

**ІСТОРІЯ  
УКРАЇНСЬКОЇ  
ЛІТЕРАТУРИ**

**ХІХ століття**

**КНИГА  
ПЕРША**

# ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

## ХІХ століття



У трьох книгах

Книга перша

ПЕРШІ ДЕСЯТИРІЧЧЯ ХІХ СТ.

За редакцією М. Т. Яценка

*Затверджено Міністерством освіти України  
як навчальний посібник для студентів  
філологічних спеціальностей  
вищих навчальних закладів*

КИЇВ  
„ЛИБІДЬ“  
1995

ББК 83.34УКР1я73

І-90

Розповсюдження та тиражування  
без офіційного дозволу видавництва заборонено

*Автори:* М. Т. Яценко, О. І. Гончар, Б. А. Деркач,  
І. В. Лімборський, Є. І. Нахлік

*Рецензенти:* доктори філологічних наук Д. С. Наливайко, П. П. Хропко

Редакція літератури з українознавства та соціогуманітарних наук

*Головний редактор* М. С. Тимошик

*Редактор* О. І. Цибульська

4603020102-085 Без оголошення  
224-95

ISBN 5-325-00675-4 (Кн. 1)  
ISBN 5-325-00674-6

© М. Т. Яценко, О. І. Гончар,  
Б. А. Деркач та ін., 1995

„Історія української літератури. ХІХ століття“ має завданням системне висвітлення розвитку нової літератури від часу її становлення (кінець ХVІІІ — початок ХІХ ст.) до початку ХХ ст., коли була створена літературна класика такими її фундаторами, як І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, П. Куліш, М. Костомаров, Марко Вовчок, Ю. Федькович, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, М. Старицький, І. Франко та ін. Наприкінці ХІХ ст., з одного боку, завершується столітній період розвитку нової української літератури, а з іншого — з'являються нові її якісні риси, що набувають розвитку пізніше — у ХХ ст. Таким чином, доба ХІХ ст. являє собою цілісний комплекс традицій і новаторства в літературному процесі, об'єднаний єдністю ідейно-естетичних закономірностей.

В умовах ліквідації ідеологічного диктату, прямих і непрямих заборон дослідження творчості ряду українських письменників і художніх явищ авторський колектив намагався об'єктивно розкрити умови появи перших рис нової української літератури, її становлення і формування як художньої свідомості народу, органічно пов'язаної з його суспільно-економічним, політичним та культурним життям, із розвитком національної свідомості, з боротьбою за національне й соціальне визволення. В умовах відсутності власної держави, колоніального існування України у складі інших держав без власних політичних і соціально-культурних інститутів українська література виступала чи не єдиним засобом збереження й розвитку етнічної самосвідомості, національної самобутності й консолідації народу. Українській літературі, за словами О. І. Білецького, „... не довелося бути тільки „мистецтвом слова“, вона була ще в більшій мірі, ніж література російська, зразу всім: політичною трибуною, публіцистикою, філософією, криком, плачем, стогоном поневоленої народної маси“.



Виходячи з цього, а також з огляду на те, що за всього індивідуального характеру художнього узагальнення воно завжди є явищем суспільним, автори даного курсу історії літератури включають у розгляд, крім власне літературних явищ, складний комплекс проблем соціологічного й філософського плану. Водночас зосередження уваги тільки на соціологічному підході не може дати уявлення про основні закономірності розвитку художньої свідомості як відносно іманентного явища, яке безпосередньо не співвідноситься із суспільно-історичним життям. Йдеться, отже, про забезпечення єдності соціально-історичного й естетичного підходів у висвітленні історії літератури. Останній передбачає дослідження як своєрідності певних літературних епох, напрямів і течій, так і складових їх елементів — жанрів, стилів, цілісних художніх структур, особливостей образного мислення та ін.

У розвитку художніх напрямів, що є характерною рисою літературного процесу нового часу, не тільки кристалізуються провідні інтегруючі тенденції і творчі принципи часу, а й (через творчість окремих письменників) дістають вияв різні ідейно-естетичні тенденції, що в свою чергу накладає відбиток на дальшу еволюцію і динаміку художнього мислення. В середині літературних напрямів формуються стильові течії та жанрові комплекси, характерні для літератури даного періоду. Тому в цьому посібнику спеціально розглядаються такі літературні напрями і стильові течії, як бароко, бурлеск, класицизм, просвітительський реалізм, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм та ін. При висвітленні літературних напрямів, течій та окремих періодів у розвитку літератури застосовується родовий і жанровий поділ. Несучи в собі як типологічне поняття загальні родові риси, жанри як історичне явище постійно збагачуються за рахунок появи нових форм, що нерідко починають своє життя з окремого твору. У жанрах відбивається безнастанна зміна як предмета зображення в цілому і людської особистості зокрема, так і засобів художнього пізнання. Без вивчення жанрів як змістової системи компонентів художньої форми, в якій синтезується єдність композиційної структури і характер відношення автора до дійсності, неможлива побудова будь-якого курсу історії літератури.

В літературах нового часу в параметрах художніх напрямів і течій функціонують різні стилі, що виступають як явище історичне. Для ранніх етапів розвитку літератури, що виключали індивідуальне начало, характерними були „стилі епохи“ (Д. С. Лихачов). У нових літературах, позначених розпадом канонічних стилів, виникають напрями й течії, що

об'єднують митців із спільними стильовими орієнтирами. З розвитком у літературі особистісного начала всередині напрямів і течій складаються індивідуальні стилі, що є характерним для літератури ХІХ—ХХ ст. Таким чином, стиль є так само предметом розгляду даного курсу літератури.

Осягнення конкретного змісту літературного розвитку аж ніяк не вичерпується вивченням літературних напрямів, течій, жанрів, стилів. Повнота й багатство його розкриваються у творчості письменників. Письменник не тільки відбиває у формі індивідуального стилю провідні риси свого часу, суспільно-історичний досвід особистості, а й духовний досвід, багатство індивідуальних людських характерів, загальнолюдські ідеали й прагнення. У цьому зв'язку історія літератури, крім оглядових розділів, що стосуються характеристики певних періодів, напрямів, течій і родів літератури, містить „літературні портрети“, які висвітлюють творчу індивідуальність провідних українських письменників того чи іншого часу. В нарисах-портретах конкретизується інформація, подана в оглядових розділах, і тому вони вміщені відразу після них.

Своєрідність національної літератури, специфіка її історичного розвитку, з'ясування суті тих явищ, які стали фактором внутрішнього зростання даної літератури, ідейного і художнього збагачення, визначення її внеску в світову літературу — не можуть бути словна розкриті без зіставлення її з іншими літературами. Це дає можливість з'ясування ширших закономірностей літературного процесу, які в кінцевому підсумку ведуть до розуміння логіки розвитку світової літератури та своєрідності місця в ній літератури національної. Тому автори поряд із виявленням творчих контактів окремих українських письменників з письменниками інших літератур намагалися робити історико-типологічні зіставлення в плані головних закономірностей розвитку цих літератур.

Періодизація літературного процесу в „Історії української літератури. ХІХ століття“ (і композиційна її структура) враховує загальний хід суспільно-історичного і культурного розвитку та специфіку внутрішньо-культурних і літературно-мистецьких явищ і процесів (становлення явища, зв'язки, взаємодія та зміна художніх напрямів, течій, родів, жанрів, стилів). Відповідно до цих періодів курс історії української літератури поділений за історико-хронологічним принципом на три частини, кожна з яких, характеризуючи особливості певної літературної доби, виявляє риси наступності традиції та зародження нових рис, що дістануть розвиток у наступному періоді. Цим самим створюється можливість забезпечити висвітлення історико-літературного процесу як цілісного і неперервного.

Процес появи рис нової літератури простежується з кінця XVI ст., коли відбувається поступовий розклад синкретичної писемності на окремі функціональні галузі, вироблення нової, вже суто літературної, жанрово-стильової системи, кристалізація художніх форм, методів і власних завдань словесної творчості. На добу XVI—XVIII ст. припадають поява індивідуального начала в художній творчості, зустріч і синтез національної середньовічної художньої традиції з ренесансними і реформаційними тенденціями та поступове оформлення їх у першій художній напрям нового часу — бароко, яке з 20—40-х років XVII ст. й до середини XVIII ст. стає панівним стилем української культури. Друга половина XVIII ст. характеризується посиленням асиміляційного наступу російського самодержавства на Україну і, відповідно, послабленням літературного процесу та книгодрукування, поверненням до рукописної традиції і водночас демократизацією літературної творчості, зближенням її з фольклорною стихією, а також складанням класицистичних, сентименталістських, преромантичних і реалістичних тенденцій. Зародження і розвиток, починаючи з кінця XVI ст., нових ідейно-естетичних явищ в українській літературі зумовлюють появу на рубежі XVIII—XIX ст. перших творів уже власне нової літератури.

Основними ознаками періоду становлення нової літератури є висунення її серед інших видів мистецтва на роль універсального засобу художнього дослідження дійсності в її історичному рухові, пріоритет індивідуального начала, функціонування художніх напрямів, єдність у їх межах творчого методу й стилю. Нова література є явищем свідомо національним, яке в усьому комплексі тематики, проблематики, ідейного змісту, морально-етичних поглядів, естетичного відношення до дійсності, в народній мові та засобах її відображення виражає самобутні риси української ментальності. Як і в інших європейських літературах (щоправда, з певним відставанням у часі, але більш прискорено) в дошевченківський період української літератури складаються просвітительський реалізм, сентименталізм, преромантизм і романтизм як основні літературні напрями й стилі, формується нова родова система поезії, драми й художньої прози та її провідні жанри, зароджується літературно-естетична та літературно-критична думка, з'являються яскраві творчі індивідуальності — І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський, Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка та ін. Літературний процес у перші десятиріччя XIX ст. в цілому розвивається під могутнім впливом ідей національно-культурного відродження, ідеології просвітництва й романтизму та за змістом

і художніми формами набуває ознак нової європейської літератури.

Другий період охоплює 40-ві—60-ті роки XIX ст., центральним фактором розвитку української літератури яких стала діяльність основоположника нової української літератури і літературної мови Т. Шевченка. З його ім'ям та творчістю його сучасників і послідовників зв'язане розширення національної тематики й проблематики до рівня загальнолюдських параметрів літератури, кристалізація національно-визвольних ідей, постановка на порядок дня політичної боротьби проти самодержавства та інших форм деспотії, розвиток аналітичного начала в художній творчості, формування засад реалізму, дальший розвиток романтизму, поява як окремої галузі професійної літературної критики. Українська література в 40-ві—60-ті роки стає загальноєвропейським явищем із яскраво вираженим обличчям. Творчість Т. Шевченка великою мірою визначила шляхи розвитку української літератури в наступний період і справила вплив на поступ інших слов'янських літератур.

70—90-ті роки — час прискореного розвитку буржуазно-капіталістичних відносин, активізації інтересу до соціальних учень, політичного життя й боротьби. Динамічний процес розвитку суспільного життя сприяє якісному зростанню рівня національної і соціальної самосвідомості, інтересу до історії України. При цьому утверджується реалістичне світобачення, підхід до оцінки явищ, заснований на практичному досвіді і наукових даних, що заступає міфологічні й старі традиційні уявлення. З виділенням особистості з колективу, зростанням почуття власної гідності, розумінням своїх суспільних і громадянських прав людина бачиться в тісному зв'язку із соціально-історичними умовами.

За цих умов українська література, літературно-естетична думка, літературна критика, журналістика, публіцистика, що незважаючи на урядові заборони й утиски розвиваються в різних національних регіонах у руслі єдиного літературного процесу, стають провідними формами суспільної свідомості, а письменство — виявом громадянської діяльності. Література 70—90-х років звертається до важливих суспільно-історичних проблем, у розв'язанні яких відчувається сильний вплив просвітительських ідей, віра в розум, освіту, науку. Це період реалізму як зрілої естетико-художньої системи та світосприйняття, що з'являється на високому рівні суспільного й художнього розвитку, коли на перше місце висувається структура самого суспільства, соціальний і психологічний аналіз, взаємовідносини особистості й суспільства. Змінюється самий характер аналітичності в літературі; діапазон її охоплює

вже не емпіричні життєві факти, а найширші сфери суспільного буття. Для літератури 90-х років притаманні дві основні тенденції: прагнення до збереження національно-культурної ідентичності (літературне „народництво“) й орієнтація на художній універсалізм західноєвропейського літературного процесу, що дістає свій подальший розвиток наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. Естетика реалізму активно взаємодіє з художніми досягненнями романтизму. Поряд із цим функціонує натуралізм, який, з одного боку, включається в реалістичні структури, а з іншого — свідчить про кризу класичного реалізму.

Літературна діяльність І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого та особливо І. Франка, який виступає центральною фігурою літературного процесу 70—90-х років, сприяє, з одного боку, розвитку й оновленню в літературі шевченківських традицій, а з іншого — подоланню тих чи інших спроб наслідування його творчості та відкриває нові шляхи художнього пізнання дійсності.

Паралельно з поглибленням соціального історизму зображення внутрішнього світу людини, психологічний аналіз стає головним інструментом художнього дослідження дійсності. На відміну від перших двох періодів у літературі провідними стають великі епічні форми, здійснюється перехід від оповіді, ліричного повісткування до епічної розповіді, широких об'єктивно-описових та соціально-аналітичних картин, до аналізу формування характерів у тісному зв'язку з обставинами.

На перше місце за своїм значенням виходять великі соціально-побутові, соціально-психологічні романи й повісті, ідеологічна повість, соціально-психологічна новела та філософська поема. Високого розвитку у порівнянні з 40—60-ми роками досягає українська драматургія, зокрема побутова й психологічна драма. В літературі з'являються нові, досі не торкані теми з життя робітничого класу, інтелігенції та інших прошарків суспільства. В ній з'являється образ соціально активної особистості, „нових людей“ — різночинців-демократів.

В українській літературі з кінця ХІХ ст. відбувається „інтернаціоналізація літературних уподобань і інтересів“ (І. Франко), активне освоєння художнього досвіду західноєвропейських літератур, прагнення до розширення „розумового виднокругу“ (Леся Українка). Поряд з оновленням традиційної реалістичної об'єктивованої оповіді, активізацією психологічного аналізу, посиленням суб'єктивно-ліричних форм художнього вираження, що характеризують творчість насамперед

письменників старшого покоління (І. Нечуй-Левицький, Панаас Мирний, І. Франко, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, П. Грабовський та ін.), в літературі спостерігається виразне послаблення епічного начала, відхід від детального змалювання побуту, поетики життєподібності, прагнення до концентрованості змісту, створення узагальнюючих моделей людських відносин, де важлива роль належить художній умовності, фольклорно-міфологічній фантастиці. Ці тенденції вже перестають відповідати класичним настановам реалізму, його орієнтації на предметно-аналітичне відображення дійсності у формах самого життя. У міфі література шукає витoki, глибинну суть буття та людської природи, тих вічних начал, які дають можливість краще зрозуміти суспільно-історичні процеси, досягти високого ступеня і масштабності художнього узагальнення. Зростає увага до філософсько-етичної проблематики, психологізму як у творенні індивідуальних характерів, так і дослідженні масової психології.

Зрозуміло, що будь-яку періодизацію історико-літературного процесу чи поділ на літературні напрями не слід розглядати як своєрідне прокрустове ложе, в яке автори історії літератури мусять утиснути всю багатоманітність явищ певного часу, де нерідко розвиваються суперечливі, а то й протилежні тенденції, та дати характеристику явищ, обмежених тільки певними часовими рамками. Звідси — неминучі умовність і певний схематизм поділу літератури на ті чи інші періоди. Водночас цей поділ у принципі дає можливість виявити певні етапи та основні тенденції літературного розвитку, окреслити набутки того чи іншого письменника як цілісне явище. На практиці це приводить нерідко до неминучого виходу за хронологічні рамки означеного періоду (так, приміром, у розділі „Романтизм“, що входить до першої книги, розглядаються художні явища, що сягають 80-х років). Так само у розділі „Література 40—60-х років“ уміщено нариси про доробок М. Костомарова і П. Куліша, творчий шлях яких завершується у 80—90-ті роки ХІХ ст. Головний критерій прийнятої періодизації — саморух, розвиток художньої свідомості як відносно іманентного і цілісного явища.

Авторський колектив прагнув зосередити увагу на основних закономірностях художнього розвитку, синтезуючи окремі художні явища за їх типологічною ознакою. Отже, навчальний посібник має на меті дати головні орієнтири для поглибленого самостійного вивчення української літератури ХІХ ст.

За усталеною традицією українську літературу XI—XVIII ст. називають давньою. Однак ще І. Франко у своїх матеріалах до „Плану викладів історії літератури руської“ поділяв історію української літератури на три „великі епохи“: „староруську, середньоруську і новочасну“. „Староруською“ він вважав українську літературу XI—XV ст. Для художньої системи цієї літератури, що не мала тоді усталеної родової структури й перебувала під впливом візантійської традиції, за визначенням Д. С. Ляхачова, характерні такі ще власне нехудожні „жанрові еталони“, як літопис, хроніка, житіє, послання, проповідь, моління. Водночас у ній проглядають і елементи світських жанрів: сказання, воїнська повість, легенда, притча та ін. Загалом дана жанрово-стильова система, однотипна із західноєвропейською середньовічною літературою (в її богословській частині), характеризується відсутністю „устремління до реальності“, тяжінням до абстрагування дійсності, до руйнування конкретності й матеріальності світу, до пошуків символічних богословських співвідношень<sup>1</sup>.

Сказане, однак, не означає, що давній літературі не притаманні інші — протилежні — риси. Прагнення до художнього абстрагування у середньовічній літературі співіснувало з тенденцією до художньої конкретизації, яке з часом особливо набуло розвитку в „низьких“ (позначених впливом народної культури) формах літератури.

Перебуваючи протягом віків на рубежі двох культурно-історичних світів — „греко-слов'янського“ і „латинського“, Україна й Білорусія у XVI—XVII ст. опиняються в орбіті процесів, пов'язаних з бурхливим розвитком Західної Європи часів її переходу від феодального середньовіччя до нового часу. Втягненню в нове русло культурно-історичного роз-

<sup>1</sup> Див.: Ляхачев Д. С. Древнеславянские литературы как система // Славянские литературы: VI Международный съезд славистов. М., 1968; Ляхачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1971. С. 124.

витуку сприяло і те, що Україна й Білорусія були включені в орбіту шляхетсько-республіканських порядків Речі Посполитої. „Освоювання українською і білоруською літературами досвіду і звершень своїх західнослов'янських сусідів — поляків — здійснювалося насамперед завдяки саме державній спільності, незважаючи на антагонізм релігійно-національного характеру“<sup>2</sup>. Українську культуру в XVI—XVII ст. можна визначити як таку, що перебувала між Відродженням, яке у західноєвропейських країнах завершало свій розвиток, і Просвітництвом, яке у найбільш розвинутих із них тільки починало своє сходження. Саме з XVI ст. починається процес поступового зближення української літератури з новоєвропейською художньою системою, що проявляється в перебудові всієї її жанрово-стильової структури; це дало І. Франкові підстави назвати літературу „середньої епохи“ (XVI—XVIII ст.), на відміну від давньої, старою.

В епоху Відродження починає стиратися межа між „греко-слов'янською“ і „латинською“ літературами і формуватися нова, загальноєвропейська літературна єдність — ренесансно-культурна спільність<sup>3</sup>. Період від середини XVI до середини XVII ст. характеризується зіткненням середньовічної традиції з ренесансними і реформаційними тенденціями та поступовим оформленням їхнього синтезу в бароко, яке з 20—40-х років XVII ст. стає панівним стилем української культури.

Протягом XVI—XVIII ст. відбувається розмежування синкретичної писемності на окремі функціональні галузі, вироблення нової, власне літературної, жанрово-стильової системи, поступове становлення художніх форм, методів і завдань словесної творчості. Це був час появи індивідуального начала у творчості письменників, літературного професіоналізму. Період другої половини XVIII ст. характеризується занепадом книгодрукування, посиленням ролі рукописної традиції, демократизацією літературної творчості, зближенням її з народною мовою й естетикою, оформленням класицистичних, сентименталістських, преромантичних та реалістичних тенденцій.

Процес розвитку українського мистецтва в XVI—XVIII ст. характеризується насамперед поступовим відмиранням середньовічних естетичних уявлень і народженням нового

<sup>2</sup> Липатов А. В. Славянское Просвещение в общеевропейском контексте // Литература эпохи формирования наций в Центральной и Юго-Восточной Европе. Просвещение. Национальное возрождение. М., 1982. С. 34.

<sup>3</sup> Див.: Наливайко Д. С., Кречотень В. І. Українська література XVI—XVIII століть у слов'янському і європейському контексті // IX Міжнародний з'їзд славистів. Слов'янські літератури: Доповіді. К., 1983.



світобачення. Могутній вплив на розвиток українського мистецтва й літератури справило насамперед ренесансне сприйняття дійсності, реабілітація земного чуттєвого світу, в якому центральне місце належить людині. Утвердження самоцінності людського буття, не протиставленого як нижча субстанція божественній суті, містило в собі антиклерикальні тенденції, які пізніше були розвинені Просвітництвом.

З другої половини XVI ст. в українському мистецтві й літературі дедалі більше заявляє про себе світське начало. Церква втрачає свої позиції в галузі образотворчого мистецтва: з'являється світський живопис, зокрема такі його жанри, як портретний та історичний, що виділяються з церковної іконографії і вбирають у себе досягнення античності та західноєвропейського мистецтва і цим самим переборюють вплив ортодоксальних форм середньовічного живопису.

Віання епохи Відродження проникають в архітектуру, яка тяжіє до фундаментальності, гармонії і декоративності. В архітектурі й скульптурі першої половини XVII ст. середньовічні національні традиції поєднуються із впливами античності, виникає барочне мистецтво, яке несе в собі риси Відродження.

Світсько-реалістичні мотиви проникають у книжкову графіку (видання друкарні Києво-Печерської лаври, „Пересопницьке євангеліє“ (1556—1561) та ін.). Художники, як правило, належали до третього стану, багато з них дістали спеціальну освіту в „латинському“ світі. З XVI ст. у демократичному середовищі міських писарів і канцеляристів, а також дяків-„дидакалів“, які виступали як самодіяльні художники-рисувальники, з'являються зачатки живописного жанру, що проявляється в гумористичних (бурлескних) заставках рукописних книг, у зображенні тварин і звірів, у шаржах, жанрових сценках, де фігурують возні, хорунжі, учні братських шкіл, орендатори, офіцери, монахи, різні відвідувачі судів і магістратів (так звана маргінальна графіка — на полях актових документів і книг)<sup>4</sup>.

Після тривалого панування середньовічного художнього канону теоретична думка намагається проникнути в закони прекрасного, в природу мистецтва (вивчення питань композиції, кольору та ін.), зв'язаного з Відродженням і Бароко. Зростає престиж художника і літератора як людей, котрі роблять богоугодну справу. Поширюється позарелігійний заклик до молоді вчитися (характерне в цьому плані звернення

---

<sup>4</sup> Див.: Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст. К., 1983. С. 10.

Герасима Смотрицького „Всяческого чина православному читателю“). У XVII—XVIII ст. в поетичному самовираженні поетів з'являється образ автора, уподібнення поета Богові, а поезії — пророчим пісням Біблії.

Заклики до освіти, до досягнення книжної премудрості, навчання в університетах Польщі й Західної Європи органічно поєднуються в Україні із засвоєнням античності як складової частини ренесансної культури. Знання латині, якою було написано багато творів на захист православ'я, давало можливість вивчати твори античних і західноєвропейських авторів в оригіналах та застосовувати їх у культурній практиці.

Важливу роль у зближенні східнослов'янських літератур із західноєвропейськими ідеями і художньою спадщиною відіграла Києво-Могилянська колегія, в якій сам характер навчання сприяв засвоєнню античної культури (зокрема, в царині поетичної творчості ставилася мета оволодіти античною просодією і досвідом Овідія, Горация, Вергілія). Аналіз 178 курсів філософії, 85 із яких були створені в Києві, а 93 привезені колишніми слухачами Київської академії з інших міст і країн, де вони викладали або навчалися, свідчить, що „в цих курсах на елементи схоластики нашаровувались елементи філософії пізнішого часу, в тому числі ідеї філософських учень Відродження, Реформації, раннього Просвітництва, тому вони являли собою складне явище, яке відбивало прискорений розвиток, перехід вітчизняної філософської думки від середньовіччя до нового часу“<sup>5</sup>. Хоча діяльність Київської академії і перебувала в цілому під впливом релігійної ідеології, в ній яскраво проявилось прагнення до вивчення природничих наук, матеріалістичних засад, до відокремлення теології і богослов'я від філософії. Викладачі академії мали здебільшого не тільки богословську, а й світську європейську освіту. Академії, як закладові великою мірою інтернаціональному, належить значна роль у зміцненні зв'язків з Білорусією, південнослов'янськими країнами, з Грецією, Молдавією, Волощиною, Румунією, Угорщиною, Німеччиною, Францією та ін.

Секуляризація літератури була неможлива без емансипації особистості від світоглядних догматів церкви, пробудження почуття власної гідності, зростання соціальної активності людини. Цьому, зокрема, великою мірою сприяла

---

<sup>5</sup> Ничик В. М. Собрание курсов риторики и философии профессоров Киево-Могилянской академии в УНБ (АН) УССР // Русские библиотеки и их читатель: Из истории русской культуры эпохи феодализма. Л., 1983. С. 86.

діяльність козацтва, яке очолило боротьбу народних мас проти турецько-татарської і шляхетсько-польської агресії. Незважаючи на руйнування багатьох центрів духовного життя в ході визвольної боротьби, війни козацькі, за словами І. Франка, „підняли високо національне почуття южноруського народу, витворили багату традицію лицарських діл, могучих і сильних характерів і дали матеріал для гарного розвою южноруської історіографії...“<sup>6</sup>. Боротьба за національну незалежність великою мірою сприяла розвитку почуття власної гідності, що дістало відображення в героїчному народному епосі (українські народні думи й історичні пісні XVI—XVIII ст.) та сприяло виникненню світських жанрів (історичні хроніки, козацькі літописи, історичні вірші та ін.). „В віршах запорозьких і їх численних наслідуваннях ми можемо бачити перші початки нової епохи южноруської літератури, свідомо народної і свідомо демократичної“ [41,44]. Особистісне начало яскраво проявилось уже в полемічній літературі другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Розвиваючись переважно в рамках релігійної ідеології, з метою утвердження догматів православ'я полемічна література з позицій ранньохристиянського гуманізму (І. Вишенський) відстоює природну рівність людей, із чого неминуче випливала ідея рівності незалежно від соціального походження, суспільного становища і національної приналежності. Виступаючи проти приниження й дискримінації українського й білоруського населення в Польщі, їх насильницького обернення в католицьку віру і відчуження від рідної мови, звичаїв і культури, І. Вишенський захищав не тільки його політичні й економічні права, а й людську гідність. „Ніколи ще до того часу,— писав І. Франко,— сильні світу сього, світські чи духовні, не чули від простого южноруса таких гордих, рішучих і потрясаюче сильних слів. Віє з них, хоч несвідомо для самого автора, той свіжий, новочасний дух емансипації і особистості людської з пут всемогучої традиції, котрий сто літ перед тим перший раз прогрімів у Німеччині в Гуттенівім бойовім закликуну „Ich hab's gewagt“ [30, 104—105].

Вивільнення особистості з-під догматів церкви проявилось і в діяльності ряду українських і білоруських представників світської інтелігенції, які були зв'язані з латино- і польськомовною ренесансною літературою Речі Посполитої (Павло із Кросна, Станіслав Оріховський, Микола Гусовський

<sup>6</sup> Франко І. історія української літератури // Зібр. творів: У 50 т. К., 1983. Т. 41. С. 42. Далі при посилянні на це видання в тексті зазначаються том і сторінка.

та ін.). Діяльність письменників і вчених ренесансного типу сприяла виникненню на основі античних (класичних) і середньовічнохристиянських та фольклорно-язичницьких традицій нової жанрово-стильової системи європейських літератур. Таким чином, українська література, поступово увійшовши в русло ренесансних віянь, висувається на місце провідної в системі східнослов'янських літератур. З XVI ст. Північна Русь, зазначав І. Франко, позбавлена освіти, шкіл, „гибіє в тім колі літературної традиції, яка витворилась ще в татарській Русі, не вносячи в нього ніякого нового змісту. Південна Русь тим часом творить власну правильну школу, витворює нову літературну мову, нові літературні форми, далеко самостійніші і оригінальніші, ніж староруські і з кінця XVII ст. стає розсадником освіти для північної Русі“ [41, 78—79].

Процес оновлення української літератури відбувався не тільки завдяки проникненню впливів із західного світу, а й унаслідок рішучого повороту від старих зразків, від наслідування до творчості оригінальної, яка мала свої аналогії у західноєвропейській і польській літературах. „Нова українська література,— писав І. Франко,— по приміру всіх новоевропейських літератур основана на принципі індивідуальності, вважає поетичну творчість за один із найвищих і найкращих проявів людської індивідуальності і власне з того принципу черпає свою силу, різномірність і оригінальність“ [41, 47].

В силу історичних умов у всіх проявах ренесансної ідейно-художньої свідомості, тісно пов'язаної в Україні в XVI—XVII ст. з ідеями Реформації та реформаційною літературою (полемічна література), синтез античності й середньовіччя позначений провідною роллю національних традицій, народного елемента культури, переважанням жанрів і форм фольклорного походження. Це виявляється у зверненні до матеріально-чуттєвого світу як головного об'єкта художнього зображення та естетичного переживання, у відсутності чітко вираженого особистісного в художній структурі й переважанні комулятивно-казкової побудови („принцип доповнення“), коли на спільний стрижень нанизуються дедалі нові й нові епізоди, у великій кількості орнаментально-метафоричних елементів, що, зокрема, знайшло відображення як у полемічній, так і в пародійно-комічній літературі, вже тісно пов'язаній з художніми принципами бароко.

З середини XVII ст. формування нової жанрово-стильової системи української літератури потрапляє у сферу впливу барочної художньої свідомості, яка виникла в Україні на рубежі XVI—XVII ст. в умовах релігійно-політичної боротьби.

Поєднуючи в собі старі візантійські книжні традиції, риторичні традиції пізньої античності, а також християнського і язичницького (фольклорного) середньовіччя, Бароко як новий тип світосприймання в Україні не перебувало, проте, в явній опозиції до ренесансної культури. Розвиваючись аж до кінця XVIII ст., бароко було першим загальноєвропейським художнім напрямом, що проявився в Україні не тільки в літературі, а й майже в усіх видах мистецтва, частково і в науковій думці. Воно знаходить свій вияв у полемічній літературі (твори І. Вишенського, що містять як релігійно-метафізичну проблематику, так і соціальний протонародний елемент) і з часом охоплює не лише „низькі“ комедійно-гумористичні жанри (шкільна драма, „різдвяні“ й „великодні“ вірші-травесті), а й „середні“ та „вищі“ стильові рівні — риторичну прозу (Клірик Острозький, Мелетій Смотрицький, Кирило Транквіліон-Ставровецький), епіграматичну поезію (Лазар Баранович, циклізований збірник Климентія Зіновієва, епіграми Івана Величковського), ораторську прозу (проповіді Іоанікія Гаятовського, Антонія Радивилівського, Дмитра Туптала, Стефана Яворського), емблематичну літературу (це унаочнення абстрактних понять та ідей широко використовував, зокрема, Г. Сковорода в прозових діалогах і віршах) та ін. В історико-мемуарній прозі ідеї Бароко відбиті в розумінні історії як динамічної подійності від початків до сучасності, в певній „театральності“ в зображенні подій та в риторичності їх опису („Літопис“ Самійла Величка, „История русов“). Про велику роль Бароко в українській літературі свідчить і те, що його теоретичні принципи знайшли обґрунтування в київських шкільних поетиках (де барочні уявлення нашаровуються на ренесансні положення, що сягають „Поетики“ й „Риторики“ Арістотеля), а також у Сковороди.

Відбиваючи руйнування ренесансної гармонії буття і появу оголених антиномій („світ, що не знає спокою“), породжених кризою соціальної стабільності феодального суспільства, і водночас прагнучи до метафоричного універсалізму, побудови всеохоплюючої гармонійної картини світу (що, зокрема, в Україні проявилось у відсутності відірваності людини від природи), Бароко виконувало різні ідеологічні функції. Цим пояснюється прояв його в Україні як у церковно-релігійній літературі, так і в нових, світських жанрах. Несучи в собі вплив релігійних ідей Контрреформації, Бароко і в умовах рефеодалізації не пориває, однак, з гуманістичною традицією Відродження (що ідеологічно споріднює його з Просвітництвом) і активно взаємодіє з фольклорною традицією.

У барочній концепції буття значне місце займала ідея відновлення гармонії, що розпалася, мотиви швидкоплинності людського життя, широко відбиті в українській ліричній поезії XVII—XVIII ст. Замість аскетичного середньовічного ідеалу й середньовічної християнської трансцендентальності в українську барочну літературу проникає співзвучний античності язичницький тріумф плоті, жадоба земних радощів, енергія та оптимізм народних мас („низове“, або „народне“, бурлескне бароко, що проявилось в гротескно-комічних та пародійно-гумористичних жанрах і органічно пов'язане зі стихією народної сміхової культури).

Грунтуючися в цілому на схоластичній логіці й риторичному раціоналізмі, поетика бароко органічно поєднує середньовічний символізм і алегоризм з натуралістичним зображенням побутових деталей, аскетичні заклики — з гедонізмом, уможливує співвіднесення людини з усім світом — з проникненням у його реальні душевні переживання. Побутові елементи, емоційно забарвлені життєві сентенції та спостереження, „низькі“ простонародні мовні елементи в XVII — на початку XVIII ст. широко проникають в ораторську прозу. Вже саме по собі співіснування „високого“ й „низового“ художніх компонентів у шкільному театрі (релігійні драми-містерії та інтермедії) було явищем суто барочним.

Поряд з „етикетною“ панегіричною поезією на честь титулованих осіб з'являється світська лірика (елегія і пісня), яка вбирає в себе фольклорні елементи й зосереджує увагу на особистих почуттях (скарги на зрадливу долю, сирітство, нещасливе кохання, на службові неприємності та ін.). Пісенно-інтимна барочна лірика, що вирізнялася, як правило, народнорозмовною мовою та наявністю фольклорних стилізацій, свідчила про посилення особистісного начала (роздуми про призначення людини, сенс буття, нарікання на долю, зіткнення любові й ненависті). Вона набула великого поширення в Білорусії (як в оригіналі, так і в діалектних переробках) і дала поштовх українській тематиці в білоруській ліриці та прищепленню українських барочних засобів (орнаментальність, парадоксальність, ускладненість ритміки і строфіки й ін.). Поширювалася українська та білоруська лірика й у Речі Посполитій, вносячи в польську пісню „поетичний елемент — наївний, чуттєвий і багатобарвний“<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Мальдис А. И. Формирование новой белорусской литературы в ее взаимосвязях с другими славянскими литературами (XVII—XIX вв.) // Славянские литературы в процессе становления и развития. От древности до середины XIX века. М., 1987. С. 128

Значення літературного бароко в Україні полягає не стільки в появі загальних ознак єдиного стилю, скільки у формуванні системи родів і жанрів літератури, близької до літератури Заходу, в ідентифікації всього комплексу зображальних і виражальних засобів, у поширенні нового, загальноєвропейського змісту. Українське і білоруське бароко відіграли велику роль у просуванні барочної естетики в православнослов'янські культурні й літературні традиції (зокрема, „бароко вступило на російський ґрунт через посередництво України й Білорусії“<sup>8</sup>, а також у культуру Сербії, Волощини та Молдавії).

В Україні тією мірою, якою бароко нашаровується на розвиток ренесансних традицій, Просвітництво (зокрема, один із його художніх проявів — класицизм) накладається на бароко. Як відродження ренесансної єдності в нових умовах Контрреформації та рефеодалізації Бароко виступає не тільки антитезою Відродження, а й як продовження його гуманістичних устремлінь. „У країнах православнослов'янського кола, які не знали розвинутого Відродження, Бароко взяло на себе такі важливі ренесансні функції, як секуляризація і гуманізація духовної культури і зокрема літератури“<sup>9</sup>.

Події народно-визвольної війни українського народу 1648—1654 рр., відбиті в думах та історичних піснях, приспінання України до Росії (1654), соціально-економічні та політичні зміни в житті українського народу в другій половині XVII—XVIII ст. висувають нові теми й нові завдання в галузі художньої творчості. Змінюється жанровий склад не лише народної словесної творчості (з'являються козацькі, гайдамацькі, чумацькі, наймитські, бурлацькі, рекрутські та інші соціально-побутові пісні), а й писемної літератури. Тут на чільне місце поступово висуваються світські жанри (історико-мемуарна проза збагачується козацько-старшинськими літописами Самовидця, Г. Грабянки, С. Величка).

На середину XVI ст. припадають і зародки українського театру (містерії, діалоги, що, як правило, через Польщу потрапляли до нас із Західної Європи), який спочатку розвивався на творах духовного змісту. Важливими чинниками розвитку драми були школи („шкільна драма“), студенти яких на різдвяні та великодні свята ходили по селах, ви-

<sup>8</sup> Лихачев Д. С. Социально-исторические корни отличий русского барокко от барокко других стран // Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973. С. 387; Наливайко Д. Світ бароко // Всесвіт. 1976. № 3; Пащенко Є. Українське бароко в Сербії // Всесвіт. 1977. № 12.

<sup>9</sup> Наливайко Д. С., Кречотень В. І. Українська література XVI—XVIII століть у слов'янському і європейському контексті. С. 57.

голошували віршові промови чи розігрували невеличкі драматичні сценки на релігійні теми (про народження Христа, про царя Ірода та ін.). З часом шкільна драма втрачає „церковну церемоніальність“, змінює латинську мову на народну й висуває, по суті, на перше місце інтермедії та інтерлюдії („сцени з буденного життя, грубі фарси, драматизовані жарти і новели“) [Франко І., 41, 91].

Шкільна драма і супутні їй інтермедії (побутові сценки гумористично-сатиричного характеру, що створювалися, як правило, народною розмовною мовою) згодом започаткували нову українську комедію. Розвиток української драматургії чи не найтісніше був зв'язаний із формуванням рис нової літератури, оскільки „вона з природної необхідності глибоко народна, переважно сільська і в найкращих своїх творах дозволяє нам глибоко заглянути в душу тих верств народу, до яких тільки зрідка торкається перо драматичних письменників Західної Європи“ [Франко І., 41, 90].

Іntenсивно розвивається громадянська поезія і лірика, історичні та епіграматичні вірші. В середині XVII ст. виникає прозова байка езопівського типу. З другої половини XVII ст. значні зміни відбуваються в такому середньовічному жанрі, як ораторсько-проповідницька проза. Замість старого її „грецько-слов'янського“ типу з'являється „латинсько-польський“. Вона набуває барочних рис (Лазар Баранович, Іоанікій Галятовський, Антоній Радивиловський), використовує фольклорне начало, вбирає елементи новелістики.

Яскравим свідченням кризи офіційної релігійної ідеології був бурхливий розквіт в Україні XVII—XVIII ст. гумористичного бурлескного віршування, генетично пов'язаного з волелюбними традиціями народної сміхової культури, — явища типологічно спорідненого ренесансному відчуттю радості земного життя. Авторами цих творів виступали школярі-бурсаки, недоуки-семінаристи, мандрівні дяки, представники нижчого духівництва. Вони висміювали відірвану від життя шкільну науку, відтворювали трагікомічні перипетії злиденного існування бурсаків („нищенські вірші“), викривали користолюбство панівних кіл, у тому числі й духівництва. В бурлескному віршуванні виділялися два традиційні цикли — різдвяний і великодний, що приурочені до подій із життя Христа, діви Марії та апостолів, малювали їх у комічно зниженому вигляді українських селян. Деякі вірші піднімалися до соціальних узагальнень („Вірша, говорена гетьману запорожцями на світлий празник воскресеніє Христова 1791 года“) і розросталися в сатирико-гумористичні віршовані оповіді („Пекельний Марко“, „Отець Негребецький“). Перетворюючи сакральне на знижено-побутове, профанне,



виявляючи неповагу до понять і явищ, освячених церквою, бурлескні вірші (а вони не зупинялися й перед пародіюванням Святого письма та молитов) сприяли демократизації та обмирщенню літератури.

Ще в XVI—XVII ст. в українській словесності існували сатиричні твори — “пашквілі”, які були спрямовані проти конкретних осіб і нерідко містили критику суспільних порядків. У другій половині XVIII ст. ці традиції відроджуються, досягаючи великого розвитку у викритті можновладців, чиновницької сваволі, падіння моральності у вищих соціальних верствах („Сатирична коляда“, 1764; „Плач київських монахів“, 1786, написаний самими ченцями Києво-Печерського монастиря). Маючи реалістичні риси, ця переважно анонімна сатира типологічно була близькою до сатиричного напрямку в російській літературі XVIII ст.

У новітніх дослідженнях, що стосуються визначення української літератури в загальноєвропейському контексті, висувається думка про те, що в українській літературі XVI—XVIII ст. можна виявити існування ренесансного класицизму (послання, ода, епіграма, сатира, ідилія), романтизму (переробки лицарських романів, ліро-епічні жанри типу балад і романсів) і реалізму (інтермедії, гумористичні й сатиричні вірші, бурлеск і травестія)<sup>10</sup>. Причому жодний із цих літературних напрямів, які, звичайно, існували не в сформованому вигляді, а значною мірою скоріше в потенції, не був чистим явищем. Через специфіку національної естетичної свідомості в цих типах літературної творчості переважали побутово-знижена конкретика в простонародно-гумористичному дусі та душевна розчуленість, що спричинялося до вираження класицизму великою мірою через бурлеск та поєднання романтичних і реалістичних рис із сентиментальністю. В усіх цих проявах величезну роль відігравали народнопоетичне світобачення та фольклорна поетика.

Хоч на рубежі XVIII—XIX ст. в українській літературі відбувається процес ідентифікації з новосвропейським типом словесного мистецтва (зокрема проявляється закономірність виникнення та зміни літературних напрямів), зближення української літератури з новоевропейськими за типом художнього мислення не означало, однак, ідентичності їх за рівнем розвитку як самих напрямів, так і жанрово-стильової системи.

За умов дедалі більшого обмеження, а наприкінці XVIII ст. і повної ліквідації російським самодержавством залишків

<sup>10</sup> *Наливайко Д. С., Кречотень В. І.* Українська література XVI—XVIII століть у слов'янському і європейському контексті. С. 57.

політичної автономії України та законодавчо введеного кріпосного права, посилення національного й соціального гноблення народних мас, поступового в XVII—XVIII ст. „поглинання й перетравлювання Росією України як інородного тіла“ (В. Вернадський) сама ідея самодержавства (хоч би і в формі „освіченого“ абсолютизму) не могла бути прийнята не тільки соціальними низами, а й багатьма представниками старшинсько-дворянських кіл України.

Не знаходячи в Україні необхідної ідеологічної і політичної бази для створення „високих“ жанрів — трагедії і драми, пов'язаних з утвердженням ідейно-політичної цінності централізованої феодальної держави (абсолютизму), класицистична література була представлена обмеженою кількістю жанрів. Зародження в Україні у першій половині XVII ст. „шкільного“ класицизму пов'язувалося не з Просвітництвом, а з Ренесансом, із сприйняттям античності (тут велику роль відіграла Києво-Могилянська колегія, де культивувалася антична просодія і творче наслідування римських класиків).

Серед витворів „шкільного класицизму“, авторами яких здебільшого були вчителі й учні навчальних закладів (і тієї ж Київської академії) наприкінці XVIII — на початку XIX ст. особливого поширення набули різноманітні оди-панегірики з приводу урочистих дат, візитів чи тезоіменитств світських і церковних можновладців. Склалися вони переважно російською, латинською, польською та угорською мовами і виражали вірнопідданські почуття: „Торжество харьковского духовного училища“ (1787), „Ода на всеводеленное и все-радостное прибытие“ (1787) — з нагоди приїзду Катерини II до Харкова та Києва. А з нагоди прибуття до Києва (1796) нового митрополита Ієрофея були складені аж три одописно-панегіричні збірки. З класицистичними панегіриками наприкінці XVIII ст. виступали в Україні І. Фальковський, П. Лодій, І. Шайдович. Дещо відрізнялась від усієї продукції „Ода на первый день мая 1761 года“ І. Максимовича. Хоч вона написана, як і попередні оди та панегірики, на зразок од Ломоносова, Тредіаковського, Державіна в стилі типової для класицизму риторики, ця ода (в ній через російську мову пробиваються українські слова й звороти) оспівувала не сильних світу сього, а радощі земного життя.

Характерно, що класицистична традиція дістає в Україні, як це було загалом при синтезі античності й середньовіччя, народно-національне переломлення. На перше місце виходять „низькі“ гумористично-сатиричні жанри класицизму, об'єднані, як правило, стильовою домінантою бурлеску. Вершиною тут і прикладом для наслідування стала знаменита

„Енеїда“ І. Котляревського та почасти його „Пісня на новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну“ (1804). Поєднанням офіційного патріотизму, ушлявлення російського самодержавства у змісті та простонародного бурлеску позначаються „Ода, сочиненная на малороссийском наречии по случаю временного ополчения“ (1807) Г. Кошиць-Квітницького та „Ода малороссийского простолюдина на случай военных действий при нашествии французов в пределы Российской империи в 1812 году“ (1813) П. Данилевського. В останньому творі виразно проявилася невідповідність грубувато-бурлескного стилю серйозній одичній темі — відтворення героїзму народу, глибоких душевних почуттів.

На початку ХІХ ст. ода як класицистичний жанр переживає в українській літературі кризу (хоч панегірично-одописне віршоскладання, що не мало, по суті, літературної цінності, продовжується в Західній Україні ще до 30-х років ХІХ ст.). Це головним чином було пов'язане з серйозним поглядом на народне життя, про що свідчить „Ода — малороссийский крестьянин“ (1809—1814) К. Пузини. Звільняючись від бурлескного стилю, автор у зображенні життя українських селян виявляє риси уже просвітительського реалізму. У розсіяному вигляді класицистична концепція дійсності й особистості та певні елементи класицистичної поетики трапляються в українській літературі в першій половині ХІХ ст., про що йтиметься далі.

Цінність рецепції класичної традиції в українській літературі сказаним, однак, не вичерпується. Вона спричинилася як до перекладів творів римських авторів, так і до адаптації їх чи філіації численних їх мотивів. Одним з прикладів є рецепція мотивів од Горация у творчості Г. Сковороди (адаптація першої оди першої книги од Горация реалізувалася вже барочним твором — „Всякому городу нрав і права“), І. Котляревського (переробка сквородинівського тексту цього твору повертає його знову в лоно класицистичної традиції) та Т. Шевченка (тут віддалений вплив-ремінісценція уже в реалістичному дусі)<sup>11</sup>.

Вивільнення протягом ХVІ—ХVІІІ ст. художності із середньовічного синкретизму, висунення літератури на роль самостійного виду мистецтва з притаманними йому функціями й засобами виявилися насамперед у зміні естетичного відношення літератури до дійсності, у переході її до вивчення

<sup>11</sup> Про це докладно див.: Ласло-Куцюк М. Доля одного горацієвського мотиву у Сковороди, Котляревського і Шевченка // Велика традиція. Бухарест, 1979.

життя в повсякденних, буденних проявах, у прагненні до досягнення його реальних закономірностей. Розвиваються тенденції до окреслення соціально-побутового обличчя сучасника, до зображення літературного героя як особистості, яка розриває притаманні феодальному суспільству корпоративні зв'язки і входить у конфлікт із соціальною дійсністю. Змінюються самий характер і розуміння завдань художньої творчості, зростає потяг до самотності національної літератури, оригінальності й своєрідності художнього відображення.

Змінюється і соціальний склад літераторів: на перше місце висуваються вихідці з козацтва, канцеляристи, представники освічених кіл дворянства і нижчого духовництва. Під впливом нових вимог відбувається відхід від канонів шкільних поетик; на зміну силабічному віршуванню приходить силабо-тонічне (однією з перших удалих спроб у цьому плані була „Ода на первий день мая 1761 года“ І. Максимовича.

Виступаючи як явище світського життя, сприймаючи культурні надбання інших народів, українська література проймається ідеями демократизму, дедалі активніше включається у сферу тогочасної суспільної боротьби, сприяє розвитку національної самосвідомості. Це зумовлює відхід її від традиційних форм книжної мови, розрахованої на обслуговування тільки освічених кіл суспільства. В новій літературі поступово утверджується жива народна розмовна мова, в неї проникають елементи народного світосприйняття. Міцна опора на народну мову свідчила про появу свідомої орієнтації літератури на демократичного читача, його художні смаки й ідеали. Перехід в Україні на народну мову мав своїм завданням утвердження історичного права народжуваної нації на самотність своєї культури, рівноправність її серед інших народів світу.



Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. Україна була остаточно прибрана до рук царською Росією; в ній у всіх сферах політичного, громадського й культурного життя запроваджено загальноросійські порядки. (Наприклад, Київська академія та колегіуми перестають існувати як центри світської освіти й перетворюються на духовні заклади. Українці їдуть здобувати освіту до Москви та Петербурга й нерідко там осідають назавжди.) Загарбання і розчленування українських земель різними державами, що приводило до роз'єднання економічного, політичного й значною мірою культурного життя, запровадження в 1783 р. царським урядом

кріпосного права на Лівобережній і Слобідській Україні, знищення останніх залишків політичної автономії України, перетворення її на одну із сировинних провінцій Росії, національне гноблення, перетягування за допомогою політичних і економічних чинників української шляхти на бік офіційної Росії чи Австрійської імперії, її денаціоналізація неминуче спричинялися до відставання України в темпах економічного, політичного й культурного розвитку, гальмувало формування національної самосвідомості українського народу, консолідацію його в націю.

Насильницька соціально-економічна й політична інтеграція життя України з життям Російської держави, в межах якої перебувала основна частина українського народу, нівеляція національного обличчя України, поширення ідеї „освіченого“ абсолютизму створюють певною мірою у суспільній думці характерну для нового часу „абстракцію держави як такої“ і протиставлену їй „абстракцію приватного життя“<sup>12</sup>, яке має бути підпорядковане її інтересам. Ілюзії щодо цивілізуючої ролі російської монархії на початку ХІХ ст. певною мірою живилися ліберальними обіцянками Олександра І. Це, зокрема, дістає вияв у піднесенні до ідеалу поняття загальноімперського „общого добра“, що бачимо й у творчості українських письменників — І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки та інших, які вважали себе синами „общей отчизны“. Цим великою мірою пояснюється те, що в межах загальнослов'янського відродження перші діячі національного руху в Україні працювали в царині мови, літератури, народної культури (Л. Боровиковський сформулював це як „Украина в ее словесном выражении“), не займаючи радикальної позиції в питанні політичної автономії. Подібне спостерігалось в ті часи й на західноукраїнських землях.

Представники офіційних кіл Росії ставилися до національно-визвольних прагнень України спочатку підозріло вороже, а з часом нетерпимо войовниче, відкидаючи саму ідею її національного відродження і самостійності. За цих умов реакція широких кіл російської громадськості на колоніальне становище України не позначалась активністю, за винятком окремих слов'янофілів, які в своїх інтересах певний час співчутливо ставилися до національно-культурних заходів українців.

Тим часом суспільне життя в Росії наприкінці ХVІІІ — на початку ХІХ ст. дістало імпульси прискореного розвитку

<sup>12</sup> Маркс К. До критики гегелівської філософії права // Маркс К., Енгельс Ф. Твори. Т. І. С. 239—240.

в результаті перемоги у Вітчизняній війні 1812 р., усвідомлення народу як історичної сили й народження революційної (декабристської) ідеології. Натхнений ідеями визволення народу з кріпосницького рабства, рух декабристів зробив глибокий вплив на формування громадської думки й літератури 10—20-х років, спонукаючи до пошуків нових засобів пізнання та відображення життя людини й історичного буття людства.

У суспільній свідомості, яка в той час розвивається під впливом загальноєвропейських успіхів у відкритті об'єктивних законів природи й людського життя, поширення нових філософсько-політичних ідей і прогресивних соціологічних учень, французької буржуазно-демократичної революції 1789—1894 рр., зміцнюються демократичні й матеріалістичні тенденції, дух вільнодумства й критицизму, що поєднується з антимонархічними, антикріпосницькими настроями, з гострою критикою духівництва. На порядок дня висувається питання про зміну в Росії самого принципу державного правління, його рішучу (аж до насильницького повалення самодержавства) демократизацію.

Прискорення темпів суспільного розвитку відрізняло східну частину України від західноукраїнських земель, що перебували у складі інших держав. Хоч у 1784 р. був відкритий у Львові університет, а в 1814—1815 рр. засновано в Перемишлі культурно-освітнє товариство, викладання в навчальних закладах велося німецькою й латинською мовами (у так званих народних школах — польською та угорською). З кінця XVIII — в перші десятиріччя XIX ст. панувала література „шкільного“ класицизму (панегірики на честь титулованих світських і духовних осіб, утвердження божественного походження влади цесаря). З характеристики, яку дав І. Франко у своїх працях „Критичні письма о галицькій інтелігенції“ (1870) та „Нариси з історії української літератури в Галичині“ (1888), видно, що місцева інтелігенція (вона була представлена нижчим духівництвом, яке вело нужденне й підневільне життя) наприкінці XVIII — на початку XIX ст. не могла витворити літератури про народ і для народу, що весь „могутній розвиток європейської літератури і літератури польської, що відбувався у той час, пройшов повз галицьких українців без сліду, не викресав у них ані жодної живої іскри. Церковщина вбивала живий дух серед нечисленної інтелігенції...“ (27; 142—143). „Тільки в 30-х роках починається нова доба в духовнім житті Галицької Русі“ [41, 62].

З другої половини XVIII ст. в Росію й Україну проникають ідеї Просвітництва, яке ідеологічно підготувало французьку буржуазну революцію 1789—1794 рр., що здійснилася

вже не під релігійними, а під світськими гаслами, відокремило релігію від науки, витіснило у сфері світського мислення теологію філософією.

Характерною рисою просвітительської ідеології була безмежна віра у перетворювальну силу людського розуму й освіти. Йшлося не просто про поширення освіти як такої, а про „просвіщення умів“, утвердження нового світогляду, „істинних“ уявлень про світ, суспільство й людину на противагу хибним ідеям і уявленням старого часу. За цих умов ідеологія Просвітництва сама ставала активним фактором, що допомагав розхитувати старий порядок, прискорював хід історичного розвитку.

В силу вже згадуваних історичних умов, зокрема слабкості антифеодального руху, цілісна концепція просвітительської ідеології в Україні на початок ХІХ ст. не могла скластися, хоч уже в творчості Сковороди, за словами І. Франка, відбилися „нові ідеї європейської філософії і етики, ті самі ідеї рівності людей, простоти і натуральних їх взаємних відносин, котрі у Франції проповідував Руссо“ [41, 44].

Суспільний ідеал як логічно оформлена ідеологія в масовій політичній свідомості того часу був ще відсутній і лишався здобутком соціально-моральних концепцій окремих освічених мислителів. За наявності рис національної своєрідності просвітительська ідеологія в Росії і в Україні формувалася як цілісне явище. Вже раннє російське просвітительство (яке зазнало впливу українського гуманізму ХVІ—ХVІІ ст., що, зокрема, сприяло підпорядкуванню церкви інтересам держави) складалося значною мірою як єдина ідеологічна система об'єднаними зусиллями українських і російських діячів (Ф. Прокопович, М. Ломоносов, Я. Козельський, Г. Сковорода та ін.).

Наприкінці ХVІІІ — на початку ХІХ ст. на Лівобережній Україні виникають осередки нової політичної, філософської й історичної думки, що нерідко поєднувалася з українською старшинсько-дворянською опозицією і була зв'язана з масонськими й декабристськими колами. Таким, зокрема, був у Глухові (на Чернігівщині) гурток вихованця Київської академії філософа й просвітителя Я. П. Козельського, який розвивав ідеї механістичного матеріалізму ХVІІІ ст. і відділяв філософію від богослов'я. Відомим був гурток одного з перших дослідників „Слова о полку Ігоревім“ О. Палицина у с. Попівка Сумського повіту Харківської губернії („Попівська академія“), де вивчали і перекладали твори Вольтера, Монтеск'є і Руссо (зокрема, його „Суспільну угоду“). Цей гурток відвідували Г. Сковорода й В. Н. Каразін. У кременчуцькому гуртку В. В. Пассека, якого за вільнодумство тричі висилали

до Сибіру, поширювали список „Подорожі з Петербурга до Москви“ О. Радищева. Одним із центрів опозиції, розсадником декабристських ідей був маєток В. В. Капніста в с. Обухівка Миргородського повіту.

За свідченням сучасників, родина Капніста була тісно пов'язана з українською культурою. В Обухівці, де бували майбутні декабристи С. Муравйов-Апостол, П. Пестель, М. Бестужев-Рюмін, М. Лорер, О. Поджіо та ін., обговорювалися питання суспільного устрою Росії, скасування кріпосного права. Гурток Капніста мав зв'язок з Товариством об'єднаних слов'ян, метою діяльності якого було створення вільної від царської деспотії братньої федерації слов'янських народів (ця ідея пізніше знайшла відображення в програмі Кирило-Мефодіївського товариства). „Ода на рабство“ В. Капніста, написана на знак протесту проти введення у 1783 р. кріпацтва в Україні, ідейно-тематично споріднена з одою „Вольність“ О. Радищева і віршем Г. Сковороди „De Libertate“. Ідея „суспільної угоди“, забезпечення державою „спільного блага“, захист природних прав людини, тираноборчі мотиви у творчості В. Капніста засвідчують його близькість до просвітительської ідеології.

Існував також гурток у с. Понурівка на Чернігівщині в маєтку колишнього російського сенатора М. Миклашевського, молодший син якого Олександр і два зяті — М. Судієнко та О. фон Брігген — були членами товариства декабристів.

На рубежі XVIII—XIX ст. процес секуляризації літератури в Україні в основному завершується переходом від релігійного світогляду (хоч традиції релігійної літератури не перериваються) на ідейні позиції Просвітництва. Заклики до просвіти всіх верств суспільства, в тому числі народу, що стали на той час в Україні загальнодемократичними гаслами, визрівання ідей дворянської революційності вже на самому початку XIX ст. дали могутній поштовх розвитку суспільної свідомості.

У Росії і в Україні провідниками просвітительських ідей були дворянство й різночинна інтелігенція. В Україні просвітительська ідеологія була сприйнята переважно в її русоїстському вигляді, де віра в науковий прогрес заступається утвердженням цінності первісного, природного стану. Живим утіленням розуму стає для просвітителів поняття природи, яке включає й людину. „Природа“ і „природна людина“ виступають як найбільше благо і найповніше втілення розумного начала. Розумна природа стає аргументом у запереченні існуючого феодального ладу як такого, що відхилився від розумних начал.



Одним із осередків формування нової суспільної і художньої думки на початку XIX ст. стає Харківський університет (заснований у 1805 р.). Діяльність його, зокрема, сприяла заснуванню в Україні періодичної преси: журналів „Харьковский Демокрит“ (1816), „Украинский вестник“ (1816—1819), серед видавців якого був Квітка-Основ'яненко, „Украинский журнал“ (1824—1825), діяльну участь у якому брав Гулак-Артемівський.

Продовжуючи традиції російських сатиричних журналів XVIII ст. М. Новикова й І. Крилова, „Харьковский Демокрит“ друкував твори місцевих літераторів — Г. Квітки-Основ'яненка (вірші), В. Масловича, Я. Нахімова, Р. Гонорського (зокрема уривки з поеми „Основание Харькова“, в якій деякі сцени були написані українською мовою), порушував соціальні питання дійсності, показував класові конфлікти між поміщиками й кріпаками. На сторінках „Украинского весника“ та „Украинского журнала“, крім окремих творів українських авторів, друкувалися статті, в яких обговорювалися питання економічного і культурного розвитку, висувалася ідея рівності людей незалежно від їх соціального становища. Так, у статті „Речь на случай совершения памяти об Игнатии Красицком...“, переклад якої з польської мови був зроблений П. Гулаком-Артемівським, говорилося: „Ми живемо в такий вік, в якому думка, будучи підпорядкована правилам природи й розуму, цінує людей за особисті їх достоїнства... Тепер не запитують більше, як далеко сягає рід ваших предків, а хочуть знати, хто ми і що ми зробили!“

У багатьох статтях, написаних здебільшого викладачами Харківського університету, зазначалося, що державне законодавство мусить відповідати „духові народу“ й забезпечувати його добробут, говорилося про необхідність ліквідації кріпосного права і встановлення конституційного правління (статті Р. Гонорського „О духе времени“, „Речь, говоренная в торжественном собрании Слободско-Украинской гимназии...“, Є. Філомафійського „О силе разума“, М. Грибовського „Об управлении людьми“, І. Воронова „О необходимости законов в каждом политическом обществе“, надруковані в 1816—1818 рр. в „Украинском вестнике“).

У статтях, присвячених стану й завданням розвитку словесності, автори виступали проти наслідування іноземних зразків, акцентували увагу на необхідності пізнання свого, національного життя та історії, вивчення й розвитку рідної мови. Вимога створення самобутньої національної літератури, яка б виражала ідею народності, пов'язувалася з розумінням історичних особливостей життя різних народів. Пробудження

любові до рідної мови й літератури було одним із програмних в „Українском журнале“ й орієнтувало молоду українську літературу на художнє дослідження народного життя, спонукало до того, щоб література цікавилася не тільки історією народу, а й тогочасними його потребами.

В часи миколаївської реакції, що настали після поразки повстання декабристів, журнали в Харкові припинили своє існування; вдалося видати в 1831 р. лише „Українский альманах“ (у ньому були надруковані окремі твори Л. Боровиковського, Є. Гребінки, О. Шпигоцького, українські народні думи й пісні), у 1833 р. — дві книги збірки „Утренняя звезда“ (надруковані „Салдацький патрет“ та уривки з повісті „Маруся“ Г. Квітки-Основ'яненка, твори П. Гулака-Артемовського, байки Є. Гребінки та ін.); у 1839 р. у першій книзі „Українского сборника“ була опублікована „Наталка-Полтавка“ І. Котляревського. У 1840 р. у Києві вийшла у світ перша книга альманаху „Киевлянин“ М. Максимовича.

Нова українська література в перші десятиліття ХІХ ст. формується не тільки на Лівобережній і Слобідській Україні, а й у Петербурзі, де в 30—40-х роках починають літературно-культурну діяльність Т. Шевченко, Є. Гребінка, а також багато інших вихідців із України, які писали російською мовою на теми української історії і життя (В. Наріжний, О. Сомов, М. Гоголь, М. Маркевич та ін.).

У петербурзькому журналі „Вестник Европы“ в цей час друкуються твори П. Гулака-Артемовського, Л. Боровиковського, матеріали з українського фольклору; в журналі „Соревнователь просвещения и благотворения“ публікуються уривки „Енеїди“ І. Котляревського (перші три частини її побачили світ у Петербурзі в 1798 р.; два наступні видання — 1805 і 1808 р. теж там). У Москві в 1827 р. випущено „Малороссийские песни“ М. Максимовича, а в 1834—1837 рр. — „Малороссийские новости, рассказываемые Грицьком Основьяненком“. 1840 року в Петербурзі було надруковано „Кобзар“ Т. Шевченка, а в 1841 р. вийшов альманах „Ластівка“.

Через посередництво й особисті контакти літераторів — вихідців з України — з провідними діячами російської літератури і громадсько-культурного життя (К. Рилєєвим, В. Жуковським, О. Пушкіним, П. Вяземським, І. Криловим, Ф. Глинкою, В. Далем, М. Язиковим, О. Кольцовим, В. Одоевським, П. Плетньовим та ін.) тема України проникає в російську літературу; спільними зусиллями формується літературно-естетична думка того часу. Одним із прикладів такої співпраці є близькість М. Максимовича до філософсько-

естетичного гуртка „любомудрів“ у 1823—1825 рр. Багато хто з українських письменників були членами загально-російських літературних товариств та літературно-наукових гуртків, брали активну участь в обговоренні питань літературного розвитку в журнальній періодиці.

Перша половина XIX ст. характеризується входженням українських письменників у російську літературу (П. Гулак-Артемівський, Є. Гребінка, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, М. Костомаров та ін.), і навпаки — росіян в українську, творенням літератури і російською, і українською мовами. Це явище виникло не тільки внаслідок невизначеності на початку XIX ст. шляхів розвитку нової української літератури та невизнання реакційними колами права української мови на розвиток, а й як форма звернення українських письменників до всеросійського читача, їх бажання розповісти світові про історію, життя та звичаї українського народу.

Становленню тематики нової української літератури великою мірою сприяла розробка російськими письменниками (багато з яких були або вихідцями з України, або тісно зв'язаними з її життям і культурою) тематики з життя українського народу. Це стосується, зокрема, творчості В. Наріжного — своєрідного предтечі Г. Квітки-Основ'яненка та частково М. Гоголя в сатирично-побутовому змалюванні звичаїв провінційного дворянства („Російський Жітбляз, або Пригоди князя Гаврила Семеновича Чистякова“, 1814; „Арістїон, або Перевиховання“, 1822; „Бурса“, 1824; „Два Івани, або Пристрасть до тяганини“, 1825), і близького до діячів декабристського руху О. Перовського (А. Погорельського), який у 1825—1830 рр. був попечителем Харківського учбового округу (його роман „Монастирка“, що реалістично показував життя провінційного дворянства в Україні, є в російській літературі одним із перших романів звичаїв), і вихованця Харківського університету О. Сомова — автора повістей та оповідань, пов'язаних з художнім освоєнням українського фольклору („Гайдамак“, 1826; „Русалка“, 1829 та ін.).

Своїми творами російські письменники, зокрема Ф. Глинка („Зіновій Богдан Хмельницький, або Звільнена Малоросія“), К. Рилсв („Войнаровський“, „Наливайко“), О. Пушкін („Полтава“), сприяли художній розробці проблематики з історії України. Як представники декабристської ідеології Ф. Глинка та К. Рилсв тему національного визволення українського народу пов'язували з ідеєю громадянської свободи. Особливе місце займає М. Гоголь, творчість якого є набутком культури обох народів.

Українська література перших десятиліть XIX ст. характеризується розімкненістю і на культуру інших слов'янських

народів, які в епоху Просвітництва вступають у період відродження своїх історичних традицій та формують нові літератури. В українській літературі з'являються поетичні переклади та переспіви з літератур інших народів світу, передусім пісенного фольклору слов'ян.

Помітна роль у розширенні міжнаціонального контексту української культури, літератури й науки належить, зокрема, П. Гулаку-Артемівському, який виступав як перекладач французької класицистичної поезії, як знавець і викладач польської мови й літератури, а як ректор Харківського університету — організатором наукових подорожей молодих українських учених до слов'янських країн. У 1832 р. він був обраний членом Королівського товариства друзів науки у Варшаві.

Наприкінці 30-х — на початку 40-х років О. Бодяньський та І. Срезневський здійснюють наукові подорожі до слов'янських країн, результатом яких була праця О. Бодяньського „О времени и происхождении славянских письмен“ (1855). Протягом 1837—1843 рр. він перекладає й видає праці П. Й. Шафарика „Славянские древности“ та „Славянское народописание“. Після повернення зі слов'янських країн І. Срезневський читає в Харківському університеті курс лекцій з історії слов'янських народів та історії їхніх літератур, а пізніше публікує праці „Исторический очерк сербо-лужицкой литературы“ (1844) і „Обозрение главных черт сродства звуков в наречиях славянских“ (1845).

Постійними і плідними були зв'язки з діячами слов'янського культурного відродження і національного-визвольного руху українських поетів-романтиків (серед них „Руської трійці“), що характеризувалися у сфері творчих контактів перекладами поетичних творів та зразків народної поезії слов'ян (Л. Боровиковський, А. Метлинський, М. Костомаров, М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький та ін.). Поряд з цим із 20-х років XIX ст. невичерпним джерелом тем, сюжетів, мотивів, арсеналом образного мислення й поетичного натхнення для більшості слов'янських письменників стає українська народна поезія, що навіть породжує в польській літературі „українську школу“.

Саме в цей час з'являються перші збірники української народної поезії: „Опыт собрания старинных малороссийских песней“ (1819) М. Цертелева, „Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем“ (1827; друге видання — 1834), „Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego“ (1833) В. Залеського, „Ruskoje wesile“ (1835) Й. Лозинського, шість книг „Запорожской старины“ (1833—1838) І. Срезневського, „Малороссийские и червонорусские народные думы и песни“

(1836) П. Лукашевича, двотомна збірка „Pieśni ludu ruskiego w Galicyi“ (1839—1840) Жеготи Паулі.

Словесний фольклор, що зберігав у той час в Україні не тільки художні традиції, а й здатність до саморозвитку, продукування нових жанрів чи тематичних груп творів (чумацькі, кріпацькі, рекрутські пісні, що виражали протест народних мас проти соціального і національного гноблення, дух романтики визвольної боротьби й героїзму), стає могутнім фактором оновлення ідейно-художнього змісту літератури. Фольклоризм літератури не лише проявлявся в розробці народнопоетичних тем, сюжетів і мотивів чи в аплікативних цитаціях народного образного слова, а й впливав на формування нової жанрово-стильової системи, на оновлення образної структури художнього мислення.

Українська етнографія 10—30-х років ХІХ ст. з перших днів свого народження як окремої галузі знання характеризується великою увагою до проблем літератури, визначення шляхів її розвитку. Так, у статтях М. Цертелєва „О старинных малороссийских песнях“ (1818), І. Кулжинського „Некоторые замечания относительно истории и характера малороссийской поэзии“ (1825), у передмовах М. Максимовича до збірника „Малороссийские песни“ (1827), М. Маркевича до збірки „Украинские мелодии“ (1831), І. Срезневського до першого випуску „Запорожской старины“ (1833) та в його статті „Взгляд на памятники украинской народной словесности“ (1834), у магістерській дисертації О. Бодянського „О народной поэзии славянских племен“ (1837), у статтях В. Залеського „О pieśniach ludu polskiego i ruskiego“ (1827), „О pieśniach ludu“ (1831) та його передмові до першої частини збірника „Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego“ у „Передговорі к народним руским пісням“ (1837) І. Вагилевича і магістерській дисертації М. Костомарова „Об историческом значении русской народной поэзии“ (1834) дістало відображення тогочасне розуміння народної поезії, її значення для розвитку літератури.

Протягом 1821—1841 рр. понад 30 рецензій і розвідок, присвячених українській народній творчості, з'являється у дванадцяти періодичних виданнях Москви й Петербурга.

Від розуміння народної поезії як реліктового явища, яке допомагає надавати творам літератури народного колориту, тогочасна естетична думка приходять до визначення народної словесності як відображення історичного змісту епохи, життя і душі народу. Розвиваючи погляди Гердера, який справив великий вплив на становлення слов'янської фольклористики, збирачі й дослідники української народної поезії приходять до розуміння її як першооснови літератури.

Апология фольклору в судженнях ряду представників романтичної естетики (головним чином М. Костомарова, а пізніше П. Куліша) приводить до проголошення тогочасного літературного процесу продовженням фольклоротворення в нових історичних умовах вже окремими художниками, але від імені народу й у народному дусі. У теоретичних побудовах О. Бодяньського й М. Костомарова на ґрунті поглядів на народну поезію як вираження національного „духу“ з'являються спроби характеристики українського та російського фольклору як носія різного „духу“ цих народів.

Народна словесність, як і давня література, що базувалася на засадах канонічності, розвинутої системи художньої умовності, тобто на високому рівні знаковості в структурі образності, за формою художнього узагальнення належали до одного типу художнього мислення. Посилення в новій літературі аналітичного начала породжує складну проблему нового взаємовідношення фольклору і літератури, яка в цей час (з початку XIX ст.) належить до реалістичного типу творчості.

Тогочасний рівень розвитку естетичної думки тільки почав підходити до розуміння складності взаємовідношення фольклору й літератури — двох споріднених, але самостійних і багато в чому відмінних видів мистецтва. Фольклор був важливим, однак не єдиним формантом художньо-естетичної системи нової української літератури, яка складалася на більш широкій суспільній та естетичній основі.

Література XVI—XVIII ст., як породження певної історичної епохи, має своє самостійне значення і водночас виступає одним із складників у формуванні літератури перших десятиріч XIX ст. Це простежується насамперед на світоглядному, родовому, жанровому й стильовому рівнях. Так, ідеї ренесансного гуманізму, що були сприйняті бароко (це включає в себе і безпосередню рецепцію творів античних авторів), розвиваються у Просвітництві як ідеології нового часу. Однією із провідницьких цих ідей була „Історія русов“, у якій, за словами І. Франка, „ярко висказалися іменню ті політичні та соціальні ідеали, котрі більше або менше ясно відчували всі українські писателі, поети і публіцисти, не виключаючи й Шевченка“. „Історія русов“ великою мірою становила той „ідейний ґрунт, на котрім виросла новіша українська література“ [41, 61].

Нова українська література успадкувала демократичні начала попереднього літературного розвитку, його „мужиколюбство“ (І. Франко). „Історичні обставини, — писав він, — довели до того, що головна сила української нації лежить в мужицтві, що велика часть української інтелігенції винародовилась

і не признається до українського народу“ [41, 46]. Цей демократизм був перейнятий і в царині естетичного мислення (перевага художніх форм простонародного, фольклорного походження), що проявилось в рецепції традицій народної сміхової культури, в бурлескній домініанті стилю, почасти художнього канону, в характері класицизму і сентименталізму, які були продовжені в творчості І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка та багатьох інших письменників нового часу. Не випадково, що перший твір нової української літератури — „Енеїда“ І. Котляревського — був одночасно й останнім твором старої літератури. „Ми дивимося на „Енеїду“ Котляревського, — писав П. Житецький, — як на синтез всього пережитого, але синтез творчий, в котрому закладено початок нового типу літературних явищ, неможливих у XVIII віці“<sup>13</sup>.

Усваджувана була новою літературою (хоч і в редукованому вигляді) й сатирично-викривальна традиція літератури XVIII ст. („Ода — малороссийский крестьянин“ К. Пузини, „Вояж по Малой России г. генерала от инфантерии Беклешова“, „Малороссийские стихи, в которых описывается погребение преосвященного Виктора, архиепископа малороссийского...“ та ін.), що сприяло розвитку реалістичних засад. Ця традиція досягла своєї вершини в політичній сатирі Т. Шевченка.

У старій українській літературі — початки ліричної поезії, художньої прози, театру й драматургії (ода, панегірики, байка, ліричний вірш-пісня, апокрифічні оповідання, притча, літописи, історико-мемуарна проза, світські повісті, драматичні діалоги, шкільна драма, інтермедія, вертеп та ін.), що дали у новочасній літературі початок новим чи видозміненим жанрам.

Хоч українська література XVI—XVIII ст., розрахована переважно на освіченого читача, творилася головним чином старою українською книжною мовою (в різних частинах України писали й друкували твори латинською, російською, польською, німецькою й угорською мовами; німецькою й російською на початку XIX ст. були написані навіть перші граматики української мови), уже в мові І. Вишенського, як зазначав І. Єрьомін, наявні прямі провісники тієї реформи української мови, яку на рубежі XVIII—XIX ст. здійснив І. Котляревський і в середині XIX ст. завершив Т. Шевченко.

Наприкінці XVIII ст., коли етнос почали вважати основою нації, народна мова (простонародне „наречіє“) як справді національне явище дістає право на розвиток і повноцінне

<sup>13</sup> Житецкий П. „Энеида“ Котляревского и древнейший список ее в связи с обзором малорусской литературы XVIII в. К., 1900. С. 8.

функціонування. Українці, як і інші недержавні народи, пройшли в утвердженні своєї мови шлях від записування словесного фольклору, створення першої граматики („Грамматика малороссийского наречия“ (1818) О. Павловського) до мовної консолідації нації, яка висуває вимоги політичного самоврядування й автономії. Утвердження мови певного етносу нерозривно пов'язане з визнанням історичної ролі народу, його права на своє політичне життя і державну самостійність. Перехід літератури на живу народну мову в Україні впливав не стільки з потреб освіти, скільки з потреб відтворити „фізіономію“ народу, національне мислення. Саме тому в перші десятиріччя ХІХ ст. проблема мови нової української літератури стає засобом самозбереження і саморозвитку нації, набуваючи цим самим політичного характеру.

Ставлячи за мету політичну й культурну асиміляцію українського народу, царський уряд і Синод ще в 1712 р. своїм указом заборонили друкувати оригінальні твори українською мовою, внаслідок чого українська література в другій половині ХVІІІ ст. знову стає переважно рукописно-анонімною. Національним потребам українців у розвитку рідної мови була протиставлена централізаторська доктрина офіційної Росії, заснована на беззастережному пріоритеті культури і мови „правлячого“ народу. Випади проти української мови посилювалися в міру появи дедалі більшої кількості літературних творів цією мовою, доки вона у 60—70-х роках зовсім не була заборонена урядом. Російська реакційна преса 30—40-х років („Библиотека для чтения“, „Русский вестник“, „Северная пчела“ та ін.) не тільки кепкувала з української мови як з простонародного „наріччя“ російської, а й узагалі заперечувала можливість її розвитку як мови літературної. Діячам української культури впродовж усього ХІХ ст. доводилося витрачати багато зусиль для захисту права української мови на самостійне існування, на спростування погляду на неї як „наріччя“ російської. Так, у листі до І. Снегірьова 1834 р. І. Срезневський писав: „В настоящее время уже нечего доказывать, что язык украинский (или, как угодно называть другим, малороссийский) есть язык, а не наречие русского или польского... и многие уверены, что этот язык есть один из богатейших языков славянских...“<sup>14</sup>.

Не менш важливим було питання, безпосередньо пов'язане з дальшим розвитком літератури, про подолання

<sup>14</sup> Ученые записки Московского университета. Ч. VI. 1834, октябрь. С. 134—135.



однобічного погляду на українську мову як на грубе просторіччя, начебто не здатне для відтворення тонких душевних переживань і глибокої думки. Склався цей погляд великою мірою внаслідок поширення на початку ХІХ ст. в українській літературі бурлескного стилю, зокрема великої популярності „Енеїди“ І. Котляревського. „Давно хто-то сказав, — писав у 1837 р. Є. Гребінка в рецензії на „Малороссийские повести“ Г. Квітки-Основ'яненка, — что на малороссийском языке можно писать только одно комическое. Перед нами был факт: „Энеида“ Котляревского, пародия во вкусе фламандской школы, и люди, убежденные этим фактом, приняли ложную мысль за истину. Но стоит прочесть *Историю Малороссии*, вникнуть в характеры ее героев, прислушаться к ее песням, чтобы убедиться, что народ с таким железным характером, с такими глубокими чувствами может и не смеяться“<sup>15</sup>. І Гулак-Артемівський, і Боровиковський, і Квітка-Основ'яненко, друкуючи свої твори в російських виданнях, указували на своє прагнення довести багатобарвність української мови, її здатність виражати найширший діапазон серйозних понять і найпотаємніших порухів душі. З багатством живої народної мови великою мірою пов'язаний і потужний фольклоризм української літератури.

В українській літературі перших десятиріч ХІХ ст. простежується спільна для всіх новоєвропейських літератур провідна роль поезії в системі літературних родів, оскільки проза як епос нового часу до епохи Просвітництва перебувала ще на периферії мистецького розвитку.

Жанрова система української поезії перших десятиліть ХІХ ст. складається як із світських жанрів давньої літератури, так і з тих, що народилися в процесі формування нової літератури. До успадкованих належали сатиричний вірш, байка (замість прозової — віршова), ліричний вірш, вірш-трагедія, до другої — ірої-комічна і трагедійна поема („Енеїда“ Котляревського, „Горпинида, чи Вхопленая Прозерпина“ Білецького-Носенка), побутово-гумористична поема („Вечорниці“ П. Кореницького), історична поема (анонімна поема кінця 30 — початку 40-х років „Кочубей“, „Палій“ В. Забіли, „Мадей“ І. Вагилевича), віршова „казка“ (віршові казки П. Білецького-Носенка, „Жулин і Калина“ І. Вагилевича), романтична балада (П. Білецький-Носенко, П. Гулак-Артемівський, О. Шпигоцький, Л. Боровиковський, М. Костомаров, І. Вагилевич та ін.), елегійна і медитативна лірика, „думка“, романс.

<sup>15</sup> Гребінка Є. П. Твори: У 5 т. 1957. Т. 5. С. 304.

Як новий жанр віршова літературна казка найпродуктивніше (23 твори) представлена П. Білецьким-Носенком (1774—1856). У ній творчо синтезовані традиції фольклорної казки й народної новели з їх побутово-фантастичними перипетіями та міжнародні сюжети й фабули з використанням досвіду українських (І. Котляревський), західноєвропейських (Лафонтен, Вольтер) і російських письменників (О. Сумароков, І. Дмитрієв). Відому літературну версію письменник, як правило, переосмислює в плані правдивого відтворення етнографічно-побутової національної атмосфери, насичує суспільно-побутовими реаліями, критичним ставленням до панівних верхів, щирим співчуттям до трудових мас. Авторська настанова на комічний ефект, розважальність, натуралізм побутових сцен, згрубіла лексика, широке використання народної демонології, бурлескний стиль поєднуються в казках Білецького-Носенка з гуманістичними моральними ідеалами, з антикріпосницьким, просвітительським поглядом на зображуване, з історичною народною пам'яттю, з точним відтворенням місцевого колориту і реалій, з ліричними повчальними авторськими відступами („Навісна“, „Вовкулака“, „Кумедійщик“, „Мильні баньки“, „Пан Писар“, „Урок панам“)<sup>16</sup>.

Розвиток нових жанрів поезії значною мірою збагачує поетичну форму, остаточно утверджує силабо-тонічну систему віршування (хоча силабічний вірш трапляється ще в творчості А. Метлінського). В українській поезії з'являється сонет, тісно пов'язаний з філософською, любовною і пейзажною лірикою (О. Шпигоцький, М. Шашкевич), тріолет (О. Бодяньський), набувають поширення народний вірш, 14-складовий коломийковий і олександрійський вірші, елегійний дистих, гекзаметр, різностопний і шестистопний цезурований ямб, амфібрахій, анапест; П. Гулак-Артемівський широко вводить у коломийковий розмір перенос (enjambement) тощо.

Помітне місце в українській поезії належить переробкам, переспівам і перекладам зі світової літератури (давньогрецькі і римські автори, обробки античних і біблійних сюжетів, французькі поети-класицисти, Шекспір, Байрон, німецькі поети Бюргер, Гете, твори слов'янських поетів, зокрема Жуковського, Пушкіна, Міцкевича), що збагачувало її тематично й художньо.

Особливо великий поштовх розвитку української поезії дав романтизм, який із перших спроб кінця 20-х років у 30-ті—40-і роки складається в самостійний літературний

<sup>16</sup> Детально див.: Деркач Б. А. П. П. Білецький-Носенко. Життя і творчість. К., 1988.

напрям, формуючи свою родову і жанрово-стильову системи та літературно-естетичну думку.

В естетичному світі нової української літератури відбуваються своєрідне накладання й синтез трьох художніх стилів: народної сміхової культури, „низового“ бароко (пародіювання, переінакшування були одними з найулюбленіших форм творчості барокових письменників) і „низького“ класицизму, в якому не лише дійсність, а й антична традиція переосмислювалися в гумористичному плані. Це яскраво сміхове бачення світу в українській літературі на початку ХІХ ст. було пов'язане з поетикою бурлеску, розвиток якого в Україні розпочався з середини ХVІ ст.

Утвердження нового погляду на народ, нових принципів художнього відтворення дійсності, протиставлених теоретичним концепціям класицизму, які виражали естетичні правила й класову етику дворянської літератури, введення в літературу народного життя і народного героя як повноцінних об'єктів художнього зображення були пов'язані з великими труднощами. Тому однією з початкових форм цього утвердження стає сміх. Герої з народу, перш ніж стати об'єктом серйозного стилю, повинні були пройти шлях гумористичного і сентиментального буття. Не випадково М. Гоголь в авторському зверненні до читачів — у передмові до „Вечорів на хуторі біля Диканьки“ — нові естетичні позиції і нових героїв представляв у гумористичній формі.

Принципово ту ж форму (гумористично-бурлескно) у відстоюванні права української літератури на відображення „низького“ народного життя і введення в літературу простонародних героїв використовували й І. Котляревський („Енеїда“), і П. Гулак-Артемівський („Супліка до Грицька Квітки“, „Писулька до того, котрий що божого місяця „Українського гінця“ („Українск[ий] вестник“) по всіх усяодах розсилає“, „Дещо про того Гараська“), і Г. Квітка-Основ'яненко („Салдацький патрет“), і Є. Гребінка („Так собі до земляків“).

Бурлеск проникає в тогочасну українську поезію („Пісня на новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну“ І. Котляревського, українська байка першої половини ХІХ ст.) у твори поетів-романтиків 20—30-х років, у прозу (бурлескно-реалістичні оповідання Г. Квітки-Основ'яненка), в драматургію („Наталка Полтавка“, „Москаль-чарівник“ І. Котляревського, „Сватання на Гончарівці“ Г. Квітки-Основ'яненка), у переклади й переспіви („Твардовський“ П. Гулака-Артемівського, його ж переробки од Горація, переклад „Полтави“ О. Пушкіна, здійснений Є. Гребінкою), в літературно-критичні статті, в епістолярій і стає мало чи не національним українським стилем.

До початку 30-х років бурлеск в українській поезії був однією з найпродуктивніших стильових течій. Його ідейно-художня природа у багатьох важливих моментах відповідала завданням утвердження нового світобачення й нових естетичних засад у літературі. Йдеться про розвинуту в ньому стихію побутово-розмовної народної мови, органічний зв'язок з фольклорною естетикою і народним світосприйняттям, про критику феодальних порядків і духівництва, дух демократизму й гуманізму, яскраво виражений нахил до відтворення життя в його найбуденніших формах.

Розвиваючись на початку XIX ст. як „низький“ стиль у „низьких“ жанрах класицизму (ірої-комічна поема „Енеїда“ і ~~жартівлива зпнжена ода~~ „Пісня на новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну“ Котляревського, „Горпинида, чи Вхоплена Прозерпина“ Білецького-Носенка, створена за сюжетною схемою ірої-комічної переробки О. Котельницьким і Ю. Люценком античного міфа „Викрадення Прозерпіни“), бурлеск активно заперечував класицистичний аристократичний раціоналізм і руйнував його поетику зсередини. Ці твори містили також багато алюзій щодо актуальних проблем тогочасного суспільного життя.

У літературному житті українського бурлеску найвищий і найпродуктивніший рівень його розвитку представляє „Енеїда“ Котляревського, оскільки вона, з одного боку, великою мірою повернула бурлеск до його генетичних витоків — народної сміхової культури, а з іншого — підпорядкувала його новим, просвітительським ідейно-художнім завданням, що піднесло його суспільне звучання і функцію. Цього в бурлеску не вдалося досягти наслідувачам Котляревського.

Створюючи свою „Горпиниду“, П. Білецький-Носенко свідомо орієнтувався на „Енеїду“ І. Котляревського (не ставлячи перед собою, однак, тих суспільних та ідейно-естетичних завдань, як його попередник). Звертаючися до музи, автор закликає її: „Дмухни в мене той самий жар, З яким співалась „Енеїда“. В його поемі-трагестії дія персонажів переноситься на етнографічний терен України, що підкреслюється численними національними реаліями, зануренням автора в українську народну стихію побуту, звичаїв, повір'їв, зображенням інтер'єру, описом страв, одягу тощо. „Українізованими“ постають герої і персонажі; характеристика їх подається в дусі народної сміхової культури, що досягається за допомогою амбівалентного поєднання позитивних і негативних рис з точки зору народних етичних і естетичних поглядів (чергування побутово-зниженого і фольклорно-ідеального). Як і в Котляревського, у Білецького-Носенка

проявляється така ж сама натуралізація психічних процесів персонажів, розрахована на комічний ефект.

Зберігаючи народносміхову, бурлескно цілісність стилю, Білецький-Носенко, як і Котляревський, вдається до ліричних описів і характеристик, правдивого відтворення побутових явищ, критики суспільних порядків. Однак критичний та утверджувальний пафос „Горпиниди“ не йде в порівняння з „Енеїдою“; він підпорядкований розважальному началу й не містить того серйозного загальнонаціонального змісту й художньої майстерності, які зробили поему Котляревського визначним ідейно-художнім явищем свого часу.

Активний розвиток бурлескно-гумористичної течії великою мірою гальмував в українській поезії дослідження кардинальних проблем суспільного життя, утвердження народного естетичного ідеалу, звужував широту реалістичного художнього узагальнення, стояв на перешкоді психологічному проникненню в глибину характерів. Так, спроба П. Данилевського відобразити події Вітчизняної війни 1812 р. в бурлескно-гумористичному дусі („Ода малороссийского простолюдина на случай военных действий при нашествии французов в пределы Российской империи в 1812 году“) виявилась невдалою, а в „сатиричній поемі“ П. Кореницького „Вечорниці“ („Сніп“, 1841), що містила багато поверхових запозичень з „Енеїди“ Котляревського, елементи соціального бачення життя потонули в побутовому натуралізмі й грубості „живописних“ сцен.

Через простакувату манеру, навмисну бурлескно зниженість та огрубленість у відтворенні стихії народного життя не досягла своєї мети й побутово-етнографічна поема С. Александрова „Вовкулака“ (1842), в якій автор хотів показати „українське повір'я, весільні звичаї й обряди“. Так само не вирізняються високим ідейно-художнім рівнем бурлескно-побутові твори тих українських письменників, які зарекомендували себе переважно як сентименталісти й романтики („Корній Овара“ І. Срезневського, автобіографічна „Писулька до мого брата Яцька, мирянського панотця, тоді ще, як я бурлакував“ С. Писаревського чи „Остап та чорт“ і „Посланіє до Тараса“ В. Забіли).

Епігонське наслідування фабульної схеми і стильової манери „Енеїди“ Котляревського Я. Кухаренком, побутово-бурлескне висвітлення історії колонізації Кубані запорожцями, їх поневір'янь під гнітом шляхти й старшини, мовні вульгаризми і невинуватий комізм у змалюванні серйозних епізодів негативно позначилися на його історичній поемі „Харько, запорозький кошовий“ (початок 40-х років).

З 30-х років в українській поезії посилюється, однак, тенденція до зживання бурлескного стилю, розширення й урізноманітнення засобів художньої виразності. Свідченням цього є, наприклад, поема С. Писаревського „Стецько (можбилиця)“, в якій бурлескні риси відходять на другий план, а натомість посилюється увага до відтворення душевних переживань героя, до утвердження природного права людини на щастя. Пошуками нової стильової тональності позначена і бурлескна поема-казка О. Рудиковського „Чумацький віз“ (1840), у якій викривається глитай, що, розбагатівши на експлуатації селян, став хазяїном села. У цьому ряду слід назвати також преромантичні балади К. Думитрашка „Змій“, „Заклятий“, „Поминки“, сентиментально-побутову поему М. Макаровського (1783—1846) „Наталя, або Дві долі разом“, що є своєрідним українським варіантом „Германа і Доротеї“ Гете й ідеалізовано змальовує простонародний селянський побут. Його ж повість у віршах (власне, сентиментально-побутова поема) „Гарасько, або Талан і в неволі“ (опублікована 1848 р.), хоч і не позбавлена поетичності, багато втратила від художньо невиправданого засилля бурлеску.

Паралельно з бурлескно-гумористичною течією в XIX ст. заходить з другої половини XVIII ст. сатирична віршова традиція. Хоч у ряді сатиричних творів XVII—XVIII ст. був наявний бурлеск („Сатира на слобожан“), більшість сатиричних віршів і віршових оповідань починає звільнятися від бурлескного стилю, зачіпати такі серйозні явища, як суспільна несправедливість і соціальне гноблення народу.

Ця ідейно-стильова традиція дістала в новій літературі продовження і розвиток у творі К. Пузини „Ода — малоросійський крестянин“, витриманому в дусі української анонімної сатири другої половини XVIII ст. В ньому розкриваються соціальні контрасти й бідкування народу, проводиться просвітительська ідея природної рівності. Риси бурлеску в „Оді“ зберігаються тільки в простонародній побутовій розмові.

Близько до „Оди“ Пузини стоїть і твір невідомого автора „Вояж по Малой России г. генерала от инфантерии Беклешова“ (опубліковано 1890 р.), в якому йдеться про тяжке становище народу, про знущання з нього панства і представників царської бюрократії. Як і в творі Пузини, розповідь ведеться від імені селянина, В традиції XVIII ст. (діалог двох селян) створені й анонімні „Малоросійские стихи, в которых описывается погребение преосвященнейшего Виктора, архиепископа малоросійского, черниговского и ордена святого Александра Невского кавалера, простыми сельскими

разговорами соображенные, 1803, ноября 11 дня“, де риси бурлеску підпорядковані загальній сатиричній тональності. Як правило, авторами сатиричних творів були представники нижчих, недворянських верств.

Бурлескна традиція не заглушила ліричного струменя в українській поезії, який виник ще в старій літературі. В кінці XVII — на початку XVIII ст. інтерес до інтимного світу особистості відбивається в любовній ліриці, яка, активно контактуючи з народною ліричною пісенністю, починає виявляти риси, характерні для сентиментального романсу. На це явище звернув увагу І. Франко, вказавши, що „мотив жалю козака по смерті дівчини“ був „часто оброблений у нашій народній та напівнародній поезії XVIII в. під впливом подиху західноєвропейського сентименталізму“ [42, 337]. І далі, розглядаючи сцену похорону комара у пісні „Комар“, Франко вказує на зв'язок сентименталізму в українській словесності з польською літературою: „Від сього епізоду віє духом сентиментальних романсів XVIII в., що були попередниками польського романтизму першої половини XIX в.“ [42, 367].

Сентиментальна стильова течія в перші десятиліття XIX ст. в українській поезії не розвивається у самостійний літературний напрям і співіснує починаючи з 20-х років (часто переплітаючись навіть у межах одного твору) з бурлеском або з рисами просвітительського реалізму, вбираючи в себе ліричні інтонації народної пісні. Твори цієї стильової течії, великою мірою ще імперсональні, представлені головним чином романсовою лірикою (пісні-стилізації в „Наталці Полтавці“ І. Котляревського; „Моя доля“, „За Німань іду“, „Пісня“ С. Писаревського; окремі твори О. Рудиковського, Д. Бонковського; „Журба“ Л. Боровиковського; „Я плачу без тебе“, „Чого ти, козаче“, „Туди мої очі, туди мої думи“ М. Петренка; „Скажи мені правду“, „Ой у полі на роздолі шовкова травиця“ О. Афанасьєва-Чужбинського; „До карих очей“ К. Думитрашка; „До милої“, „Син любимому отцю“, „Туча“, „Вірна“ М. Шашкевича; ліричні вірші-пісні М. Устияновича та ін.).

Провідними мотивами цієї лірики, яка розкривала душевні переживання простої людини, життя її „серця“, не зачепленого розкладницьким впливом буржуазної моралі, та малювала ідилічні картини природи як притулку самотньої душі, були нарікання на долю (причиною нещастя нерідко виступає соціальна нерівність), розлад із навколишнім середовищем, прагнення свободи, туга за молодістю, гіркі переживання сирітства, розлуки та нерозділеного кохання. Пісенна лірика була помітним поступом у психологічному дослідженні внутрішнього світу особистості.

Внаслідок уповільненого виділення із суспільного цілого особистості та слабкого розвитку в Україні просвітительської ідеології сентименталізм, що був у західноєвропейських і російських літературах великою мірою пов'язаний з просвітительським класицизмом, не набув розвинених літературних форм і в художній прозі та драматургії. Чи не єдиним представником сентименталізму в його поєднанні з просвітительським реалізмом в українській літературі першої половини XIX ст. був Г. Квітка-Основ'яненко (повісті „Маруся“, „Сердешна Оксана“, „Добре роби — добре і буде“, „Щира любов“, „Божі діти“). Показуючи своїх героїв замкненими у самодостатньому морально-етичному світі, своєрідними втікачами з реальної дійсності (Маруся), Квітка, однак, не надає переваги почуттю над розсудливістю як новій формі самоутвердження особистості. Письменник не висуває культу почуття на противагу розумові, а намагається їх поєднати, урівноважити.

На перші десятиліття XIX ст. припадають поява професійного театру та початки нової української драматургії. Генетично вона в цей час органічно пов'язана з художніми традиціями XVI—XVIII ст., що йдуть від діалогів і декламацій, шкільної драми й вертепу. Ці традиції заходять у XIX ст. як живим, побутованням вертепного театру (він був поширений і за межами України), так і існуванням аматорських театрів у поміщицьких маєтках.

Якщо шкільна трагедія потребувала історичної фабули, то комедія (що набула найбільшого розвитку в інтермедійній частині шкільної драми і вертепу) орієнтувалася на вигаданий сюжет і представляла людей низького стану. Вона позначалася веселим настроєм, щасливою розв'язкою і дидактично-повчальною настановою. Відповідно до цього і стилістика її була зорієнтована на простонародні смаки. У кращих своїх зразках шкільна драма, відходячи від шкільної вченості й канонів піітики, перетворювалася на справжній народний театр. В інтермедійній частині цього театру, темою якої були звичайні побутові ситуації, діяли селяни (дід і баба, чоловік і його жінка), запорожець, москаль, циган і циганка, поляк, єврей, шинкарка, пан, школярі, конокрад, бродяга та інші персонажі, взяті безпосередньо з дійсності. З притаманною їй театральністю шкільна драма, як і пізніший вертеп, за жанровими ознаками належали до музичного театру, котрий щедро вбирав у себе не тільки канти, народну пісню, а й народну хореографію.

Ці особливості стилістики старого театру дістали продовження в народно-звичаєвій та обрядовій стороні нової драматургії. Організуючим центром у ній звичайно виступає



любовна інтрига, що розгортається на тлі етнографічно-побутових сцен із введенням у твір численних пісень і танців, мовного комізму. Народні прикмети, вірування, ворожіння, весілля, пісні й танці займають поважне місце, наприклад, у таких творах, як „Чур чепуха“, „Чари“ К. Тополі, „Купала на Івана“ С. Писаревського. У „Сватанні на Гончарівці“ Квітки-Основ'яненка весілля складає цілу дію.

Родоначальником нової драматургії, яка принесла сутнісні риси нового підходу до ідейно-художнього освоєння дійсності, виступив І. Котляревський зі своєю соціально-побутовою драмою „Наталка Полтавка“ (написана 1818 р., надрукована 1839 р.) та водевілем „Москаль-чарівник“ (написаний 1819 р., опублікований 1841 р.). Слідом за ними і нерідко наслідуючи ці твори у характері інтриги та в перипетях сюжету, з'являються „Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом“ (написано у 20-ті роки, надруковано 1862 р.) В. Гоголя, „Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия“ (написано у 20-х роках, надруковано 1831 р.) Р. Андрієвича, „Чур чепуха“ і „Чари“ (написані у середині 30-х років, надруковані 1837 р.) К. Тополі, „Чорноморський побит“ (написано 1836 р., надруковано 1861 р.) Я. Кухаренка, „Любка, або Сватання в селі Рихмах“ (написано в середині 30-х років, надруковано 1900 р.) П. Котлярова, „Купала на Івана“ (написано 1838 р., надруковано 1840 р.) Стецька Шерепері (С. Писаревського), „Сватання на Гончарівці“ (написано 1835 р., надруковано 1836), „Щира любов, або Милий дорожке щастя“ (написано у 1839—1840 рр., надруковано 1848 р.) Г. Квітки-Основ'яненка.

Не всі згадані твори дістали театральне життя („Простак“ В. Гоголя, „Быт Малороссии...“ Р. Андрієвича), деякі були надруковані дуже пізно, вже в іншу літературну й театральну епоху, коли діяли вже інші ідейно-художні критерії і закономірності.

У кращих із названих раніше творів з'являються вже нові риси (хоча розриву з попередньою традицією ніде ще не було), що характеризують ідейно-художнє бачення драматургії нового часу, зокрема ознаки просвітительського реалізму. Головною рисою авторської позиції стає свідома орієнтація на життєву достовірність, правдивість зображуваного. Як правило, більшість персонажів, за свідченням самих комедіографів або їх сучасників, мали свої прототипи (так, „Простак“ показує справжні стосунки людей, які жили в маєтку Д. Трощинського, де в 1813—1814 рр. організатором і керівником домашнього театру був В. Гоголь). Є відомості, що в основу „Наталки Полтавки“ покладена подія, яку знав письменник; так само сюжет „Щирої любові“ взято безпосередньо з життя.

Розробляючи переважно однотипний конфлікт — любовний (неможливість шлюбу через майнову нерівність закоханих) чи родинно-побутовий (незгоди в сімейному житті між чоловіком і жінкою), українські комедіографи намагаються пов'язати його з соціальними мотивами, виводять постаті дрібного українського панства й чиновників, сільських багатіїв-глитаїв, соціально-становій моралі яких протистоять гуманістичні моральні принципи трудового простолюду.

Наприкінці 30-х років в українській драматургії з'являються романтична драма й трагедія, представлені у творчості М. Костомарова. Генетично вони певною мірою пов'язані зі шкільною трагедією, зокрема такими творами, як „Милость Божія“ і „Володимир“ Феофана Прокоповича, з преромантичним пафосом „Истории русов“ і „Запорожской старины“, а також із традиціями античної драми та досягненнями західноєвропейської драматургії. П'єси М. Костомарова „Сава Чалий“ (1838), „Переяславська ніч“ (1841) та „Украинские сцены из 1649 года“ присвячені історичним подіям XVII—XVIII ст. — періодові боротьби українського народу проти експансії шляхетської Польщі.

У цілому п'єси Костомарова значно розширили не тільки тематичний діапазон, а й коло ідей, проблем української драматургії, ввели в неї нові образи-персонажі, поклавши початок розробці історичної теми.

Хоча професіональний театр в Україні починає діяти у Харкові з 1789 р., становлення професіонального театрального мистецтва припадає на початок XIX ст. (у 1803 р. відкривається театр у Києві, у 1804 р. — в Одесі, у 1810 р. — в Полтаві, у 1812 р. — з постійною трупю в Харкові, дещо пізніше починають діяти професіональні театри в Катеринославі, Чернігові, Ромнах, Херсоні та в інших містах України). В Західній Україні професіональний театр з'являється у 1837 р. і лише наприкінці 40-х років на його сцені починають виставляти п'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та інших українських авторів.

На початку XIX ст. на професіональній сцені в Україні переважали неоригінальні водевілі і мелодрами, значна частина яких була перекладена з французької мови. За цих умов орієнтація української драматургії на правдиве відображення національного, насамперед народного, життя, її посилена увага до відтворення етнографічно-достовірних рис простонародного побуту, звичаїв і обрядів, обрядового дійства, використання фольклорних джерел, а також звернення до кращих традицій старого українського театру об'єктивно відігравали позитивну роль і в цілому відповідали завданням

прогресивного ідейно-художнього розвитку національної проблематики професіонального театру.

У таких жанрах старої української літератури, як полемічна, ораторсько-проповідницька, історико-мемуарна й пам'ятницька проза, протягом XVI—XVIII ст. поступово розвиваються елементи, які свідчать про усвідомлення специфічних художніх завдань літератури. За відсутності в цілому єдиного мовного стилю й емоційно-образних засобів, органічного поєднання історичного, теологічного та іншого матеріалу з суто літературним українська полемічна проза XVI — першої половини XVIII ст., широко звертаючись до фольклорних засобів, народного слова, досягає великої емоційної сили образної мови, метафористичності викладу, драматизованої манери оповіді. Черпаючи аналогії і порівняння з життя, викриваючи паразитичний побут панівних верств суспільства, полемічна й ораторсько-проповідницька проза, зокрема, набуває великої сили сатирично-гумористичної характеристики й публіцистичності.

Особливо важливу роль у наближенні літератури до проблем національного життя відіграли історико-мемуарна проза другої половини XVII — початку XVIII ст. та історична проза другої половини XVIII ст., в якій осмислювалося історичне життя України від найдавніших часів до сучасності, зокрема такі епохальні події, як народно-визвольна боротьба українського народу з іноземними поневолювачами. Ці в своїй основі історичні твори містили значний літературно-художній та народнопоетичний елементи і були в повному розумінні літературою світською, пройнятою духом громадянської свідомості. В них містилося багато фольклорно-легендарного та новелістичного матеріалу, описів природи. Їх автори зверталися не тільки до портретної і соціально-психологічної характеристик історичних осіб, їх моральних якостей, а й до змалювання психологічного портрета сучасника.

У розвиток оригінальної епічної традиції органічно вліталися сюжетно-композиційні й тематичні елементи західноєвропейської перекладної прози, яка широко побутувала в Україні в другій половині XVII — першій половині XVIII ст. Розробляючи сюжети переважно світського характеру (в центрі оповіді — життєві ситуації, що висувають ті чи інші морально-етичні проблеми), маючи, як правило, пригодницьку фабулу, повчально-легендарні повісті й авантюрно-куртуазні романи, любовні новели, фацеції та байки сприяли розвиткові белетристичного начала в українській прозі. Любовна тема, що з'явилася в цих творах на ґрунті ренесансних ідей і займала чільне місце, сприяла розвиткові в українській

літературі інтересу до внутрішнього життя людини, окреслення її індивідуальних рис.

Оскільки формування прози як літературного роду в новий час органічно пов'язане насамперед із розвитком реалізму, зі зверненням до проблем сучасності, позитивним прикладом для української літератури перших десятиліть XIX ст. служили твори російських авторів (більшість із них були вихідцями з України) на теми українського життя. Від перших сентиментально-ідилічних описів життя в Україні початку XIX ст. („Подорож до Малоросії“ П. Шалікова, „Подорож до полудневої Росії“ В. Ізмайлова), які містили окремі правдиві сценки народного побуту, російська проза переходить до художнього дослідження побуту всіх верств українського суспільства, до викриття беззмистовного життя провінційного панства (твори В. Наріжного, А. Погорельського), до зображення історичного минулого народу, його звичаїв, повір'їв, побуту (твори О. Сомова, М. Погодіна, М. Гоголя). 1829 роком датуються прозові спроби російською мовою і П. Білецького-Носенка („Зиновий Богдан Хмельницький. Историческая картина событий, нравов и обычаев XVII века в Малороссии“, „Иван Золотаренко. Драматический рассказ“). Характерно, що в багатьох творах, написаних по-російськи, мовні партії простонародних персонажів подаються українською мовою.

Про назрілу потребу української художньої прози свідчить, зокрема, факт появи у 1832 р. „малоросской повести нынешнего времени“ М. Венгера „Микола Коваль“.

Спадкоємцем усіх прогресивних традицій і творцем нової народної реалістичної повісті в українській літературі 30—40-х років XIX ст. виступив Г. Квітка-Основ'яненко. Дебютувавши як російський письменник, він через п'ятнадцять років заявляє про себе в 1833 р. як український письменник уривком із повісті „Маруся“ й оповіданням „Салдацький патрет“. У „Суплиці до пана іздателя“, вміщеній разом із цими творами (Утренняя звезда. 1833. Кн. 2), Квітка-Основ'яненко ставить питання про історичну необхідність творення серйозної української прози, бо „є такі люди на світі,— пише він,— що з нас кепкують і говорять та й пишуть, буцімто з наших ніхто не втне, щоб було, як вони кажуть, і звичайне, і ніжненьке, і розумне, і полезне, і що, стало бить, по-нашому, опріч лайки та глузування над дурнем, більш нічого не можна й написати“. Питання про становлення нової української прози, яка черпає теми й проблематику з живої дійсності, насамперед із народного життя, Квітка-Основ'яненко, як і інші українські письменники перших десятиліть XIX ст., пов'язує з необхідністю

розвитку літератури рідною мовою. „Мы должны пристыдить и заставить умолкнуть людей с чудным понятием, гласно проповедующих, что не должно на том языке писать, на коем 10 мил[лионов] говорят, который имеет свою силу, свои красоты, неудобоиъяснимые на другом, свои обороты, юмор, иронию...“ — писав він у листі до М. Максимовича<sup>17</sup>.

У творчості Квітки-Основ'яненка 30 — першої половини 40-х років виразно помітні дві стильові течії: бурлескно-реалістична, що зберігає зв'язок із класицизмом, і сентиментально-реалістична. Першу складають твори „Салдацький патрет“, „Мертвецький великдень“, „От тобі і скарб“, „Пархімове снідання“, „Підбрехач“, а також повість „Конотопська відьма“. Сентиментально-реалістична течія представлена повістями „Маруся“, „Козир-дівка“, „Сердешна Оксана“, „Щира любов“.

Коли в бурлескно-реалістичних творах образи селян були однохарактерними, не здатними на складні, суперечливі переживання, то в сентиментально-реалістичних утверджується ідея позастанової цінності людини, глибина й багатство душі звичайного селянина. Морально-етична вищість простолюду над поміщицько-чиновницьким середовищем виступає формою утвердження суспільної цінності цілого класу — селянства.

Г. Квітка-Основ'яненко по праву вважається родоначальником нової української прози, яка з часом виходить на передові позиції дослідження народного життя.

\* \* \*

Історія культури, за визначенням М. І. Конрада, є її історією уявлень про неї. Однак не кожне судження про літературу, яке з'являється в процесі її розвитку, є істинним і науковим. Наука про літературу дістає можливість для свого формування після того, коли визначається основний її предмет — власне художня література як самостійне явище, що розвивається за власними законами. В умовах мистецько-наукового синкретизму давньої літератури, коли функції її багато в чому визначалися культовим чи іншим практично-прикладним призначенням, естетика як самостійна наука про прекрасне у суспільстві й природі в його конкретно-чуттєвих формах, як явище, що вивчас загальні закономірності мистецтва в його історичному розвитку, не могла сформуватися, хоч перші спроби в цьому напрямі, як відомо, належать іще Арістотелю.

---

<sup>17</sup> Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Збір. творів: У 7 т. К., 1981. Т. 7. С. 228.

Сам термін естетики був уведений тільки в 1735 р. Баумгартеном, а формування її предмета в Західній Європі завершилося наприкінці XVIII ст. у німецькій класичній естетиці. Власне літературознавство, що спирається на закони естетики, формується й утверджується в середині XIX ст., коли поетика і риторика (остання розглядала прозу за межами красного письменства) зливаються в одну науку — теорію літератури. Втім це не означає, що нова українська література на час свого народження зовсім не мала ніякої мистецької теоретичної бази та проявів самоусвідомлення.

Хоч до кінця XVIII ст. ніхто в Україні не ставив ще питання про естетику як самостійну галузь знання, питання естетичного відношення літератури до зображуваного цікавило самих літераторів, воно було наявне в діючих у XVI—XVIII ст. керівництвах з риторики і поетики. Певні вимоги до літератури (переважно в аспекті ідеологічному) висувалися полемічною літературою, зокрема І. Вишенським (головним чином критерій правдивості у писаннях, присвячених обороні православної віри — всупереч брехливості єзуїтів). З роз'ясненням своїх позицій до читача в передмові і післясловах зверталися Костянтин Острозький, Мелетій Смотрицький, Іван Величковський та ін. Елементи самоусвідомлення свого призначення, розуміння предмета й завдань літератури, як уже зазначалося раніше, у XVI—XVIII ст. з'являється в багатьох українських письменників (на початку XVII ст. ідея божественного походження поезії приводить до порівняння поета з самим Богом, у барочній літературі нерідко трапляється висока авторська самооцінка своїх творів, намагання підкреслити своє, авторське начало, оригінальність та майстерність твору).

Головним осередком формування уявлень про мистецтво й літературу в Україні у XVII—XVIII ст. стала Києво-Могилянська колегія, де обов'язковими дисциплінами були риторика й поетика. Латиномовні курси риторики (їх читали І. Гізель, Ст. Яворський, Ф. Прокопович, Г. Кониський та ін.) спиралися на традиції античної (зокрема, „Риторику“ Арістотеля) і західноєвропейської науки красномовства.

Київські ритори XVII—XVIII ст. дбали не тільки про утилітарно-практичні, а й про емоційно-естетичні функції слова. Як наука красномовства риторика ставила своїм завданням впливати на розум і почуття, маючи при цьому повчальну й розважальну мету. Курси риторики допускали художній вимисел та різні приклади, що бралися з міфів, казок, байок, анекдотів, фацецій, легенд та ін. Крім усної богословської проповіді, курси риторики стосувалися

й писемної літератури — панегіричних і мемуарно-епістолярних творів, де передбачалося застосування поетичних фігур і тропів. Хоч курси риторики в цілому наголошували не на емоційно-естетичному відтворенні предметного світу, а на осягненні смислу, прихованого за образною символікою, вони справили вплив на такі літературні пам'ятки, як проповідь, полемічні трактати, літописні хроніки, мемуарно-епістолярні жанри, драматичні діалоги, що переважно відбивали стиль бароко.

Як і курси риторики, курси поезики, що викладалися в Київській академії з 30-х років XVII ст. до другої половини XVIII ст. (збереглося близько 20 латинських конспектів поетик Ф. Прокоповича, Л. Горки, М. Довгалецького та ін.) спиралися на авторитет Арістотеля, Горація, відомих західноєвропейських авторів. Вони поділялися на загальну поезику (походження поезії, її предмет і функції) і часткову (відомості про окремі поетичні роди і види та їх суть). Будучи керівництвом для навчання мистецтву віршування, поезики виходили з постулату наслідування природи та літературних зразків. При цьому, як і риторика, поезика надавала помітне місце вимислу, художній фантазії. В курсах давалося визначення поетичним родам і видам, головними були епічний, ліричний, драматичний та епіграматичні роди. Метою поетичних творів, зокрема драматичних (у них давалося визначення категоріям трагічного, комічного і високого), вважалося виправлення людських вад.

Великою популярністю користувалися курси риторики й поезики Ф. Прокоповича, який розгорнув свою діяльність у Києві на початку XVIII ст. Розуміючи суспільну роль літератури в дусі ідей раннього українського Просвітництва, він розглядав проблему естетичного відношення мистецтва до дійсності в аспекті теорії чуттєвого сприйняття. Головним у його курсах поезики були характеристика літературних родів, видів, аналіз віршування, проблеми філософської поезії.

Незважаючи на те, що риторика й поезика мали нормативний характер та регламентували художню творчість головним чином у плані її технології, латинська елоквенція стала для письменників „школою віршування, політичної публіцистики й філософської рефлексії“. „Ритори і поети відіграли важливу роль у підготовці справжньої теорії мистецтва, бо саме в них вперше у вітчизняному письменстві знаходимо зразки художньої техніки, уроки описання й аналізу предметів і явищ. Розробка проблем композиції, співвідношення цілого твору і його частин, принципів послідовного розвитку теми, прагнення знайти і розкрити

нові естетичні функції слова — все це стало важливим внеском у розвиток естетичної думки<sup>18</sup>.

Естетика як самостійна наука, що починає розвиватися в Україні з початку XIX ст., великою мірою зобов'язана поворотом від старої „риторичної“ теорії до нової, „естетичної“. „Обращая взор на развитие теории прозы и поэзии у древних и новых писателей,— приходив до висновку А. Метлинський, — усматриваем, что первая, начавшись правилами витийства, потом приняла в себя и другие виды прозы, соединилась с теориею поэзии и составила систему науки словесности или теорию словесности; вторая, начавшись наблюдениями над поэзией, преимущественно драматической, потому развивалась в учение о поэзии и других искусствах, подчинилась началам изящного и философскому их исследованию и составила систему науки искусств, изящного, эстетику“<sup>19</sup>.

У перші три десятиріччя XIX ст. питання естетики в Україні порушувалися у межах риторики й поезики, літературознавства і фольклористики, хоч самий предмет її розумівся по-різному (філософія красних мистецтв, філософія прекрасного, „філософія смаку“ та ін.).

У 10—30-ті роки естетика як самостійна дисципліна в учбових курсах Харківського університету не фігурувала, а входила до складу поезики й риторики, що будувалися головним чином на „класичних“ правилах. Це, зокрема, дістало відображення в курсі поезики, яку за Буало, Баттьо, Ешенбургом і Блером читав перший ректор університету І. Рижський, в його „Опыте“ риторики (1802, 1805), „Науке стихотворства“ (1811) та „Введении в круг словесности“ (1816), а також в „Риторике“ А. Могилевського (1817, 1824), в дисертації учня Рижського А. Гевлича „Об изящном“ (1818) та ін. Класицистичні канони не були зжиті в навчальних курсах і на початку 40-х років в „Опыте краткой риторики“ (1823) І. Срезневського та ін.

За І. Рижським, прекрасне в мистецтві полягає в наслідуванні, коли предмети і явища „будут изображены с тончайшей верностью“. Критерієм її мають бути смак і творча фантазія, завдяки яким художник досягає такого наслідування, яке може змагатися з самою природою. У своєму „Введении в круг словесности“ І. Рижський естетикою називає науку, яка з'ясовує суть прекрасного і смаку. Прекрасне

<sup>18</sup> *Иваньо И.* Очерк развития эстетической мысли Украины. М., 1981. С. 105.

<sup>19</sup> *Метлинский А.* Взгляд на историческое развитие теории прозы и поэзии. Харьков, 1850. С. 53—54.



проявляється в природі (в „вещественных произведениях естества“), у моральності людини, витворах її розуму та у творах мистецтва, де воно є „живое изображение чувственно-го или умственного, так и нравственного изящества“; зветься воно „изящным подражанием“. У своїх лекціях І. Рижський популяризував погляди на мистецтво Буало, Баттьо, Ешенбурга. Зразками для наслідування, крім античних авторів, називав Ломоносова, Державіна, Хераскова та інших російських поетів-класицистів. Загалом І. Рижський, який у поняття мистецтва включав і саму поезію (тобто і науку), здійснив систематичний виклад постулатів класицизму.

Послідовниками І. Рижського були І. О. Срезневський, М. Паки де Совіні, Є. Філомафійський, В. Джунковський, А. Могилевський та ін. Проміжну позицію між ідеями французького матеріалізму й ідеалізмом Канта займав член Вільного товариства любителів словесності А. Гевлич. Показовим у цьому плані є розуміння ним ідеалу, джерело якого, як і всі класицисти, він бачив у природі, але, на відміну від них, не знаходив його там у готовому вигляді: „Розглядаючи прекрасні предмети одного роду в природі... і поєднуючи красоти багатьох предметів в одне ціле, ми створюємо ідеал, тобто уявну досконалу красу... Ідеали належать тільки прекрасному; їх немає в природі, вони у нашій уяві і служать окрасою поезії і вільним мистецтвом“<sup>20</sup>.

Класицистичні правила викладалися в Харківському університеті й наприкінці 30 — на початку 40-х років. Так, ад'юнкт кафедри римської словесності й старожитностей С. Лук'янович визнавав норми тільки класицистичної поезії; професор російської словесності В. Якимов у своїх лекціях узагалі не йшов далі Карамзіна й головну увагу звертав на літературу допетровських часів.

Ставлячи своїм головним завданням сприяти розвитку вітчизняної словесності, „Украинский вестник“ і „Украинский журнал“ популяризували як взірцеві твори Гомера, Вергілія, Овідія, Ломоносова, Державіна, Красіцького, друкували переклади творів французьких класицистів та оригінальні й перекладні статті, в яких пропагувалися естетичні засади класицизму. Так у статті редактора „Украинского журнала“ (1825, № 16) О. Склабовського, що являла собою витяги з його лекцій, прочитаних студентам університету, стверджувалося, що метою поезії є виправлення звичаїв („нравов“), служіння чеснотам та істині. Зразком поезії, що представляє „верное изображение нравственного бытия народа“,

<sup>20</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Том первый. М., 1974. С. 338—339.

є для нього творчість стародавніх греків. Отже, наслідування їх у літературній творчості є одним з основних естетичних правил. У статті „О подражании“ (підписана криптонімом А-С) О. Склабовський викладає за Баттьо суть теорії наслідування природи. Вона є єдиним і універсальним зразком. Усі твори поета, говорить він, „суть только одне копии, снятые с одного великого, неисчерпаемого в богатстве и разнообразии предметов оригинала — природы“<sup>21</sup>.

Серед перекладних матеріалів, що стосувалися класицистичної естетики (переважно німецьких і польських авторів), в „Украинском вестнике“ був опублікований уривок із праці І. Еберхарда „Handbuck der Aesthetic“ під назвою „О подражательной природе в изящных искусствах“, уривки з книги мадам де Сталь та ін.

Органічним недоліком наслідувальної класицистичної естетики була відсутність у ній ідеї самобутнього літературного розвитку на новій естетичній основі. За цих умов відхилення молоді української літератури від „класичних“ правил ставило її твори поза критичним розглядом взагалі. Не випадково, очевидно, що, залучаючи в коло літературних явищ бурлескнун пародію, І. Рижський, як приклад, коли „важные эпические лица“ перетворюються на смішні, називає „Енеїду“ М. Осипова й зовсім не згадує „Енеїду“ І. Котляревського, яка в той час уже здобула велику популярність.

Першу третину ХІХ ст. в галузі розвитку естетичної думки можна назвати періодом переходу від усталених правил до нового розуміння завдань літератури (це, до речі, простежується нерідко в різних матеріалах одних і тих самих авторів). Дедалі активніше висувається думка про національну самобутність літератури. Саме відношення до національної художньої практики, поточного літературного процесу має основоположне значення для розвитку літературно-теоретичної думки.

Викладаючи основні положення класицистичної естетики та вчення Ломоносова про три „штилі“, І. Рижський разом з тим у своєму „Введении в курс словесности“ наголошує на підтримці свого, національного в житті і мистецтві, бо „безрассудно презирать свое собственное, если оно ни в чем не уступает чужому“<sup>22</sup>.

Орієнтація „Украинского вестника“ і „Украинского журнала“ на висвітлення місцевого життя, історії рідного краю стає важливою частиною їх громадсько-літературної програми. У ряді статей наголошується на тому, що виховання

<sup>21</sup> Украинский журнал. 1825. № 6. С. 261.

<sup>22</sup> Рижский И. С. Введение в круг словесности. Харьков, 1806. С. 38.

любові до рідної мови й літератури є одним з головних завдань „Українського журналу“. У статті О. Склабовського „О пользе и цели поэзии“ зазначалося: „...Научитесь прежде своему отечественному языку, узнайте все его достоинство, познакомьтесь с его образователями, которые его очистили, украсили, обогатили... Тогда облегчатся для нас средства к изучению и иностранной словесности, тогда только, а не прежде, и подражание древним классикам... может принести существенную пользу и вам и вашему отечеству“<sup>23</sup>.

Журнали звертають увагу й на українську мову та літературу. Так, в „Українському вестнику“ (1816. Кн. 1) були опубліковані уривки з „Писем из Малороссии“ О. Льовшина, в яких говорилося про можливість існування літератури українською мовою. „Малороссийский язык, — писав він, — хотя и не имеет правил, однако же немногие ученые малороссияне употребляют его в сочинениях. Перелицованная „Энеида“ — прекраснейшее в своем роде произведение, служит тому доказательством“. В „Українському журналі“ (1824. № 1) був опублікований лист П. Білецького-Носенка, в якому він ставив питання про друкування матеріалів українською мовою, яка, на його думку, є цілком придатною для творення красного письменства. Питання утвердження в літературі національної мови й національної тематики обговорювалося й у збірниках художніх і наукових творів студентів Харківського університету, які видавало товариство любителів вітчизняної словесності, очолюване професором російської історії Г. Успенським.

За всієї нормативності свого естетичного мислення якись точок дотику з живою дійсністю, тогочасним літературним процесом (що вже саме по собі свідчило про кризу і розклад класицистичної естетики) шукають і прихильники старої нормативної естетики. Це, зокрема, проявилось у статтях О. Склабовського. Так, у заяві „От редактора“ (Український журнал. 1824. № 1) він виступає проти „чтива“ сучасної „освіченої“ публіки, яка захоплюється „уродливими произведениями г-жи Радклиф, Дюкре-Дюминия и им подобных...“ Головну свою мету журнал бачить у тому, щоб „способствовать распространению всеобщего вкуса к отечественной словесности, особенно в местах, Харьковскому учебному округу подведомых...“<sup>24</sup>. О. Склабовський одним із перших в Україні розглянув питання про мету поезії і призначення поета з урахуванням нових естетичних орієнтацій. Відхід його від нормативної естетики простежується

<sup>23</sup> Український журнал. 1825. № 6. С. 177.

<sup>24</sup> Український журнал. 1824, № 1. С. 8.

і в його художній творчості. У 1824—1825 рр. він виступив у журналі з рядом творів сентиментального й романтичного характеру („К мураве“, „Дева“, „Рыцарь“, „Одиночество“, „Жалоба“, „Тоска по милом“ та ін.). У цих поезіях передані душевні поривання самотнього страждаючого героя, якому сумно в суспільстві. Склабовський у своїй поетичній творчості наслідував романтиків, зокрема Жуковського, про що свідчать його „Опыты в стихах“, видані у Харкові 1819 р.

Стан тодішньої естетичної думки в Росії й Україні досить точно визначив Р. Гонорський у своїй статті „Нечто о нашей живописной прозе и о нынешнем состоянии русской словесности вообще“. Звернувши увагу на відсутність загальної естетичної теорії, він висловлює думку про те, що література перестає бути простою реалізацією „вічних“ правил класицистичної естетики. І хоча в намаганні визначити три школи у тодішній прозі в Гонорського ще відсутнє поняття літературного напрямку, саме по собі питання про віднайдення певної провідної ідеї у розвитку національної літератури на основі аналізу живого літературного процесу свідчило про народження самосвідомості літератури як явища, що виростає з внутрішніх національно-історичних умов життя. Таким чином, „уперше замість традиційної класифікації за родовою і видовою ознаками література виступила як специфічне явище зі своїм особливим внутрішнім життям...“<sup>25</sup>. У примітці до однієї із статей „Украинского вестника“ Р. Гонорський критикує тогочасні університетські курси словесності, заповнені архаїчними правилами та мертвими формами, далекими від потреб сучасної літератури. Він акцентує увагу на потребі сучасного змісту і форми.

Розвиткові естетичної думки посередньо (через популяризацію статей зарубіжних авторів в „Украинском журнале“) сприяв і П. Гулак-Артемівський. Це стосується перекладу ним статей „О поэзии и красноречии“ (1824. № 4), „О поэзии и красноречии на Востоке“ (1824. № 5), що була продовженням першої, та „О поэзии и красноречии у древних и в особенности у греков и римлян“ (1825. № 21—24). Виходячи із сенсуалістичних принципів як основи художньої творчості, автор статті „О поэзии и красноречии“ висловлює думку про загальну природу мистецтва як органічної життєвої потреби людини та, зокрема, про словесну творчість як найбільш універсальний і дійовий вид мистецтва. На цій базі ставиться питання про взаємовідношення художника і народу. Народ виступає метою і головним критерієм художньої творчості: „Один только народный вкус, его утонченный

<sup>25</sup> Возникновение русской науки о литературе. М., 1975. С. 184.

слух, образованное сердце, его одобрение, его суд и приговор, наконец, его удивление и рукоплескания творят, образуют и совершенствуют витию"<sup>26</sup>. Думку про літературу „как об выражении общества“ стверджував у 30-ті роки й М. Максимович<sup>27</sup>.

На початку XIX ст. в Україну проникають ідеї німецької ідеалістичної філософії, її естетичне вчення, що справило вирішальний вплив на остаточне подолання постулатів класицистичної нормативної естетики. В Україні з'являються друком „Основание для метафизики нравов“ (Миколаїв, 1803) Канта, „Яснейшее изложение, в чем состоит существенная сила новейшей философии“ (Харків, 1813) Фіхте, „Введение в умозрительную физику“ (Одеса, 1834) Шеллінга, набуває поширення філософське вчення Гегеля. Слідом за цим виходять у світ праці вчених, що працювали в Україні: „Кантово основание для метафизики нравов“ (Миколаїв, 1803) Я. Рубана, „Курс философии для гимназий Российской империи“ (СПб., 1811—1817) Л. Г. К. Якоба, який у 1807—1809 рр. працював професором Харківського університету. У Харкові він опублікував також два підручники з логіки в кантіанському дусі. Кілька років тут філософію Фіхте викладав Й. Шад, який зробив перший переклад творів Фіхте російською мовою (1801). Філософські ідеї Й. Шада, що відзначалися оригінальністю, справили вплив на О. Гевлича, І. Рижського, Т. Осиповського та ін.

Сприйняття західноєвропейських філософських учень і теорій не було механічним процесом, а своєрідно (часто суперечливо) переосмислювалося вітчизняними вченими у світлі суспільно-політичних потреб країни. Так, Й. Шад, який був послідовником Фіхте й Шеллінга, в праці про природне право проявив себе і прихильником руссоїстських поглядів. Він стверджував, що людина як мисляча істота має бути абсолютно вільною й сама по собі законом та може прийняти законодавство тільки згідне з її розумом. Рабство, на його думку, суперечить праву людини бути вільною і жити в злагоді зі своєю „природою“.

Виразний вплив німецької ідеалістичної філософії помітний і в ряді перекладних та оригінальних статей, що були надруковані в „Украинском журнале“. Так, у перекладній статті „О достоинствах человека“ (1824. № 7) говорилося, що людина „в системе мира не есть колесо, приводимое в движение, ни раб собственных чувств своих, ни игрушка внешних причин и обстоятельств“, а повинна робити тільки те, що вона сама бажає.

<sup>26</sup> Украинский журнал. 1824. № 5. С. 214.

<sup>27</sup> Денница. Альманах на 1831 год. М., 1831. С. 1—II.

Про рішучий відхід від естетичних засад класицизму і сприйняття нової філософської концепції прекрасного свідчила поява праць професора кафедри класичної філології Харківського університету І. Я. Кронеберга: „Амалтея, или Собрание сочинений и переводов, относящихся к изящным искусствам и древней классической словесности“ (1825—1826), „Исторический взгляд на эстетику“ (1830), „Материалы для истории эстетики“ (1831), „Минерва“ (1835) та ін. За тогочасної нерозробленості теоретичних засад естетики І. Кронеберг підходить до визначення її предмета у шеллінґіансько-гегелівському розумінні як до „філософії прекрасного“. Він простежує шляхи її історичного розвитку та намагається розкрити власне природу естетичного в теоретичному аспекті. Провідною думкою „Исторического взгляда на эстетику“ та „Материалов для истории эстетики“ є заперечення суб'єктивних критеріїв прекрасного і намагання відшукати в історії естетики такі погляди, які базуються на об'єктивних філософських засадах.

В історії естетики І. Кронеберг намагається розглядати проблему прекрасного в світлі теорії пізнання — естетичне взаємовідношення суб'єкта і об'єкта, істинність естетичного знання щодо дійсності як естетичного об'єкта, можливість і межі естетичного пізнання суб'єктом світу. Взаємовідношення чуттєвості й розуму, емпіричного й раціонального в їхньому русі до істини розуміється не тільки як проблема походження естетичного знання, в якому перше (чуття) передує другому чи навпаки, не як просте складання певних елементів цього знання, а як проблема філософсько-логічного обґрунтування системи знань про прекрасне. У теорії пізнання Кронеберг виходить із картезіанського розуміння суб'єктивного як протилежного матеріальній субстанції і логічно протиставленого їй. Разом з тим, ідучи за Кантом, він знімає протиставлення суб'єкта й об'єкта, характерне для філософії XVII—XVIII ст., і намагається знайти у філософії мистецтва єднальну ланку між ідеальним світом мистецтва й реальним світом об'єктів. Він близький до Канта, в естетиці якого (як філософії мистецтва) знайшли завершення традиції емпіризму та раціоналізму XVII—XVIII ст. і який сформулював принцип автономності мистецтва й естетичного, заперечивши ототожнення останнього з чуттєво-приємним, утилітарно-доцільним чи раціонально-дискурсивним. Він поділяє думку Канта про те, що прекрасне є безкорисливим і незаінтересованим задоволенням.

Кронеберг рішуче виступає проти антиісторичної спроби класицистів оголосити твори античного мистецтва, що були породжені певними історичними умовами, незмінними

еталонами для всіх часів і народів. „Курс давньої і нової літератури“ Лагарпа він називає символом французької естетичної освіти, яка, на його думку, зупинилася на рівні „золотого віку“ Людовіка XIV, коли поетична дикція була головним предметом поетичного вчення. Послідовно й доказово Кронеберг спростовує класицистичний принцип наслідування природі і смак, піддає критичному аналізу естетичні системи Баумгартена, Баттьо, Вінкельмана, Мендельсона, Зульцера, Канта, Гейденрейха, Шіллера, Шеллінга і Жан-Поля у їх тісному зв'язку з розвитком філософії.

Теоретично відводячи, як і Гегель, естетичному в природі більш ніж другорядне місце та твердячи, що прекрасне в мистецтві вище від природи, Кронеберг в „Матеріалах для истории эстетики“ і в „Отрывках“ (1835) багато уваги приділяє зв'язку мистецтва з життям, виявляючи при цьому елементи матеріалістичного підходу. Подібно до Гегеля, він вважає, що прекрасне є витвором людської діяльності. Він високо цінує Шіллера, який, пом'якшуючи ригоризм Канта, намагався поєднати „божественне“ із земним у людській природі. Коли для Канта прекрасне є суто суб'єктивним явищем, що визначається ставленням суб'єкта до об'єкта, для Шіллера сам предмет може бути об'єктивно прекрасним.

Кронеберг підтримує шіллерівську романтичну концепцію людини, підкреслюючи її свободу: „... Человек есть свободное существо во времени, лицо, находящееся в определенном состоянии. Человек как такое лицо, воспринимает материю деятельности, реальность, как нечто вне его, в пространстве находящееся, и как нечто в нем изменяющееся во времени“<sup>28</sup>. Така позиція суб'єкта щодо об'єкта, підкреслення активного начала в людині і, зокрема, в художникові мала на той час велике позитивне значення. Він одним із перших в Україні виступив проти розуміння мистецтва як достовірного копіювання дійсності. Відома кантівська теза про творення суб'єктом світу об'єктів, у якій була закладена ідея активності суб'єкта, в естетичних поглядах Кронеберга переосмислюється як положення про творчу переробку художником матеріалу, взятого безпосередньо з життя. Стосовно класицистичної теорії наслідування, яка, по суті, проголошувала пасивність художника щодо об'єкта, положення про активне естетичне відношення художника до дійсності було принципово новим. На відміну від Шеллінга (хоч і виходячи з нього) Кронеберг не абсолютизує роль художника (генія), який творить світ „із себе самого“, й не ставить його над природою. Вказуючи на автономність

<sup>28</sup> Кронеберг И. Минерва. Харьков, 1835. С. 209.

художника щодо дійсності, він вважає його частиною самої природи. („Гений не только образ, но часть творческого духа природы, и действуя сообразно ее законам, имеет в искусстве свою автономию“<sup>29</sup>).

Не сприймаючи тези Шеллінга про ірраціоналізм мистецтва в цілому, Кронеберг говорить про те, що поезія відображає внутрішній світ людини в його цілісності. Справжній поетичний твір так само невичерпний і багатогранний, як світ і саме життя. Прикладом художника, який проникає у найпотаємніші закутки людської душі, був для нього Шекспір: „Хочешь ли знать сердце человеческое во всех его изгибах и взаимные действия людей, обратись к Шекспиру“.

Ідеї, порушені в працях Кронеберга, належали до нового періоду в розвитку літератури, що почався переходом від загальної нормативності до осягнення її національної специфіки. І хоч розв'язання їх велося ще у відриві від українського літературного процесу, в принципі це був крок уперед у виробленні нових естетичних засад мистецтва й літератури. У своїх принципових положеннях літературно-естетичні погляди Кронеберга були співзвучні тим закладам, які (часто емпірично) вироблялися в українському письменстві.

Такі ознаки самоусвідомлення мети і завдань нової української літератури з'являються в окремих, що не мали ще системного характеру, судженнях І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки та інших українських письменників. Так, у третій, п'ятій і шостій частинах „Енеїди“ Котляревський дає зрозуміти читачам, що його поема („казка“) не є суто художнім вимислом, створеним за правилами поезики, а правдивою розповіддю про національну дійсність з точки зору власних уявлень про неї. Правдивість художнього вимислу може забезпечити не наслідування Вергілія, поетичне мислення якого належить дуже давній епосі, а уявлення, які склалися на ґрунті національному. Поет прикликає собі на допомогу нову музу — „веселу, гарну, молоду“. Про дотримання життєвої правди в змалюванні історичних подій і національних звичаїв говорить і в „Наталці Полтавці“ при згадці про „Козака-віршотворця“ О. Шаховського, бо то „нечепурно, що москаль взявся по-нашому і про нас писати, не бачивши зроду ні краю і не знавши обичаєв і повір'я нашого“. „Наколотив гороху з капустою“ Шаховський і в мові дійових осіб своєї п'єси. В результаті такої усної „рецензії“ возний формулює загальну думку: „Великая неправда

<sup>29</sup> Кронеберг И. Минерва. С. 276.



виставлена перед очі публічності. За сіє малоросійська літопись вправі припозвать сочинителя позвом к отвіту<sup>30</sup>.

Правдивість зображення життя висуває як головний критерій художньої творчості і П. Гулак-Артемівський. У примітках до вірша „Пан та Собака“, в „Супліці до Грицька Квітки“ він саме з цієї позиції високо оцінює „Енеїду“ Котляревського і осуджує п'єсу „Козак-віршотворець“ як неправду у відтворенні побуту, звичаїв і характеру українського народу. Нове розуміння літературної творчості, вільної від законів класицистичної естетики, письменник засвідчує у вірші „Тюхтій та Чванько“ та в приписці „Децо про того Гараська“. Хоч і в формі гумористичних натяків, Гулак виступає проти komponування недолугих віршів на взірець Горацієвих: „Я на Гараська не дуже вважаю, бо він був литвин; інше діло в Литві, а інша річ в М о с к в і. У литвинів, може, колись воно й добре було, а у нас теї погані, віршомазів... дуже багато розплодилось“. Він рекомендує керуватись у творчості власним розумом:

Людей питайтесь, а свій ви розум майте.

Не вам Герасько свій указ скомпонував:

Він сам розумний був, розумним і писав<sup>31</sup>.

Заявою на право української літератури розвиватися на власній народній основі, а, отже, й на нових естетичних засадах, можна вважати оповідання Г. Квітки-Основ'яненка „Салдацький патрет“. Це своєрідна естетична декларація, спрямована проти великодержавно-шовіністичних кіл, які заперечували українську літературу, її демократичних героїв.

У „Супліці до пана іздателя“ (1833), у листах до П. Плетньова, А. Краєвського, М. Максимовича та інших Квітка-Основ'яненко послідовно підкреслює свою орієнтацію на смаки простих людей. Його зовсім не турбує, що з виходом у світ першої частини повістей дехто з панів дякував йому за те, що він „доставил лакеям их чтение, понимаемое ими: натурально, что я смеялся над такими“<sup>32</sup>. Письменник іде назустріч тим, хто читає його твори за прилавками, при продажу перцю і тютюну, по хатах у родинному колі, у містах і селах: „я рассудил написать для этого класса людей что-нибудь назидательное“<sup>33</sup>. У „Передмові до моїх приказок“ П. Білецький-Носенко писав, що він був би радий, коли б косарі в степу, кинувши роботу, читали його байки. З усіх цих висловлювань видно, що

<sup>30</sup> Котляревський І. П. Повне зібрання творів. К., 1969. С. 276.

<sup>31</sup> Гулак-Артемівський П. П. Твори. К., 1964. С. 60—61.

<sup>32</sup> Квітка-Основ'яненко Г. Твори: У 8 т. К., Т. 8. 1968. С. 143.

<sup>33</sup> Там же.

нова українська література орієтувалася передусім на демократичні кола, на масового читача з народу, що й визначало її вихідні естетичні позиції.

Про це свідчать і фольклористичні праці, що з'явилися в Україні у перші десятиріччя ХІХ ст. У класицистичній раціоналістичній естетиці фольклор вважався „низьким“ мистецтвом, що відбиває передсуди й забобони темного простолюду. Гомер і антична міфологія сприймалися класицистами при повному ігноруванні їх народної природи, у протиставленні їх „варварському“ протонародному мистецтву. Подібну думку висловлює О. Павловський у своїй „Грамматике“. Посилаючись на зображення народу в „Енеїді“ Котляревського та в деяких інших гумористичних творах, він зазначає, що в них показано „малороссіянина“, „до которого не долетел еще луч наималейшего просвещения; а какой народ не был груб, суеверен, варвар, пока свет наук осиял его душу“<sup>34</sup>. Вважаючи „малороссийское наречие“ зникаючим, Павловський не бачив можливостей і потреби для творення ним літератури.

Однак з успадкованої від філософів-просвітителів ХVІІІ ст. думки про те, що все існуюче у феодальному суспільстві було нерозумним, впливала й критична настанова естетики на порівняння реального життя з „природним“, а тогочасної „штучної поезії“ — з народною — на користь її „природної“ простоти. Одним із перших в історії естетики зі спробою теоретичного обґрунтування ролі народу та його творчості в розвитку мистецтва виступив Гердер. Він заявив, що в нинішній культурі „усе стало фальшивим, нікчемним, штучним“, втратило „істинну життєвість, правдивість...“. Безпосередність вираження „природи“, істинного почуття він бачить у залишках первісної культури, у творчості народних мас. Звідси — „духом народу“ має бути пройнята кожна національна література.

Подібне протиставлення протонародної поезії „большей части наших романов, баллад и... многим романтическим... поэмам“ бачимо у статті М. Цертелева „О старинных малороссийских песнях“ (1819). „Варварське“ народне мистецтво розглядається уже як витвір самої природи і як такий вважається найвищим еталоном художності. Тому поет може знаходити в народній пісні поетичні образи, філософ — риси народного генія, філолог — старовинні форми й звороти.

<sup>34</sup> Грамматика малороссийского наречия, или Грамматическое показание существеннейших отличий, отдаливших малороссийское наречие от чистого российского языка, сопровождаемое разными по сему предмету замечаниями и сочинениями. Сочин. А. Павловский. СПб., 1818. С. 07.

М. Цертелєв першим в Україні зробив рішучий крок до реабілітації народної естетики, визнання її як критерію художності літератури.

Новим кроком у зближенні літератури з народною поезією була думка М. Максимовича про національну словесність як спільне надбання фольклору й літератури. Словесність, говорив він, є витвором усього народу і „на известной степени народной жизни бывает, можно сказать, безлична я..“<sup>35</sup>. М. Максимович говорить про народну поезію як закономірний першопочаток кожної національної літератури. Керуючись цим, він, як і Гердер, у своєму збірнику українських пісень 1827 р. поряд з народними піснями вміщує і твори літературного походження. Пізніше це зроблять і видавці „Русалки Дністрової“.

Згадуючи „святі, неспростовні й непорушні істини великого Гердера“, В. Залеський у передмові до першої частини свого збірника „Pieśni polskie i guskie ludu galicyjskiego“ вказує, що тільки народна словесність дає правдиве уявлення про саму „природу“ поезії як таку і протиставляє її книжній, „штучній“. Таким „штучним“, чужим явищем, яке не має коріння у рідній землі й не відбиває народного духу, на його думку, є тогочасна польська поезія. Тільки істинні поети, бажаючи стати народними, досліджували дух народу, засвоювали його погляди на життя або просто зливалися з ним.

Думка про органічний синтез фольклору й літератури стає базою для визначення її народності. Про це найбільш виразно говорилося в статті М. Шашкевича „Азбука і Abecadlo“ (1834), у „Предговорі к народним руским пісням“ І. Вагилевича та в магістерській дисертації О. Бодяньського „О народной поэзии славянских племен“. Останній народність літератури розуміє вже не як національний колорит, не як простонародність, а бачить її у відображенні всіх сторін життя народу, його „жизненного бытия“. Література має бути „отголоском“ усіх „сотрясений“ народу, йти „по ходу судьбы народа, его жизни, положения, обстоятельств“, тобто відбивати його внутрішнє і зовнішнє життя. Характерно, що тоді ж, у 30-ті роки, думку про те, що справжнім вираженням „внутрішнього життя народу“ є не література панівних класів, а народна поезія, висловлює у своїх „Літературних мріяннях“ і В. Белінський.

Від отождолення народної поезії і літератури як близьких, але різних видів словесного мистецтва, вперше відходить

---

<sup>35</sup> История древней русской словесности. Сочинения Михаила Максимовича. Книга первая. К., 1839. С. 1.

М. Костомаров у своїй магістерській дисертації „Об историческом значении русской народной поэзии“ (хоча пізніше висловлює думку про нову українську літературу як продовження фольклорного процесу на новому, вищому рівні).

Справедливість визначення критики як дзеркала літератури, що формує своє обличчя (Д. Лихачов), підтверджується тим, що літературно-естетична думка в Україні в перші десятиліття XIX ст. певною мірою нагадує своїм синкретизмом літературний процес того часу. Синхронний розвиток бурлеску, сентименталізму, просвітительського реалізму і романтизму з їх багато в чому різними, а то й протилежними тенденціями вже сам по собі утруднював формування цілісної естетичної теорії як основи наукової критики. Крім того, на ранніх етапах формування національної культури закономірним є синкретизм самої науки, яка ще в нерозчленованому вигляді поєднує в собі предмет і завдання історії, мовознавства, етнографії, фольклористики та літературознавства. Велику роль відіграють у ній і фактори власне позаестетичні, тоді як естетична функція в самому мистецтві та його теорії перебуває ще в стані кристалізації. Специфічним для розвитку літературно-естетичної і художньо-критичної думки в цей період було й те, що багато уваги й енергії доводилося витрачати на доведення самої можливості існування української мови й літератури.

В силу історичних обставин нова українська література не тільки в перші десятиріччя XIX ст., а й пізніше виступає як головний фактор самоусвідомлення народу. Основними її ознаками є мова, органічний зв'язок з фольклором, народність, що від вимоги колориту розуміється з часом уже як відображення внутрішнього та зовнішнього життя народу. Самі критико-естетичні положення, що тривалий час розумілися як система загальних і незмінних правил, починають повертатися обличчям до реальних потреб життя. Так, приміром, у статті І. О. Срезневського „Несколько замечаний касательно словесности российской“ (1821) говориться, що, не відкидаючи „наставления древних“, необхідно шукати нові наукові засади літературної критики. У перекладі статті І. Красіцького „Критика“ (Український весник. 1819. Кн. 7), зробленому П. Гулаком-Артемовським, зазначається, що критик мусить „дать удовлетворительные причины осуждения“ твору; його думка має будуватися на об'єктивних підставах і досконалому знанні предмета.

У виробленні методологічних засад літературної критики значну роль відіграла харківська періодика, що розглядала питання літератури в тісному зв'язку з економічними й соціально-політичними питаннями дійсності. („Критик не може

не бути етиком, економістом, політиком, соціологом, і тільки в повному завершенні соціологічних знань і суспільних тенденцій постать критика є закінченою<sup>36.</sup>) Однак мистецька критика не є чимось середнім між економічними, етичними чи соціологічними судженнями, чимось емпіричним, не опертим на головні засади філософії й естетики, на теорію й історію мистецтва: „...Ідеал критики, — підкреслював Г. Плеханов, — є філософська критика, якій і належить право винесення вироку над художніми творами“<sup>37.</sup>

Своєрідність досліджуваного періоду у розвитку української літературної критики полягає, з одного боку, у відірваності естетичної теорії від художнього доробку нової української літератури, а з іншого — в її емпіризмі, слабкій опертості на філософію й естику. Так, уже в 1841 р. Є. Гребінка у примітці до першого розділу „Гайдамаків“ Т. Шевченка писав: „Порадував нас торік Шевченко „Кобзарем“, а тепер знов написав поему „Гайдамаки“. Гарна штука, дуже гарна, така смашна, мовляв, як у спасівку та у жаркий день після обіду гарний кавун! І їси і ще хочеться — і читаєш і не одірвешся“<sup>38.</sup> Цей емпірично- побутовий рівень притаманний і його передмові до „Ластівки“ „Так собі до земляків“ і післямові — „До зобачення“, а також наявний у „Листах до любезних земляків“ Квітки-Основ'яненка, що великою мірою пояснюється орієнтацією на дрібномаєткове українське панство. Проти подібної „смакової“ критики йшлося у статті „Несколько замечаний о критике“ (Украинский альманах. 1831). Автор її вказує на необхідності теоретичної основи критики, що, на його думку, забезпечується знанням риторики, поезики, логіки й естетики. Треба не тільки критикувати, а й відзначати позитивне.

Зрозуміло, що поєднання літературної критики з естетикою та суспільною практикою у перші десятиріччя ХІХ ст. тільки-но почало складатися. Чи не першою спробою такої перевірки твору самим життям була рецензія М. Максимовича на книжку І. Кулжинського „Малороссийская деревня“ (Московский телеграф. 1827. Ч. ХІІІ. № 3), в якій він виступив проти змалювання життя в українському селі як „сокращенного Эдема“. Вказуючи на відхід автора від життєвої правди, на фальшивість його сентиментально-розчулених оцінок життя українського селянства, М. Максимович відносить твір до розряду псевдонародних описів України типу

<sup>36</sup> Луначарский А. В. Критика и критики. М., 1938. С. 11.

<sup>37</sup> Плеханов Г. В. Эстетика и литература. К., 1960. С. 291.

<sup>38</sup> Ластівка. 1841. С. 371.

„Путешествия в Малороссию“ князя Шалікова. Критерієм правдивості для Максимовича є народний погляд на історію і дійсність. В утвердженні такого підходу велике значення мала його стаття „О поэме Пушкина „Полтава“ (Атеней. 1829. № 6), у якій він виступив проти критиків із „Сына Отечества“ і „Вестника Европы“, що звинувачували Пушкіна у відступі від історичної правди та в нежиттєвості героїв поеми. Позицію М. Максимовича підтримав О. Сомов, на думку якого І. Кулжинський вивів українських селян „в таком виде, как испанские и французские пастухи Флориановы“<sup>39</sup>.

Слабка розробленість естетичних принципів, орієнтація на „своенародность“ спричинилися до того, що самий діапазон критичного розгляду творів був тоді ще досить вузьким. Це певною мірою засвідчують рецензії на „Малороссийские повести“ Квітки-Основ'яненка О. Бодяньського (Ученые записки Московского университета. 1834. Ч. VI) та Є. Гребінки (Северная пчела. 1837. 16 нояб.). Висловивши думку про те, що українською мовою можна писати не тільки про смішне, Гребінка відзначає у творах Квітки національний колорит, народний гумор, живописність побутових сцен і зовсім не торкається їхнього ідейно-естетичного змісту, характеротворення. Не зміг він у цій рецензії та у відгуку на „Украинский альманах“ (у формі листа до І. Кулжинського) правильно оцінити й „Енеїду“ Котляревського. Він називає її то пародією в дусі фламандської школи, то твором, який у „трактирно-бурлацких формах“ дає перекручене уявлення про характер українського народу. Дещо далі Є. Гребінки пішов О. Бодяньський, який, розглядаючи твори Квітки, зосереджує увагу переважно на їх народних джерелах і живій народній мові, але разом з тим торкається вже й питань композиції (зокрема, повісті „Маруся“). Під етнографічним кутом зору розглядає „Наталку Полтавку“ у своєму вступному слові до „Украинского сборника“ й І. Срезневський. Для нього п'єса становить цінність не стільки як літературний твір, скільки як своєрідний збірник народних пісень, джерело для вивчення української народності.

Фольклорно-мовні критерії кладе в основу свого огляду віршів галицьких поетів за 1835—1839 рр. М. Максимович (О стихотворениях червонорусских // Киевлянин. 1941. Кн. 2). Вказуючи на те, що література може розвиватися тільки на живій народній мові (хоч у цьому він і не займав ще послідовної позиції), характеризуючи творчість Котляревського

<sup>39</sup> Московский телеграф. 1827. Ч. 8. С. 234.

і Квітки-Основ'яненка з точки зору її значення для вироблення національної літератури та критикуючи твори західноукраїнських письменників за мертву мову і дух схоластики, Максимович підтримує „Русалку Дністровую“ за „своєнародність“, відзначає народний колорит творів Головацького й Шашкевича. Питання ідейно-художнього змісту, зокрема консерватизм окремих творів галицьких поетів, ще не привертають його уваги. Очевидно, за тих умов головним було не стільки критикувати твори, скільки всіляко їх підтримувати, сприяти консолідації зусиль для творення самобутньої української літератури.

У першій третині XIX ст. з'являються й спроби осмислення українського літературного процесу чи творчості окремих письменників минулого. Таким першим оглядом були „Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии“ (1825) І. Кулжинського, в якому говорилося про літературу починаючи з XVIII ст. і закінчуючи творчістю Котляревського. Провідною думкою була підтримка народного начала в літературі, підкреслення „прекрасных качеств“ української мови і народної поезії, від якої він, по суті, літератури не відділяє. З цих позицій Кулжинський простежує два протилежні начала в українській літературі: чуттєву поезію С. Климовського, що виростає з народної словесності, і творчість Г. Сковороди як представника „вченої книжності“, яка не дістає в нього підтримки. Найпозитивніше оцінює він „Енеїду“ і „Наталку Полтавку“ Котляревського, хоч за усталеною традицією і називає поему пародією.

На той час історико-літературне значення творчості Г. Сковороди не було ще усвідомлене. Він був популярний скоріше як філософ-мислитель („Сковорода был, так сказать, странствующим университетом и академией среди слободско-украинского общества“, — говорив про нього Г. Данилевський; В. Каразін зазначав, що „мы под чубом и в украинской свитке имеем своего Пифагора, Оригена, Лейбница“<sup>40</sup>); він уявлявся скоріше як мандрівний учитель і дивак, ніж письменник. Про це, зокрема, свідчать і примітки І. Срезневського, додані до статті Квітки-Основ'яненка „Отрывки из записок о старце Григории Сковороде, украинском философе“, опубліковані 1833 р. в першій книжці альманаху „Утренняя звезда“. Маючи в цілому невисоку думку про твори Сковороди, особливо про байки як „игрушки воображения“, начебто недостойні філософа, Срезневський дивиться на письменника

<sup>40</sup> Цит. за: Багалей Д. И. Опыт истории Харьковского университета (по неопубликованным материалам). Т. 1. (1802—1815 гг.). Харьков, 1894. Вып. 1. С. 32.

як на містика, одіраного від народу. Досить схематичною й однобічною постає постать Сковороди у байках П. Білецького-Носенка „Мудрець та старшина військовий“ і „Сковорода“, написаних у 10—30-х роках. Підкреслюючи, що з усіх земних благ Сковорода найбільше цінував свободу, поет разом з тим уявляє собі філософа як вільну і безжурну людину, яка цуралася соціальних питань та лише насміхалася з нерозумних людей.

Вигідно відрізнялася щодо історичного підходу до всієї української літератури „Ведомость о руском языке“ І. Могильницького, яка в скороченому вигляді („Rozprawa o jezuku guskim“) була опублікована 1829 р. Він не тільки виступає на захист української мови на всьому етнографічному терені України, а й пов'язує нову літературу зі старими пам'ятками, починаючи від князівських часів.

Працею, в якій були поєднанні кращі здобутки літературної критики перших десятиріч XIX ст. і перших історико-літературних оглядів української літератури, став „Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке“ (Молодик. 1843) Костомарова. Висуваючи головним критерієм правдивість зображення побуту, звичаїв, національної „фізіономії“, мови, тобто рис національної самобутності у творах українських письменників, він порівняно зі своїми попередниками робить крок уперед. Це виявилось в тому, що Костомаров уперше в українській літературній критиці ставить питання про перевірку правдивості твору самим життям, виступає проти сентиментальної чуттєвості й просвітительської заданості героя, розвиває думку про історичну зумовленість літературних характерів обставинами суспільного життя. Виступ М. Костомарова належить власне вже іншому літературному періодові. В цілому можна погодитися з думкою сучасних дослідників історії української літературної критики в тому, що „обмежена кількість художнього матеріалу зумовлювала лише епізодичні теоретичні чи літературно-критичні виступи, які протягом перших десятиріч XIX ст. ще не створювали враження цілісного й систематичного літературно-критичного процесу“<sup>41</sup>. Однією з причин слабкості української літературної критики було й те, що вона, по суті, не мала власної трибуни й так чи інакше змушена була зважати на смаки видавців російських журналів, у тому числі й реакційних.

<sup>41</sup> Федченко П. М. Формування естетичної думки та літературної критики на Україні // Історія української літературної критики. К., 1988. С. 30.



## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Гончар О. І. Українська література, передшевченківського періоду і фольклор. К., 1982.

Іванько І. Очерк развития эстетической мысли Украины. М., 1981.

Історія української літературної критики. Дожовтневий період. К., 1988.

Михитенко Ю. О. Антична спадщина і становлення нової української літератури. К., 1991.

Наливайко Д. С., Кречетень В. І. Українська література XVI—XVIII століть у слов'янському і європейському контексті // Слов'янські літератури. Доповіді. К., 1983.

Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу. К., 1988.

Нудьга Г. А. На шляхах до реалізму // Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини XIX ст. К., 1959.

Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX ст. К., 1986.

Федченко П. М. Літературна критика на Україні першої половини XIX ст. К., 1982.

Хропко П. П. Біля джерел української реалістичної поезії (10—40-ві роки XIX ст.). К., 1972.

Хропко П. П. Драматургія першої половини XIX ст. К., 1972.

Хропко П. П. Становлення нової української літератури. К., 1988.

Шубравський В. Є. Від Котляревського до Шевченка (Проблема народності української літератури). К., 1976.

Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. К., 1979.

## Іван Котляревський (1769—1838)

Творчість Івана Котляревського є органічною єднальною ланкою між старою і новою українською літературою, між епохою художнього „універсалізму“ і новим розумінням художньої творчості як спонтанного самовираження творчих потенцій митця, вільного від пут естетичної нормативності, утверджуючого багатоманітність художніх форм і засобів, пов'язаних як з національними традиціями, так і з вимогами нового часу, його світобаченням. Зберігаючи зв'язок із художніми традиціями попередніх епох, із стихією народної художньої культури, Котляревський став першим класиком нової української літератури.

Народився Іван Петрович Котляревський 9 вересня 1769 р. у Полтаві в родині канцеляриста міського магістрату, яка 1789 р. була внесена до списку дворян. Діставши початкову освіту у місцевого дяка, він у десятилітньому віці вступив до Катеринославської (за назвою єпархії) семінарії у Полтаві. До курсу її навчання входили російська і латинська мови і літератури (згодом і французька мова), поезика, риторика, філософія та богослов'я. Вивчення поезики і риторики пе-

редбачало практикування в перекладах і наслідування класичної (античної) літератури — Вергілія, Овідія, Горация та ін., в чому майбутній письменник, за свідченням сучасників, проявив неабиякі здібності.

У 1789 р., не довчившись, Котляревський залишає семінарію і вступає на службу до Новоросійської канцелярії, що перебувала в Полтаві. З 1793 р. він деякий час працює вчителем у поміщицьких сім'ях Полтавщини. „У цю епоху свого життя, — свідчить біограф письменника, — за словами сучасників його, він спостерігав звичаї, повір'я і перекази українців, бував на зборищах і іграх простолюду та записував слова малоросійського нареччя“<sup>1</sup>.

З 1796 по 1808 р. Котляревський перебував на військовій службі (у 1806—1807 рр. брав участь у російсько-турецькій війні). У 1798 р. з'являються друком перші три частини його поеми „Енеїда“. На початку 1808 р. Котляревський у чині капітана виходить у відставку та оселяється у Полтаві, де в 1810 р. дістає посаду наглядача Будинку виховання дітей бідних дворян. У 1812 р. І. Котляревський, як колишній військовий, який до того ж уже зарекомендував себе як енергійний адміністратор (педагогічна діяльність його дістала відображення та високу оцінку у повісті Т. Шевченка „Близнець“), за завданням генерал-губернатора Я. Лобанова-Ростовського сформував український козацький полк для боротьби з Наполеоном; у 1813—1814 рр. він виконує окремі доручення губернатора у Дрездені й Петербурзі. У 1818 р. Котляревський стає членом масонської ложі „Любов до істини“, яку заснував у Полтаві член декабристського „Союзу порятунку“ управитель канцелярії генерал-губернатора Полтавської і Чернігівської губерній М. Г. Рєпніна М. М. Новиков. Тоді ж Котляревський як відомий уже письменник був обраний членом харківського Товариства любителів красного письменства, а в 1821 р. — почесним членом петербурзького Товариства любителів російської словесності, що перебувало під впливом декабристських ідей. Хоча Котляревський, ім'я якого згадане в „Алфавіті“ декабристів“ слідчої комісії у їх справі, і підтримував тісні зв'язки з М. М. Новиковим — автором першого в Росії республіканського проекту конституції, переконливих даних про близькість письменника до таємних політичних осередків немає. Склад полтавської масонської ложі, де Котляревський виконував обов'язки „вітії“, одночасно будучи активним членом полтавського відділення Біблійного товариства, соціально й ідеологічно був досить

<sup>1</sup> С[теблин]-К[аминский] С. Биография поэта Котляревского // Северная пчела. 1838. 4 июля.

неоднорідним. „Масонство, — як справедливо зазначає Д. І. Багалій, — не було ні революційним, ні навіть яскраво опозиційним рухом, хоч і виникло частково теж на ґрунті незадоволення в суспільстві, — це було вираження у колективній формі самовдосконалення людини“<sup>2</sup>. Саме ці ідеї і дістали відображення у творчості І. Котляревського, тоді як вплив революційної ідеології декабризму у ній відсутній.

У 1818—1821 рр. Котляревський був одним із двох директорів недавно відкритого стараннями М. Г. Репніна Полтавського театру. Він докладав багато зусиль для формування репертуару, постійно бував на репетиціях, нерідко сам переробляв тексти п'єс, здійснював велику організаторську роботу. Можна думати, що сама атмосфера театрального життя Полтави (з 1818 р. у театрі працювала частина харківської трупи І. Ф. Штейна), критичне ставлення Котляревського до тогочасного репертуару, зокрема до таких псевдонародних п'єс, як „Козак-віршотворець“ О. Шаховського, розуміння настійної потреби у справді українському репертуарі, дружба письменника з М. С. Щепкіним (разом з М. Г. Репніним він брав участь у викупленні актора з кріпацтва) стали стимулами звернення його до драматургії. У 1818—1819 рр. були написані п'єси „Наталка Полтавка“ і „Москаль-чарівник“. На початку 20-х рр. ім'я Котляревського як українського письменника і громадсько-культурного діяча вже користувалося великою популярністю не тільки в Україні, а й у Росії. Так, на засіданнях Вільного товариства любителів російської словесності у 1821—1823 рр. читали уривки з п'ятої частини його „Енеїди“ (у 1822—1823 рр. вони були опубліковані в журналі товариства „Соревнователь просвещения и благотворения“). Друкуючи один з уривків, журнал подав таку примітку: „Повідомляємо його читачам журналу, сподіваючись, що дамо задоволення любителям цього твору („Енеїди“. — М. Я.), сповненого незвичайної веселості, доплетності і в багатьох відношеннях дуже оригінального“<sup>3</sup>.

Обіймаючи у 1827—1835 рр. посаду попечителя Полтавського благодійно-лікувального закладу, Котляревський допомагав бідним і соціально приниженим. Дім його був відомий кожному нужденному чолобитнику. У пам'яті сучасників письменник лишився привітною, доброю людиною, яка користувалася симпатією і любов'ю усіх тих, кому доводилося з ним спілкуватися. Він був душею товариства, прекрасним оповідачем і цікавим співбесідником. Про серйозні речі, згадував С. Стеблін-Камінський, він умів говорити

<sup>2</sup> Багалій Дм. Декабристи на Україні. Х., 1926. С. 19.

<sup>3</sup> Соревнователь просвещения и благотворения. 1822. Ч. 17. С. 98—99.

весело; мова його була яскравою, пересипаною народним гумором, прислів'ями і приказками. Всі, хто зустрічався з Котляревським, відзначають його глибокі знання української історії, народного побуту і поезії. З ним підтримували зв'язки та користувалися його порадами М. Гнедич, О. Сомов, М. Максимович, Д. Бантиш-Каменський; М. Гоголь, М. Погодін, В. Пассек, І. Срезневський та інші спеціально відвідали його в Полтаві. У 1835 р. Котляревський залишає службу. Помер письменник 29 жовтня 1838 р., похований у Полтаві.

Бурлеско-гравестійна поема Котляревського „Енеїда“, що вважається першим твором нової української літератури, стала найповнішим вираженням нових ідейно-естетичних тенденцій на рубежі XVIII—XIX ст. Перші три її частини під назвою „Енеїда на малоросійський язык перелицованная И. Котляревским“ були видані без відома автора в Петербурзі заходом колезького асесора М. Й. Парпури (за походженням із конотопських дворян, вихованець Київської академії, людина освічена, яка цікавилася літературою) за участю Й. К. Каменецького. У 1808 р. з'являється друге видання перших трьох частин, а в 1809 р. поема виходить у чотирьох частинах, підготовлених до друку автором. Повністю „Енеїда“ була видана в Харкові у 1842 р.

За словами І. Франка, ще до Котляревського „у нас було письменство і були писателі, було духовне життя, були люди, що сяк чи так вибігали думкою поза тісний круг буденних, матеріальних інтересів, сяк чи так шукали якихсь ідеалів і доріг для їх досягнення, але тільки від часу Котляревського українське письменство „приймає характер новочасної літератури, стає чимраз ближче реального життя, чимраз відповідніше до його потреб“ [38, 7].

Хоча фабульною основою поеми Котляревського є „Енеїда“ Вергілія, український автор іде своїм шляхом. У третій, п'ятій і шостій частинах „Енеїди“ він дає зрозуміти, що його поема не є суто художнім вимислом, створеним за давніми правилами поетики, а великою мірою базується на реальній дійсності і відтворює національні уявлення про неї. Важливим матеріалом для нього є вітчизняна історія, народні звичаї і побут, власна точка зору при зображенні подій. Опозиційне ставлення автора до старих муз, якими, за його словами, можна б укрити „зверху вниз Парнас“, слід розуміти як заперечення поширеної тоді у мистецтві відірваної від життя класицистичної поетики. Він закликає собі на допомогу нову музу — „веселу, гарну, молоду“. Слідування правді у змалюванні історичного життя і національних звичаїв виступає Котляревський і в „Наталці Полтавці“ на противагу п'єсі „Козак-віршотворець“ О. Шаховського, який

„взявся по-нашому і про нас писати, не бачивши зроду ні краю ні знавши обичаєв і повір'я нашого“.

Настанова на художню правду, якою прийнята вся творчість Котляревського, стає у просвітителів одним із найважливіших аксіологічних принципів. І в „Енеїді“, і в п'єсах письменника об'єктом художнього зображення є національне життя, а головними персонажами, які втілюють богатырську велич і незнищенність національного духу, історичний оптимізм, відвагу і вірність обов'язку, багатство й благородство душі, працьовитість, чесність і доброту, — представники простого народу. Так вимога правдивості мистецтва поєднується в Котляревського з принципом народності.

У процесі ідейно-естетичного освоєння і переробки „Енеїди“ Вергілія Котляревський, зберігаючи основні складники її фабульної основи, не тільки вводить у свою травестію новий зміст, який відбиває окремі епізоди історії українського народу та широко відображає його звичаї, вірування, побут і морально-етичні уявлення, а й переосмислює художню тканину твору римського автора з позицій нового естетичного відношення до дійсності. Створену за класичними нормами й принципами героїко-патетичну епопею Вергілія, персонажі якої виступають як символи абстрактних ідей благочестя та вірності обов'язку, пасивними виконавцями волі фатуму й богів, Котляревський перетворює на героїко-комічну простонародну „казку“ (як він сам називав поему), розраховану на сприйняття найширшими читацькими колами.

Таке переосмислення античного сюжету, його зниження свідчили про народження нового типу художнього мислення, якому притаманне не тільки принципово інше ставлення до літературної фікції, а й поява нової проблематики, ідей і поглядів на життя, типів і ситуацій, нового образного мислення, що виникли на матеріалі, взятому письменником із реальної національної дійсності. Письменник увів у літературу персонажі, відомі з українських народних казок, героїчного епосу, бурлескно-пародійних творів та інтермедій, які уособлюють незнищенний життєрадісний дух, енергію і витривалість народних мас.

О. І. Білецький так писав про персонажів поеми: „Це люди винятково здорової і могутньої плоти, ненаситні їдці, нестримні у вживанні горілки. У них здоровенні кулаки, червоно-сині щоки, страшні, здатні перегризти й перемолоти будь-яку кістку зуби, незвичайні за здатністю вмістити будь-яку їжу животи. Це люди неймовірної сили, із залізними м'язами, громовими голосами. Коли вони вступають в бій, — а в бій вони йдуть дуже охоче, — тільки й чути хрускіт

вибиваних зубів, тріск розколюваних черепів, крик і лайку, невичерпну в каскадах своїх комбінацій. Цей людський світ — апофеоз тілесності, надзвичайної витривалості, здоров'я, що вихлюпується через край, повнокров'я. Це пройдисвіти, розбишаки, волоцюги — і в той же час лицарі, герої, титани... Спробуйте позмагатися з таким народом... Тим, хто мав сумнів у існуванні українського („малоросійського“) народу, Котляревський показав його як незвичайну своєю могутністю стихію<sup>4</sup>.

„Енеїда“ Котляревського являє собою складну ідейно-художню систему, в якій народне світобачення переплітається з просвітительськими ідеями, комічне — з серйозним, знижене — з високим, героїчним. Діапазон принципів художнього узагальнення обіймає в поемі як фольклорні засоби, літературний етикет і художній канон давньої літератури, так і прийоми класицизму та просвітительського реалізму. За справедливим зауваженням О. І. Білецького, „незважаючи на свою комічну зовнішність“, „Енеїда“ Котляревського є твором „серйозним за своїм суспільним значенням“<sup>5</sup>. Суть її полягає не в пародіюванні „Енеїди“ Вергілія, не в бурлескно-комічному наслідуванні попередніх травестій римської епопеї (хоча художній досвід Скаррона, Блюмауера, Осипова, Котельницького певною мірою прислухався Котляревському), а в намаганні віднайти гармонію між традиціями „природного“ національного буття українського народу і новими суспільно-державними порядками, які запанували в Україні наприкінці XVIII ст., між народом і державою, між особистістю і суспільством, між окремим і загальним.

Перехід від „природних“ традицій народної самосвідомості, життєвим проявом яких була сфера патріархального народного побуту і звичаїв, що дістала художнє відображення у фольклорі (зокрема, у народній сміховій культурі), до суспільної свідомості нового часу з його відокремленням соціального життя від „природи“ і „природного“ життя людини яскраво виявився в „Енеїді“ Котляревського у прагненні не тільки наблизити суспільні порядки до розумного („природного“) начала, а й якось поєднати інтереси українського народу з ідеєю загальноімперського „общого добра“. Гармонію окремого (національного) і загального (імперського) письменник у формі завуальованих

<sup>4</sup> Білецький О. „Энеида“ И. П. Котляревского // Збір. праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2. С. 117—119.

<sup>5</sup> Так же. С. 116.

натяків, алюзій бачить, зокрема, у відновленні в Україні гетьманського самоврядування, українських „нерегулярних“ збройних сил.

Котляревський-патріот пишається героїчною історією України, підносить до ідеалу часи гетьманщини. У піднесено-героїчному тоні він часто згадує тих, хто вкрив себе славою у боротьбі за батьківщину — Сагайдачного, Залізняка, „славні полки козацькі“, Запорозьку Січ, говорить про свою любов до рідної Полтави. На його думку, автономність українських військових з'єднань у складі Російської держави не суперечила б загальноімперським інтересам, оскільки ці сили могли б успішно „справляти повинність“ в охороні кордонів імперії від зовнішніх ворогів. Для проведення ідеї автономії збройних сил України Котляревський вдається до патетичних слів про оборону „общого добра“, ілюструючи це на прикладі подвигу Низа й Евріала як патріотів „спільної вітчизни“.

Хто такі Низ і Евріал у Вергілія? Це — троянські юнаки, сповнені запалу до бою. Їх помисли злиті з помислами свого народу; вони виховані на бойових традиціях своїх батьків — захисників Трої і прагнуть подвигу та слави в ім'я своєї батьківщини. Хто такі Низ і Евріал у Котляревського? Вони не троянці, а представники іншого народу: *„В них кров текла хоть не троянська, Якась чужая — бусурманська, Та в службі вірні козаки. Для бою їх спіткав прасунок, Пішли к Енею на вербунок“*. (Перелицьовуючи Вергілія на український лад, Котляревський далі зазначає, що батьком одного з названих юнаків-земляків був „сердюк“ — воїн найманих піхотних полків на Лівобережній Україні у XVII—XVIII ст., що набиралися з добровольців селян і козаків-утікачів.) Отже, вони б'ються за чужу вітчизну, „справляючи повинність“ як найняті на службу воїни. Суть цього патріотизму Котляревський при описі останньої битви Енея з Турном формулює узагальнено так:

Зроблю лиш розпис іменам  
Убитих воїнів на полі  
І згинувших тут по неволі  
Для примхи їх князьків душам.

\* Ідею перетворення українського козацтва на своєрідний військовий стан у часи Котляревського висували й деякі царські сановники. Таку думку про збереження і в мирний час козацьких формувань 1812 р., призначених для війни з Наполеоном, відстоював Я. І. Лобанов-Ростовський, а в 1831—1834 рр. М. Г. Рєпнін. Останній у кількох своїх реляціях Миколі І та в листах до голови Державної ради і Комітету міністрів В. П. Кочубея намагався довести відданість українського козацтва „престолу і вітчизні“. Однак Кочубей виступив рішучим противником „федеральних об'єднань провінцій“ з автономними правами.

Таким чином, Низ та Евріал у порівнянні з героями Вергілія — образи, кардинально переосмислені Котляревським. Лишаючися живими людьми, вони значною мірою й логічні моделі, за допомогою яких автор досить виразно проводить свою думку про відновлення українських збройних сил, дипломатично прикриваючи це словами про любов до імперської вітчизни. І разом з тим Котляревський у концепції особистості принципово близький до Вергілія: „Ідея батьківщини, своєї держави, — говорив Гегель про римлян, — ось що було тим незримим вищим началом, заради якого кожний трудився, що спонукало його до дії, що було його кінцевою метою або кінцевою метою його світу...“<sup>6</sup>. Просвітительська концепція особистості, інтереси якої мають бути підпорядковані „общому добру“ („суспільна угода“ Руссо) поширюється Котляревським на всі сфери діяльності персонажів щодо держави. Як і у Вергілія, тут виступає особистість, яка мусить розчинитися в загальному, „общому добрі“, через служіння якому вона тільки й дістає сенс свого буття.

В кінцевому підсумку, як і у Вергілія, ідея патріотизму підноситься Котляревським як найвища громадянська доблесть:

Любов к отчизні де героїть,  
Там вража сила не устоїть,  
Там грьдъ сильнїша од гармат.

І сама військова „повинність“ із зовнішнього примусу переростає в просвітительському дусі в усвідомлений громадянський обов'язок:

Де общее добро в упадку,  
Забудь отца, забудь і матку,  
Лети повинність ісправлять.

Такий тип особистості в поемі, яка є, зрозуміло, проєкцією на людину структури централізованої імперії, що не цікавиться її внутрішнім автономним світом і життєвими потребами. Держава як незалежна і самостійна сила використовує індивіда для досягнення відчуженої від нього загальної мети. Це, зокрема, видно в сцені оплакування Евріала його матір'ю у Вергілія й у Котляревського. В її тужливому голосінні звучить мотив самотності й безпорадності людини в чужому до її горя суспільстві, яке, вимагаючи від особистості жертв, не дає їй нічого натомість. Але оскільки така поведінка матері Евріала деморалізує бойовий дух, отже, виступає як „егоїстична“ щодо „загальної справи“, вона має викликати не стільки співчуття, скільки осуд, у Котляревського — осміяння („кувікала, мов порося“).

<sup>6</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1973. Т. 4. С. 25.



Як художник, який намагався дотримуватися правди життя, Котляревський в „Енеїді“ показує, що реальний вияв природного, справді людського за такої структури суспільства фактично лишається поза сферою офіційного світу й може бути реалізований, по суті, всупереч моральному імперативові „общого добра“. Тому і сам Еней, і троянці не стільки поспішають з виконанням волі богів і фатуму, скільки в численних бенкетах і любовних пригодах задовольняють життєві потреби своєї природи. Офіційному світові загальних обов'язків, які наперед визначають особисту поведінку індивіда, об'єктивно протиставляється світ безпосередніх чуттєвих контактів як саморегулятор людської життєдіяльності на засадах „природної“ моралі, без втручання держави. Дії троянців, навіть у бою, впливають не з усвідомлення ними провіденціальної місії Енея (до покладеного на них згори обов'язку вони скоріше ставляться іронічно, а то й негативно), а являють собою спонтанний вияв історично вихованого їх бойового завзяття, природної „сродності“.

Зрозуміло, що вільний вияв природного народного духу в часи Котляревського у тій кріпосницькій державі став майже неможливим. І письменник вдається до ретроспекції. У центрі зображення „Енеїди“ — побутовий уклад, у якому відбилися риси, характерні ще не для буржуазної нації, а для народності. До того ж відбивається не вся побутова культура, в якій проявляється класова структура суспільства, а традиційно-побутова, тобто ті стійкі її елементи, що склалися у більш стабільних, ніж капіталістичні, феодальних умовах, і передаються з покоління в покоління. До них у поемі належать патріархальні звичаї та обряди, народні вірування й прикмети, ворожіння, народна медицина, одяг, житло, харчування, розваги, ігри, танці тощо, подані в етнічно-інтегруючому аспекті.

Наголошуючи на таких рисах національного характеру, як добродушність, простота, гостинність, довірливість, доброзичливість, які в умовах відносної стабільності патріархального буття функціонують великою мірою в силу традиції, Котляревський помітно абстрагується від класової структури тогочасного українського суспільства. Говорячи, що увага до етнографічного змалювання народного життя певною мірою сприяла його реалістичному відтворенню, А. П. Шамрай водночас справедливо зауважує: „Етнографічне висвітлення народного життя — це відображення застиглих і традиційних форм народного побуту без проникнення в динаміку суспільного життя, без глибокого розкриття соціальних процесів“<sup>7</sup>. Тому Котляревський, за словами І. Франка,

<sup>7</sup> Шамрай А. П. Проблема реалізму в „Енеїді“ І. П. Котляревського // Котляревський І. П. Повне збір. творів: У 2 т. К., 1952. Т. 1. С. 55.

„не вичерпав... ані свого часу, ані багатства української народної вдачі та традиції“<sup>8</sup>.

Гумористичне змалювання народного („природного“) життя, різних подій та вчинків персонажів в „Енеїді“ свого часу дало привід для неправильного твердження про те, що Котляревський начебто сміється з народу. Цю точку зору, яку найбільш виразно представляв П. Куліш (та й Т. Шевченко назвав „Енеїду“ „сміховиною на московський кшталт“), першим заперечив М. Максимович, який вказав на народну основу сміху письменника. Котляревський, говорив він, змалює життя „точнісінько так, як і в нашій народній поезії, яка потішалася однаково над простолюдом і над панством, над усім, що потрапляло їй під веселий час піснетворчості“<sup>9</sup>.

Поєднання пародії та бурлеску з „більш глибокими думками“ бачив у „Енеїді“ М. Дашкевич. У поемі переважає народна стихія, яка „здається жартівливою тільки при поверховому огляді, а насправді осяяна світлом гуманної думки, якої в той час не так було багато в суспільстві... Сміхотворство української „Енеїди“ набуває більш глибокого смислу, тому що наближає читача до радісного настрою...“<sup>10</sup>. Думка М. Дашкевича про гуманізм „Енеїди“, про виражені в ній діяльну любов до людини, до всього народу й почуття соціальної справедливості була підтримана І. Франком та М. Сумцовим.

„Природний“ світ безпосередніх чуттєвих контактів Котляревський відтворює у формах його буття, за законами народної естетики і світосприйняття. Давній світ народного світобачення характеризується цілісністю відображення, де піднесене й низьке не протиставлені й не чергуються механічно, а співіснують у синтезі як грані цілісного явища, де комічне спрямоване не на заперечення високого, героїчного, а виступає як форма його існування. У стихійно-діалектичній єдності суперечливих якостей (єдність протилежностей), у народно-язичницькому світобаченні різка межа між добром і злом ще не прокреслена, і сміх іще не набув однобічної критичної спрямованості сатири пізніших часів.

У давніх міфологічних уявленнях сміхове бачення світу мало універсальний характер і зовсім не виключало, а, навпаки, передбачало поширення осміяння й на богів та героїв. Сміх — це сфера існування тієї людської свободи

<sup>8</sup> Рукописні фонди Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 3, од. зб. № 576, арк. 3.

<sup>9</sup> К пятидесятилетию со дня смерти Ивана Петровича Котляревского // Киев. старина. 1888. Т. 23, кн. 2. С. 390.

<sup>10</sup> Дашкевич Н. Малорусская и другие бурлескные (шутливые) Энеиды // Там же. 1898. Т. 62, кн. 9. С. 187, 188.

й суспільної рівності, якої люди, пригнічені силами природи й соціальною нерівністю, не могли мати в реальному повсякденному житті. Це „друге життя“ будувалося як пародія на щоденне, реальне, як „світ навиворіт“, у якому все високе, офіційно освячене, сакральне переводилося в знижено-сміховий план, профанувалося. У цьому світі, сферою вияву якого були народні звичаї та обряди, свята, ярмаркове багатоголосся (чи в країнах Західної Європи міський карнавал з його переодяганням і масками), панували однакові для всіх, незалежно від суспільного становища (буквально від жебрака до божества), природна людська рівність і свобода від норм офіційного світу, від внутрішньої цензури та моральних заборон, прийнятих у суспільстві, *тобто вільний вияв стихійних сил людської природи.*

Типологічно характер сміху у Котляревського подібний до сміху Гоголя, який називає його чесною, благородною особою та підкреслює, що сенс його „набагато важливіший і глибший, ніж гадають“, бо це не жовчний сміх, не той легкий, що служить для пустої розваги, а той, який випромінює світла натура людини. Цей сміх поглиблює предмет, „виводить на світло те, що може промайнути без уваги“<sup>11</sup>.

Природа такого сміху не передбачала однобічного заперечення твору Вергілія. Гуманістичні мотиви епопеї, героїчні діяння Енея, дух мужності, патріотизму й товариської солідарності були співзвучні історичним традиціям українського народу. Народньо-язичницькому баченню світу, кризь призму якого Котляревський творчо переосмислює „Енеїду“ Вергілія, віддалену від української дійсності XVIII ст. багатьма віками, великою мірою близькі були й міфологічна сторона твору античності, ексцентричність та афективність поведінки її персонажів. Отже, Котляревський творив свій поетичний світ не лише як антитезу світові Вергілія, а як буття, що несе в собі загальнолюдські гуманістичні риси. І водночас це був світ новий, український, представлений кризь призму народної сміхової культури, всупереч суворо-героїчній однозначності епопеї Вергілія.

До сфери карнавальної-ярмаркової фамільярності, розвінчання й дошкульного осміяння потрапляють і римські боги, що так багато в чому нагадують українських можновладців, унаслідок чого „Олімп начебто перетворюється на карнавальну площу“<sup>12</sup>. Суто серйозний і незмінно похмурий Вергілій Тартар постає у Котляревського в народно-сміховому освітленні як місце, де урівнюються „в правах“ представники

<sup>11</sup> Гоголь Н. В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Собр. соч.: В 6 т. М., 1949. Т. 4. С. 256—257.

<sup>12</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 154.

всіх станових груп, як світ, у якому поряд із трагічно-жаским пеклом розквітає безтурботність веселого раю. І водночас крізь веселість, що однаковою мірою обіймає у Котляревського не тільки землю, а й небеса та потойбічне царство, прозирають і суворий, героїчний світ Вергілія, і далеко не безхмарна українська дійсність, суспільство, яке пригнічує свободу людини.

Пряма публіцистична критика феодальних порядків об'єднує всіх просвітителів. Це проявляється не тільки в морально-раціоналістичному осудові дійсності, а й у філософському узагальненні самої суті буття, в критиці суспільства як такого, що відхилилося від „природного“ світопорядку. Авторські натяки-алюзії й особливо яскрава картина пекла в „Енеїді“ засвідчують занепад моральності серед усіх верств несправедливого суспільства — від панів до слуг. Отже, вимога правдивості у Котляревського невіддільна від критичної концепції дійсності. Тут він по-своєму продовжує традиції української і російської сатиричної літератури XVIII ст. та Г. Сковороди.

Показуючи суспільство соціально неоднорідним, Котляревський насамперед репрезентує самосвідомість експлуатованих верств, яка сформувалася протягом історичного часу і сприймається як узагальнена оцінка їх життєвої долі: „Біда біду, говорять, родить. Біда для нас — судьби устав!“ Соціально несправедливе суспільство породжує й антигуманну мораль; у людських стосунках немає нічого святого, навіть у сфері родинних взаємин:

Ти знаєш — дурень не бере:  
У нас хоть трохи хто тямущий,  
Уміє жить по правді суцїй,  
То той, хоть з батька, то здере.

Оскільки суспільство основане не на засадах природної рівності людей і справедливості, а на „праві“ сильного, який, керуючися своїми егоїстичними інтересами, дбає не про загальне благо, а тільки про власне збагачення та владу, соціальна несправедливість і зло у Котляревського зосереджені переважно в пансько-чиновницькому середовищі. Не випадково, отже, що серед грішників, які тяжкими карами спокують свої гріхи у пеклі,

Начальники, п'явки людські,  
І всі прокляті писарі.  
Ісправники все ваканцьові,  
Судді і стряпчі безтолкові,  
Повірені, секретарі.

.....

Панів за те там мордовали  
І жарили зо всіх боків,  
Що людям льюти не давали,  
І ставили їх за скотів.

Тим часом у раю — „бідні, нищі, навіжені“, „вдови бідні, безпомічні, яким приюту не було“. Є там „також старшина правдива, — бувають всякі пани“. Але письменник додає, що в рай потрапило небагато добрих панів, бо в житті „трохи сього дива“.

Тенденція до зосередження пороків на боці панства, яка дедалі виразніше виявлятиметься у творчості послідовників Котляревського, аж доки не вилетиться у Шевченка в гнівну й безкомпромісну інвективу, спрямовану проти народних гнобителів, уже наявна в нього, хоч і не стала ще провідним ідейним принципом. Тому в „Енеїді“ представники одних і тих же суспільних станів і груп перебувають і в раю, і в пеклі. У пеклі не всі пани, не вся старшина, не всі судді, а тільки ті з них, які „людям льюти не давали“ чи „по правді не судили“. Так само духовенство, попи й „крутопопи“ відбувають тут покарання за персональні гріхи, за те, що нехтували своїми обов'язками і не показували прикладу в додержанні норм християнської моралі. Більшість грішників — це люди із загальнопоширеними морально-етичними вадами: злі мачухи й свекрухи, вітчими і скупі тесті, сердиті шурина й сварливі зовиці, невістки, ятрівки, п'яниці, волоцюги, легковажні панночки, молодиці, „що вийшли заміж за старих“, „гуртові“ діти й т. п. У смолі тут киплять цілі ремісницькі цехи, „писарчуки поганих вірш“; тут пани й мужики, шляхта й міщани, багаті й убогі, миряни й попи.

„Енеїда“ засвідчує єдність національної свідомості на багатьох рівнях — не тільки у самовизначенні своєї долі, загальних уявленнях про реальний світ, у психічному складі, а й у релігійних уявленнях. Картини раю і пекла, зокрема, демонструють принципову подібність до есхатологічного апокрифу „Хожденіє Богородиці по муках“ (українська редакція 1747 р.). Новозавітні апокрифи у свою чергу стали матеріалом для шкільної української драми різдвяного циклу XVII-XVIII ст., для якої характерні зниження постатей святих, заземленість високих понять та опрощення великих людей, демократизація божества, зведення його поведінки на рівень побутових відносин у простонародному середовищі. Усе це повною мірою розкрилося в „Енеїді“. Разом з тим, хоча природа сміху в поемі обмежено пов'язана з народною сміховою культурою, з бурлескною традицією мандрівних дяків та певними елементами української сатири XVIII ст., суспільна функція його в поемі набуває нової якості, характерної саме для представників просвітительської думки. Як гуманіст і просвітитель Котляревський ставить свій сміх на службу суспільному прогресові, досягненню гармонії між особистим і суспільним, між людиною і державою. Взаємно

опосередковані утвердження і заперечення в неоднозначному (амбівалентному) сміхові Котляревського, як і в Гоголя, виводять цей сміх за межі суто розважального у сферу серйозного.

Котляревський вірить в очищаючу силу сміху в боротьбі з людськими вадами, за піднесення й звеличення „моральної суті“ людини. Заклик до морально-етичного оздоровлення суспільства через осміяння і самоосміяння людських вад, а також до самоорганізації суспільства на засадах „природності“ й розуму засвідчує суто антропологічний підхід Котляревського-просвітителя до проблеми „людина і суспільство“. На відміну від сміху сатиричного (хоч елементи його наявні в поемі), який випливає з непримиренності реальності й ідеалу, сміх Котляревського шукає позитивне в тій самій заперечуваній дійсності. Гумор „Енеїди“ не стільки поляризує життєві явища, скільки виявляє їх діалектичну складність, неоднозначність та єдність. Саме тому на відміну від однієї віршованої сатири класицизму, яка (хоч і перебуває у сфері низького й потворного) взагалі не включає в себе комічний елемент, в „Енеїді“ з'являється радісний сміх, який утверджує позитивну сторону заперечуваного явища.

Глибоко народна й специфічна природа сміху „Енеїди“, що є організуючим центром усієї поеми й визначає характер естетичного відношення до дійсності, виводить цей твір з ідейно обмеженого й малопродуктивного в історико-літературному плані кола травестій епопеї Вергілія у широкий світ європейської літератури, осяяний світлом народного гуманізму. Поема Котляревського різними гранями близька до „Морганте“ Л. Пульчі, „Декамерона“ Дж. Боккаччо, до гуманістичної сатири передня європейського Просвітництва (Ф. Рабле, Еразм Роттердамський, М. Сервантес), до творів німецької бюргерської сатири, „гробіанської літератури“ (С. Брант, Й. Фішарт), до комічних національних епопей часів Просвітництва („Мишоїда“ й „Монахомахія“ І. Красіцького, „Девін“ Ш. Гневковського, комічні поеми М. Чоконаї „Боги ділять здобич“ та „Боротьба мишей і жаб“ тощо). „Енеїда“ засвідчує зв'язок із сюжетно-екстенсивним (насамперед рицарським і крутійським) типом роману, з російською сатиричною повістю XVII-XVIII ст. та бурлескною комедією XVIII ст.

Як і в більшості справжніх майстрів художнього слова, в Котляревського простежується ідейно-художня єдність спадщини. Це повною мірою стосується і його бурлескно-жартівливої оди „Пісня на новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну“ (написана 1804 р., опублікована 1849 р.). „Пісня...“ не тільки органічне явище

художнього світу письменника, а й яскравий приклад своєрідності прояву класицизму в українській літературі. У роки навчання Котляревського в семінарії ще живими були навчально-практичні традиції наслідувального віршування, що культивувалися в Київській академії, — складання за прикладом римських авторів різних панегіриків, урочистих та хвалебних промов, адресованих, як правило, іменитим особам з нагоди дня народження, нового року, різдвяних та великодних свят тощо.

Містячи в собі риси традиційної класицистичної оди (тематичний зміст, настанова на вивищення об'єкта, десятирядкова строфа, розташування рим, розмір), „Пісня“ — типовий для української літератури XVIII — початку XIX ст. бурлескний твір, що, з одного боку, позначений просвітительським піднесенням до ідеалу служіння особистості „общому добру“, а з іншого — своєрідна пародія на „високий“ класицистичний „штиль“, де „висока“ тема трактується, як і в „Енеїді“, в простонародному дусі.

Уже на самому початку „Пісні“ одична урочистість обертається жартівливо-зниженим зверненням не тільки до Орфея, а й до державного мужа. Похвала царському сановнику, який мав об'єктивні заслуги в упорядкуванні Полтави та проявляв певну увагу до чолобитників, викладається в дусі орацій українських дяків-піворізів, які зображали святих апостолів і навіть Богородицю в комічно-зниженому плані. Автор навмисне виступає в ролі простака, який оцінює діяльність Куракіна за поняттями і мірками простолюду. Він звертається до князя запанібрата, фамільярно хвалить його за те, що в Петербурзі „не валявся... за пічкою“, а тягнув ярмо, „як добрий віл“, що потіє від своїх трудів так, що „ніколи борщу хльобнути“ та приглянути, щоб жінка й діти були „обуті і одіті“ і „не голодні були“. Така позиція дає змогу авторові не тільки похвалити Куракіна, а й показати ненажерливе панство, яке загарбало козацькі землі, та тогочасне судочинство, що „у правду не вникає“, потакаючи панам. Водночас ця жартівлива ода, в якій надія на соціальну справедливість пов'язується з додержанням існуючих законів, не піднімається до тієї художньої пластики й афористичності поетичного слова, які характерні для „Енеїди“.

Одним із прикладів того, що інтерес Котляревського до античної поезії був не випадковим, а закономірним і художньо продуктивним, може слугувати його переклад (з вільного французького перекладу Н. Буало) вірша давньогрецької поетеси Сапфо „Ода Сафо“. Звернення Котляревського до Сапфо було не простою даниною літературній традиції; воно значною мірою пов'язане з появою в ук-

раїнській літературі преромантичних і романтичних віань. Подібно до Сафо, яка в своїй любовній ліриці використувала фольклорні мотиви дівочих пісень, І. Котляревський у „Наталці Полтавці“ на основі народнопоетичної традиції створює ряд оригінальних ліричних пісень, що несуть у собі риси преромантичної свідомості. У перекладі водночас збереглася та натуралізація стихійних сил людської психіки, зокрема любовного почуття як своєрідної біди, некерованої сили, а не духовно усвідомленого акту, що була характерна як для античної поезії, так і для „Енеїди“ Котляревського. Любов — стихійна, некерована й незрозуміла сила, від якої „темніє світ в очах“, втрачається дар слова, щось подібне до смерті. Явну тематично-стильову близькість до „Оди Сафо“ (аж майже до текстуальної подібності до другої строфи) виявляє поезія О. Шпигоцького „Тільки тебе зобачила...“.

Естетика Просвітництва в особі його найвидатніших теоретиків Дідро й Лессінга вважала театр найбільш доступним і дійовим засобом для пропаганди нових ідей, для боротьби проти феодальної тиранії і станової нерівності, бачила в ньому ефективне знаряддя виховання моральності. Вона висунула й обґрунтувала теорію міщанської драми, яка всупереч мертвим естетичним нормам класицизму утверджувала принцип зближення мистецтва й літератури з життям. Героями її стають представники третього стану, звичайні люди з їх щоденними клопотами й життєвими конфліктами.

Започаткувавши своїми п'єсами „Наталка Полтавка“ й „Москаль-чарівник“ нову українську драматургію, Котляревський виступив прихильником цих нових, просвітительських ідей. На відміну від „високої“ класицистичної трагедії, яка за допомогою абстрактно-логічного узагальнення показувала подвиги й страждання великих людей, та комедії, де об'єктом смішного виступав народ, у п'єсах Котляревського представники простого народу виходять на сцену як герої, гідні поваги й наслідування.

Характерно, що коли Дідро висував на перше місце рух ситуацій, їх зіткнення (типові обставини), а Лессінг, певною мірою нехтуючи фактичною й історичною достовірністю обставин дії, дбав насамперед про зображення родових типів, Котляревський намагався у своїх п'єсах показати типові характери в конкретних національних обставинах свого часу. Замість основного класицистичного конфлікту — між людиною і суспільством — у драматургії Котляревського з'являється життєвий конфлікт між членами суспільства, що має в „Наталці Полтавці“ досить виразну соціальну основу. Таким чином, соціально-побутову драму „Наталка Полтавка“



слід розглядати як оригінальне явище в загальноєвропейській жанровій системі просвітительської міщанської драми.

П'єси Котляревського великою мірою були пов'язані з традиціями українського народного театру (вертепу), з інтермедіями XVIII ст., з російською комічною оперою XVIII ст. та фольклорно-пісенною стихією, так широко представленою в цих творах.

Видатний український драматург і актор І. Карпенко-Карий назвав п'єсу „Наталка Полтавка“ праматір'ю українського народного театру, зразком народної поезії в драматичній формі. Вказуючи на органічну близькість „Наталки Полтавки“ до думок і почувань народу та на великий емоційний вплив її на глядачів, він зазначав, що „і радість, і горе, і сльози Наталки були горем, сльозами і радістю всієї зали, котра була набита панською прислугою“<sup>13</sup>.

Провідною ідеєю у „Наталці Полтавці“ та водевілі „Москаль-чарівник“, генетично тісно пов'язаному з народнопісними джерелами, зокрема інтермедією, є утвердження позастанової цінності людської особистості, високої моральності представників простого народу, протиставлення її пансько-чиновницькій етиці. Сценічну славу п'єсам забезпечив М. С. Щепкін. Завдяки п'єсам Котляревського цей актор, за свідченням С. Т. Аксакова, „переніс на російську сцену справжню малоросійську народність, з усім її гумором і комізмом. До нього ми бачили на театрі тільки грубі фарси, карикатуру на співучу, поетичну Малоросію, Малоросію, яка дала нам Гоголя“<sup>14</sup>.

У своїх п'єсах письменник підходить до думки про те, що офіційна мораль тогочасного суспільства суперечить гуманістичним принципам. Це, зокрема, яскраво відбилосся в помислах і вчинках Тетерваковського, Макогоненка, Финтика та інших персонажів. Боріння вродженої доброти, бажання щастя своїм рідним і близьким, з одного боку, й певного матеріального розрахунку — з іншого, становить основу душевної драми Терпилихи, яку життя з його невмолимими законами примушує йти проти гуманних почуттів. Так само вірність, чесність, правдивість і щирість Петра у ставленні до Наталки входять у конфлікт з реальною дійсністю, де мірилом усього є матеріальне становище людини. Немовби на противагу Терпилисі й Петрові, які не можуть до кінця встояти під тиском життєвих обставин і змушені тією чи іншою мірою поступатися своїми мораль-

<sup>13</sup> Карпенко-Карий І. Наталка Полтавка // Твори: У 3 т. К., 1959. Т. 3. С. 176.

<sup>14</sup> Русско-украинские литературные связи. М., 1951. С. 98.

ними переконаваннями, Котляревський уперше в українській літературі виводить на сцену нових героїв — Наталку й Миколу, які завдяки силі свого характеру здатні ступити на шлях опору „нелюдським обставинам“.

У найскрутніших ситуаціях Наталка, виявляючи розум і винахідливість, зберігає почуття людської гідності, прагне утвердити особисту незалежність і зберегти глибоке почуття до Петра як найбільшу морально-етичну цінність. Вона розуміє, що шлюб, узятий з матеріального розрахунку, не може зробити її щасливою. Соціальна нерівність між нею і возним наводить її на думку: „У пана така жінка буде гірше наймички... Буде кріпачкою“. І Наталка використовує найменшу можливість для збереження свободи життєвого вибору й утвердження свого права на особисте щастя.

На відміну від „ідеального“, але дещо слабодухого Петра (образ його позначений рисами сентиментальної розчуленості), цілісним за своєю соціальною суттю типом виступає бурлака Микола. Відмітними його рисами є розвинуте почуття власної людської гідності, прагнення до незалежності, сміливість, розум, почуття солідарності з бідними й знедоленими. Саме через образ Миколи проявляються критичне авторське ставлення до місцевих можновладців, викриття їх лицемірства, крутіства й захланності.

Стара українська література показувала суспільне середовище й людину ще як паралельні і, по суті, незалежні одне від одного явища. Так, у Сковороди арсенал моральних понять індивіда виникає не історично, не внаслідок суспільної практики, а є незмінним, оскільки визначається тією чи іншою вродженою „природою“ людини. Етична норма виступає автономною як форма особистої поведінки, що може бути, на його погляд, реалізована незалежно від стану моральної свідомості суспільства. Виходячи з просвітительського уявлення про природну доброту людини, Котляревський робить крок уперед і в своїх творах показує, що реальна поведінка, ті чи інші риси особистості залежать від середовища, соціальної ролі, суспільного становища та виховання індивіда.

У п'єсі „Наталка Полтавка“ Тетерваковський заявляє: „Я — возний і признаюсь, що от рожденія моего расположен к добрим ділам: но, за недосужностію по должности і за другими клопотами, доселі ні одного не зділал“. Ці слова, по суті, характеризують антигуманний характер усього суспільства. З них випливає, що в обов'язки возного як одного з функціонерів державного апарату не входить робити людям добро. Навпаки, соціальна роль Тетерваковського саме й дає йому можливість нехтувати інтересами інших, зокрема

домагатися силуваного шлюбу з Наталкою, погрожуючи при цьому старій Терпилісі судом, штрафом і навіть ув'язненням. Разом з виборним він вимагає, щоб Петро відступився від Наталки (зрадив природному почуттю) і негайно забрався з села. „А коли волею не підеш, — підтримує його виборний, — то туди заправторимо, де козам роги правлять“. Суспільство, основане на неправді й насильстві над особистістю, сприяє, отже, виробленню егоїстичних протиприродних рис. „Бач, возний — так і бундючиться, що помазався паном, — каже про Тетерваковського Микола. — Юриста завзятий і хапун такий, що із рідного батька злупить!“ Возний чітко усвідомлює, що в такому суспільстві можна чогось домогтися тільки підкупом і брехнею, бо

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

Суспільна детермінованість особистих якостей Тетерваковського, його життєвих принципів і поведінки знаходить основу й моральне виправдання в загальному протиприродному стані суспільства. У відповідь на репліку виборного, що брехати, обманювати інших „од бога гріх, а од людей сором“, возний заявляє: „О, простота, простота! Хто тепер, теє-то як його, — не брешеть і хто не обманює?“

Брехун і панський блудолиз Финтик („Москаль-чарівник“), який „в нынешнее просвещенное время“ соромиться рідної матері „за мужичие наряды“, теж втрачає совість і зрікається своїх природних почуттів під впливом моралі чиновницького середовища. Цей представник крючкотворного „крапивного семени“, в якого „совесть купоросом подправлена“, принциповий пристосуванець і перекинчик, не боїться ніякого осуду за неповагу до своєї матері. Таке ставлення до неї впливає з моральних норм суспільства, що й є для нього головним: „Надобно сообразоваться времени и по оному поступки и чувства свои располагать“.

Якщо в „Енеїді“ моральна свідомість окремих членів суспільства виступає ще великою мірою як класово нейтральна, то в „Наталці Полтавці“ вже виразно виявляється її класовий характер:

Всякий, хто вище, то нижчого гне,  
Дужий безсильного давить і жме,  
Бідний багатого певний слуга,  
Корчиться, гнеться пред ним, як дуга.

Переміщення конфлікту безпосередньо в суспільне середовище, у сферу повсякденних людських взаємин (це найкраще вдалося Котляревському в „Наталці Полтавці“) об'єктивно наблизило письменника до виявлення причинних зв'язків між людиною і середовищем, до зображення особистості

як суспільного типу. Не можна сказати, що в „Наталці Полтавці“ Котляревський обминає матеріальні умови життя героїв і характер суспільних відносин. Майнова, а отже, й соціальна нерівність саме стає причиною драматичних переживань Наталки й Петра. І Терпилиха, і її дочка добре знають із власного життєвого досвіду, що таке нестатки й бідність. Разом з тим суть конфлікту в творах Котляревського полягає не в зіткненні класових інтересів, а в порушенні індивідами загальнолюдських морально-етичних принципів.

Котляревський близько підійшов до розуміння єдності типових обставин і типових характерів, однак про типові реалістичні характери говорити ще рано. Логіка їх порушується внаслідок просвітительської настанови на примат у суспільних відносинах „природного“ й раціонального начал. Певною мірою це пов'язане і з тим, що в „Наталці Полтавці“ додержується класицистичний принцип трьох єдностей. І Тетерваковський, і Финтик „перевиховуються“ й тим самим втрачають свої типові соціальні риси. (На самому факті морального „переродження“ возного позначився і вплив сентименталізму.) У Котляревського, насамперед у сфері творення характерів, ще немає органічного злиття типового через індивідуальне. Це особливо яскраво виявляється при змалюванні образів героїв, які представляють у тих чи інших ситуаціях позитивне начало. Так, позитивні риси Енея, Дідони, Ганни, Лавінії, Наталки, Петра, Миколи, Тетяни та матері Финтика варіюються в одному колі синонімічних ознак: моторний, гарний, проворний, хоч куди козак (Еней); гарна, весела, моторна, розумна, працююча (Дідона); гарна, проворна, чепуруха, дівка хоч куди (Ганна); гарна, проворна, приступна, добра, не спесива, красива, молода (Лавінія); красива, розумна, моторна, проста, до всякого діла дотепна, з добрим серцем, не спесива, весела і жартівлива (Наталка); добра, розумна і поважна (мати Финтика); хлопець славний, гарний, добрий, проворний, роботящий (Петро). За змістом характеристика позитивних героїв відповідає нормам народної трудової моралі. У ній проявляється народний погляд на етичне й естетичне. Для Тетерваковського, Макогоненка, Финтика, Венери, Амати, Латина, Турна та інших персонажів, які протистоять позитивному началу, однаково притаманні лицемірство й підступність, обман, крутість та інші вади. І водночас ці герої не є однозначно негативними. Це — живі люди, яким притаманні й позитивні риси. Мова персонажів драматичних творів Котляревського типізована (а не індивідуалізована) в рамках соціальних типів: селянин, чиновник, солдат.

Живе народне слово в XVI-XVIII ст. вже було представлене в творах українського письменства, але Котляревський перший відобразив невмируще багатство розмовної мови. Він відіграв велику роль у наближенні письменства до широких народних мас, привернув увагу до художньо-естетичної цінності мовної культури народу. Письменник засвідчив значні можливості народного слова для мовної характеристики персонажів. Він увів у літературу той основний словниковий склад народної побутової мови, яким великою мірою послуговувалися всі письменники дошевченківського періоду, збагачуючи й розвиваючи його. „Енеїда“ Котляревського, — зазначав О. І. Білецький, — з'явилася в епоху, коли історичні обставини поставили під знак питання дальше майбутнє української мови, а також і всієї української літератури. Бути чи не бути українському народові, який втратив останні рештки автономії? Бути! — відповіла на це питання поема Котляревського<sup>15</sup>.

Творчість Котляревського не тільки відкрила читачам новий національний світ із його неповторним комплексом історичної, соціальної та морально-етичної свідомості, а й утвердила в українській літературі нові принципи художнього освоєння дійсності, цілу ідейно-художню епоху. Виступаючи важливим фактором розширення пізнавальних можливостей мистецтва, нагромадження в ньому рис реалістичності, звернення до народного світобачення й народної культури, таке характерне для творчості Котляревського, означало насамперед рішуче наближення літератури до нового для неї об'єкта зображення — народу, а відтак — і до можливості пізнання його як великої сили історії. У творчості Котляревського міститься дух народного гуманізму, що виявляється в прагненні особистості до свободи, у співвіднесенні автором естетичного ідеалу і самої мети художньої творчості з життєвими інтересами народних мас.

Життя у творах Котляревського є поліфонічним і багатобарвним, цілісним і неприкрашеним, як сама природа. Він не просто „реконструює“ природні стосунки між індивідами чи показує родові людські риси, а наближається до відображення багатомірних суспільних зв'язків між людьми, за яких особистість із кола емпіричних побутових уявлень і відносин починає виходити на орбіту загальнонаціональних історичних закономірностей. Соціальні інститути в його творах починають втрачати свою зовнішню і незалежну природу стосовно людини чи цілої етнічної спільноти й виступають

---

<sup>15</sup> Білецький О. „Енеїда“ И. П. Котляревского // Збір. праць. Т. 2. С. 116.

витвором і результатом сукупної діяльності людей. Котляревський, таким чином, приходить до розуміння як провідного начала в житті суспільства й людини принципу історичної змінюваності. Відчуття цілеспрямованого руху часу (просвітительська ідея прогресу на відміну від циклічного круговороту його в епопеї Вергілія), його протікання поза сюжетом, за межами твору пов'язане у Котляревського саме з усвідомленням історичної змінюваності і неповторності світу. Елементи історизму в його творчості яскраво виявляються в художньому освоєнні конкретно-історичного змісту життя своєї епохи та свого народу, у відтворенні їх неповторного образу й колориту, в здатності досягнути провідні тенденції суспільного розвитку.

Поява рис художнього історизму приводить Котляревського до відображення національної самосвідомості народу, розуміння ним своєї історичної долі й національної самобутності, утвердження права на самостійний розвиток. Національна самосвідомість народних мас у Котляревського містить також і елементи їх класової свідомості, внаслідок чого у читача виникає думка про тогочасну організацію суспільного життя як явища протиприродного, несправедливого.

Зображення Котляревським національного колективу, представленого головним чином народною масою („Енеїда“), центральним об'єктом літератури сприяло переходу народного з царини низького й потворного (так воно розумілося тоді в класицистичній естетиці) у сферу ідеального й героїчного. Звернення до національних культурних витоків, до народної естетики й етики вело до руйнування художнього універсалізму, до переходу від ідейно-художньої обробки традиційних літературних сюжетів до конкретно-історичного бачення дійсності, до створення оригінальних художніх структур. Це був шлях до урізноманітнення проблематики, тем, ідей, до поглибленого розуміння самої концепції буття й людини як явища історично змінюваного, до вдосконалення поетичної мови, зростання активного творчого начала в літературі.

Як письменник Котляревський пройшов шлях від літературного освоєння народного гротеску, що виступає у нього в усій багатогранності ідейно-естетичних функцій, від поезики бурлеску до просвітительського реалізму та преромантизму. Його відхід від прямолінійної художньої умовності в зображенні персонажів, від символіки й алегоризму попередньої літературної традиції, поява в його творах усупереч класицистичній нормативності вільного художнього вимислу як своєрідної „гри без правил“ — важливий крок уперед в історії життя літературного образу на шляху творення

індивідуальних характерів. Його естетичні уроки дали могутній поштовх розвитку нової української літератури.

Великий вплив яскравого і самобутнього таланту Котляревського, розвиток його художньо-естетичних принципів позначилися на художній спадщині Гоголя і Шевченка, на творчості багатьох інших українських письменників. Його твори, що увібрали багатовікові художні традиції української і європейської культури, на рубежі нової історичної й літературної епох знаменували перехід до нового типу художнього мислення.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Котляревський І. П.* Повне зібрання творів: У 2 т. К., 1952—1953.  
*Котляревський І. П.* Повне зібрання творів. 1969.  
*Котляревський І. П.* Твори. К., 1982.  
І.-П. Котляревський у критиці та документах. К., 1959.  
Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. К., 1969.  
Іван Котляревський. Бібліографічний покажчик. 1798—1968. К., 1969.  
*Волинський П. К.* Іван Котляревський. Життя і творчість. К., 1969.  
*Дашкевич Н.* Малорусская и другие бурлескные (шутливые) „Энеиды“ // Киев. старина. 1898. № 9.  
*Житецкий П.* „Энеида“ Котляревского и древнейший список ее в связи с обзором малорусской литературы XVIII в. К., 1900.  
*Мороз М. О.* Іван Котляревський. Семінарій. К., 1969.  
*Нахлік Є. К.* Творчість Івана Котляревського. Львів, 1994.  
*Хропко П. П.* Іван Котляревський. Біографічний нарис. К., 1969.  
*Шамрай А. П.* „Наталка Полтавка“ І. Котляревського // *Шамрай А. П.* Вибрані статті і дослідження. К., 1963.  
*Шамрай А. П.* Проблема реалізму в „Енеїді“ І. П. Котляревського // *Шамрай А. П.* Вибрані статті і дослідження. К., 1963.  
*Яценко М. Т.* Іван Котляревський // *Котляревський І.* Твори. К., 1982.  
*Яценко М. Т.* На рубежі літературних епох. „Енеїда“ Котляревського і художній прогрес в українській літературі. К., 1977.  
*Яценко М. Т.* Творчество И. П. Котляревского в идейно-эстетическом контексте нового времени // *Котляревский И.* Сочинения. Л., 1986.

Сьогодні в літературознавстві існує думка про два типи літератури, що склалися в країнах Центральної і Південно-Східної Європи в епоху формування націй (XVIII — початок XIX ст.). Перший тип (польська, російська) характеризується нормальним, „класичним“ розвитком ідейно-художнього комплексу: Ренесанс, Бароко, Просвітництво з притаманними йому літературними напрямками й жанрово-стильовою системою (трагедія, комедія, сатира, ода, байка, ідилія, віршове послання, ірої-комічна поема, роман та ін.), романтизм. Цьому типові властиве засвоєння античної спадщини на рівні західноєвропейських літератур, багатство й розвиненість літературних мов.

Другий тип літератури (чеська, словацька, болгарська, сербська, хорватська, словенська) сформувався в умовах іноземного гноблення, уповільненого культурного розвитку й загального занепаду історичного життя. В результаті певні етапи й ланки художнього розвитку були начебто пропущеними або надто слабо виявленими. Літературний процес позначений тут пережитками архаїчних традицій, що поєднуються з новими віяннями, взаємопереплетенням, синкретизмом різностадіальних явищ (ренесансних рис, бароко, Просвітництва, романтизму). В літературах цього типу переважають „низькі“ жанри народного походження, недиференційованість художніх структур, слабо виражене протистояння напрямів, велике місце належить проблемі літературної мови й мовної боротьби. Починаючи з середини XVIII ст. і протягом значної частини XIX ст. ці літератури переживають епоху національного пробудження й відродження. Шлях, пройдений ними до утворення в другій половині XIX ст. національних літератур, пропонується вважати свого роду окремим літературним напрямом, основною ознакою якого є художня недиференційованість<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Див.: Горський І. К., Доронина Р. Ф., Чемоданова М. Г. Развитие литератур западных и южных славян в XIX в. и проблема литературных направлений // Славянские литературы. IX Межд. съезд славистов. Докл. сов. делегации. М., 1983.



Водночас у країнах Центральної і Південно-Східної Європи не тільки можна виділити два типи літератури, а й констатувати наявність багатьох спільних рис художнього розвитку, що визначаються подібністю суспільно-історичних і національно-культурних ситуацій. В умовах боротьби проти іноземного панування це відіграло консолідуючу роль у міжлітературних зв'язках та сприяло їх духовній близькості. Як правило, в цих країнах соціально-економічна й ідейно-культурна роль буржуазії була дуже слабкою, внаслідок чого провідну роль відіграло дворянство, яке стояло ближче до національних художніх традицій. Національне відродження, в яке вступили країни Центральної та Південно-Східної Європи під гаслами Просвітництва, характеризувалося тяжінням до національно-історичної тематики, внаслідок чого античність як складова частина формування нових літератур активно переосмислювалася в душі власної культурної спадщини. Фольклорно-ренесансний елемент виступав головним їх формантом.

Народні художні традиції в переосмисленому вигляді входили і в бароко, і в класицизм, і в просвітительський реалізм, і в сентименталізм та романтизм. Особливу роль відіграла народна поезія, її проблематика, образне мислення, саме світосприйняття, що виступали знаряддям просвітительської емансипації літератури та закріплення в ній національних традицій. Близькість літературного розвитку проявлялася і в характері співвідношення літературних напрямів і жанрів, у системі художніх течій і стилів. У більшості цих літератур у перші десятиріччя XIX ст. запізняються або ще не складаються роман і трагедія; натомість зароджується національна драма, переважає соціально-побутова комедія, байка витісняє оду, розвиваються сатирично-й комедійно-пародійні форми та літературна пісня. Актуальною стає проблема утвердження в літературі народної мови.

Об'єктивна картина розвитку української літератури XVI — перших десятиріч XIX ст. демонструє типологічні риси як першого, так і другого типу літератури, що дає підставу вважати її явищем перехідного типу від другого до першого. Українська література виявляє свою близькість до літератур другого типу і в характері розвитку літературних напрямів і стилів. В Україні це був час, коли канонічні стилі давньої літератури, відмітні високим рівнем знаковості образної структури, відійшли в минуле, а новий тип творчості з його індивідуальним началом тільки ще формувався.

Оновлення тематики й проблематики в українській літературі відбувалося великою мірою при збереженні попередніх художніх традицій у галузі стилю й жанрових форм —

як сторони формальної і тому більш автономної і стабільної щодо суспільно-історичного життя. Водночас незбіг останнього в Україні з розвитком суспільно-історичного життя в інших європейських країнах, їх різностадіальність не могли не вплинути не тільки на інтенсивність розвитку літературних напрямів і стилів, а й на самий їх характер, домінування в них тих чи інших рис, які в інших літературах посідали інше місце.

Особливості багатоговікового історичного життя в опосередкованих формах визначали в кінцевому підсумку в українській культурі і національну специфіку естетичного відношення до дійсності, що, зокрема, чи не найбільш помітно у переважанні художніх структур народного походження (як, до речі, і в більшості літератур „некласичного“ типу розвитку).

В умовах суспільно-історичного відставання в розвитку країн з „некласичним“ типом літератури їх контакти з літературами Заходу приводили до виникнення в них поліцентризму в розвитку напрямів і стилів. В українській літературі це проявилось у своєрідному їх синкретизмі, коли в літературному процесі і в творчості одного письменника паралельно чи в певній взаємодії співіснували явища, які належали до різних літературних епох. Українська література в перші десятиріччя XIX ст. одночасно освоювала і класицизм, і сентименталізм, і просвітительський реалізм, і романтизм, переломлюючи їх крізь призму не тільки і не стільки своїх суспільно-історичних умов, скільки через магічний кристал національного художнього світобачення. В результаті з'являлися, по суті, нові ідейно-художні структури, які, несучи в собі головні типологічні риси загальноєвропейського розвитку, зовсім не повторювали „класичні“ напрями й стилі, а збагачували загальноєвропейський літературний процес новими, оригінальними явищами.

Визначальними літературними напрями й стилями, які формувалися наприкінці XVIII — на початку XIX ст. в усіх європейських літературах, були в цей час в українській літературі просвітительський реалізм і романтизм.

У цей період в Україні стають відомими твори Вольтера, Дідро, Руссо, Гольбаха, Монтеск'є, Ламетрі, Гельвеція. За всіх відмінностей суспільно-політичних поглядів французьких просвітителів-енциклопедистів (Вольтер, Монтеск'є) і представників пізнішого періоду (Руссо), як і позицій англійських, французьких і німецьких просвітителів загалом, спільним для них було те, що вони виступали від імені всього суспільства й виражали інтереси трудових мас. Усіх їх об'єднує віра в суспільний прогрес, культ розуму й науки,

нешадна критика абсолютистського феодального режиму й церкви, заперечення (як „нерозумного“) середньовіччя, вимога свободи особистості. Однак гармонію особистого й суспільного просвітителі виводили не із системи економічних відносин, а з моральних переконань індивіда. Перетворення суспільства на засадах справедливості, на їх думку, можна здійснити шляхом поширення передових ідей, через боротьбу з невіглаством та антигуманною феодально-релігійною мораллю. Не будучи революціонерами в житті, вони об'єктивно ідеологічно підготували буржуазну революцію. Залежно від конкретних історичних умов ідеї Просвітництва могли мати й мали „у різних історичних умовах подвійний зміст; у них міг виступати на перший план загальнодемократичний, такий, що відповідав інтересам селянства і взагалі широких народних мас, соціальний і політичний зміст і зміст суто буржуазний, який відповідає інтересам заможної верхівки буржуазії“<sup>2</sup>.

В Англії, де буржуазна революція відбулася ще у XVII ст., позиції просвітителів були буржуазно-поміркованими, реалістичними, зосередженими у сфері боротьби з феодальними пережитками й осмисленням нових, буржуазних форм життя. У Франції Просвітництво мало найбільш радикальний характер, зв'язаний з підготовкою буржуазної революції, що дала могутній поштовх розвитку соціальної природи суспільства й людини.

В Україні, як і у всіх країнах „некласичного“ типу літератури, ідеї Просвітництва функціонували в умовах ідеологічної кризи феодального суспільства, яке ще зберігало міцні позиції (в Україні наприкінці XVIII ст. відбулася навіть реофеодалізація суспільного устрою), і національного гноблення. Тут Просвітництво не мало належного соціального ґрунту для свого розвитку й міцного зв'язку з найрадикальнішими проявами цього руху, внаслідок чого була ослаблена його філософсько-політична сфера. Натомість на перше місце виходять науково-просвітительський та етико-гуманістичний напрями (вони найбільшою мірою виражали інтереси міських низів і селянства), тісно пов'язані з ідеєю національно-культурного відродження. В Україні в центрі уваги опиняється духовне життя людини, питання онтологічної єдності її з природою, віра в розумні начала природи й людини, ідеї природної рівності людей незалежно від їх становища, морально-етичного перевиховання особистості, критика моральних вад суспільства.

<sup>2</sup> Фридендер Г. К. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., 1968. С. 403.

Тоді як у країнах буржуазного Заходу в мистецтві посилюється увага до соціальної природи мистецтва, розвитку в ньому соціально-аналітичного начала життя, комплекс етико-гуманістичних просвітительських ідей у поєднанні з ідеями етноконсолідації і національного відродження спричинилися до живучості в культурній свідомості художніх традицій національного середньовіччя й бароко.

Ідея рівності людей перед природою, що виступає у просвітелів еталоном поведінки, приводить до усвідомлення й рівноцінності національних культур.

Перші десятиріччя XIX ст., що проходять у Росії й в Україні під гаслами Просвітництва, були періодом формування суспільно-політичних поглядів більшості українських письменників просвітительської орієнтації. Це були часи, коли В. Каразін і О. Пушкін пов'язували свободу з освітою, здобувши яку народ може дорости до республіканських ідей. Саме тоді, в часи правління Олександра I, з'явилися проекти соціальних реформ Лагарпа і Сперанського, яким не судилося здійснитися, відбулася лібералізація виборчого права, були „даровані“ конституції Фінляндії і Польщі, виник двопалатний парламент, введена була виборність частини державних чиновників і суду, відкривалися університети й гімназії.

Закономірно, що в умовах лібералізації суспільного життя, віри в реформаторсько-просвітительську місію „царя-переможця“ Олександра I у свідомості українських письменників (зокрема І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, з іменами яких пов'язане формування в українській літературі просвітительського реалізму) з'явилися ілюзії про можливість досягнення гармонії суспільних та індивідуальних інтересів через моральне самовдосконалення людини та помірковане приведення суспільного організму у відповідність із потребами такої „виправленої“ людини. Як і всі просвітелі, вони спиралися на абстрактну громадянську свідомість особистості, покладаючи головну надію на виховання за принципами розуму й справедливості. Тому критика феодальної монархії у них не зачіпала її політичних та економічних основ, а вимога перебудувати суспільство на засадах „природності“ була поєднана з антропологічною критикою людських вад. Звідси — переважна орієнтація у творчості не на соціальну сатиру, а на гумор. Для останнього характерні не однобічна критика й заперечення, а прагнення знайти позитивне в заперечуваній дійсності. Комічне, отже, виступало не тільки засобом осміяння вад, а й формою утвердження очищеної за допомогою сміху здорової суті явища. Саме тому

в письменників-просвітителів, як правило, немає нерозв'язних життєвих колізій. Сторони конфлікту ще соціально непримиренно не протиставлені (як у творчості Т. Шевченка), і сам він здебільшого рухається до мирного розв'язання.

У тих випадках, коли письменники зверталися до сатири (як, наприклад, у комедіях „Приезжий из столицы“, „Дворянские выборы“, „Шельменко-денщик“, повісті „Конотопська відьма“ чи в романі „Пан Халявский“ Г. Квітки-Основ'яненка), вістря критики було спрямоване не на суспільні підвалини державного устрою, а „на все злоупотребления, — як указував сам письменник, — делаемые людьми во всех званиях“<sup>3</sup> (курсив наш. — М. Я.). Суть справи в кінцевому підсумку не в самому гумористичному чи сатиричному пафосі, а в його спрямованості у сферу моральної свідомості людини, в абстрактному антропологізмі, за якого індивід, навіть виявляючи свою соціальну природу, все-таки лишається *об'єктом* прикладання суспільних законів, а не суб'єктом суспільної дії, який спрямовує свою енергію на зміну тих головних „обставин“, що визначають суспільну роль і соціальну долю людини.

Конфлікт, отже, пересувається у сферу моральної свідомості й розв'язується в її царині, не зачіпаючи основ суспільного життя (так у „Наталці Полтавці“ Котляревського, у байці Гулака-Артемовського „Пан та Собака“, у повістях Квітки-Основ'яненка). Базується це, як правило, на переконанні, що існуючий суспільний порядок є доцільним, оскільки всі державні інститути уособлюють внутрішню мету суспільства, яка впливає з божественної волі та законів природи й розуму („Бідність і багатство, — каже Наталка, — ссть то божа воля“; „Споконвіку, від самого Адама, були вже і благородні і прості...“ — „вчитує“ в Біблії батько Галочки із „Щирої любові“).

Як представники ліберально-реформістського руху, налякані революційним терором французького Конвенту, українські письменники перших десятиліть ХІХ ст. не поділяли політичного радикалізму французьких просвітителів, про що, зокрема, свідчать негачії Котляревського в „Енеїді“ щодо тих, хто „царя не слуха“ і „на владу лають“. Коли в „Енеїді“ до пекла потрапляють безіменні „розумні філософи, Що в світі вчились мудровать“, то в „Горпиниді“ Білецького-Носенка вони мають імена: „недовірки-філософи, Що глузд мутили всій Європі“, — це Руссо і Вольтер.

<sup>3</sup> Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Збір. творів: У 7 т. К., 1981. Т. 7. С. 218. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначаються том і сторінка. і.

Суспільно-історичні умови в Україні в період формування просвітництва певною мірою були близькі до становища Іспанії, що переживала період глибокого занепаду, та економічно відсталої Італії. У них не було ні сформованого третьостанового суспільства, ні радикальної буржуазії. Звідси — поміркованість просвітительських поглядів, орієнтація на примирення класових суперечностей, курс на перевиховання суспільства й людини, неприйняття Французької революції.

Як типологічну близькість до західноєвропейських просвітителів, так і національну своєрідність виявляють українські письменники просвітительської орієнтації і в розумінні місця й призначення людини в світі, що є основним критерієм у визначенні самого характеру літературного напрямку. Просвітительська концепція особистості в різних країнах мала суттєві відмінності. Так, англійська просвітительська естетика виходила з концепції реальної буржуазної людини, яка, однак, не втратила своєї природженої схильності до добра, істини й краси (Шефтсбері). В питаннях її виховання Дж. Локк („Дослід про людський розум“, „Думки про виховання“) орієнтував на знання людей і життя, придушення „поетичної жилки“, на дух пуританського раціоналізму. Дідро шукав гармонізації інтересів між людиною і суспільством у постульованій ним космополітичній „природній людині“ („справжній людині“), яка добровільно поступається своїми егоїстичними інтересами для „блага всіх і всього цілого“. Лессінг виходив з абстрагованої „людини взагалі“, позбавленої історичної конкретики. Руссо до ідеалу підносить первісну людину, яка стає об'єктом пізнання й еталоном у царині моралі.

Руссоїстська ідеальна „природна людина“ („людина взагалі“, як караїб Венесуели чи готтентот з мису Доброї Надії), це індивід, який живе у повній злагоді зі своїми природними потребами. Він є уособленням первісного стану свободи й моральності й протистоїть людині цивілізованій, задавленій соціальністю. Хранителем цих традицій є простий народ у селах і містечках, де патріархальний світ ще не зруйнований цивілізацією. Отже, кожний сучасний народ, який історично не втратив ще можливості керуватися своїми давніми („нецивілізованими“) традиціями, має, на думку Руссо, їх оберігати як національне надбання й суспільну цінність. Загалом, людина західноєвропейських просвітителів, до якої прикладався постулат виховання в душі громадянських доблестей і етичний прообраз якої бачився в досить абстрактній „природній людині“, соціально співвідносився з „третім станом“ буржуазного громадянського суспільства. Це була нова людина реальних буднів епохи руйнування фео-

дального суспільства: діяльна, впевнена в собі, яка діставала проекцію в суспільно-філософському плані (Робінзон Крузо, Натан Мудрий, Фауст). Відсутність в Україні громадянського суспільства робило дуже проблематичною саму настанову просвітителів на громадянське перевиховання людини в дусі демократичних свобод. „Природну людину“ в Україні представляв, хоча й ідеалізований, як у всіх просвітителів, простий народ — „четвертий стан“, реальне українське селянство. (Зобразити в літературі „четвертий стан“ у Франції закликав тільки Мерсьє.)

За таких умов в українській літературі просвітительське уявлення про місце й призначення людини в світі складалося на основі власної національної традиції, зокрема на онтологічній і філософсько-етичній концепції Г. Сковороди. Хоч у творчості Г. Сковороди, за словами І. Франка, відбилися „нові ідеї європейської філософії і етики, ті самі ідеї рівності людей, простоти і натуральних їх взаємних відносин, котрі у Франції проповідував Руссо“ [41, 218], „вчення Сковороди не можна вивести з філософських і просвітницьких ідей його попередників. Його погляди відрізняються і від класичного буржуазного, і від тогочасного дворянського просвітництва. Для розвитку останнього соціальний ґрунт на Україні був досить бідний“<sup>4</sup>. Сковорода дивиться на довколишній світ („макрокосм“) „як на прекрасний храм, премудро побудований, доцільний і довершений, в якому все передбачено, людині залишається лише пізнавати світ і себе як частину цього світу“<sup>5</sup>. Щастя як найбільша цінність і мета людського існування залежить, на його думку, „ни от наук, ни от чинов, ни от богатства“, а тільки від пізнання „натури“, від життя „по божественній натурі“, яку він протиставляє „сліпій скотській“, „рабській“, що вдовольняється лише матеріальними благами. Тільки пізнання „божественної натури“ веде до щастя, яке полягає не в суспільному становищі, не в знатності й досягненні матеріальних благ, а в тому моральному задоволенні, яке дає „сродная“ праця.

Відступ людини від „сродного“ призначення не тільки робить її самою нещасною, а й приводить до розладу весь суспільний організм. Отже, зусилля індивіда мають бути спрямовані не на перебудову суспільства, а на виявлення і розвиток таких людських якостей, як доброта, цілісність характеру, добродійність, простота, терпимість — тих гуманістичних начал, які протидіють прагненню до збагачення й експлуатації інших, бо щастя людини в ній самій.

<sup>4</sup> Філософія Григорія Сковороди. К., 1972. С. 5.

<sup>5</sup> Там же. С. 290.

Аскетична суворість морального імперативу, зверненого до індивіда, у Г. Сковороди, як раніше в І. Вишенського, мала свій історичний ґрунт і була насамперед формою заперечення паразитичного життя соціальної верхівки. Саме ця ідея і є головною у творчості українських письменників-просвітителів перших десятиріч XIX ст., пафос творчості яких був спрямований не на перебудову існуючих суспільних відносин, а на просвіщення й моральне самовдосконалення особистості. Коли головною метою діяльності людини стає досягнення тільки матеріальних благ, це неминуче призводить до переродження „божественної натури“ в натуру „скотську“. Отже, людські вади, потворне в людині виступають як вираження внутрішньої її неповноцінності.

У центрі філософсько-етичної системи Сковороди людина виступає як міра всіх речей, а її свобода, шлях до якої лежить через „сродну“ працю і моральне самовдосконалення, — як етична й естетична цінність. Сковорода зовсім не виключає критики суспільних порядків особистістю, яка через об'єктивне включення індивіда в суспільний організм набуває суспільного характеру. Вона у Сковороди постає як моральне осудження вад феодального суспільства з точки зору селянських мас. Отже, в етиці Сковороди „відображені інтереси простого народу та його соціальний ідеал, виявляється тенденція до поєднання особистого щастя з громадським обов'язком“<sup>6</sup>. Однак у Сковороди арсенал моральних понять індивіда не виникає історично як результат суспільної практики, а є незмінним, як незмінна та чи інша „природа“ людини. Етична норма у нього виступає автономною і як така може бути реалізована незалежно від стану моральної свідомості суспільства, тобто, як і в українських письменників-просвітителів, замкнена на особистість. Тим часом питання про зміну самої дійсності, про суспільний ідеал, що є в моральній свідомості способом розв'язання цієї проблеми, виникає лише тоді, коли моральність пред'являє людині вимоги, які не можуть бути забезпечені самою дійсністю. Останнє передбачає розуміння залежності поведінки, її якісних характеристик від соціального буття індивіда, до чого у порівнянні зі Сковородою саме й зробили рішучий крок українські письменники-просвітителі. У кожного з них проявилось це різною мірою, що свідчить про поступовість і складність цього процесу.

Чи не найближчий до сковородинівської концепції людини-стоїка у своїй творчості П. Гулак-Артемівський.

<sup>6</sup> Редько М. Світогляд Г. С. Сковороди. Львів, 1967. С. 209.



В оманливому й несправедливому світі, де нитки долі вислизнули з рук людини, він намагається віднайти свій мікросвіт, у якому можна було б жити за законами „природного“ життя, зберігаючи розумність і помірність у своїх діях і вчинках. На його погляд, відношення між світом, який хилиться до занепаду („Упадок века“), і людиною слід будувати в такий спосіб, щоб максимально забезпечити свою автономну позицію, невтручання в його справи, оскільки людина в конфліктних ситуаціях завжди виявляється безсилою щось довести, змінити. Індивідові в суспільстві, як тому Рябкові („Пан та Собака“): „Повернешся сюди — і тута гаряче, Повернешся сюди — і там-то боляче!“ Ліричний герой Гулака-Артемівського бачить жорстокість панів щодо кріпаків, і це викликає у нього гнів та обурення поведінкою „дурних панів“ і щире співчуття до Рябка. Він поділяє почуття стихійного протесту, яке зароджується в душі несправедливо скривдженого „небораки“, але не бачить від цього якихось реальних наслідків.

Поет висміює марносластво й недалекоглядність, зажерливість та нерозумне нарікання на долю („Рибка“). Універсальними ліками, які пропонує він людині в її життєвих незгодах, є терпіння. Світові, що руйнує в людині все „людське“ („природне“), поет протиставляє стоїчну доброту, яка не любить скаржитися, не занепадає духом і не боїться говорити правду у вічі сильним світу сього („Справжня Добрість“). Хоч доброта скрізь є гною й переслідуваною („Клеймо їй — канчуки, імення їй — терпіння“), але чим тяжчі випробування випадають на її долю, тим сильнішою і мудрішою вона стає.

Рационалістський стоїцизм Гулака-Артемівського переходить у той глобальний детермінізм, що межує з фаталізмом, сприйнятим французькими матеріалістами XVIII ст. від Спінози. Так, у „Системі природи“ Гольбаха говориться: „Усе, що ми спостерігаємо, є необхідним і не може бути інакше, ніж воно є“<sup>7</sup>. Подібна думка є і в Дідро. Керівним орієнтиром у Гулака-Артемівського має бути в усьому природі, законам якої людина мусить підпорядковувати своє життя: „Терпи! За долею, куди попхне, хились, Як хилиться від вітру гілка“. У проєкції на конкретну соціальну дійсність така позиція зводиться до поради селянинові: „не лізь туди, де єсть і власть і сила“, задовольняйся своєю долею („Зозуля та Снігур“ Є. Гребінки, „Вода та Гребля“ Л. Боровиковського). У Квітки-Основ'яненка сама спроба героя піднятися вище своєї соціальної ролі є порушенням станової

<sup>7</sup> Гольбах П. Система природи. М., 1940. С. 143.

моралі, гріхом, бо соціальна нерівність встановлена самим Богом (як у Фоми Аквінського: „Не підносяся над своїм соціальним становищем і життєвою роллю!“).

Цей різновид просвітительської філософії життя, що стоїть на протилежному полюсі її революційного утопізму, близький до онтологічної й етико-естетичної концепції І. І. Вінкельмана, що склалася на ґрунті ідеалізації давньогрецької демократії, на „споглядальному спокої“ грецьких богів і героїв. Справжня людина, за Вінкельманом, не борець, а стоїк, котрий внутрішньо переборює насильство й гніт страждання (феномен Лаокоона), породжувані світом. Тільки торжество духу над тілесним стражданням дає людині справжню свободу. „Стоїчна незворушність цього героя робить його пасивним, не здатним на будь-яку дію, схильним до примирення з існуючим порядком речей“<sup>8</sup>.

Проти стоїчної концепції моралі Вінкельмана рішуче виступив Г. Е. Лессінг — прихильник плебейських методів руйнування феодальних відносин. Стоїцизм, на його думку, відбиває психологію рабів і не може бути етичною основою людської поведінки.

Коли Вінкельман виходив із моделі давньогрецького світу, то Д. Юм, який бачив світ доцільно влаштованим і закликав до його філософського споглядання та роздумів, виходив із реальної англійської дійсності свого часу, яка внаслідок революції XVII ст. створила умови для розвитку буржуазного суспільства. Отже, подібні етико-філософські погляди з'являються на різних стадіях суспільно-історичного розвитку й мають різну ціннісну орієнтацію.

„Природна людина“ в усіх просвітителів є первісно доброю. Саме на вродженій доброті людини тримається віра у виховання й розвиток її позитивних якостей, соціальний оптимізм. Так, приміром, Котляревський в „Енеїді“ зауважує, що „Еней к добру з природи склонний“; у „Наталці Полтавці“ Петро покладає надію на те, що природна доброта Терпилихи візьме гору „над приманкою багатого зятя“. Врешті головною умовою щасливого розв'язання конфлікту в п'єсі виступають вроджена доброта Петра і возного („Я — возний і признаюсь, что от рождения моего расположен к добрим ділам“).

Своєрідним гімном доброті як найціннішій етичній якості, що допомагає людям у найтяжчих життєвих ситуаціях, є „Справжня Добрість“ Гулака-Артемовського. Не випадково поняття доброти визначає й ідею всього твору Квітки-Основ'яненка — „Добре роби — добре і буде“.

<sup>8</sup> Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. М., 1984. С. 164.

„Природна“ доброта невіддільна від розумного начала, яке нерідко ставиться вище за освіту, палкими прихильниками якої були просвітителі. Так, самі по собі „мислителі“ й „учені“ в країні Лапута й у королівській академії в Логодо уїдливо висміяні в „Подорожі Гуллівера“ Дж. Свіфта. Багато в чому подібну позицію займають і українські письменники. „Ой ви, письменні,— з осудом говорить виборний Тетерваковському. — Вгору деретеса, а під носом нічого не бачите...“ З філософською іронією ставиться Гулак-Артемівський до тієї вченості, що повірила у свою всемогутність і, не маючи природного розуму, в реальному житті виплоджує тільки фантастичні прожекти („Солопій та Хівря“). Освіта не дає ніяких позитивних наслідків, коли людина не має власного здорового глузду — „Малоросьька биль“ („Купований розум“) Квітки-Основ'яненка.

У просвітителів ідеться власне не про одержання формальної освіти, а про набуття людиною через освіту й виховання загальної культури. Починаючи ще з листів-фейлетонів 10—20-х років („Листи до видавців“, „Письма к Лужницкому Старцу“) причину падіння моральності серед панства, розбещеності й хабарництва урядової адміністрації Квітка бачить саме у неуктві й неправильному вихованні: „Получив после родителей в наследство имение и невежество,— говоритъ Благосудов з комедіи „Дворянские выборы“,— живут в праздности, в пороках... Источник сему злу есть закоренелое нежелание доставлять детям воспитание“ [1, 134].

Гостра, уїдлива критика провінційної обмеженості й неуктва, викриття такої системи виховання молоді, за якої „воспитание“ було рівнозначним „питанию“, міститься і в його творах кінця 30-х — початку 40-х років (так, у романі „Пан Халявський“ письменник створив колоритний образ українського Митрофанушки — Трушка Халявського, для якого щастя ототожнюється з ситістю, їжею).

У сатиричному викритті паразитичного життя поміщицько-чиновницького середовища, деморалізуючого впливу необмеженої влади кріпосників, невігластва, своєкорисливості й тупості провінційного дворянства Г. Квітка-Основ'яненко певною мірою успадкував традиції російської сатиричної літератури XVIII ст.; зокрема журналістики М. Новикова (сатиричних журналів „Трутень“, „Живописец“, його „Листів до Фаладея“), комедій Д. Фонвізіна („Бригадир“ і „Недоросток“).

Квітка-просвітитель не обминає своєю увагою і загальної нерозвиненості простолюду, його темноти, забобонності, простакуватості, проявів лінощів, пиятики та інших побутових вад, які він, однак, подає здебільшого, на відміну від кри-

тики панства, у гумористичному освітленні, в душі народного гротеску й народної сміхової культури (це стосується головним чином бурлескно-реалістичних його творів). За всієї критики грубості й неотесаності людини „низького“ походження симпатії Квітки, як і Руссо, на боці простолюдю. Нормативність узгодженого з природними потребами життя, народні звичаї і традиції, що випливають із трудового життя, стають для обох письменників морально-етичною цінністю, об'єктом ідеалізації. Саме з пошуком ідеалу в народному середовищі пов'язана й стильова еволюція у творчості Квітки-Основ'яненка, поява його реалістично-сентиментальних творів.

В українських повістях Квітки відчутна реакція письменника на просвітительський раціоналізм, певне розчарування його однобічністю й умоглядністю, що загалом було характерне для сентименталізму. Звернення письменника до „життя серця“, безпосередності почуттів, які він відкрив для себе в народному середовищі, стало наслідком пошуків ним естетичного ідеалу в реальному житті.

Хоч у XVIII ст. європейські літератури вступають у якісно новий етап художнього освоєння дійсності, пов'язаний з ідеологією Просвітництва, останнє, однак, не вкладається в якусь єдину естетичну систему, один літературний напрям. Естетика Просвітництва, що відводила велику роль літературі, як складова частина його ідеології тісно пов'язана з традиціями Відродження й на ранньому етапі з художньою системою класицизму. За спільності головних ідейних настанов у Просвітництві простежується перевага тих чи тих ціннісних орієнтацій. Так, для його першого етапу (Вольтер, Монтеск'є) найбільшою цінністю виступають розум і наука, а в політичній сфері — „освічений“ абсолютизм. Розвиваючи соціологічні та політичні ідеї англійських просвітителів, зокрема сенсуалізм, Монтеск'є орієнтувався на гуманістичну спадщину Відродження. Це поєднується у нього, як і у Вольтера, з утвердженням принципів класичної співмірності, симетрії, раціональної упорядкованості.

Орієнтація на античний стоїцизм, що виступав філософсько-етичною основою класицизму, визначала й літературну позицію Вінкельмана (хоча просвітительський класицизм зовсім не був рабським наслідуванням античності). На основі класицизму в умовах раннього Просвітництва формується й нова література в Росії. Водночас у Просвітництві поряд із культом розуму велике місце займає й Природа, що сприяло висуненню в літературі на перше місце простої людини з її життєвими інтересами, радощами й печалями та зумовило різку критику аристократичного мистецтва як прояву

викривлення самої суті художньої творчості (Д. Дідро, Й. Г. Гердер). На основі концепції „природної людини“, людини соціальних низів, не зачепленої цивілізацією, й культури Природи формуються риси просвітительського реалізму як естетики неочищеної природи. Для Дідро Природа — вся дійсність, усе суспільне середовище, що й має стати предметом мистецтва. „Шукайте вуличні пригоди, будьте спостерігачами на вулицях, у садах, на ринках, вдома — закликав він, — і складете собі правильні уявлення про справжній рух в усіх життєвих діях“<sup>9</sup>. Матеріалістичне тлумачення Природи стало у просвітителів філософською основою реалізму.

З визнання Природи як оптимальної життєвої моделі просвітительська думка, яка на першому етапі досить скептично ставилася до народнопоетичної стихії як такої, що позбавлена розумних начал (так вважав ще й Лессінг), цілком логічно доходить висновку, що „природне“ мистецтво має свою етико-естетичну цінність. Про добру душу, живу уяву, гостру думку, прекрасну пам'ять, сміливість і відвагу первісних народів на основі власного місіонерського досвіду говорить Ж.-Ф. Лафіто у своєму дослідженні „Звичаї американських дикунів“ ще на ранньому етапі Просвітництва. Він приходить до думки про близькість між первісними народами (дикунами) й греками та римлянами, а також простолюдом цивілізованих народів (в Україні подібну думку вперше висловив М. Цертелєв).

Рішучий крок до реабілітації народної самосвідомості робить Дж. Б. Віко в праці „Основи нової науки про спільну природу націй“. Як і просвітителі, він відкидає історію, основу на чудесах, але на противагу їм „включає в історію міфи, байки, прислів'я, анекдоти, які не вважає, як Фонтенель, зблуканнями людського розуму“<sup>10</sup>. Історія у Віко постає як результат самосвідомості народу, метою її є його самовизволення, настання царства народу, торжество добра, справедливості й громадянської доблесті.

Первісна людина (варвар) у Руссо стає еталоном моральності, втіленням „природного“ розуму, протиставленого руйнівному впливу цивілізації, наук і мистецтва. Він підтримує думку Віко про те, що первісний світ не є безповоротно втраченим унаслідок цивілізації, а живе в нас і сьогодні. Руссо закликає народи зберігати свої національні традиції, звичаї і усну творчість як етичну й політичну

<sup>9</sup> Дідро. Опыт о живописи // Собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1946. Т. 6. С. 216.

<sup>10</sup> Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе. М., 1960. С. 121.

цінність. Й. Г. Гердер, який, подібно до Гете й Шіллера, зазнав великого впливу Руссо, виступив проти тих просвітителів, які бачили в народних традиціях зблукання розуму, та проти сучасної наслідувальної літератури й мистецтва, що не мають моральної й естетичної цінності у порівнянні з народною поезією. Відстоючи самотність і самоцінність кожної нації, її культури, він ставить питання про повернення літератури до народних коренів поезії, яка виражає почуття й сподівання кожної нації, про народність літератури. Народна творчість, отже, утверджується як стихійний прояв Природи, гра здорових сил життя. В історії просвітительської думки це означало не тільки повну реабілітацію народної естетичної стихії, негативно оцінюваної класицистами, а й включення її як основного форманта до складу нового мистецтва й літератури. Гумор та іронія виявилися зовсім не чужими Просвітництву. Вони давали змогу доносити до народу істину у формах, які спонукають його доходити до неї власним розумом. Народна поезія, народне світобачення, його естетичні форми, що в просвітительському класицизмі належали до сфери низького й потворного, в просвітительському реалізмі займають важливе місце.

Сповідуваний просвітителями культ розуму, раціоналістичний життєвий практицизм уже в середині XVIII ст. виявляють свою обмеженість і односторонність; вони не дають змоги досягнути всю різноманітність дійсності, прояву всіх сутнісних сил людини. Суверенність особистості, неповторність її внутрішнього світу не вкладаються тільки в розсудливість і потребують звернення до почуття людини. Культ почуття, який висуває на перше місце Руссо, приводить у зрілому Просвітництві до появи сентименталізму як ще одного естетичного вираження просвітительських поглядів.

Закономірно, що ні просвітительський класицизм, ні просвітительський реалізм, ні сентименталізм не виступають у літературі як ізольовані явища. Навпаки, у більшості творів вони, як правило, співіснують, вступаючи нерідко в тісний контакт із фольклорною стихією, з народною сміховою культурою і гротеском. Це особливо характерно для літератур „некласичного“ типу, зокрема української, де під егідою Просвітництва спостерігається синкретизм цих літературних напрямів і стилів.

Уперше в українській літературі просвітительська ідеологія у сфері художнього функціонування з'являється в середині XVIII ст. у творчості Г. Сковороди. Проте вона, з одного боку, існує в певному симбіозі з філософсько-етичними вченнями античності (Сократ, Епікур, Сенека, Гораций) і переходить у царину філософської етики, де головне

місце займають ідеї самопізнання та морального самовдосконалення особистості, а з іншого — виступає загалом ще не в просвітительській художній структурі, а в межах старої книжно-богословської традиції і бароко. Філософські й художні твори Сковороди являють собою органічний сплав логічного й емоціонального. Улюбленою формою доказу істини виступає у нього діалог як зіткнення різних точок зору, ілюстрування тієї чи іншої думки життєвими прикладами, історичними аналогіями, притчами, байками, прислів'ями, що значною мірою полегшувало сприйняття логічної ідеї та в своєму зародкові вже містило елементи поетики просвітительського реалізму.

Яскравим прикладом поєднання народної сміхової культури, рис класицизму, просвітительського реалізму й сентименталізму, що в синтезі витворили оригінальну ідейно-художню структуру, є творчість І. Котляревського, в якій, на відміну від Г. Сковороди, просвітительська свідомість виступає уже в адекватних їй художніх формах. „Енеїда“, в якій використано запозичений сюжет, вийшла із системи жанрів класицизму (ірої-комічна поема), але була трансформована в дусі народної сміхової культури. На відміну від низької природи й призначення сміху в класицизмі, однобічно спрямованого на критику вад, комічне в „Енеїді“ підпорядковане головним чином утверджувальній функції, що відповідало просвітительській гуманістичній вірі в людину, в її добру природу.

Поєднання рис класицизму та просвітительського реалізму в українській літературі проявилось в бурлескно-трагестійних віршах, в одах, поемах, байках, у творчості Квітки-Основ'яненка та інших авторів першої половини ХІХ ст. Так, у своїй „Супліці до пана іздателя“ Квітка підкреслював, що написане має бути „і звичайне, і ніжненьке, і розумне, і полезне“. „Це не випадковий набір слів, — говорить Н. Калениченко, — у них втілена ціла програма, відповідно спрямуванню літератури того часу: „звичайне“ — увага до повсякденного життя і побуту, „ніжненьке“ — розкриття найніжніших поривань душі (під впливом сентименталізму), „розумне“ — раціоналізм класицизму та Просвітительства, „лезне“ — дидактизм і виховні настанови класицизму, сентименталізму й Просвітительства. Тобто тут здекларовані найхарактерніші для просвітительського реалізму риси“<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Калениченко Н. Л. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. К., 1977. С. 101.

Філософською базою просвітительського реалізму, його гносеологічною основою став матеріалізм XVIII ст. і сенсуалізм, який єдиним джерелом пізнання вважає відчуття. Велике значення у формуванні його засад відіграв, зокрема, Д. Локк, який розвинув теорію пізнання в душі матеріалістичного емпіризму й обґрунтував положення про досвід як джерело всіх ідей.

На думку французького просвітителя Ж.-Б. Дюбо, мистецтво має свою основу в почуттях, емоціях та афектах людини, які і є критерієм правдивості твору. Принциповий сенсуалізм був не тільки філософським постулатом, а й способом вираження демократичних поглядів на художню культуру.

Вихідним пунктом літературної теорії просвітителів став аристотелівський „мімесис“, що будувався на наслідуванні природи, в яку вони включали все соціальне середовище, сукупність матеріально-побутових обставин. Виходячи з сенсуалізму Локка, за яким об'єктивно існуюча матерія пізнається за допомогою відчуттів, К. А. Гельвецій обґрунтував роль соціального середовища у вихованні людини, а звідси й необхідність перетворення в її інтересах феодального суспільства.

Ставлячи перед мистецтвом високі завдання, спрямовані на зміну соціальних відносин, переконуючи в перевагах розуму та в необхідності виховання нової людини, просвітителі у душі відкритої тенденційності пов'язували це з вимогою *правдивості* мистецтва й літератури, що стало одним із головних засад просвітительського реалізму. Посилання західноєвропейських письменників-просвітителів XVIII ст. на те, що їх твори є не вимислом, а достовірною розповіддю про дійсні життєві факти, було звичайним для того часу явищем і великою мірою пояснювалося орієнтацією на читача з широких демократичних кіл, схильного приймати художній твір за істину.

Про свою орієнтацію на смак простих людей указував, зокрема, Квітка-Основ'яненко. Його зовсім не турбувало, що з виходом у світ першої частини повістей дехто з панів ущипливо дякував йому за те, що він „доставил лакеям их чтение, понимаемое ими; натурально, что я смеялся над такими“ [7, 217].

Вимога правдоподібності має свої витoki у класицизмі, де ставилося завдання створювати повну ілюзію життя. Так, на думку Б. Джонсона, справжній майстер має бути якомога ближчим до природи й не відходити від життя. Вважаючи природу вищою за мистецтво й першою його моделлю, це саме стверджував у своєму „Досліді про живопис“ Дідро.



Однак при спільності міметичної основи класицизму та просвітительського реалізму принцип правдоподібності розуміли вони все-таки по-різному. Так, Ж. Шаплен, висуваючи вимогу правдивості, мав на увазі не вірність життєвій емпіриці, а правдоподібність логічного міркування, не істинність події, а її можливість. Правдоподібність, за Скалігером, по суті зводилася до правдивості ілюстрування „вічних“ правил та ідей, показу другої, „прикрашеної“ природи. Поклавши в основу „неприкрашену природу“, дійсну життєву емпірику, просвітелі тим самим заперечили й різкі негачії класицистів (Скалігер, Буало та ін.) щодо „низького“, протонародного як потворного та смаків юрби, сільської черні.

Подібний рух до просвітительського кодексу життєвої правдивості простежується в українській літературно-естетичній думці в перші десятиріччя ХІХ ст. Наголошуючи на тому, що предмети і явища мали бути зображені „с тончайшей верностью“ (І. Рижський), теоретики естетичної думки в Україні пов'язують правдоподібність із правдивим відображенням „нравственного бытия народа“ (О. Склабовський). Вимогу правдивості як відображення народно-національних уявлень про життя висувають Котляревський (в „Енеїді“ й „Наталці Полтавці“) і Гулак-Артемівський (у байках „Пан та Собака“, „Тюхтій та Чванько“, у „Супліці до Грицька Квітки“). Саме за відступ від історичної і життєвої правди різко критикували п'єсу О. Шаховського І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський, Є. Гребінка, Є. Філомафітський та О. Сомов.

Писання „з природи“, правдиве відображення дійсності, реальних подій, учинків і почуттів Квітка-Основ'яненко висуває як головний свій художній принцип: „Мне было досадно, что все летают под небесами, изобретают страсти, созидают характеры, почему бы не обратиться направо, налево и не писать того, что попадетя на глаза?“ [7, 214]. Як інші письменники-просвітелі, Квітка, надсилаючи свої твори для друку, неодноразово підкреслював, що „все это с природы“, „не выдумка“, „все причины и действия написаны во всей точности“ [7, 231], без прикрас і „оттушевки“; „это истинное происшествие без всяких украшений и преувеличений“.

У прагненні Квітки, як і інших представників просвітительського реалізму, до „натуральності“, писання „з природи“ містилися як сильні, так водночас і слабкі сторони його творчого методу. Позитивним було те, що ця настанова, спрямована проти космополітичних „вічних“ правил класицизму та хворобливої екзальтованої фантазії певного кола романтиків, творення ними „характеров незнаемых“, в прин-

ципі утверджувала як основний критерій правдивості літератури саме життя в його реальних національних виявах. Слабкою стороною було те, що жорстке слідування naturi об'єктивно приводило до недооцінки узагальнюючого характеру образу та художньої фантазії, оскільки в самій природі образу закладена духовно-пізнавальна сутність, а не натуралістичне відображення реального предмета чи явища.

Прокламоване Квіткою „списування з naturi“ не слід, однак, розуміти буквально, як непорушне правило. Просвітительська література — література принципово етологічна, „нравоописова“. За всієї уваги до середовища, яке формує людину, у письменників-просвітителів за героєм завжди стоїть їх філософська концепція, авторська ідея (хоч їхня творчість аж ніяк не є механічною проекцією ідеології). Оскільки головним для них було виховання людини на засадах розуму й справедливості, „пом'якшення нравів“, мистецтво тільки тоді відповідає своєму призначенню, коли ставить моральні завдання, виступає як засіб виховання. Без морального значення воно втрачає свою цінність (А. Е. Шефстбері, Ф. Хатчесон, Д. Юм, Ж.-Д. Дюбо та ін.).

За А. Смітом, загальне спрямування в розвитку естетичної культури має бути підпорядковане завданням морального розвитку суспільства; його моральні суперечності ставив у центр уваги мистецтва і Б. Мандевіль. Взаємозв'язок мистецтва й моралі стоїть у центрі естетичних поглядів Д. Дідро. Мистецтво має не тільки навчати (художник — наставник роду людського), а виносити присуд над злом, „страшити тиранів“. Школою моральності Лессінг вважав театр. Прирівнюючи романіста до історика „правів“, Філдінг закликав до спілкування його з усіма представниками суспільства. За І. Х. Готшедом, художній образ — не відображення дійсності, а втілення раціоналістичної ідеї, морального принципу. В цьому плані твердження Квітки про те, що він пише, „что Бог на мысль послал“, стосується не ідеї, а тільки форми твору. У своїх листах до видавців, зокрема в „Письме к издателю „Русского вестника“, він виявляє повне розуміння мети своєї творчості. Наголошуючи на дидактичному („назидательном“) спрямуванні літератури, Квітка говорить, що і в „Маргарите Прокофьевне“, і в „Столбикове“, і в „Халаявском“, у кожній повісті він „старался показать цель, для чего и почему пишу“ [7, 158]: „была бы цель нравственная, назидательная, а без этого как красно ни пиши, все вздор, хоть брось“ [7, 158].

Хоч просвітителі ставили питання про відносну самостійність естетичних принципів (В. Хогарт) та вказували на те, що в театрі, підпорядкованому моральному началу, терпить

художність, бо драма перетворюється на байку (Руссо), вони ще не бачили для мистецтва його специфічного предмета.

Генералізація виховної функції мистецтва приводила не тільки до ототожнення моральних і естетичних критеріїв, а й до поглинання других першими. Краса, як і добро, на думку Шефстбері, розлиті в усьому світі і являють собою одне й те ж; усе прекрасне — істинне й моральне. Звідси: пізнання краси — найкоротший шлях до добродійності.

Перебільшення ролі ідей у суспільній свідомості, виховного начала мистецтва приводило до розриву між змістом і формою, до переваги ідеї над образом. Художність вилучалася зі змісту і належала тільки формі як простій оболонці змісту, засобу доведення абстрактної думки.

Пріоритет морально-дидактичного начала, розрив змісту і форми, другорядну роль художності Квітка неодноразово засвідчує у своїх листах до видавців: „Я рублю всегда с плеча, что идет в голову. До обработки дела нет...“ [7, 200], „Я пишу с плеча, а от невнимания к новому письму художественности у меня не найдете, и я не умею, не могу ею заняться и не нахожу ее у себя, как ни стараюсь...“ [7, 259]. Відомі його численні прохання до П. Плетньова і М. Погодіна взяти на себе труд по доведенню його рукописів до належного літературного рівня, що в естетиці просвітителів було нормою, абсолютно неприйнятною для письменників зрілого реалізму.

Зробивши великий вклад у розвиток художнього мислення, Просвітництво водночас не змогло ще збагнути автономії мистецтва з його специфічними завданнями. Естетична концепція мистецтва з'являється тільки в середині XIX ст. Настанова просвітителів на життєву достовірність, а не на художню правду, побутовізм, відображення життя тільки у формах самого життя (що найбільш характерним було для літератур Центральної і Південно-Східної Європи), не сприяли розкриттю головних суспільно-історичних закономірностей дійсності.

Просвітителі не бачили ще того, що естетичне являє собою предметно-чуттєве втілення тих сторін дійсності, які сприяють чи не сприяють гармонійному розвитку індивіда, його вільній творчій діяльності, спрямованій на створення прекрасного, на боротьбу з потворним і низьким, що насолода людини вільним проявом своїх конструктивних сил, красою продуктів творчості в усіх сферах діяльності — теж естетичне.

Естетика Просвітництва не могла ще розв'язати й природи типового та індивідуального в образі. Хоч це завдання й було поставлене Дідро і Лессінгом, але вирішувалося в тому плані,

що істина й правда не в індивідуальній, а в типовій, родовій основі характерів. У „Сповіді“ Руссо характери виступають як цілком автономні, незалежні від обставин. У „Парадоксі про актора“ Дідро виклав своє розуміння реалістичної типізації, суть якої зводилася до усунення індивідуальних рис, до класицистичного виділення домінуючої риси характеру, а не відображення типового в індивідуальному. Водночас (як реакція на класицистичні правила) головним у п'єсі він вважав обставини, оскільки завдання театру — показувати рух ситуацій, їх зіткнення і через це впливати на глядача. З точки зору розвитку естетики реалістичного мистецтва це було кроком уперед, але не забезпечувало єдності типових характерів і обставин.

Саме на слабку індивідуалізацію характерів у повістях Квітки-Основ'яненка вказував М. Костомаров у своєму „Обзорі“: „характер Василя не ясен и даже не естественен“; „характеры Наума, отца Маруси, и матери ее тоже не отличаются резкими чертами“<sup>12</sup>. Галочка в повісті „Щира любов“ введена, на думку Костомарова, не як реальний життєвий характер, а як ідеал; як і офіцер, вона не завжди зрозуміла і в „некоторых местах... говорит так, как будто бы слушала университетские лекции“<sup>13</sup>.

У просвітительському реалізмі велике значення характерології надавалося впливу середовища, соціальним факторам. Зокрема, риси соціальної природи характерів простежуються і в І. Котляревського, і в П. Гулака-Артемівського, і в Г. Квітки-Основ'яненка. „Творча еволюція Квітки-Основ'яненка, — зауважує О. І. Гончар, — здійснювалась по лінії глибшого усвідомлення й майстернішого застосування принципу соціальної характеристики персонажів та суспільного середовища“<sup>14</sup>. Водночас соціальний детермінізм великою мірою був для персонажів ще не усвідомленим явищем — як тиск позаісторичних сил. Суспільне середовище виступає як світ ще не розкритих закономірностей; самі персонажі — скоріше об'єкти, що діють на рівні емпіричних відносин, а не суб'єкти дії, які перетворюють себе й світ. Звідси — тенденція витіснення соціального конфлікту в морально-етичну сферу, яку Шефстбері вважав незалежною від соціальних умов. Моральні почуття, на його думку, не зв'язані і з релігією, а дані від народження. Проголосивши щастя людини кінцевою метою будь-якого суспільства, просвітителі

<sup>12</sup> Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. К., 1928. С. 47—48.

<sup>13</sup> Там же. С. 49.

<sup>14</sup> Гончар О. І. Просвітительський реалізм в українській літературі. К., 1989. С. 157.

(Гельвещій, Дідро) запоруку його досягнення вбачали в гармонійному поєднанні егоїстичних та альтруїстичних прагнень. Індивідуальний і соціальний евідемонізм, отже, спирався на моральний критерій.

Принципово нового в концепцію особистості у порівнянні з просвітительським реалізмом не вніс і сентименталізм, який як ідейно-художнє явище теж розвивався в системі Просвітництва, засвідчуючи водночас кризу його раціоналізму. Культ почуття в поєднанні з комплексом етичних норм так само виступає в сентименталізмі наперед визначеним природою, поза історичним буттям і конкретними суспільними обставинами. Чуттєвість у сентименталістів не є засобом пізнання світу, а скоріше здатністю сприймати його емоціонально, тобто критерієм ціннісним. Будучи максимально наближеним до природи, сентименталістський герой виявляє насамперед „природні“ норми моралі (як „природну“ доброту герой у просвітительському реалізмі), що перебувають поза соціальними інститутами. Проголошення почуття як морального принципу й ґрунту людського існування (як у „Стражданні молодого Вертера“ Гете) моральний максималізм, який постає за велінням серця і нерідко поєднується зі стоїцизмом, не завжди, однак, перебуває в опозиції до раціоналістичного начала. Так, на відміну від протиставлення раціоналістичного й емоціонального в англійському сентименталізмі в Україні, де відсутність розвинутих буржуазних відносин ще не скомпрометувала віру в розум, раціоналістичне начало й дидактичні настанови не відкидаються. Прикладом цього можуть служити сентиментально-реалістичні повісті Квітки-Основ'яненка. Він не висуває культу почуття на противагу розумові, а намагається їх поєднати. Наголошення Квіткою морально-етичної цінності природних почуттів іде поряд з утвердженням природної розумності представників народних мас. Відступ від станової моралі, розумності, розважливості, неприродне виломлювання зі свого середовища та віддання себе на волю тільки почуття приводить героїв на шлях поневіряння й страждань.

Кожна літературна епоха й художній напрям відповідно до своїх ідейно-естетичних принципів, концепції людини і дійсності, тематики та проблематики формують свою родову й жанрову системи, приводячи в рух форми й засоби художнього пізнання світу.

Звернення просвітительського реалізму до зображення життя третього й четвертого станів, орієнтація на простонародного читача виявилися несумісними з класичною ієрархією жанрів, де проста людина могла з'явитися тільки в низькій комедії. Позбавлені класицистичної ієрархії і канонічності

жанри стають відкритими. Важливе місце належить так званим середнім жанрам, поштовх до розвитку яких дала епоха Відродження.

Відображення буття в його цілісності, орієнтація на життєву правдивість, посилення пізнавальної функції літератури ставлять у просвітительському реалізмі на перше місце жанри, що перебувають у сфері сущого. Культ аналізуючого розуму, посилення ідеологічної функції при послабленні функції естетичної (перевага ідеї над образом) висувають у просвітительському реалізмі на перше місце епіко-оповідний ряд жанрів, основним змістом яких є зображення людини й суспільства (середовища) як об'єктивної реальності у формах самого життя.

Настанова просвітительського реалізму на виховне начало (дидактизм) забезпечує в ньому чільне місце класичної трагедії, міщанської драми, комедії та роману виховання. Зростає роль сатиричних жанрів. Публіцистичність і відкрита тенденційність у проведенні просвітительської ідеології породжують такі оперативні жанри, як листи-звернення та фейлетон.

Пріоритет раціоналістичного начала не сприяв розвитку ліричних жанрів. Просвітительський сенсуалізм слід розуміти не як перевагу в літературі ліричного начала, а тільки як адекватність сприйняття світу, його достовірно-етнографічне відображення. Бідність жанрів лірики (в поезії переважає ліро-епіка) пояснюється ще й тим, що в просвітительському реалізмі в центрі уваги були не індивідуальні характери та дослідження їх психології, а зображення долі людини, родових і станових її рис.

В українській літературі в перші десятиріччя XIX ст. жанровий синкретизм зовсім не був статичною сукупністю художніх форм. У системі жанрів проявлявся той саморух літературного процесу, який свідчив про опозицію до раціоналістичної ієрархії жанрів, про пошук найадекватніших форм художнього зображення національного життя. Просвітительський реалізм привів до активізації народних художніх форм, що беруть початок іще в XVI ст. Про тісний зв'язок з народною естетикою свідчить своєрідне схрещення віршової літературної байки з прислів'ям, приказкою, анекдотом, казкою; народні ліричні та ліро-епічні пісні й балади позначаються на композиції, структурі й поетиці драми, народні жартівливі пісні — на жанрі комедії і водевілю. Анекдот, народна новела, переказ, казка, притча нерідко стають основою малих прозових форм.

На перше місце в літературі виходять так звані низькі жанри класицизму, що в своєму побутуванні зазнають

великого впливу народнопоетичної стихії,— бурлескна поема, байка, народна соціально-побутова драма, комедія, народна повість та оповідання. Під впливом фольклору й бурлеску істотно змінюється такий суто класицистичний жанр, як ода, що часто перетворюється на сатиричний чи гумористичний вірш; з'являється в ній і новий, не властивий класицизмові, герой-селянин („Ода малороссийского простолюдина на случай военных действий при нашествии французов в пределы Российской империи в 1812 году“ (1813) П. Данилевського, „Ода — малороссийский крестьянин“ К. Пузини.

У перші два десятиріччя ХІХ ст. в українській літературі переважають поетичні жанри, що виразно перебувають під могутнім впливом „Енеїди“ І. Котляревського. Як єднальна ланка між старою і новою літературою, між народною естетикою і просвітительським реалізмом „Енеїда“ стала своєрідною моделлю того художнього синкретизму, з якого виростала нова українська література.

Виходячи з просвітительського відчуття часу й історизму, Котляревський рішуче пориває з універсальною художньою системою Вергілія і переходить на позицію конкретно-історичного зображення: „традиційна для бурлеску анахронічність і позаісторичність повісткування перетворюється у Котляревського в хронологічно дуже точне і витримане в самих дрібницях оповідання, в якому античність греко-римського світу систематично замінюється історичною дійсністю України, переважно другої половини ХVІІІ століття“<sup>15</sup>. Котляревський дає зрозуміти, що його найменше цікавить сакральний зміст римської епопеї та естетичні її засади як літературного зразка: „Я музу кличу не такую. Веселу, гарну, молодую“.

В основі його поеми просвітительське поєднання „природного“ (традиції старожитної України, політичний устрій часів гетьманщини, народні звичаї, мова, риси національного характеру) з ідеями нового часу, до комплексу яких входили морально-етичний осуд порядків феодального суспільства з усіма його політичними й адміністративними інститутами: кріпосницьким ладом, чиновницько-бюрократичним апаратом; секуляризація життя; вірність громадянському обов'язку; утвердження почуття патріотизму; віра в перемогу соціальної справедливості.

Генетично пов'язаний з народною сміховою культурою („природою“) сміх в „Енеїді“ Котляревський по-просвітительськи

<sup>15</sup> Айзенштот Іеремія. Первый классик новой украинской литературы // Вопр. лит. 1969. № 10. С. 99.

ставити на службу суспільному прогресу, досягненню гармонії між особистим і громадським („общим добром“), між людиною і державою. Поєднуючи критику суспільних і людських вад з гуманістичною вірою в людину як істоту від народження добру, здатну до морального відродження — всупереч феодальній регламентованості її життєвих потреб і пригніченню з боку „ченців, попів і крутопопів“, — письменник, з одного боку, засвідчує в поемі розуміння суспільної детермінованості людської поведінки, а з іншого — пояснює вчинки індивіда його незмінною „природою“, сутнісними рисами його натури.

Виявляючи в „Енеїді“ такі суто просвітительські риси, як утвердження природної рівності людей, художнє узагальнення за родовою (становою) ознакою, розуміння середовища як сукупності побутових і матеріальних обставин, прямі авторські публіцистичні відступи й оцінки, Котляревський в концепції особистості додержує ще класицистичного принципу підпорядкування індивідуальних інтересів суспільному благу, інтересам держави.

Рисами просвітительського реалізму позначена бурлескна поема невідомого автора „Вояж по Малой России г. генерала от инфантерии Беклешова“ (1799—1800 р., опублікована 1890 р.), що несе в собі ознаки впливу творчості І. Котляревського (контрастне зіставлення різнопланових об'єктів і явищ, опрощення образу царського сановника — захисника покривджених, „енеїчна“ десятирядкова строфа з тією ж самою системою римування та ін.). Автор виступає проти кріпосницького гніту та паразитизму дворянства, виводить образ пана Канівського, який „усіх на панщину ганяє“ — „і жінок, і дівок поти пре, і всякі витребеньки має, поки которе аж умре“. В особі генерала О. А. Беклешова представлений освічений сановник і справедливий суддя, який стримує хижі апетити панів, підпанків, соцьких, бургомістрів, секретарів, канцеляристів. Жорстокість і захланність панівних верств у поемі осуджуються з позицій народної етики й моралі. У розмові-оповіді про події, що ведеться між селянами Овдієм і Харком у бурлескній формі, відчувається вплив українських віршових діалогів XVIII ст.

У комічній поемі „Малороссийские стихи, в которых описывается погребение преосвященного Виктора, архиепископа малороссийского, черниговского и ордена святого Александра Невского кавалера, простыми селянскими разговорами соображенные, 1803, ноября 11 дня“ (опублікована 1889 р.) у формі діалогу двох селян Зінька й Леська звучить абстрактна просвітительська критика соціальної нерівності („Усюди кривда правду гонить, Сидить бідненька аж на дні“). Твір містить



виразні соціальні й побутові деталі, що посилюють життєву правдивість описів, характеристик і сцен. Як і попередня поема, „Малороссийские стихи“ засвідчують вплив „Енеїди“ І. Котляревського.

Досить глибокі реалістичні узагальнення містяться в сатиричній оді К. Пузини „Ода — малороссийский крестьянин“, у якій від імені українського селянина порушуються важливі питання тодішнього життя, говориться про тяжке становище кріпака, з яким поводяться гірше, ніж із собакою. Автор з позиції просвітительського гуманізму та християнського милосердя виступає з усовітительською критикою українського дворянства, на захист кріпосного селянства. Він осуджує невігластво, паразитичне, беззмістовне життя панства, закликає його на шлях морального виправлення, нагадує, що станові привілеї кріпосників не є вічними („Сьогодні в пояс всяк перед тобою гнеться, А завтра твій лакей тобі ж і насміється“).

Серед одиничних творів того часу, написаних у традиційній формі панегіриків на честь титулованих осіб та позначених стильовим впливом бурлеску („Ода в день ангела Т. Ф. Никольского 1811 г.“, „Поздравление из старшинством Т. А. Левицкому“, „Малороссийская ода на смерть светлейшего князя Кутузова-Смоленского“ К. Пузини, „Ода малороссийского простолюдина на случай военных действий при нашествии французов в пределы Российской империи в 1812 году“ П. Данилевського), „Ода — малороссийский крестьянин“ вирізняється серйозним змістом, проблематикою (оцінка загального тяжкого стану суспільства, ідея рівності як природного становища людей) та соціальним оптимізмом (віра в краще майбутнє, суспільний прогрес), соціальним критицизмом (аж до прямого публіцистичного розкриття економічного й політичного безправ'я народних мас), значним зменшенням бурлескного елемента, добрим знанням народної мови, що перетворювало її із власне оди на твір громадянської сатири.

Близько до „Малороссийского крестьянина“ прилягає „Пісня на новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну“, названа П. Кулішем одою. В ній, за словами І. Стешенка, Котляревський виступає „громадянином у кращому значенні цього слова, сміливим поборником „нефеодальної правди“<sup>16</sup>. У центрі „Пісні“ образ розумного, освіченого й гуманного державного діяча, людини доброї,

---

<sup>16</sup> Стешенко И. Иван Петрович Котляревский, автор украинской „Энеиды“. К., 1902. С. 21.

совісної, змальований у добродушно-гумористичному світлі простонародних уявлень про ідеал заступника від соціальної кривди.

У творі, що, на відміну від традиційних класицистичних од, є скоріше віршовим посланням, в душі просвітительського реалізму на прикладі фактів із місцевого життя викриваються сваволя і здирство поміщиків, які прибирають до рук козацькі землі, продажність чиновників у суді, який „у правду не вникає, За панамі потокає, Щоб було йому і їм“. Наївна віра селянина в заступництво малоросійського генерал-губернатора як найвищої інстанції справедливості, виражена в душі народного гротеску, підпорядкована в „Пісні“ просвітительській концепції добродійності, розгорнутій П. Гулаком-Артемовським у посланні Г. Квітці „Справжня Добрість“.

Набагато меншою мірою просвітительські мотиви відчутні в бурлескних переробках Горацієвих од П. Гулаком-Артемовським („До Пархома“, „XIV ода Горація, книга II“, „IX ода Горація, книга II“, „XXXIV ода Горація, книга I“). Проблематика їх, незважаючи на наявність реалістичних рис і місцевого колориту, перебуває в колії класицистичних мотивів: ідеалізація життя в гармонії з природою, епікурейська насолода швидкоплинним життям, досягнення рівноваги, співмірності між потребами і можливостями. Риси просвітительського реалізму найяскравіше проявилися у віршових посланнях П. Гулака-Артемовського „Справжня Добрість“ та „Супліка до Грицька К[вітк]и“: віра в могутність розуму та природну доброту людини як найбільшу етичну цінність. Терпіння у боротьбі з примхами сліпої долі, стоїцизм у життєвих незгодах, розважливість виступають тут головними життєвими принципами. Висловлюючи викривально-виховні ідеї щодо „злого панства“, яке п'є мужицьку кров, та закликаючи до милосердя щодо „слабих“ („Адже ж то і над псом повинно ласку мати...“ — виразний натяк на байку „Пан та Собака“), письменник, однак, свій оптимізм базує на тому, що „ледачий пан“ мордує мужиків до часу, бо колись і сам помре.

Окремі риси просвітительського реалізму (приземлено-повутові постаті героїв, етнографічно точні описи, повчальний зміст) у поєднанні з бурлеском та ознаками преромантизму наявні також у віршових казках П. Білецького-Носенка та в „Наських українських казках запорожця Іська Матирики“ О. Бодяньського.

Особливе місце в системі жанрів просвітительського реалізму займає *байка*, ідейно-естетична структура якої через розділення (домінування) логічної ідеї і художньої форми,

дидактично-виховне спрямування, живописність побутових реалій, яскраво виражене драматичне начало, критичну функцію та орієнтацію на масового читача найбільше відповідала просвітительському настановам.

На думку І. Франка, предтечею просвітительської байки І. Крилова та Є. Гребінки в українській літературі був Г. Сковорода. Слідуючи типовому для просвітелів способу переказання і виховання на прикладах, Сковорода в 60—70-ті роки XVIII ст. створює збірку прозових байок („Басни Харьковскія“), більшість яких мали оригінальні сюжети і стосувалися тих само проблем, що розроблялися у його філософських творах. Його байки і притчі близькі за формою, з одного боку, до релігійно-дидактичних повчань, схожих з викладом байок Езопа у Софронія Врачанського, а з іншого — до лессінгівського типу байки. Головним у байках Сковороди були ідея самопізнання і самоудосконалення особистості, апологетики „природного“ життя, освіта народу, утвердження громадянських доблестей та ушлявлення свободи.

Широко використовуючи відомі ще з античності фабульні схеми, сюжети й мотиви, досвід Лафонтена, Лессінга, російських, польських та інших авторів, звертаючись до народної поезії і живої дійсності, українські письменники протягом 10—30-х років XIX ст. витворюють й утверджують віршову байку нового, реалістичного типу, що розвивалася впродовж усього століття.

Характерною рисою української байки є її послідовний розвиток від алегоризму, прямолінійного класицистичного дидактизму, від „поезії розсудку“ до мініатюрної комедії звичаїв, твору етологічного, багатого життєвою конкретикою. Генетична близькість байки до світу селянина, до його вірувань і уявлень про навколишній світ (внаслідок чого легко сприймалося перенесення людських рис на тварин і звірів, її міфологізм), оцінка явищ і вчинків персонажів з позицій простонародного читача зробили її чи не найдемократичнішим жанром літератури. Міцно тримаючись народного коріння, байка нерідко творилася через розгортання прислів'я чи приказки, олітературення анекдота, в яких імпліцитно містилося те чи інше повчання, приклад для поведінки.

У своїй сукупності просвітительська байка перших десятиріч XIX ст. дає досить повну й достовірну картину суспільного життя, побутових відносин, звичаїв і моралі того часу, представляє цілу галерею станових типів, їх родових рис і навіть окремих характерів. Викривально-сатиричний пафос байкових творів, як правило, спрямований на осудження соціальної несправедливості, викриття панської сваволі,

паразитичного життя соціальних верхів суспільства, на критику неправого судочинства, хабарництва і крутіїства суддів та різних утисків з боку державної адміністрації.

Пояснюючи вчинки людей та риси їх характеру безпосереднім впливом суспільного середовища і життєвих обставин, проникаючи в соціальну природу конфлікту, байка утверджувала позастанову цінність особистості, моральні принципи трудової людини, протиставляючи їх панській аморальності. Таким чином, байка стала одним із найбільш оперативних і дійових жанрів просвітительського реалізму. За словами П. Гулака-Артемівського, від його байки „Пан та Собака“ „в деяких підпанків шапки на лисині загорілись“.

Тісний зв'язок української просвітительської байки з народною поезією спричинився до появи таких найпоширеніших її різновидів, як байка-казка та байка-приказка. У першій з них діють головним чином люди, а не тварини чи звірі. Вона відзначається розгорнутим сюжетом, детальним зображенням обставин дії, пейзажу. Мораль її окремо не формулюється, а випливає з самого твору („Могильні родини“, „Грішник“ Є. Гребінки). Байка-приказка відзначається лаконізмом; вона не має сюжетно-оповідної частини і обов'язково містить моральний висновок (нерідко для цього використовується прислів'я чи приказка). До цього типу байки належать, зокрема, „Тюхтій та Чванько“, „Дурень і Розумний“, „Лікар і здоров'я“, „Дві пташки в клітці“ П. Гулака-Артемівського.

Розрізняють ще й байку-новелу та байку-побреженьку. Форму байкової оповіді цих типів набувають іноді й прозові оповідання („Підбрехач“, „Салдацький патрет“, „На пушання — як зав'язано“ Г. Квітки-Основ'яненка), побудовані на народносміховому матеріалі. Однак, потрапляючи в орбіту просвітительського світобачення й естетики, народний гротеск, що став органічною складовою частиною байкової творчості, втрачає свою амбівалентну природу і набуває однопланової спрямованості (переважно як засіб викриття вад). Народнокомічне, що не знає однопланової алегорії, переростає в дидактику. Певний виняток щодо цього являє собою байка Л. Боровиковського, де нерідко стикаються кілька точок зору („Глянь на себе“). Просвітительська настанова на викриття нерозумності, забобонності (в тому числі і серед простолюду) змінює і народногротескную природу стереотипу дурня, який набуває однобічного критичного освітлення.

Одним із перших байкарів у новій українській літературі був П. П. Білецький-Носенко. Розробляючи байку лафонтенівсько-криловського типу, сюжетною основою якої служили

народні прислів'я, приказки, казка й анекдот, Білецький-Носенко звертається до критики переважно загальнолюдських вад та протиставляє високі моральні якості народу жорстокості, захланності й паразитизму соціальної верхівки („Дворовий Пес да голодний Вовк“, „Вовк да Ягня“, „Рись да Кріт“, „Пан писар“, „Селянин да його діти“, „Білка да Кроти“, „Гуси“). Його байки, написані переважно у 1812—1829 рр. (опубліковані в 1872 р.), за своїм типом близькі до віршових казок І. Хемніцера і насичені бурлескно-натуралістичними подробицями („Три бажання“, „Вовкулака“, „Навісна“, „Лицвин да Українець“). Відмітною ознакою байок Білецького-Носенка є діалогічність, що сприяє посиленню характеристики персонажів.

У 1817 р. в газеті „Харьковские известия“ ряд байок українською мовою під назвою „Шпигачки“ опублікував Г. Квітка-Основ'яненко.

Новим етапом у розвитку української віршової байки була творчість П. Гулака-Артемівського, краща частина якої представлена реалістично-булескними етологічними віршами та байками. Характерними для його байки є рішучий відхід від тваринно-звіриного алегоризму, прагнення до розвитку міметичного начала, спільного для класицизму та просвітительського реалізму. Зазнавши великого впливу польської класицистичної літератури (головним чином І. Красіцького), П. Гулак-Артемівський у концепції дійсності (що відбилася й у його байках) тяжіє до класицистичної урівноваженості, співмірності й доцільності. Універсальною моделлю поведінки людини в життєвих незгодах поет висуває раціоналістичний стоїцизм („Справжня Добрість“). Водночас у своїх байках Гулак-Артемівський звертається до зображення звичаїв і моралі різних суспільних верств, соціального конфлікту, зокрема до стосунків панів-кріпосників і кріпаків, досягаючи при цьому виразної їх характеристики („Пан та Собака“).

Поєднання структури літературної байки і народної казки дає в Гулака-Артемівського байку-казку як новий жанровий різновид із розбудованим сюжетом. У байкарській творчості Гулака-Артемівського простежується і повернення від багатой життєвими реаліями сюжетної байки-казки до власне морального повчання (приказки), що характеризується концентрованістю раціоналістичного начала, заміщення спеціально сформульованої моралі народним афоризмом. Дидактична настанова впливає з самої епічної розповіді.

Саме ця тенденція дістала свій розвиток у творчості Л. І. Боровиковського, який, як і Гулак-Артемівський, зазнав впливу І. Красіцького. Боровиковський є автором понад

170 байок-приказок. Написані в 20—30-ті роки XIX ст., вони (за винятком 11 байок, надрукованих у 1841 р. в альманасі „Ластівка“) побачили світ тільки в 1852 р. („Байки й прибаютки“), коли вже набули широкої популярності байки Є. Гребінки. Основним фабульно-тематичним матеріалом для його лаконічних байок, що справді часто нагадували афоризм-приказку, послужили байки як І. Красіцького, так і тогочасних російських поетів (М. Остолопова, І. Дмитрієва, П. Вяземського), а також фольклорні зразки, влучне народне слово, що й відрізняє байки Л. Боровиковського від „логічного аскетизму“ лессінгівської байки.

Байки Боровиковського не містять широких суспільних узагальнень. Більшість їх висміює загальнолюдські вади. У деяких осуджуються паразитизм тогочасної соціальної верхівки, хабарництво, продажність чиновницького апарату, викриваються місцеві лиходії, судді („Суд“, „Голова“), кріпосники („Пан“). Байки, як правило, не містять гострого осуду. Про це автор говорив сам:

Моя байка ні бійка, ні лайка.  
Нехай ніхто на себе не приймає,  
А всяк на вус мотає...

Байки-приказки Боровиковського відзначаються послабленням алегоризму та комізмом („Сидір“, „Клим“, „Свій дім — своя воля“). Вони, за словами А. Метлинського, „все более или менее верны духу народа, исполнены юмора, шутливости, остроумия и нередко могут служить верным зеркалом народных обычаев“<sup>17</sup>.

Яскравим явищем в українській літературі були байки Є. П. Гребінки. Його збірка „Малороссийские приказки“ (1834), що містить 27 байок, дістала позитивну оцінку в „Отечественных записках“ (1840, т. 10); найкращим українським байкарем назвав Є. Гребінку І. Франко. Він говорив, що сатира Гребінки хоч і не дошкульна, його байки вирізняються яскравим національним колоритом, здоровим гумором, ліберальною тенденцією та прекрасною мовою; Гребінка вніс у байку „і світогляд українського мужика“.

Зміст більшості байок Гребінки відзначається соціальною поміркованістю. У кращих із них показується несумісність класових інтересів і моралі панівної верхівки (поміщиків, бюрократичного державного апарату) і селянства; в гуманістично-просвітительському дусі висловлюється надія на перевиховання панства („Пшениця“, „Ячмінь“, „Рожа да Хміль“, „Будяк та Конопляночка“, „Віл“). Найбільшої викривальної сили Гребінка досягає у байках „Ведмежий суд“, „Рибалка“.

<sup>17</sup> Москвитянин, 1852. № 6. С. 81—82.

Ставши продовжувачем байкової традиції Лафонтена і Гулака-Артемівського, Гребінка водночас створює свій тип байки, що характеризується детальною розробкою сюжету, введенням реалістичних побутових сцен, зменшенням кількості алегоричних постатей — аж до наведення „реальних“ прізвищ персонажів („Ячмінь“, „Мірошник“). З'являється і топонімічна локалізація місця дії та інші національні реалії (побуту, історії). Розростання фабульної частини байки (основу її становлять найчастіше народний анекдот, фацеція, приказка) за рахунок скорочення дидактичного начала сприяло перетворенню її на маленьку комедію звичаїв чи своєрідну народну побутову новелу.

У байках Гребінки помітне прагнення відійти від традиційного дидактизму і бурлескного натуралізму. В них з'являється постать автора-оповідача з його емоційною реакцією, що готувало ґрунт для утвердження байки в українській літературі як ліро-епічного жанру, що уже виламувався з естетичних принципів просвітительського реалізму. Цим Гребінка багато в чому підготував появу найбільшого українського байкаря-реаліста Л. Глібова.

Протягом 30—40-х років до байки епізодично звертаються й другорядні українські письменники — С. Писаревський (Стецько Шереперя), О. Рудиковський, П. Кореницький, О. Бодянський, П. Писаревський та ін. Наслідуючи переважно бурлескню традицію, вони, за винятком окремих творів, що містили елементи соціальної критики („В якомусь-то селі“, „Звіриний мор“, „Байка“ О. Рудиковського, „Пан“, „Панське слово — велике діло“ П. Писаревського, „Дяк та Гуси“ П. Кореницького), обмежувалися або поетичною обробкою популярних народних анекдотів („Крути, Панько, головою“, „Свиня і Трояндник“, „Собака та Злодій“ С. Писаревського), або осудженням абстрактного зла („Панько та Верства“ П. Кореницького).

Перебуваючи, за визначенням Лессінґа, „на спільній межі поезії і моралі“ та зберігаючи як провідне морально-виховне начало, байка в українській поезії першої половини ХІХ ст. сприяла демократизації літератури, утвердженню принципів реалістичного зображення народного життя. Відбиваючи традиційні риси національного побуту, зробивши своїм позитивним героєм селянина, звернувшись до казки, тваринного епосу, приказки, прислів'я, до анекдоту й афористичного народного слова, байка вбирає в себе й риси народного світобачення та розширює художньо-зображальні засоби (введення різностопного ямба, народного й коломийкового вірша та ін.).

Пріоритет виховного начала, моральної проповіді в просвітительському реалізмі зумовили в ньому провідне місце

театру і драматургії. Театр, підкреслював Дідро, є школою моральності; головне місце в драмі повинна зайняти людина третього стану. У західноєвропейських літературах серед жанрів просвітительського реалізму головне місце займають весела комедія, що бичує вади й глупоту; серйозна комедія, що підносить добродійність та обов'язок; міщанська трагедія, об'єктом зображення якої є приватне життя з його негараздами і трагедіями; висока історична трагедія. На перше місце висувається так званий середній ряд — серйозна комедія і міщанська драма та трагедія, що показують долю звичайної людини з її буденними життєвими проблемами.

Хоча театр в Україні в перші десятиріччя ХІХ ст. у своєму розвитку й випереджав художню прозу, у порівнянні із західними літературами *драматургія* була представлена слабо, бо за словами Гегеля, вона є продуктом розвинутого суспільства і національного життя, де герої самі собі ставлять самостійні цілі.

Оскільки національне відродження в Україні почалося з народних низів, визначальна роль народної культури проявилася і в драматургії, де на перше місце виходять „низькі“ жанри, які щедро приймають у себе фольклорну стихію, традиції *інтермедії*, *вертепної драми*, народної пісні, музики, танцю: соціально-побутова драма (різновид її — комічна опера), комедія, водевіль, етнографічно-побутова драма, що відображає народні обряди і звичаї. Для стилістики характерні синтез слова і дії, хорові і сольні співи, музика, танці, мелодраматичні ситуації. Перебуваючи під впливом фольклору та шкільного театру ХVІІІ ст., сценічне мистецтво в цілому було зорієнтоване на демократичного читача.

Просвітительська драма як жанрово-видова система в українській літературі складається наприкінці 10—30-х років ХІХ ст., у чому вирішальну роль відіграла „Наталка Полтавка“ І. Котляревського. Під її впливом розвивалася вся українська драматургія першої половини ХІХ ст. Причина тут не тільки в популярності і життєвості сюжету, художній майстерності письменника та привабливості позитивних героїв, а й насамперед в ідейно-проблемній глибині конфлікту, що має не вузькоприватне (як у західноєвропейській міщанській драмі), а суспільне значення.

За любовним конфліктом „Наталки Полтавки“, загостреним проблемою соціальної нерівності, криється в кінцевому підсумку глибша і ширша проблема: несумісність природного (демократичного), а отже, у просвітительському розумінні, цим самим і розумного начала, яким керувалася старожитна Україна, з пансько-чиновницькими уявленнями



про життєві цінності й мораль, що насаджувалися під виглядом „цивілізаційного“ начала кріпосницькою Росією.

Як у справді художньо довершеному творі, ця проблема, не перебуваючи на поверхні, проймає „Наталку Полтавку“ (як і великою мірою „Москаля-чарівника“) на рівні атомарному. Життєві цінності Наталки, Петра, Миколи і Тетерваковського та Макогоненка (як відповідно Тетяни і Фінтика) — це два різні світи. І хоч би як у фіналі п'єс возний і Фінтик „перевиховувались“ як конкретні особистості, в реальному житті ця проблема не зникала. Це й типовий просвітительський конфлікт між „природною“ людиною і соціальною („цивілізованою“), між чуттєвим і раціоналістичним розв'язується на користь природного як морально-добродійного начала. Звідси — утвердження природної позастанової цінності людини, ідеалізація позитивних героїв, поєднана з сентиментальною чутливістю. Позитивні герої — носії традиційних національних рис, негативні — знаряддя наступу меркантильного, аморального чужого світу, що відхилився від природного стану. „Перевихованням“ возного є поверненням його до родової людської сутності (в цьому неоднозначність його образу), викривленої його соціальною роллю, службовим становищем (так само коріння аморальності Фінтика в його чиновницько-бюрократичній ролі, в офіційній суспільній моралі). Таким чином, той самий морально-етичний (а в основі суспільний) конфлікт природної моральності і добродійності та позірної „освіченості“ (власне соціального прагматизму) дає підстави розглядати „Москаля-чарівника“ не просто як веселий водевіль, а як п'єсу серйозного змісту (що в принципі характерне для усіх творів І. Котляревського).

В обох п'єсах Котляревського, хоч і з різною глибиною та в різних жанрових формах, здійснено соціальний аналіз суспільних відносин, показано залежність вчинків персонажів від їх соціальної ролі. Інтегруючим є родове начало (природна доброта), що, зокрема, виявляється у подвійній мотивації вчинків персонажів і конфлікту: природним началом і середовищем. Виявляючи задану раціоналістично постійність характерів, персонажі засвідчують психологічну нетотожність у різних ситуаціях.

Типово просвітительським є пошук ідеалу у сфері природного життя, віра в можливість викорінення вад через виховання. В „Наталці Полтавці“ і „Москалеві-чарівнику“ „сентиментальні та реалістичні риси переплетені між собою, а часом і злиті воедино, адже п'єси створені в силовому полі просвітительської естетики“<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> *Нахлік Євген*. Творчість Івана Котляревського. Львів, 1994. С. 65.

Найближчою до серйозної проблематики драматургії Котляревського є соціально-побутова драма Р. Андрієвича „Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия“ (у виданні 1851 р. „Пан Сосюрченко“) — твір, що не є наслідуванням Котляревського, позбавлений любовної інтриги і майже вільний від типових рис народнопоетичної стихії та поетизації сільського життя, що так було характерне для тогочасних драматичних творів. Хоч події п'єси позірно віднесено в минуле — до першої половини XVIII ст. (одна з рис просвітительського реалізму), об'єктом зображення є явище кінця XVIII — початку XIX ст. — винарадовлення і денаціоналізація колишньої української старшини, яка в умовах закріпачення селян урівнювалася в правах з російським дворянством.

Це захланне, неосвічене й недоумкувате панство втрапило уже не тільки історичну національну пам'ять, а й будь-який духовний зв'язок із народом; воно перетворюється на провінційного блазня, який силкується перейняти звичаї та форму поведінки столичного великоруського дворянства. Зазнавши впливу російської сатиричної комедії кінця XVIII — початку XIX ст., Р. Андрієвич у своїй п'єсі, що відзначається доброю народною мовою, важливою суспільною проблематикою, правдивістю та сатиричним пафосом, спрямованим проти панської дурості, виявляє риси просвітительського реалізму.

Характером конфлікту, відображенням суспільних вад і суперечностей, соціальною поляризацією образів бідних, але добродійних персонажів і сільських багатіїв, протиставленням їх моралі до просвітительської соціально-побутової драми близька „опера в чотирьох діях“ „Любка, или Сватанье в с. Рихмах“ П. Котлярова. Позначена у змалюванні позитивних персонажів впливом „Наталки Полтавки“, п'єса порушує важливу проблему тодішнього суспільного життя — переродження козака в сільського глитаю, для якого багатство і влада стають найбільшими життєвими цінностями, що заступають природну мораль і почуття першородства („А хто богат, мудрий, Той бідним не брат“, — заявляє Мартин Рихмаченко). У своєму прагненні утвердитися в новій соціальній ролі рівного партнера серед місцевої панівної верхівки, а свого онука вивести в дворяни Мартин — груба, неотесана і жорстока людина — дещо нагадує пана Сюсюрченка з п'єси Р. Андрієвича.

Серед рис просвітительського реалізму „Любки“ — однострамований викривальний сміх, утвердження природної рівності людей, гідності людини з народних низів, протиставлення її як прикладу для наслідування — на протигагу

багатіям, гроші яких окроплені сльозами бідних. Художню ефективність опрацювання серйозної теми в „Любці“, позбавленій традиційних етнографічно-пісенних сцен, знижує птучність у розв'язанні конфлікту, наявність бурлеску та мовних вульгаризмів.

Раціоналістична заданість конфлікту, суть якого полягає в утвердженні існуючої станової ієрархії і в сфері приватного життя драма Квітка-Основ'яненка „Щира любов, або Милий дорогше щастя“ (1840 р., опублікована 1848 р.) загалом містить родові риси класицизму. Водночас „чистота“ жанру у творі порушується на користь просвітительського реалізму уже тим, що центральним позитивним героєм введена мужичка. Трагічний образ Галочки з виховною метою поєднано співвіднесений автором з образом Оксани („Сердешна Оксана“). Розв'язуючи за авторським задумом конфлікт між почуттям і розумом на користь останнього, Галочка при всій своїй релігійності, сумирності та жертвовності морального подвигу в ім'я коханої людини не стає щасливою, що свідчить про глибину її почуття і цілісність характеру. Автор, отже, фактично слідує не класицистичній схемі, а життєвій правді.

В орбіту загальної просвітительської спрямованості (з набуттям рис реалістичності) потрапляє й етнографічно-побутова драма, що вирізняється родинно-побутовим конфліктом, місцевим колоритом та насиченістю народнопісенним матеріалом. Серед цих творів на перше місце слід поставити „Чорноморський побит“ Я. Кухаренка, де побутовий конфлікт зумовлюється соціальними чинниками. В діях персонажів помітна послідовність, що свідчить про прагнення автора до окреслення характерів. Разом з тим у цій п'єсі та в „Чарах“ К. Тополі з'являються риси преромантизму.

На відміну від західноєвропейської міщанської драми і просвітительської комедії, позитивні герої яких представляють „буржуазну“ людину, зосереджену на досягненні суто приватних інтересів, Квітка-Основ'яненко, як і більшість тогочасних українських комедіографів, не обминає соціальної природи конфлікту, що, зокрема, проявляється у соціально-побутовій комедії „Сватання на Гончарівці“. Зорієнтована як літературний зразок на „Наталку Полтавку“, п'єса містить у собі риси комедії, комічної опери, інтермедії, міщанської драми та водевілю. „Просили мене написать для театра оперу, — зазначав Квітка, — я собрал главных здешних характеров несколько, наполнил песнями, обрядами, и пошло дело в лад“ [7, 217]. П'єса етнографічно правдиво відтворює побут і звичаї українського слобідського міщанства. Конфлікт полягає у неможливості шлюбу кріпака з донькою міського

обивателя. Автор осуджує як суспільно-моральне явище буржуазний культ грошей, пияцтво, утверджує перемогу розуму над неосвіченістю і дурістю.

Соціально-психологічним умотивуванням характерів, життєвістю персонажів, викриттям обмеженості й паразитизму панства вирізняється комедія Квітки-Основ'яненка „Шельменко-денщик“. Увібравши в себе риси європейської класицистичної комедії (тут використано досвід Мольєра та К. Гольдони) і народного анекдоту, письменник створив колоритний образ Шельменка — „нової“ людини з народу, яка за допомогою природного розуму, кмітливості, а то й одвертого крутіїства та обману у життєвих ситуаціях дістає перемогу над недалекоглядними панами. Шельменко як тогочасний життєвий тип не обтяжений ніякими моральними принципами. Він перебуває повністю у сфері своїх приватних інтересів. Головна пристрасть його — гроші; вони дорожчі від батька й матері. Як і Фінтик, Шельменко — людина нової суспільної формації, буржуазного ладу з його суперечностями.

Риси просвітительського реалізму (повчально-дидактична авторська настанова не перевиховання, етнографічно-побутова достовірність обставин, раціоналістична побудова сюжету, наявність соціальних реалій, протистояння дурості і природного розуму, критика сільської „верхівки“, щасливий фінал та ін.) наявні і в жанрі водевілю, що (на ґрунті використання традицій інтермедії і вертепної драми) з'явився в новій українській літературі паралельно з драмою („Москаль-чарівник“ І. Котляревського, „Простак“ В. Гоголя, „Бой-жінка“ Г. Квітки-Основ'яненка, „Муж старий, жінка молода“ С. Петрушевича). Серед них, як уже говорилося, вирізняється „Москаль-чарівник“, в якому порушуються важливі суспільні проблеми, що в принципі не було властиве цьому жанрові.

При тому, що в драматичних жанрах автори близько підходять до з'ясування зв'язку між характерами й обставинами та до створення індивідуальних характерів (Наталка, Микола, Тетерваковський — у „Наталці Полтавці“, Маруся — у „Чорноморському побиті“, Мартин Рихмаченко, Кулина — в „Любці“), ці тенденції просвітительського реалізму виявляються великою мірою ще спонтанно і не переростають у синтезуючу концепцію буття, цілісну реалістичну систему бачення світу й людини, в розуміння рушійних сил і закономірностей розвитку дійсності. Внаслідок цього головна конфліктна ситуація того часу, породжена кріпосницьким ладом, або зовсім відсутня, або відсувається на периферію, не дістаючи належної ідейної оцінки („Сватання на Гончарівці“). Ця слабкість аналізу й узагальнення типових соціальних явищ

дійсності, виявлення їх причинно-наслідкової єдності зумовлені рівнем утілення соціально-суттєвого у формі індивідуального — у творенні типових характерів. Персонажі проявляють не стільки індивідуальні, скільки збірно-станові риси.

Висунення у просвітительському реалізмі на чільне місце пізнавальної функції літератури, показу людини у зв'язках із світом у просторі й часі поставило на порядок дня питання про художню прозу, яка взагалі не входила до класицистичної ієрархії жанрів. На відміну від літератур „класичного“ типу розвитку художня проза в новій українській літературі формується після появи драматургії, що, з одного боку, зумовлюється живучістю розвинутих традицій драми і комедії у старій літературі, на яких виросла нова драматургія, та відсутністю в ній власне художньої прози, а з іншого — слабою структурованістю самого українського суспільства. Цим можна насамперед пояснити жанрову неформленість в українській літературі просвітительського роману виховання. „На відміну від повісті, — зазначає М. П. Утехін, — у більшій залежності перебуває продуктивність роману і від соціального стану середовища на тому чи іншому етапі його розвитку. Так, роман виявляється малопродуктивним при зображенні суспільного життя із слабо розвинутим в ньому особистісним началом або, навпаки, життям, що характеризується „злиттям“ особистого із суспільним“<sup>19</sup>. Це повною мірою стосується і роману виховання як історії духовного розвитку особистості. Саме тому в системі епічних жанрів просвітительського реалізму в Україні розвинулися такі форми, як повість та оповідання. Зачинателем і фундатором української просвітительської прози, яка визначила проблематику й стиль усієї української прози дошевченківського періоду, судилося виступити Г. Квітці-Основ'яненку.

Рух до віднайдення естетичного ідеалу на основі просвітительської ідеології у Квітки-Основ'яненка відбувався у двох напрямках, досить виразно оформлених тематично-стильовими ознаками у сфері художньої творчості. В його особі ми бачимо представника тієї поміркованої течії Просвітництва, яка глибоко не зачіпала проблем існуючого політичного ладу та класових відносин, покладаючи надію не на структурні зміни, а лише на вдосконалення його шляхом просвіти й виховання. У повістях „Сердешна Оксана“ і „Щира любов“ суспільна нерівність освячується героями іменем самого Бога та спирається на авторитет Біблії. Цей принцип переноситься

<sup>19</sup> Утехін Н. П. Жанры эпической прозы. Л., 1982. С. 145.

і на тодішні соціальні відносини. Так, солдат Скорик („Сва-тання на Гончарівці“) розповідає, що скрізь, де він бував, і у Франції, і в Туреччині, і в Росії, і в Україні за поміщиками, панами добре жити.

Ще в 10—20-ті роки в серії листів-фейлетонів „Письма к издателям“, що друкувалися в журналі „Украинский вестник“ за підписом Фалалея Повинухіна, в „Письмах к Лужницкому Старцу“ (1821—1822, „Вестник Европы“) Квітка намагається довести, що поширення освіти й добре виховання в душі християнського гуманізму, підпорядкування особистих інтересів панівних верств суспільства „общей пользе“ можуть оздоровити моральний клімат у середовищі дворянства, яке покликане стати на чолі суспільного прогресу та поширення гуманності. У своїх творах, написаних російською мовою („Ясновидящая“, „Ганнуся“, „Ложные понятия“, „Герой очаковских времен“, „Ярмарка“, „Приезжий из столицы“, „Шельменко — волостной писарь“, „Жизнь и происхождения Петра Степановича сына Столбикова“ та ін.) він картає егоїзм, жорстокість, користоловність і неучтво поміщицько-чиновницького середовища.

Широкою охоплення суспільних порядків і звичаїв, показом моральної деградації дворянства названі твори типологічно близькі до європейської просвітительської сатири класицистичного типу. Разом із тим герої Квітки ще зберігають ілюзію щодо благородства (за походженням) класу дворянства та неґації щодо „низості“ (через походження і неосвіченість) мужичої, простонародної верстви. Так, у п'єсі „Шельменко — волостной писарь“ Микита розмірковує: „кто из барина барин, так его чем не поставь, куда не определи, он все одинаков: все ласков, всех допускает, выслушивает и любит правду паче злата...“ Тим часом: „Кто из мужиков дослужится хоть до маленького начальства, тот всегда и на всяком месте останется мужиком; все гордится и недоступен... У мужика и обычаи все мужицкие, все подлое да гнусное, он для злата не боится прогнать Бога, отвечать перед царем и стыда не страшится“ [1, 272].

Письменник водночас усі можливі вади (жорстокість, захлапність, службові зловживання, скупість, брехливість, підступність та ін.) зосереджує насамперед у панському середовищі. Паралельно з цим письменник шукає ідеал в іншому, не дворянсько-чиновницькому середовищі. Саме з цим пов'язаний у Квітки й відхід від класицизму та вироблення оригінальних художніх структур просвітительського реалізму. Шлях цей був непростим, позначеним суперечностями, вимушеними компромісами його художницького сумління з реакційним провінційним середовищем та царською цензурою.

Вирішальну роль у формуванні естетичного ідеалу Квітки-Основ'яненка відіграла ідея народності літератури. Започаткована новою українською літературою тенденція протиставлення морально-етичних принципів трудового народу моралі панства набуває у творчості Квітки-Основ'яненка (за всіх його хитань і спроб знайти ідеал у дворянському середовищі) характеру ідейно-художньої закономірності.

Як і в багатьох просвітителів, у Квітки ставлення до народу, його звичаїв і культури не було однозначним. Однак у принципі уявлення про історичне й сучасне життя народу з усім комплексом його культурних явищ, долаючи негативне ставлення до протонародної неосвіченості, забобонності й грубості, розвиваються через захоплення природною безпосередністю, наївністю і поетичною красою усної поезії як позитивне знання, що сприяло розумінню тогочасного життя народних мас у гуманістично-демократичному дусі. Пізнання народного життя, естетичне освоєння фольклору як одного з формантів нової української літератури, з одного боку, сприяло загальній „реабілітації“ народних мас, а з іншого — прискорило відхід від класицизму до формування риз просвітительського реалізму, від класицистичного конфлікту між особистими інтересами та обов'язком, людиною і долею до співвіднесення людини й суспільства, до концепції розумного суспільного влаштування, що спирається на природний стан людини як норму. Ця переорієнтація не лише базувалася на ідеї природної рівності людей, а й ставила в центр уваги звичайну, „маленьку“ людину, відкривала самоцінність особистості та шлях у художній творчості до створення індивідуальних характерів (недарма ряд творів Квітки дістав назву від образів протонародних героїв: „Маруся“, „Сердешна Оксана“, „Козир-дівка“ та ін.). Змінюються у зв'язку з цим і стиль та характер пафосу в творах Квітки-Основ'яненка — від класицистичної сатири до бурлеску, народного гротеску та сентиментальної розчуленості й ідеалізації позитивного героя як уособлення властивостей „природної“ людини.

Таким чином, другий напрям у пошуках естетичного ідеалу у творчості Квітки пов'язаний з освоєнням мовно-фольклорної традиції. Наприкінці 10-х — на початку 20-х років у газеті „Харьковские известия“ та журналі „Вестник Европы“ (а в 1833 р. в „Телескопе“) Квітка-Основ'яненко виступає з обробками народних анекдотів як „низьким“ жанром. Народна мова в них уводиться тільки в діалоги простолюду, представники якого в комічних ситуаціях виявляють, з одного боку, нерозвиненість натури, грубість і тугодумність, а з іншого — простодушність, довірливість і доброту.

У цих сценках представлені немовби скоплені з натури картинки сільського побуту, колоритні постаті. Жива авторська спостережливість уже сама по собі виявляла рух до просвітительського реалізму.

Ширшає сфера застосування народнорозмовної мови і в російських творах Квітки. Вона звучить уже не тільки в устах простолюду, в діалогах, а й у внутрішніх монологіях героїв як мова перехідна до авторської („Шельменко — волостной писарь“).

На думку Г. Гачева<sup>20</sup>, в просвітительській естетиці зміст художнього твору рівнозначний абстрактній думці, тобто ідея художнього твору є ідея раціоналістична, оформлена в образ, картину, переживання. Ця особливість повною мірою проявилася в сатирично-гумористичних творах Квітки 30-х — початку 40-х років („Салдацький патрет“, „Мертвецький великдень“, „Конотопська відьма“, „От тобі і скарб“, „На пушанні — як зав'язано“, „Пархімові снідання“, „Підбрехач“, „Малоросійська биль“). У більшості названих творів основний фольклорний мотив не стільки розгортається у самостійній і стрункій сюжет, скільки ампліфікується на стрижні основної логічної ідеї. Виявляючи тематичну близькість до фацецій, Квітчине оповідання відмінне від них композицією, організацією сюжету і нерідко закінчується вираженою від імені оповідача дидактично-моралізаторською сентенцією. Інколи така логічна настанова подається відразу ж — на початку твору („Підбрехач“). Прямолинійне утвердження ідеалу панує над художньою структурою, не вмщаючись у сюжетну тканину („От тобі і скарб“).

При такому підході залучені з фольклору сюжетні схеми і мотиви розщеплюються індивідуальною свідомістю автора і виступають не як цілісна народна ідейно-естетична модель світу, а як матеріал, що використовується для досягнення достовірності оповіді та доступності для читача художньої форми, до якого і звернена проілюстрована „на прикладах“ моральна проповідь автора. Манера протонародної оповіді, створюючи ілюзію достовірності, аж ніяк ще не свідчила про перехід автора „на позиції народу“, а скоріше давала йому через популярну форму можливість критичного просвітительського ставлення до вад, що мали місце в народному середовищі. У гумористично-бурлескних творах Квітки Основ'яненка, що перебували під впливом класицистичної естетики, сфера народного життя принципово була ще виведена за межі ідеалу. Стилізована під фольклор оповідна

<sup>20</sup> Див.: Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. М., 1972. С. 143.



манера Квітки-Основ'яненка не перешкоджає йому робити об'єктом комічного чи й сатиричного (з використанням народного гротеску) осміяння вад простолюду (лінивства, не-далекоглядності, пияцтва, забобонності, глупоти тощо), що нерідко виходить за межі „самокритики“, характерної для народної сміхової культури. В цьому випадку авторський сміх набуває односпрямованої критичної функції. Тоді як у народному гротеску (анекдот як базовий матеріал оповідання „Мертвецький великдень“) моральна позиція оповідача взагалі відсутня, у Квітки вона чітко визначена: осуд не тільки таких загальнолюдських вад, як лінощі, пияцтво, а й соціальних порядків. Змальовуючи в оповіданні „От тобі і скарб“ пекло, Квітка приходить до висновку, що запровадження кріпосного ладу привело в ньому (алюзійно тут — в Україні) до морального занепаду суспільства. Узагальнення робляться як за допомогою соціально-побутових зарисовок та прямих заяв автора („Салдацький патрет“), так і через переосмислення народної фантастики. Це свідчить про розклад просвітительської свідомості народного гротеску.

У цих творах фольклорно-етнографічний матеріал освоюється відповідно до поміркованих світоглядних позицій автора. Критика найбільшого тогочасного лиха — кріпосництва — подибується лише зрідка і то здебільшого у формі алюзій („От тобі і скарб“). Розгорнутим об'єктом побутописання виступає, наприклад, етнографічно-достовірний набір великої кількості домашніх страв („На пушання — як зав'язано“), що створює ілюзію селянського добробуту.

Емпіричне зображення в оповіданнях Квітки ще не має стереоскопічності; воно розгортається площинно; герої не відзначаються окресленою індивідуальністю; вони статичні і являють собою скоріше станові чи етнографічні типи. Набір елементів бурлескного побутописання (насамперед у мовних партіях) має досить одноманітний характер. І водночас внутрішня полеміка Квітки-Основ'яненка з класицистичним відривом від життя, прагнення до „натуральності“, правдивості зображення (не уникаючи при цьому натуралізму побутових сцен) є типологічною рисою просвітительського реалізму.

У бурлескних, гумористичних творах відхід від класицистичної естетики Квітки-Основ'яненка проявляється, зокрема, в тому, що в деяких з них, насамперед у „Салдацькому патреті“, сфера ідеального вже не виступає як антитеза смішного чи потворного, яким у класицистів вважалося народне. Сміх у „Салдацькому патреті“ не стільки поляризує життєві явища, скільки виявляє їх діалектичну взаємопроникність. Сама різноголоса, барвиста атмосфера ярмарку

сприймається як свято народного життя, вияв безпосередніх чуттєвих контактів, вільних від сковуючої людську натуру лицемірної офіційної моралі. У світі сміхової культури носіями народного життєствердного духу й ідеалу, представленого на рівні буденної свідомості, виступають дівчата, парубки, перекупки, чумаки Матвій Шпонь і чи не найбільше „скусний“ народний маляр Кузьма Трохимович.

Характерною рисою бурлескних творів Квітки-Основ'яненка є наявність у них народнофантастичного елемента („Мертвецький великдень“, „От тобі і скарб“, „Конотопська відьма“), що, з одного боку, поєднується з гумором і сатирою в авторському ставленні до народної міфології і маршівства, а з іншого — підпорядковується просвітительським морально-виховним завданням.

Бурлескні твори Квітки-Основ'яненка є перехідним етапом від класицизму до просвітительського реалізму. З погляду класицистичної естетики події в них відбуваються у тій сфері буття, яка є „низькою“; структура твору є раціоналістично-дидактичною (так, приміром, дидактична сентенція в першій публікації „Салдацького патрета“ винесена перед текстом твору в окрему „Супліку до пана іздателя“); в художній структурі („Мертвецький великдень“) наявні позасюжетні раціоналістичні характеристики і сентенції: нарікання на панського отамана, комісара, духовенство, панщину, подушне, повчання типу „до чого ся горілочка доводить“; моральний критерій оцінки зображуваних явищ і дидактизм; зосередження уваги на одній якійсь домінуючій рисі персонажа без поєднання типового й індивідуального начал у характері.

Разом з тим у цій групі творів проявилися й такі риси власне просвітительського реалізму; як зображення дійсності в її конкретній даності, вірність не поліпшеній природі, а неприкрашеній натурі, побутовій достовірності; матеріально-чуттєва визначеність людських устремлень і характерів; середовище як сукупність побутових і матеріальних обставин у їх безпосередньому життєвому вияві. Головною ідеєю, яка об'єднує усі твори цієї групи, є просвітительська віра у вирішальну роль розуму та виховання (особливо наголошена в повісті „Конотопська відьма“ з її нищівною критикою неотесаного й захланного провінційного „панства“ та в оповіданні „Малоросійська биль“).

Морально-етична критика суспільних і особистих вад ішла в Квітки у двох напрямках: викриття беззаконня та зловживань панівних верств і заклик до морального самовдосконалення, адресованого до цих верств. Пошуки ідеалу

у Квітки-Основ'яненка не вкладаються в певні хронологічні рамки творчої еволюції. Письменник не лише на початку своєї творчості, а й до кінця її не відмовляється від пошуків ідеалу не тільки у народному, а й у соціально привілейованому середовищі. І водночас саме проникнення письменника в народне життя відкрило можливість відшукування ідеалу там, де панують закони природи, а не вигадані, штучні правила. У своїх „Письмах к издателю“ „Русского вестника“ він говорить про це так: „В высшем кругу единообразие, утонченность, благоприличие, высокие чувства там живут, действуют, и они свойственны людям, составляющим его, по воспитанию и по понятиям; нет пищи для замечаний, наблюдений, нечего выставлять всем видимое и всем известное“ [7, 158—159]. В одному з листів ця думка доходить майже до афоризму: у „вищому світі“, „обезьян много, но, к сожалению, людей мало“. І далі: „Вот в простом классе людей, необразованном, где люди действуют не по внушенным им правилам, не по вложенным в них понятиям, а по собственному чувству, уму, рассудку, если замечу что такое (тобто високі прочуття. — М. Я.)— пишу, вот и выходят мои Маруси, Оксаны, Наумы, Мироны, Сотниковны и проч. и проч.“ [7, 159].

Письменник поступово приходить до думки, що саме у сфері живого природного життя, віддаленого від руйнівного й нівелюючого впливу цивілізації і слід шукати первісну чистоту моралі, чесність, щирість, душевність та глибину характерів.

Коли в сатирично-гумористичних творах Квітки образи селян були однобічними й не здатними на складні, суперечливі переживання, то в реалістично-сентиментальних повістях утверджуються просвітительська ідея позастанової цінності людини, глибина й багатство душі звичайного селянина. „Карамзін, — писав О. І. Білецький, — хотів показати „Бідною Лізою“, що „селяни теж почувать вміють“. А Квітка показав, що селяни й селянки вміють почувати й діяти так, як не вміють і дворяни. Читачеві, який стежив за його творчістю, він навіював ідею моральної переваги людей „простого звання“ над „благородним“<sup>21</sup>. Таким чином, морально-етична вищість простолюду над поміщицько-чиновницьким середовищем виступає у Квітки об'єктивною формою утвердження суспільної цінності цілого класу селянства.

---

<sup>21</sup> Білецький О. Українська проза першої половини XIX ст. (Від видання Г. Квітки до прози „Основи“) // Білецький О. Збір. праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2. С. 158.

Письменник уже не поділяє дійсність на „високу“ й „низьку“, а дбає насамперед про життєву достовірність зображуваного й наголошує на цінності природних основ буття. У порівнянні з комічно-сатиричними творами в українських повістях з'являються якісно нові риси просвітительського реалізму (насамперед у сфері дійсності і концепції особистості) — поетизація позитивного начала, ідеалізація людей з народу. Як своєрідні рупори нових ідей автора позитивні герої (наприклад, Маруся з однойменної повісті чи Галочка із „Щирої любові“) бачаться як постаті ідеальні, носії ідеї історичного оптимізму. В типізації героїні в „Марусі“ письменник використовує засоби ідеалізації агіографічної літератури. В українських повістях відбувається ліризація прозово-епічної структури. Підкреслення цінності „природних“ якостей персонажів — душевної доброти, ширості й розважливості, гармонійного поєднання чуттєвого й раціонального як ідеалу повної людини, зосередження уваги на „житті серця“, випробування розуму почуттям приводить до появи в українських повістях сентименталізму.

Стильова орієнтація повістей на емоційний вплив, на співпереживання читача не тільки потребували нового образного слова, а й вели до заглиблення в особисте життя персонажів, посилення психологічного аналізу, спроб показати особистість ізсередини (у її найпотаємніших прагненнях, думках, почуттях, настроях), а врешті й до окреслення індивідуального образу-характеру. Продуктивно використовуючи жанрові можливості великої епічної форми, письменник робить тут помітний крок порівняно зі своїми попередниками в новій українській літературі. Хоч позитивні жіночі образи в його повістях близькі до образів героїнь Котляревського, образи Марусі („Маруся“), Ївги („Козир-дівка“), Оксани („Сердешна Оксана“), Галочки („Щира любов“) не тільки несуть у собі індивідуальні риси різних характерів, а й представляють різні історичні типи, на що вказував у своєму „Обзорі“ української літератури М. Костомаров.

Разом з тим у художній структурі українських повістей зберігаються ознаки раціоналізму: в самій побудові сюжету (божественна напередвизначеність долі героїв у „Марусі“, орієнтація на сентенцію „Сам погибай, а товарища виручай“ у „Щирій любові“), у позаестетичних викривальних чи ліричних авторських відступах, у звертаннях автора до своїх героїв або читачів („Сердешна Оксана“, „Козир-дівка“), в полемічній спрямованості проти тогочасних ідилічних описів села типу „Подорожі до Малоросії“ П. Шалікова та „Малоросейського села“ І. Кулжинського. Особа автора в повістях,

зокрема в „Марусі“, не схована за оповідачем. „Вона відкрито з'являється в тих мовних партіях, де йдеться про вияв моралізаторських ідей і настанов. Її неважко побачити й за кожним персонажем, особливо в діалогах, коли йдеться про моральні справи — покірність, набожність, слухняність, правдивість“<sup>22</sup>.

Як твори етологічні повісті Квітки „Маруся“, „Сердешна Оксана“, романи „Жизнь и походження Столбикова“, „Пан Халявський“ своїм жанровим змістом (виховний сюжет, тип героя, ідея виховання високоморальної особистості, гуманізація навколишнього середовища, дидактично-логічний характер художньої ідеї та ін.) близькі до просвітительського роману виховання, який у цілому як окремий жанр в українській літературі першої половини ХІХ ст. не склався.

У контексті європейської просвітительської прози повісті Квітки-Основ'яненка — цілком оригінальне явище, яке передує народній реалістичній повісті. У нього інші життєві проблеми, конфлікти й герої, ніж, приміром, у Л. Стерна, Г. Філдінга чи С. Річардсона. Певною мірою в зображенні провінційного родинного побуту Квітка близький тільки до О. Голдсмита („Векфільдський священик“), де поетизуються радощі праці на землі, патріархальний побут, подібні до сільського життя України.

Літературне Просвітництво в Україні не обмежується першою половиною ХІХ ст. Пройшовши стадію своєрідного симбіозу із сентименталізмом та романтизмом, просвітительський реалізм співіснує з реалізмом критичним майже до самого кінця ХІХ ст. Живиться він переважно народницьким спрямуванням літератури, коли письменники підпорядковують її просвітительським завданням, вихованню народу чи інтелігенції, що неминуче в художній структурі твору приводить до примату логічної ідеї. Твори виховного змісту були представлені різними жанрами — від байок Л. Глібова та Б. Грінченка до повістей Т. Шевченка („Близнець“), й Нечуя-Левицького („Хмари“, „Над Чорним морем“), романів („Люборацькі“) А. Свидницького, („Хіба режуть воли, як ясла повні?“) Панаса Мирного та різножанрових творів П. Куліша, О. Кониського, Ф. Заревича, Б. Грінченка, Олени Пчілки, В. Барвінського, І. Франка, що розкривали процес виховання особистості, формування характеру героя.

---

<sup>22</sup> Грицютенко І. Є. Естетична функція художнього слова. Львів, 1972. С. 88.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Білецький О. І. Українська проза першої половини XIX ст. (Від видання Г. Квітки до прози „Основи“) // Від давнини до сучасності: У 2 т. К., 1960. т. 1.

Гончар О. І. Просвітительський реалізм в українській літературі. Жанри та стилі. К., 1989.

Деркач Б. А. Павло Білецький-Носенко. Життя і творчість. К., 1988.

Дмитренко Т. В. Функції комічного в українській байці початку XIX ст. // Рад. літературознавство. 1987. № 12.

Дмитренко Т. Функції комічного у творчості Г. Ф. Квітки-Основ'яненка // Рад. літературознавство. 1986. № 10.

Калениченко Н. Л. Українська література XIX ст. Напрями, течії. К., 1977.

Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. К., 1981.

Проблеми Просвещения в мировой литературе. М., 1970.

Яценко М. Т. Фольклор і література в естетичній концепції просвітителів (М. А. Цертелєв) // Слов'ян. літературознавство і фольклористика. К., 1977.

## Петро Гулак-Артемівський (1790—1865)

Одним з перших талановитих продовжувачів традицій І. Котляревського у дошевченківську добу виступив П. П. Гулак-Артемівський, літературна й громадська діяльність якого становить помітне явище в розвитку національної культури.

Петро Петрович Гулак-Артемівський народився 27 січня 1790 р. у м. Городищі на Київщині (тепер Черкаської обл.) у сім'ї священика. Після навчання в Київській академії (1801—1813), де здобув загалом непогані на той час знання в галузі гуманітарних наук, він протягом кількох років учителював у приватних пансіонах на Волині. З 1817 р. П. Гулак-Артемівський — вільний слухач словесного факультету Харківського університету; в 1821 р. успішно захистив магістерську дисертацію („О пользе истории вообще и преимущественно отечественной и о способе преподавания оной“), у 1828 р. став ординарним професором російської історії, географії та статистики. Майже двадцять років П. Гулак-Артемівський безперервно займав вищі адміністративні посади: був деканом словесного факультету, проректором, а з 1841 р. до виходу у відставку (1849) — ректором університету. Водночас завідував навчальною частиною Харківського і Полтавського інститутів шляхетних дівчат. Сумлінна адміністративна діяльність приносила честолюбному П. Гулаку-Артемівському генеральські чини, численні ордени й подарунки від „найясніших осіб імператорського дому“, але водночас вона, за свідченням сучасників, не давала йому

змоги серйозно зосередитись на педагогічній і науковій роботі, лекції його не відзначалися особливою глибиною знань, хоч і приваблювали слухачів блискучим викладом.

Перші поетичні спроби П. Гулака-Артемовського припадають на період перебування його в Київській академії та на Волині. В 1813 р. він здійснив у піднесено-патетичному тоні пародійний переспів російською мовою антиклерикальної поеми Буало „Налой“ (текст його знищений автором у 1826 р.) та приблизно в той же час пише оригінальний вірш „Мудрость“ (опубліковано в 1819 р.), позначений твердою впевненістю в мудрість і милість „провидіння“.

Інтенсивне формування і зростання П. Гулака-Артемовського як письменника відбувається після переїзду до Харкова, де він одразу ж активно включається в культурне життя, основним осередком якого був університет, зав'язує дружні контакти з Г. Квіткою-Основ'яненком, Р. Гонорським, Є. Філомафітським та іншими діячами культури, починає систематично виступати на сторінках „Українського вестника“ з перекладними й оригінальними творами різних жанрів. Певний інтерес в ідейно-естетичних пошуках П. Гулака-Артемовського становлять надруковані в 1817—1819 рр. вільні й наслідувальні переклади російською мовою з Ж.-Б. Руссо, Д. Мільтона, Ж. Расіна, П.-Ж. Кребійона, Горація, з Біблії тощо. Вони засвідчують широку обізнаність поета із світовою класичною літературою, інтерес насамперед до французької класицистичної традиції, схильність до раціоналістичної моралізаторської дидактики. В перших з цих перекладів („Ослепление смертных“ Ж.-Б. Руссо, „Мучение сатаны при воззрении на здем“ — переспів уривка з „Втраченого раю“ Д. Мільтона та ін.), сповнених високої риторики, релігійного пафосу, П. Гулак-Артемовський зачіпав і деякі громадянські мотиви: осуджував тиранію, необмежений деспотизм „владык царств земных“, підносив доброчесність, гідність людської особистості. Проте вже починаючи з „Подражания пророку Иоилу“ (1818), в російських творах П. Гулака-Артемовського (неопубліковане наслідування однієї з глав „Книги пророка Ісаї“, „Чаяние души христианской 25 дек.“ — надруковане лише в 1825 р. та ін.) під впливом посилення в університеті незадоволення, пов'язаного з призначенням його ректором запеклого містика і реакціонера З. Карнеєва та прагненням молодого викладача зблизитися з ним, відчутно поглиблюються мотиви резин'екції, неприхованого пієтизму, захоплення апокаліптичними жахами. Не випадково видавці „Українського вестника“, займаючи загальом прогресивні позиції в тогочасних дискусіях про шляхи розвитку вітчизняного письменства, літературної мови, пое-

тичного стилю, зокрема про роль перекладів у цьому процесі, тактовно рекомендували П. Гулаку-Артемовському звернути „свое воображение“ на „менее страшную“ тематику „священных песнопений“ і показати „прелесть выражений нежных“, органічно властивих благозвучному „славянському мові“.

На складний літературно-суспільний розвиток П. Гулака-Артемовського значно вплинуло польське письменство, до якого він виявив глибокі симпатії ще з часів навчання в Київській академії. У Харкові П. Гулак-Артемовський уже в 1818 р. стає лектором заснованої з його ініціативи „кафедри польської мови“. В „Речи...“ з нагоди її відкриття він, виклавши у загальних рисах історію польської культури та високо оцінивши заслуги її визначних діячів (М. Коперника, Я. Длугоша, А. Нарушевича, І. Красіцького та ін.), наголошував на потребі вивчення польської мови — „языка живого, богатого, сильного“ (і що „важнее всего“ — „языка единогобратнего, умевшего воспользоваться всеми сокровищами древней учености и нашего собственного языка и в благодарную замену сему отвергающего богатства свои нашему“), а також інших слов'янських мов, зокрема і „языка малороссийского“. Того року П. Гулак-Артемовський переклав присвячену пам'яті І. Красіцького „Речь...“ Ф. Дмоховського.

Давши ґрунтовний огляд художньої творчості І. Красіцького на широкому фоні літературного процесу, Ф. Дмоховський визначив його виняткову роль у становленні польської просвітительської літератури, нових стилів, жанрів, віршових форм. Показово, що переклад цієї „Речи“ П. Гулак-Артемовський супроводжував багатьма оригінальними „примечаниями“, коментарями, значно доповнюючи характеристику літературної діяльності не тільки „оракула польського слова“ І. Красіцького, а й інших письменників епохи Відродження і Просвітництва в Польщі. Приміром, він окремо зупиняється на літературній постаті самого Ф. Дмоховського як талановитого перекладача творів Гомера, Д. Мільтона, Е. Юнга і автора теоретичного трактату „Мистецтво віршування“, в якому помітно намічалися відхід від естетичних догм Буало, наближення до сентименталістських тенденцій, до просвітительсько-реалістичної течії.

У 1817—1819 рр. П. Гулак-Артемовський перекладає з польської ряд публіцистично-філософських праць І. Красіцького, Я. Снядецького та ін. („Критика“, „Нечто для сочинителей“, „О философии“, „О письмах“ тощо), поділяючи погляди на викладені в них основні положення. У цих статтях йшлося про високе звання письменника як „наставника и учителя“, про його відповідальність перед



супільством, про необхідність посилення вимогливості літераторів до своєї праці („Нечто для сочинителей“); висловлювалося негативне ставлення до поетів, які, „углубляясь в бездну обильного и бесчужственного воображения“, відходили від натуральності і простоти („О письмах“). З просвітительських позицій розглядалася і літературна критика, яка мусить бути „безпристрастной“, керуватися „правилами строгой справедливости“ (важливо, щоб критик умів не лише „побранить“, а й „дать удовлетворительные причины оуждения“, — „Критика“). І хоча в цих статтях ще досить відчутні класицистичні нашарування (приміром, критик не повинен зачіпати конкретних осіб, „не превращать в личность то, что должно быть общим“), у них, як і в деяких оригінальних матеріалах „Украинского вестника“, ставилося питання про вироблення у критиці нових естетичних засад.

У плані літературно-естетичних пошуків П. Гулака-Артемовського слід розглядати і надруковані в „Украинском вестнике“ (1819) його переклади з польської („каледонської повісті“ „Бен-Грианан“, у якій у сентиментально-преромантичній тональності звеличувалися почуття дружби й кохання, оспівувалася сувора природа Шотландії, її знаменитий бард Оссіан) та сповненого елегійно-сентиментальних настроїв прозово-поетичного нарису „Синонимы: задумчивость и размышление“.

У ранніх російських творах (поетичних і прозових) П. Гулак-Артемовський постає переконливим прихильником французького й польського класицизму і водночас виявляє симпатії до нових літературних стилів і напрямів, зокрема до просвітительського реалізму, в душі естетичного кодексу якого написані в ті ж часи його кращі українські поезії.

Перший український твір П. Гулака-Артемовського „Справжня Добрість (Писулька до Грицька Пронози)“, написаний 1817 р. (незавершений і за життя автора не друкувався), — це лірико-філософське послання, адресоване Г. Квітці-Осноров'яненку як одному з керівників „Товариства благодіяння“. Закликаючи його пожвавити громадські починання на користь суспільству, поет засобами інакомовлення створює узагальнений образ Добрості як сукупності високих моральних якостей; вона життєрадісна й стоїчно непохитна, їй не страшні найтяжчі життєві випробування, врешті вона не боїться сказати відверту правду і „хоч яким панам вельможним“. Возвеличуючи Добрість, П. Гулак-Артемовський у відповідності до естетичних концепцій класицизму прагне до утвердження громадянської мужності, справедливості й доброничності, віри в могутність людського розуму. Позитивний ідеал письменника — ідеал справжньої Добрості —

осмислюється з його гуманістично-просвітительського уявлення про добро і зло, про „природну“ рівність людини. У посланні П. Гулак-Артемівський загалом не виходить за межі абстрактного уособлення добродійностей і пороків, критики загальнолюдських вад, але часом у його моральні роздуми проникають мотиви суспільного звучання — критичне ставлення до „злого“ панства, обстоювання інтересів людини-трудівника. Дидактично-моралізаторський вірш „Справжня Добрість“, торкаючись „високих“ етично-філософських проблем, написаний у жартівливій, бурлескній манері з широким використанням стилістичних ресурсів національного фольклору (образні розмовні вислови, яскраві метафори, повтори, дотепні приказки й прислів'я тощо). А це вже свідчило про порушення автором нормативів класицистичної поезики.

Літературно-естетичні настанови П. Гулака-Артемівського — просвітителя, закладені в „Справжній Добрості“, знаходять конкретнішу реалізацію в його кращих байках та „писульках“ і „супліках“. Найзначнішим у байкарському доробку українського поета по праву вважається „казка“ „Пан та Собака“, яка одразу ж після опублікування в „Українском вестнике“ (1818) набула великої популярності не тільки в Україні, а й у Росії. Використавши в „казці“ фабульну канву однойменної чотирирядкової байки І. Красіцького (а також окремі епізоди з його сатири „Pan niewart slugi“), П. Гулак-Артемівський значно поширив її, збагатив колоритними побутовими зарисовками, життєвими реаліями, комічно-драматичними колізіями, емоційним розмовним діалогом, увів моральну сентенцію тощо, а головне — переніс дію в українське середовище, актуалізував умовно-абстрактний зміст „першоджерела“, тобто створив цілком самостійний твір нового, злободенного ідейно-тематичного спрямування.

Головними передумовами написання „Пана та Собаки“ були насамперед активізація передової суспільної думки, піднесення народної самосвідомості, викликані переможним завершенням Вітчизняної війни 1812 р., настрої, породжені ліберальними обіцянками Олександра І щодо можливого скасування кріпацтва. Тому не випадково у байці „Пан та Собака“ з просвітительських позицій порушується одна з кардинальних проблем соціального і політичного життя епохи — проблема кріпосного права. Перед нами недвозначно постає розгорнута в бурлескно-гумористичних тонах інвектива проти паразитизму, самодурства й розбещеності панства, сувора правда про рабське існування простих трударів. Увівши в байку гострий соціальний конфлікт, автор зображує характери її головних персонажів — і пана і Рябка —

як представників двох протилежних суспільних „сфер“ у реалістично-побутовій конкретності й виразності. Це вже не статичні класицистичні „портрети“, не умовно-алегоричні маски (хоча алегоричним залишається увесь смисл байки), а життєві образи-персонажі, які розкриваються в динаміці — в діалогах, поведінці, в самохарактеристиках, а також в оповіді „простодушного“ автора, який виступає стрижневою фігурою, що організує і спрямовує увагу читача навколо суспільного конфлікту. В усьому цьому, безперечно, виявилось новаторство П. Гулака-Артемовського як байкаря.

Жорстокість поміщиків, їхнє зловживання необмеженою владою було об'єктом гнівної критики П. Гулака-Артемовського і в інших творах, приміром у згаданій уже „Справжній Добрості“, у „Супліці“ до Г. Квітки-Основ'яненка, у „Писульці“ до Є. Філомафітського. Але в них, як і в байці „Пан та Собака“, позначеній викривальним антикріпосницьким спрямуванням, поет картав лише надмірне свавілля „злих“ панів та закликав їх більш людяно ставитись до кріпаків. Його Рябко, ще покірний, темний і забитий, не мислить життя, незалежного від пана і вірить у його гуманність. Тому показане в байці обурення Рябка проти незаслужених поміщицьких знущань („Той дурень, хто дурним іде панам служити, А більший дурень, хто їм дума угодити!“), яке поділяв і сам автор, не набувало характеру усвідомленого соціального протесту. П. Гулак-Артемовський, зрозуміло, не міг посягати на структуру самодержавно-феодального ладу. Він, за словами М. Добролюбова, як і інші представники поміркованої течії російського просвітительства, намагався не нашкодити будові існуючого порядку, оскільки вона цілком досконала і її треба тільки очистити трохи від накопиченого сміття; байкар плекар ілюзорні надії на „освіченого монарха“, на розумні закони, на моральне самовдосконалення людей.

І все ж байка-„казка“ „Пан та Собака“ — завдяки злободенності тематики, яскравому народному колориту, реалістично-сатиричним тенденціям у зображенні кріпосницької дійсності (в цьому позначився вплив сильних сторін бурлескних традицій І. Котляревського та російської сатиричної літератури) — об'єктивно сприяла посиленню антикріпосницьких громадських настроїв. І. Франко, відзначаючи сильні й слабкі сторони байки П. Гулака-Артемовського, підкреслював, що поет „добув собі відразу почесне місце в українським письменстві широко розведеною гумористичною байкою „Пан та Собака“. Хоча основана на фальшивій ідеї, що признає управління підданства, а тільки висміває явні надужиття і капризність панів, яким підданий ніколи не

може догодити, ся байка... була деяким ферментом, що збуджував думки про потребу реформи селянських відносин“ [41, 261].

Важливу роль відіграла „казка“ П. Гулака-Артемівського і в розвитку байкового жанру в Україні. Це була, по суті, перша літературна (віршова) байка, написана із свідомою орієнтацією автора на фольклорні, демократичні джерела, на традиції народної сміхової культури, на живу розмовну мову.

У 1819 р. П. Гулак-Артемівський опублікував в „Українском вестнике“ ще дві байки — „казку“ „Солопій та Хівря, або Горох при дорозі“ і „побреженьку“ „Тюхтій та Чванько“. У першій з них поет, з одного боку, у лукаво-в'їдливій формі висміює панську нікчемність та егоїзм, недотепність і обмеженість деяких сучасників (зокрема В. Каразіна), що захоплювалися безглуздими прожектами господарських нововведень („як локшину варить для війська із паперу“), а з іншого — проголошує заклик до розумової, суспільно корисної діяльності як єдиний, на його думку, шлях до добра й справедливості. У „казці“ наявні реалістичні зарисовки селянського побуту, яскраві розмовні діалоги, фольклорні елементи, зокрема приказки і прислів'я тощо, але загалом вона поступалася „Панові і Собаці“ художньою майстерністю. Ця „казка“ написана у тій же бурлескно-романтичній манері, однак „простакуватість“ у стилі (багатослів'я, вульгаризми та ін.) виявилася значно різкіше.

У другій байці „Тюхтій та Чванько“ автор з властивим йому глузливым гумором картає „віршомазів“-графоманів, що своїми „творіннями“ нікому не приносили естетичної насолоди. Ця „побреженька“ генетично пов'язана із згаданою уже перекладеною з польської мови статтею „Нечто для сочинителей“, у якій також гостро говорилося про численних „бумагомарателей“, поетичні „опуси“ яких „достойны не сохранения, но совершенного истребления“. У доданій до „Тюхтія та Чванька“ публіцистичній замітці „Дещо про того Гараська“ П. Гулак-Артемівський, розвиваючи іронічний погляд на нікчемних тогочасних писак, виступає представником просвітительської орієнтації — настійливо проводить думку про необхідність проникнення митця в реальне життя і правдивого відтворення його відповідно до власного розуму.

Перу П. Гулака-Артемівського належать також невеликий цикл байкових мініатюр: „Дурень і Розумний“, „Цікавий і Мовчун“, „Лікар і Здоров'я“ (1820). Ці, за визначенням автора, „приказки“ (як і їхнє „першоджерело“ — „Przypowieści“ І. Красицького), на відміну від його попередніх

сюжетних „казок“, написані у формі гранично лаконічних народних гуморесок або розгорнутих прислів'їв і не виходили за межі вузькопобутових тем, алегоричних повчань.

Пізніше Гулак-Артемівський ще раз повертається до байкового жанру. В 1827 р. він пише байки „Батько та Син“, „Дві пташки в клітці“, „Рибка“ (перша й остання були надруковані того ж року у „Вестнике Европы“). В них, як і в ранніх „казках“, поет часом торкається громадянських мотивів. У байці „Дві пташки в клітці“ він, майстерно користуючись засобами алегорії, зоологічних уподібнень, чітко висловлює думку про те, що свобода краще неволі, навіть „ласої“. Ідея твору, прогресивна за своєю суттю, не раз знаходила художнє втілення в інших байкарів (наприклад, у Г. Сковороди — „Чиж і Щиглик“, у І. Хемніцера — „Волк и неволя“, пізніше у Л. Глібова — „Вовк і Кундель“). У байці „Рибка“, позначеній стрімким розвитком дії, „трагікомічними“ ситуаціями, є критичні випадки проти „великих“ риб-хижаків, у яких „пелька й живіт“ „з ковальський міх“. Щоправда, автор закликає „малих“ не заздрити „великим“, а задовольнятися тим, що послала доля. В цьому виявилася обмеженість просвітительських поглядів П. Гулака-Артемівського. Цілом життєву основу має художньо вивершена байка „Батько та Син“, де в душі дотепного народного гумору висміяно схоластичну систему навчання в старій дяківській школі.

І цей, останній, цикл байок П. Гулака-Артемівського пов'язаний з творчістю І. Красіцького. Проте, як і раніше, український поет зовсім не повторював польського байкаря. Використовуючи його теми, мотиви, образи, Гулак-Артемівський художньо переосмислює, оригінально інтерпретує їх відповідно до своїх естетичних смаків, наповнює конкретно-побутовим національним змістом. Побудовані на реальному ґрунті, ці твори належали до іншого жанрового різновиду байки. За характером опрацювання традиційної фабули вони наближалися до усталеної на той час байки в російській літературі, творцем якої виступив І. Крилов. П. Гулак-Артемівський намагається уникати надмірної описовості, зниженої бурлескності, зайвої деталізації, характерних для його „казок“; чіткіше тепер проступають у нього жанрово-структурні ознаки байки — епічність розповіді, сюжетність, сконденсованість дії, своєрідна „сценічність“; дидактичний елемент впливає вже з самого оповідання, алегорія набуває ще більшої реальності. Поет, отже, прагне до переборення абстрактного раціоналізму і схематизму жанру.

Спіраючись на багатющі надбання світової і російської байкарської культури (не оминаючи, зрозуміло, й попередньої

української традиції), П. Гулак-Артемівський творив оригінальні вірші. У своїй поетичній практиці він випробовує, по суті, всі найголовніші різновиди жанру, йдучи від просторої байки-„казки“ Лафонтена та І. Хемніцера через байку-„приказку“ І. Красіцького (цю традицію продовжив Л. Боровиковський) до класичної криловської байки, з якою згодом успішно виступив Є. Гребінка. Жанр байки давав можливість поету, використовуючи власну спостережливність, фольклорні джерела (зокрема образотворчі елементи казки, приказки тощо), надавати своїм байковим персонажам соціально-конкретної визначеності, під алегоричним прикриттям змальовувати суспільні явища дійсності й оцінювати їх із позицій загальногуманістичних ідеалів. П. Гулак-Артемівський першим у новому національному письменстві подав високохудожні зразки просвітительської реалістичної байки, чим активно сприяв разом з іншими кращими своїми творами демократизації й інтенсифікації літературного процесу в Україні.

Художні твори П. Гулака-Артемівського писалися в період, коли на порядок денний дедалі частіше висувалася вимога національної самобутності й народності літератури, реалістичного відтворення поетичним словом життя найнижчих верств суспільства. В руслі цих тенденцій виступають і байки письменника, і його „супліки“ та „писульки“. У приписці до „Пана та Собаки“ — „Супліці до Грицька Квітки“ П. Гулак-Артемівський висловлює практичні поради, як слід вимовляти українські слова і окремі звуки, високо підносить „Енеїду“ І. Котляревського та гостро осуджує оперу-водевіль „Козак-віршотворець“ О. Шаховського за спотворений, фальшивий показ побуту й звичаїв простих людей, калічення їх мови (з аналогічною критикою цього твору виступали І. Котляревський, О. Сомов, Є. Гребінка та ін.). П. Гулак-Артемівський намагається досягнути нове розуміння літературної творчості, вільної від ортодоксальних класицистичних догм, висуває, по суті, головним критерієм творчості письменника правдиве зображення тогочасної дійсності. Причому критерій правдивості літератури він, як і інші представники просвітительського реалізму, пов'язує з орієнтацією на демократичного читача. У цьому плані заслуговують на увагу Гулакові переклади з польської (часом із власними суттєвими корективами і доповненнями) літературно-критичних статей „О поэзии и красноречии“, „О поэзии и красноречии на Востоке“, „О поэзии и красноречии в древних и в особенности у греков и римлян“ (Украинский журнал, 1825).

У цей час у вітчизняній естетичній думці все голосніше лунала критика класицистичного раціоналізму, все

помітніше завойовували місце нові літературні напрями — просвітительський реалізм і романтизм. Викладені у цих статтях теоретичні положення ще значною мірою залежали від раціоналістичної естетики класицизму, греки й римляни визнаються „вечними наставниками“ в тайне искусства и красноречия“, але водночас авторитетними дослідниками в розробці нової філософської концепції прекрасного називаються Лессінг, Мендельсон, Кант, Гердер та ін. Досить продуктивною рисою згаданих статей був дух історизму в розумінні природи і мистецтва, судження про розвиток поезії і „красноречия“ залежно від конкретних суспільних умов, думка, що основою прекрасного є чуттєва сфера інтелектуального життя людини тощо. П. Гулак-Артемівський, як свідчать ці статті і його художні твори, поступово відходив від класицистичних канонів і висловлював погляди, тією чи іншою мірою пов'язані з теорією романтизму. Принципи романтизму вторгалися в естетичні погляди в суперечливому поєднанні з вимогами народжуваного тоді реалістичного напрямку<sup>1</sup>.

Тяжіння П. Гулака-Артемівського до нових, романтичних віянь обумовлювалось його глибокими симпатіями до польських романтиків, насамперед А. Міцкевича, автора знаменитих „Балад і романсів“ (1822). Не останню роль у захопленнях українського поета романтизмом відіграло читання ним у 1825 р. в університеті лекцій з естетики за відомою тоді книгою О. Галича „Опыт науки изящного“, де були викладені основні положення романтичної теорії, зокрема визначалися нові жанри — романтична балада, поема, романс тощо, пропагувалася творчість В. Жуковського та інших російських поетів. Усе це спонукало П. Гулака-Артемівського випробувати свої сили в романтичній манері.

Ще 1819 р. П. Гулак-Артемівський, як уже зазначалося, здійснив російський переклад преромантично-сентиментальної повісті „Бен-Грианан“, а в 1825 р. — уривка з легендарної поеми В. Ганки „Суд Любуши“: „Царский стол (Древнее чешское предание)“, позначеної виразними тенденціями романтизму.

У 1827 р. український поет виступає на сторінках „Вестника Европы“ з „малоросійськими баладами“ „Твардовський“ і „Рибалка“. Перша з них — досить вільна переробка балади А. Міцкевича „Пані Твардовська“, створеної за популярним у слов'янському фольклорі переказом про пана (козака)-гульвісу, що запродав душу чортові. Традиційний

---

<sup>1</sup> Пархоменко М. В поісках реалізма // Дружба народів. 1965. № 12. С. 245.

фольклорний сюжет А. Міцкевич опрацьовує у романтично-гумористичному стилі, зрідка пересипаним простонародною лексикою. У баладі „Твардовський“ Гулак-Артемівський загалом зберігає тематичні мотиви оригіналу, але надає їм виразної національної своєрідності. Сюжет переноситься на український ґрунт і розробляється в бурлескно-трагедійній манері. Порівняно з Міцкевичем український автор помітно підсилює гумористичну тональність твору, досягає ще більшого комізму завдяки введенню нових незвичайних епізодів, жартівливих сцен і драматичних колізій, запозичених з народних переказів, анекдотів, демонологічних повір'їв. Значно розширюючи „першоджерело“ зарисовками українського побуту, Гулак-Артемівський створює яскраве фольклорно-етнографічне тло, на якому рельєфно виступає колоритна постать шляхтича-гульця Твардовського. Основним засобом естетичної оцінки цього образу є сміх, насамперед трагедійно-розважальний. Звертаючись до фольклорної поезики і народної мови, Гулак-Артемівський вдало використовує стильові прийоми (символи, гіперболізовані метафори, звукописи, емоційний розмовний діалог тощо), просторічну лексику, згрубілі вирази й ідіоми.

Балада, що належить до типу гумористично-фантастичних, витримана в дусі народної поезії, написана коломийковим віршем, однак вище від надання їй „простонародного“ характеру Гулак-Артемівський не піднявся. Цьому завжала передусім ще досить сильна в українській літературі й у творчості самого автора бурлескна стихія. І все ж „Твардовський“, зберігаючи деякі жанрові прикмети балади (драматично-напружений сюжет з елементами незвичайності, казковості, експресивність оповіді тощо), засвідчував потяг до романтичних пошуків відбиття фольклорними засобами образності окремих сторін предметного, об'єктивного буття.

Балада „Твардовський“ користувалася значним успіхом у читачів. Відразу ж після публікації у „Вестнике Европы“ вона була передрукована в журналах „Славянин“, „Dziennik Warszawski“, у „Малороссийских песнях“ М. Максимовича, вийшла окремим виданням. Цікаво, що А. Міцкевич, з яким, до речі, Гулак-Артемівський був особисто знайомий, відгукувався про цей твір, за свідченням сучасників, „з найбільшою похвалою“ і, „не шкодуючи свого авторського самолюбства, зазначав, що малоросійський переклад вище оригіналу“<sup>2</sup>. Балада Міцкевича відома й у перекладі білоруською мовою („Пані Твардоўская“, 40-ві роки ХІХ ст.),

<sup>2</sup> Рославский-Петровский А. Петр Петрович Артемовский-Гулак (некролог). Х., 1866. С. 10.



причому показово, що в опрацюванні її сюжету автор ішов переважно за „малоросійською баладою“.

Другий твір Гулака-Артемівського — „Рибалка“ — переспів однойменної балади Гете (ще раніше її переклав російською мовою В. Жуковський). Надсилаючи свою баладу до редактора „Вестника Европы“, автор наголошував на „некоторых особенных побуждениях, заставивших его передать на родном языке“ твір німецького поета. „По влечению любопытства, — зазначав М. Каченовський, — захотел он *попробовать*, нельзя ли на малороссийском языке передать чувства нежные, благородные, возвышенные, не заставляя читателя или слушателя смеяться, как от „Энеиды“ Котляревского и от других, с тою целию писанных стихотворений. Указывая далее на некоторые народные песни малороссийские, на песни самые нежные, самые трогательные, он, с благородною неуверенностью в успехе, выдает балладу свою единственно как простой *опыт*“<sup>3</sup>.

Фабула балади Гете (мрійливий юнак, зачарований русалкою, кидається у звабливе підводне царство) сягає у світову, зокрема й українську народну міфологію. У своєму переспіві Гулак-Артемівський на цей раз повністю зберігає тематичний і сюжетно-композиційний каркас оригіналу, але опрацьовує його в дусі національної традиції. Теплою задушевністю і ще глибшим ліризмом пройнятий, приміром, опис незвіданого підводного світу („Сонечко і місяць червоненький хлюпошуться... в воді на дні і із води виходять веселенькі!“); образи рибалки і водяної красуні подані в емоційно-мелодійному освітленні. Поет широко влітає в художній контекст твору характерні для народної пісні зменшувально-пестливі звороти, елементи казкового епосу, розмовні окличні форми тощо. Все це увиразнює національний колорит балади, її сентиментально-романтичну тональність (щоправда, тут часом трапляються й бурлескно-травестійні інтонації).

„Рибалка“ — одна з перших спроб романтичної поезії в українському письменстві початку ХІХ ст., зокрема літературної балади, для якої, до речі, характерна версифікаційна майстерність: вдале поєднання чотиристопного ямбу з п'яти- і шестистопним.

Показово, що перші українські балади в добу романтизму (П. Білецького-Носенка, П. Гулака-Артемівського та ін.) при надзвичайно сильних фольклорних традиціях в Україні ще наприкінці ХVІІІ — перших десятиліттях ХІХ ст. оминули, так би мовити, благодатний ґрунт баладної народної поезії і виникли на основі баладних сюжетів польської,

<sup>3</sup> Вестник Европы. 1827. № 10. С. 287.

німецької і російської літератур, хоча ці сюжети завдяки обробці їх засобами української народнопоетичної творчості набували виразного національного колориту.

Того ж 1827 р. і в тому ж „Вестнике Европы“ Гулак-Артемівський друкує дві переробки Горацієвих од „До Пархома“, і звертається він до них під впливом загально-російського захоплення творчістю давньоримського поета. У російському письменстві другої половини XVIII — початку XIX ст. з'являються переклади й наслідування творів Горація в різних жанрах з їх епікурейськими мотивами, еротичним ліризмом, мотивами гармонійного злиття особистості з природою. Трансформуючи у власному стилі оди, послання Горація, О. Сумароков, Г. Державін, В. Капніст, В. Жуковський та ін. пристосовували їх до російської дійсності, робили фактами національної поезії. Гулак-Артемівський у наслідуванні Горацієвих од типологічно близький насамперед до Капніста. Він добирає для перекладу часом ті ж самі твори, що й російський поет, зокрема оди, в яких на першому плані епікурейська й стоїчна тематика (мотиви громадянської лірики, яскраво виражені в перекладах-наслідуваннях Капніста, Гулак-Артемівський свідомо ігнорував).

Уперше до Горація Гулак-Артемівський звернувся ще 1819 р., надрукувавши виконаний в поважному стилі переклад його оди „К Цензорину“. На кінець 20-х років і пізніше (1832, 1856) припадає кілька наслідувань Горацієвих од. З-поміж них вирізняються два послання „До Пархома“. Як і Капніст, Гулак-Артемівський досить вільно поводиться з першоджерелами, послідовно „українізує“ їх, насичує реаліями місцевого побуту, фольклорними елементами. У другому посланні „До Пархома“ (ода Горація „До Левконої“) у дусі класицистичного стоїцизму Гулак-Артемівський, до речі, як і Капніст, закликає до терпіння, поміркованості, покірливості долі („Терпи!... За долею, куди попхне, хились, як хилиться од вітру гілка...“) і водночас (уже на відміну від російського поета) у виразних гумористичних тонах проголошує мотиви епікурейства — культ безтурботного існування, веселощів („Чи будеш жить, чи вмреш, Пархоме, не журись!... Журись об тім, чи є горілка!...“). У такому ж, по суті, плані написані й пізніші Гулакові переспіви од Горація. У деяких з них („До Постума“) поряд з мотивами ефемерності людського життя звучить проповідь відходу від громадянських проблем. Звертаючись до Горація, український автор опрацьовував їх у підкреслено жартівливій, а то й просто пародійній манері; його наслідування сповнені елементів бурлеску, який, проте, втрачає критичне начало та реалістичну спрямованість, характерну для творів 10—20-х років.

З початку 30-х років Гулак-Артемівський поступово відходить від активної літературної діяльності, пише лише принагідно, здебільшого у зв'язку з пам'ятними подіями в його службовому і родинному житті. У творчості письменника починають персважати консервативні тенденції (казеним патріотизмом пройняті його вірші, пов'язані з деякими епізодами Кримської війни), зумовлені, очевидно, посиленням урядової реакції після придушення повстання декабристів та кар'єристичними пориваннями самого автора. Т. Шевченко, характеризуючи еволюцію ідейно-естетичних поглядів Гулака-Артемівського, до творчості якого 20-х рр. ставився загалом прихильно, у передмові до „Кобзаря“ 1847 р. з осудом писав: „Гулак-Артемівський хоть чув (народну мову. — Б. Д.), так забув, бо в пани постригся“. Проте й в останній період творчості Гулак-Артемівський написав ряд цікавих поетичних творів (за його життя вони не друкувалися і не були відомі Шевченку). Це, з одного боку, невеликий цикл „переложених псалмов“ (1857—1858), позначених філософсько-медитативним характером. Відштовхуючись від біблійних тем і образів, автор витлумачував їх у просвітительсько-гуманістичному дусі — виступає проти існуючого зла і кривди, возвеличує людську особистість, її природні права на земне щастя. Переспіви псалмів виконані у властивих тогочасній українській літературній традиції формах, часом у народно-розмовній і бурлескній стильовій манері. З іншого боку, це яскраві ліричні медитації: „Не виглядай, матусенько...“, „Текла річка...“, „Ой не вода клубом крутить...“, „До Любки“ (перекладена російською мовою А. Фетом) та ін. Написані в народнопісенному стилі, з використанням фольклорних тропів і ритміки, засобів синтаксичного паралелізму тощо, вони відзначалися ліричною задушевністю й тужливістю, щирістю почуттів, свідчили про сталий інтерес поета до творчості народу, його моралі, мови, уснопоетичного віршування і завдяки високій художній вартості користувалися (у списках) популярністю серед читачів.

В останні роки, як і раніше, Гулак-Артемівський продовжує цікавитись культурним і літературним життям Росії, історією і творчістю українського народу, захоплюється „Кобзарем“ Шевченка, підтримує дружні контакти з українськими і російськими вченими — М. Максимовичем, М. Погодіним, І. Срезневським, Г. Данилевським та ін. Помітну увагу приділяє Гулак-Артемівський питанням міжслов'янських літературних взаємин, фольклорно-етнографічному вивченню слов'янських народів. Показовою з цього погляду є редактована ним „Інструкція в руководство г. адъюнкту Срезневскому по случаю назначаемого для него

путешествия по славянских землях с целью изучения славянских наречий и их литературы" (1839). „Путешественник“, підкреслювалося в цьому документі, має звернути особливу увагу на „узнавание, характеристики славянских народов“, їх спосіб життя, мову, звичаї, їх „увеселения“, „предания и поверия“; не повинен залишатися „равнодушным к важным заслугам мужей, подвизавшихся с честью и пользою на поле славянской литературы“, — Шафарика, Ганки, Лінди та ін.

У 1855 р. Гулака-Артемівського обрано почесним членом Харківського університету, а ще раніше — членом „Московського товариства аматорів російської словесності“, „Московського товариства історії і древностей російських“, „Королівського товариства друзів науки“ у Варшаві, членом Копенгагенського товариства північних антикварів та ін.

Кращі твори П. Гулака-Артемівського збагатили культуру українського художнього слова. Гідним є внесок поета в розвиток українського вірша, зокрема завдяки майстерному використанню ним різностопного ямба, коломийкового вірша.

Орієнтуючись у своїх художніх пошуках на досвід попередників, на досягнення сучасних йому прогресивних українських, російських, польських і чеських письменників, плідно використовуючи багатющі скарби фольклору, Гулак-Артемівський сприяв утвердженню реалістичних тенденцій в українському письменстві перших десятиліть ХІХ ст., засвоєнню ним нових стильових напрямів, нових жанрів, тематично-проблемного арсеналу, народної мови. Поет позитивно вплинув на демократизацію і громадянське спрямування літературного процесу в Україні, на розширення зв'язків національної словесності з світовою культурою.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Гулак-Артемівський П., Гребінка Є. Поетичні твори. Повісті та оповідання. К., 1984.

Гулак-Артемівський П. Поезії. К., 1989.

Гулак-Артемівський П. Твори. К., 1978.

Айзеншток І. П. Гулак-Артемівський // Гулак-Артемівський П. Твори. К., 1970.

Деркач Б. А. П. П. Гулак-Артемівський // Гулак-Артемівський П. Поезії. К., 1989.

Деркач Б. А. Крилов і розвиток жанру байки в українській дожовтневій літературі. К., 1977.

Деркач Б. А. На шляху становлення української літератури // Гулак-Артемівський П. Твори. К., 1978.

Павлюк М. М. Рання творчість П. П. Гулака-Артемівського російською мовою // Рад. літературознавство. 1976. № 2.

Пільгук І. Поетична творчість Гулака-Артемівського // Гулак-Артемівський П. Байки, балади, лірика. К., 1958.

Федченко П. М. Петро Гулак-Артемівський. Євген Гребінка // Гулак-Артемівський П., Гребінка Є. Поетичні твори. Повісті та оповідання. К., 1984.

## Григорій Квітка-Основ'яненко (1778—1843)

В історію літератури Григорій Федорович Квітка (літературний псевдонім Грицько Основ'яненко) увійшов як фундатор нової української прози й визначний драматург, популярний російськомовний письменник, один із представників натуральної школи періоду її формування.

П. Куліш відносить Г. Квітку-Основ'яненка до тих письменників, які „прикрасили б будь-яку літературу, за вірністю живописання з природи й глибиною сердечного почуття“<sup>1</sup>. Україна „ставить його поряд з найбільшими живописцями звичаїв і пристрастей людських“<sup>2</sup>. З літературних досягнень Квітки П. Куліш виділяє насамперед те, що він „нас увів у мужицьку хату“, поставив за мету звеличити „внутрішній образ українського народу“<sup>3</sup>, що в його творах постає образ глибоко морального простолюдина. У цьому уособленні українського народу зосереджена висока суть загальнолюдських доблестей. Герой Квітчиної повісті „Маруся“ простолюдин-українець — це „людина в повному значенні слова... У всіх її поняттях і діях... вражає нас саме якась велич, у якій відчуваєш природну шляхетність природи людської“<sup>4</sup>.

І. Франко примітно роль Квітки в європейському літературному процесі вбачав у тому, що він „творець людової повісті, один із перших того роду творців у європейських письменствах“ [41, 261]. Квітка-Основ'яненко належав до тих українських письменників перших десятиріч XIX ст., які зуміли теоретично осмислити й застосувати в художній практиці творчі принципи нового тоді літературного напрямку — просвітительського реалізму.

Народився Г. Квітка-Основ'яненко в с. Основа поблизу Харкова у дворянській родині. Предки його обіймали високі старшинські посади в українських козацьких полках Слобожанщини; зокрема дід по батькові був полковником Ізюмського козацького полку. Батько служив харківським городничим, перебував у дружніх стосунках з кошовим отаманом Чорноморського козацького війська А. А. Головатим<sup>5</sup>, із Г. С. Сковородою, який любив бувати в родині

<sup>1</sup> Куліш П. Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги „Народні оповідання Марка Вовчка“ // Твори: У 2 т. К., 1989. Т. 2. С. 479.

<sup>2</sup> Куліш П. Об отношении малороссийской словесности к общерусской // Там же. С. 467, 469.

<sup>3</sup> Там же. С. 473.

<sup>4</sup> Там же. С. 467.

<sup>5</sup> Див.: Петлюра С. З переписки Федора Квітки з Антоном Головатим // Україна. 1907. Т. 3. Кн. 7—8. С. 181—201.

Ф. І. Квітки. Як згадує Г. Квітка, він із старшим братом Андрієм (згодом — сенатором) та сестрами вивчали напам'ять твори Г. Сковороди й виконували їх під час різних урочистостей. Мати Г. Квітки пізніше була однією з директрис харківського Інституту шляхетних дівчат. Г. Квітка здобув домашню освіту, навчався в школі при монастирі. Потому служив комісаром у народному ополченні (1806—1807), директором Харківського театру (1812), був повітовим предводителем дворянства (1817—1828), совісним суддею, головою харківської палати карного суду.

Проживаючи все життя в с. Основа під Харковом або в самому Харкові, Квітка-Основ'яненко брав участь буквально в усіх важливих культурно-освітніх починаннях; зокрема, він став одним із засновників Товариства благодіяння, Інституту шляхетних дівчат у Харкові, був ініціатором заснування журналу „Украинский вестник“, альманахів „Утренняя звезда“ і „Молодик“ та співпрацював у них, учасником заснування першої публічної бібліотеки в Харкові, перебував у творчій співдружності з колективом Харківського театру, став одним із перших істориків українського театру (стаття „История театра в Харькове“). Йому було надане звання члена Королівського товариства антикваріїв Півночі (Копенгаген).

Г. Квітка-Основ'яненко був виразником реформістського дворянського лібералізму з характерною для нього роздвоєністю. З одного боку, він указує на негативні соціально-моральні породження кріпосницької системи, а з іншого — не сумнівається в її доцільності, стоячи, за словами І. Франка, „на тій ідейній основі, що панщина — стан зовсім оправданий, при якому можливе щасливе життя селянина, коли тільки він має доброго пана“ [41, 262]. У деяких творах Г. Квітки-Основ'яненка (особливо в публіцистичних „Листах до любезних земляків“) наявні царславні сентенції, виявляється елемент ідеалізації кріпаччини. Г. Квітка-Основ'яненко підносить ідею вдосконалення суспільства на просвітельсько-гуманістичних засадах. Загалом він продовжував і розвивав традиції етико-гуманістичного напрямку українського просвітництва XVIII ст. (найвидатнішим представником його був Г. Сковорода), серед головних інтересів та ідей якого були „духовне життя людини, морально-етичне виховання, моральне самовдосконалення, „споріднена праця“, відмова від тілесних благ... яскрава критика моральних вад суспільства, морально-етичної деградації його верхівки, соціальної несправедливості, розкоші“<sup>6</sup>. Як і деякі інші просвітелі дошевченківського періоду, Квітка покладав надії

<sup>6</sup> Философская мысль в Киеве. К., 1982. С. 140—141.

на освіченого монарха. Суспільні вади й моральна зіпсованість людей, на його думку, можуть бути усунені шляхом реформ та інших державних заходів. Письменник „уніс у свідомість інтелігенції ідею освіти всієї маси народу“ (І. Срезневський). В художніх творах і публіцистичних статтях він послідовно проводив думку про обдарованість простого народу, пропагував ідеї надання освіти простолуду („Простой народ наш любит и склонен к учению“<sup>7</sup>), створення книг для нього („И внимание черни утешило бы издателя или сочинителя...“).

Дійовим засобом виховання людини (з орієнтацією на народну мораль), викорінення зловживань панівних верств Квітка вважав літературу й театральне мистецтво. „Видя все происходящее, совершающееся и последствия от того, — говорит він з приводу своїх сатиричних комедій 20 — початку 30-х років, — крепко бы желал что-нибудь сказать вопреки или к исправлению... не могу удержаться, чтобы не выставить, что идет худо или что делается для нас со временем худо“ [7, 180]. Пишучи свої твори з „указанием на слабости людские и пороки“, письменник намагається спонукати, примусити „людей избегать их“ [7, 293] та хоче „возопитъ пред правительством“ [7, 200] про суспільні неподобства.

Літературно-естетичні погляди Квітки-Основ'яненка в основних своїх виявах були прогресивними. Це був час, коли українці фактично вже „втрапили“ свою дворянську еліту в результаті асиміляції імперською культурою та службою<sup>8</sup>. Тогочасне українське панство було зденаціоналізоване, воно прийняло російську мову та російсько-європейські звичаї. Суспільні „верхи“ у своїй більшості вважали українську мову „мужицькою“, непридатною для створення серйозної літератури, визнавали її придатність тільки для творення жартівливих творів у бурлескно-гумористичному дусі.

У своїх перших виступах українською мовою на початку 30-х років Г. Квітка-Основ'яненко спростовує русифікаторсько-неприятне ставлення до нової української літератури, яка, на його думку, успішно розпочала своє становлення творчістю І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Є. Гребінки та інших. „...Є такі люди на світі, — пише він у „Супліці до пана іздателя“, — що з нас кепкують і говорять та й пишуть, буцімто... по-нашому, oprіч лайки та глузування над дурнем, більш нічого не можна й написати“ [7, 112].

<sup>7</sup> Квітка-Основ'яненко Г. Ф. О новой книге // Збір. творів: У 7 т. К., 1981. Т. 7. С. 530. Далі при посиланні на це видання у тексті зазначаються том і сторінка.

<sup>8</sup> Субтельний О. Україна. Історія. К., 1992. С. 202.

Письменника обурює вороже ставлення до української літератури людей зухвалих і некомпетентних: „Не второпають по-нашому, та й ворчать на наші книжки: „Ета нешто па-чухонські. Зачим печатать, кагда ніхто не „розуміє“.

Гай, гай! Хіба ж тільки й світа, що у вікні? Тривайте-бо, панове! не дуже сікайтесь! Є ще на світі православне християнство, що вміють і люблять по-нашому читати. Не усе ж для москалів: може б, треба і для нас що-небудь...“ [7, 112—113].

Відверто ворожу русифікаторсько-українофобську позицію займали російські періодичні органи „журнального тріумвірату“ — М. Греча, Ф. Булгаріна й О. Сенковського. Так, офіційна газета „Северная пчела“ в рецензії на першу книжку „Малороссийских повестей“ Г. Квітки-Основ'яненка заявляла, що „зусилля воскресити малоросійську мову і створити малоросійську літературу нездійсненні й майже даремні“ (Северная пчела. 1834. № 248). Журнал „Библиотека для чтения“ писав: „Малоросійські музи і в віршах, і в прозі говорять чудернацькою мовою, мовою, не схожою на жодну людську...“ (1841. Т. 18. С. 44). Журнал „Русский вестник“ стверджував: українські оповідання, що вийшли тоді друком, написані „чужою для нас і незрозумілою мовою“ (1841. № 1. С. 236). Той же „Русский вестник“ у рецензії на альманах Є. Гребінки „Ластівка“, де була надрукована й повість Г. Квітки „Сердешна Оксана“, писав, що „малоросійську словесність... даремно намагається створити дехто з уродженців Малоросії“; саму ж „Ластівку“ образливо називав збірником „віршів і прози на хохлацькому діалекті“ (1841. Т. 3. С. 464).

Ідею розвитку української літератури заперечує з початку 40-х років В. Белінський. У рецензії на альманах „Ластівка“ він намагається довести безперспективність української літератури, посилаючись на протонародність українського „наріччя“ і протиставляючи його обмежені творчі можливості великій потенції російської мови. Вказуючи на Гоголя, який, „пристрасно люблячи Малоросію, все-таки став писати по-російськи, а не по-малоросійськи“<sup>9</sup>, Белінський фактично закликає відмовитися від писання українською мовою. Він намагається довести нелогічність творення українськими письменниками літератури „для малоросійських селян“ [5, 178], а не для „вищих освічених верств суспільства“ [5, 177], вказує на „обмеженість“ літераторів, які „пишуть повісті

<sup>9</sup> *Белинский В. Г. Ластовка. Сочинения на малороссийском языке // Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 178.* Далі при посиланні на це видання у тексті зазначаються том і сторінка.



завжди з простого побуту і знайомлять нас тільки з *Марусями, Одарками, Прокопами, Кандзюбами, Стецьками* і тому подібними особами“ [5, 178]; висміює українську літературу; яка на його думку, „тільки й дихає, що простуватістю селянської мови і дубуватістю селянського розуму“ [5, 179].

Квітка-Основ'яненко болісно переживав таку метаморфозу Белінського, який раніше схвально оцінював його твори (перекладені або написані російською мовою). У листі до А. Краєвського, видавця „Отечественных записок“, де була опублікована ця рецензія на „Ластівку“, Квітка вказує на недоброзичливість і некомпетентність суджень Белінського: „Трудно уверить десятки миллионов людей, на своем языке говорящих, пишущих, читающих с наслаждением, трудно людям, не знающим того языка, уверить их же, что они не имеют его... Язык, имеющий свою грамматику, свои правила, свои обороты в речи неподражаемые, неизъяснимые на другом; а его поэзия? Пусть попробуют передать всю силу, все величие, изящность на другом...!“

Опять к малороссийской литературе. Она движется и будет жить. Журналы (не к Вашему реч) не сотрут ее с лица земли, одолеет противников и гонителей... Вы можете содействовать ей“ [7, 322—323].

Особливо обурився Квітка, коли „землячок“-слов'янофіл М. Тихорський поставив перед українськими письменниками вимогу переселити свою літературу „з хати у вітальню“, облішити „хібну думку, що малоросійською мовою треба говорити мужицькою мовою, про мужиків, бурлік (!) та школярів“<sup>10</sup>. Квітка-Основ'яненко у своєму „Ответе г. Тихорскому“ рішуче виступив на захист достоїнств української літератури й демократичного героя в ній: „Пишут наши земляки... показывают, какие — не за редкость — встречаются характеры между нашими... у нас есть люди с душой, с сердцем, без образованности, а здравым умом понимающие, в чем благо; и потому они ни хохлы, ни что другое, а именно люди, которых подай Господи побольше и на Великой Руси, и в гостиных или, благопристойнее сказать, в салонах...“ (Маяк. 1843. Т. 10. С. 34—35).

Г. Квітка-Основ'яненко заперечував думки про обмеженість української літературної мови. Серед свідчень її багатих художніх можливостей він називає творчість І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Є. Гребінки, а також „наши песни, думы, пословицы, поговорки, выражения в летописях“ [7, 259]. Він довів художньою практикою її

<sup>10</sup> Маяк. 1842. Т. 5. С. 203.

великі потенції, придатність для вираження найглибших людських почуттів і переживань.

Письменник багато зробив для того, щоб український просвітительський реалізм склався в цілісну художню систему. Не можна не звернути увагу на те, що в „Супліці до пана іздателя“ він закликав писати так, щоб було „і звичайне, і ніжненьке, і розумне, і полезне“. „Це не випадковий набір слів — у них втілена ціла програма відповідно спрямуванню літератури того часу: „звичайне“ — увага до повсякденного життя і побуту, „ніжненьке“ — розкриття найніжніших поривань душі (під впливом сентименталізму), „розумне“ — раціоналізм класицизму та Просвітительства, „полезне“ — дидактизм і виховні настанови класицизму, сентименталізму і Просвітительства. Тобто тут здекларовані найхарактерніші для *просвітительського реалізму* риси“<sup>11</sup>.

Головним Квітка-Основ'яненко вважав орієнтованість на дійсність („писання з природи“, адекватне життєвим явищам і людським типам), використання народнопоетичних мотивів, художніх принципів, жанрово-стильових засобів. Успіхи своїх творів він пояснював тим, що вони „писаны с природы, без всякой прикрасы и оттушовки“ [7, 214]. Те, що „неправдоподобно... неестественно“, він вважав і нехудожнім [7, 226]. „Пиши о людях видимых тобою, а не вымышляй характеров небывалых, неестественных, странных, диких, ужасных...“ [7, 158], — закликав Квітка, висловлюючи невдоволення тими літераторами, які „летают под небесами, изобретают страсти, созидают характеры“ [7, 214]. Ці та подібні настанови письменника, висловлені в листах, літературно-публіцистичних статтях і замітках („Супліка до пана іздателя“, „Званые гости“, „Мемуары Евстратия Мякушкина“, „Ответ г. Тихорскому“, „Лист до издавцев „Русского вестника“), відбивали позиції просвітителя-реаліста, були вимогами художнього пізнання реального життя в його повсякденних виявах, що, проте, не означало простого копіювання „природи“.

Для художньої практики Квітки характерна ідеалізація в зображенні позитивних героїв (головним чином людей з народу) та тенденційність (аж до карикатурності) у змалюванні негативних персонажів (переважно з панівних верств), пильна увага до негативних явищ дійсності.

На формуванні просвітительсько-реалістичних принципів Квітки-Основ'яненка позначився вплив раціоналізму класицистів, чуттєвості сентименталістів, орнаментальності й метафоричності барокового стилю, народнопоетичних стильових

<sup>11</sup> Калениченко Н. Л. Українська література ХІХ ст.: Напрями, течії. К., 1977. С. 101

засобів. У ряді творів письменник користувався романтичними засобами („Ганнуся“, „Перекотиполо“, „Предання о Гаркуше“, „Основание Харькова“).

Головним для Квітки-Основ'яненка були „стремление показать, отчего у нас зло“ [7, 219], прагнення до реалістичної типізації (зокрема, залежність формування особистості від побутових обставин, виховання). Він, як і всі просвітителі, вірив у всеперемагаючу силу слова й морального прикладу в боротьбі зі злом, створював ідеалізовані образи добродісної особистості як взірця для наслідування („...была бы цель нравственная, назидательная, а без этого, как красно ни пиши, все вздор...“) [7, 158].

Літературно-естетичні погляди Квітки-Основ'яненка зазнавали еволюції в бік демократизації естетичного ідеалу, його народності. Це проявилось як у проблематиці, так і в пошуках нових жанрових форм і художньо-стильових засобів. В одній із ранніх комедій — „Шельменко — волостной писарь“ в узагальнюючих судженнях селянина Микити якоюсь мірою відбилися такі уявлення Г. Квітки: „Кто из мужиков дослужится хоть до маленького начальства, тот всегда и на всяком месте останется мужиком... У мужика и обычаи все мужицкие, все подлое да гнусное; он для злата не боится прогневать Бога, отвечать перед царем и стыда не страшится. А господин ни самой маленькой не пойдет на незаконное...“ [1, 272]. Однак з початку 30-х років Квітка дедалі більше виявляє розуміння простого народу як носія високих морально-етичних якостей і найкращих національних традицій.

Одним з перших в українській (і в російській) естетиці Квітка-Основ'яненко виступив з пропагандою „теми народу“, в чому виявилась важлива тенденція часу. Сміливо й рішуче за умов, коли кріпосники ставились до мужика як до робочої худоби, прозвучала його заява про те, що прості українські селяни мають цілковиту підставу на провідне становище серед позитивних героїв літератури („Ответ г. Тихорскому“). Квітка надає перевагу в літературі простій людині як найцікавішому об'єкту зображення. У ній він бачить „натуральність“, природність життя й поведінки, почуттів, розуму, щиросердність, незіпсованість умовностями світського життя. Естетичному ідеалові письменника найбільше відповідали герої, побачені ним „в простом классе людей... где люди действуют не по внушенным им правилам, не по вложенным в них понятиям, а по собственному чувству, уму, рассудку“ [7, 159]. Оглядаючись на свій літературний доробок, Квітка-Основ'яненко писав, що його „герои и героини все в квитках и запасках, все здешних мест“ [7, 303].

Принципово важливим було твердження письменника про те, що справжнім цінителем літератури є не „салон“ чи офіційна критика М. Тихорського, а народна громада („Салдацький патрет“, „Ответ г. Тихорскому“). Орієнтація Квітки на народне світобачення й принципи художнього відображення була одним із важливих факторів народності й національної самобутності його творчості.

Свої ранні фейлетони, статті, жартівливі вірші (10-ті — початок 20-х років) Квітка-Основ'яненко публікував переважно в харківській періодиці („Украинский вестник“, „Харьковский Демокрит“, „Харьковские известия“), деякі твори — в „Вестнике Европы“. З творів цього періоду найбільший інтерес у читача викликали „Письма Фалалея Повинухина“ — цикл сатиричних прозових фейлетонів, написаних у формі листів до видавців журналу від поміщика-невігласа („Украинский вестник“, 1816—1817; „Вестник Европы“, 1822). В них у традиційній манері російської просвітительської сатири XVIII ст. висміювалися обмеженість, неучтво, галломанія провінційного панства, порушувалися питання про тяжке становище поміщицьких селян.

Громадянське обурення лиходійством і зловживанням чиновного панства, поміщицтва віра в дієвість сатири приводять Квітку-Основ'яненка до жанру сатиричної комедії. Наприкінці 20-х — на початку 30-х років він написав російською мовою сім комедій, у яких сміливо й гостро викривав характерні явища беззаконня, службові зловживання, розбещеність, експлуаторсько-кріпосницькі звички служилого дворянства, поміщицтва. У них письменник показував вороже ставлення селян до дворянства, робив натяки на те, що аморальна поведінка дворянства зумовлена його становими правами й привілеями.

У побудові комедій драматург значною мірою орієнтується на літературні зразки, що виявляється як у використанні традицій класицистичної сатири, принципів художнього узагальнення образів, так і в застарілих тоді вже принципах різкої поляризації позитивних і негативних героїв, однозначності образів-персонажів, у вживанні прізвищ-характеристик (Староплотов, Кожедралов, Скупинська, Ненаситін, Тихіна, Достойнов, Благосудов). Ідеальні персонажі — Милов, Твердов, Скромов, Достойнов, Благосудов — це відверто дидактичне уособлення ліберально-просвітительських авторських ідей щодо перевиховання панівних станів і вдосконалення суспільства. Зображення негативних дійових осіб відзначалося прагненням до адекватності живій дійсності.

Серед п'єс 20—30-х років — „Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе“ (написана 1827 р.,

опублікована 1840 р.), „Дворянские выборы“ (1828), „Турецкая шаль“ (1829), „Шельменко — волостной писарь“ (1829), „Ясновидающая“ (1830, не була опублікована через цензурну заборону). У комедії „Приезжий из столицы“ письменник правдиво зображує звичай повітового чиновництва, висміює його неучтво, гонитву за чинами й багатством, плазування перед начальством, недбалість щодо громадянських обов'язків, злочинно-егоїстичне ставлення до бідняків. Обмеженість чиновництва, його страх перед можливою розплатою за службу бездіяльність призводять до того, що городничий, суддя Спалкін, пристав Шарін, наглядач повітових училищ Ученосветов, поштовий експедитор Печаталкін та інші з переляку приймають за ревізора приїжджого з Петербурга дрібного чиновника Пустолобова. Висміює драматург раболіпство провінційного дворянства перед вищими можновладцями, ставлячи повітових правителів у безглузду ситуацію, коли засліплені „величчю“ приїжджого „вельможі“, вони не можуть, не сміють розпізнати в ньому авантюриста. Сюжетом, багатьма ситуаціями, системою персонажів ця комедія Квітки є попередницею гоголівського „Ревізора“. Подібність цих п'єс дослідники пояснюють тим, що в основі їх обох лежить популярний тоді анекдот про удаваних ревізорів, а також тим, що на Гоголя могли мати вплив певні відомості про ненадруковану тоді комедію Квітки, рукопис якої ходив з 1828 р. по руках петербурзьких літераторів<sup>12</sup>.

Сенсацією в задушливій атмосфері миколаївської реакції став вихід у Москві сатиричної комедії „Дворянские выборы“, в якій на конкретних життєвих фактах розкривалися характерні болячки провінційного чиновницько-поміщицького середовища. Виводячи цілий ряд негідників, лиходіїв з реакційного дворянства, з продажного бюрократичного чиновницького апарату (Кожедралов, Староплотов, Вижималов та ін.), Квітка-Основ'яненко пов'язує їх нищість з „наслідственным невежеством“. Показані у вчинках і діалогах ці риси цих лиходіїв-дворян доповнює від імені автора Благосудов: „Получив после родителей в наследство имение и невежество, живут в праздности, в пороках... все провозждают жизнь без благородства, без чести и без ума, одни расточая, а другие награбливая имения... Источник сему злу есть закоренелое нежелание доставлять детям воспитания. Но, благодаря мудрым мерам благотельного правительства, зло сие начинает искореняться. Сколько мы видим молодых дворян в училищах!“ [1, 134].

<sup>12</sup> Див.: Волков Н. В. К истории русской комедии. Зависимость „Ревизора“ Гоголя от комедии Квитки „Приезжий из столицы“. СПб., 1899; Баженов Н. Г. Квитка как вдохновитель Н. Гоголя. Х., 1916.

Реакційні кола сприйняли комедію як випад проти дворянства, замах „на благодворне запровадження мудрої государини“ — введені Катериною II дворянські зібрання, вибори, привілеї для дворянства.

П'еса мала надзвичайний успіх — понад тисячу примірників книжок у Москві розкупили за два місяці, п'еса готували до постановки в Московському імператорському театрі. Прогресивна журнальна критика одностайно оцінила її як новаторське щодо проблематики й художніх принципів явище в літературному процесі. Особлива увага зверталася на чітку відповідність зображення життєвій реальності. Рецензент журналу „Московский телеграф“ зазначав: „Автор узяв предмет цілком новий, оригінальний. Він піддає висміюванню одне з жакливих зол сучасного суспільства нашого; він виводить на комічну сцену людей, яких ми знаємо, примушує їх говорити й діяти, як вони говорять і діють насправді... комік кидает виклик пороку — згубному, небезпечному, — і зграя комічних лиходіїв на сцені кипить життям“ (Московский телеграф. 1829. Ч. 26. С. 86). Однак після прочитання п'еси Миколою I вона була заборонена до постановки цензурою.

Змальована в комедіях Квітки різкими сатиричними штрихами картина суспільного життя з його реальними вадами, зловживаннями, несправедливостями об'єктивно підводила до думки про моральний розклад служилого дворянства, корупцію в чиновницько-поміщицькому середовищі. У сатиричному зображенні суспільних вад виявився сильний реалістичний струмінь письменника. Літературна громадськість побачила в нього слідування принципу „писання безпосередньо з життя“, з „натури“, а не „облагородження“ природи.

Критика відзначила оригінальний талант драматурга, новизну й злободенність проблематики, вірність автора дійсності в зображенні лиходіїв, вказувала на принципове значення „Дворянских выборов“ та інших його комедій для російського літературного процесу. Так, М. І. Надєждін наголошував у журналі „Телескоп“, що їх автор „пішов шляхом, який ледве не заріс після Фонвізіна“ (тобто продовжив кращі традиції російської просвітительської сатири XVIII ст.), і що від його таланту „російська народна сцена може багато сподіватися“ (Телескоп. 1831. Ч. 1. С. 131). Творча манера Квітки-комедіографа зіставляється зі стилем європейських мистецьких шкіл. Комедія „Шельменко — волостной писарь“, наприклад, характеризується „Московским телеграфом“ так: „Це жива картина у фламандському стилі, з грубими фігурами, але ці фігури у високому ступені природні, і істина

цих зображень становить *високе мистецьке достоїнство творіння*" (1831. № 19. С. 388). В. Белінський згодом назвав „Дворянские выборы“ в одному ряду з „Недоростком“ Д. Фонвізіна та „Горем з розуму“ О. Грибоедова, зазначив, що в комедіях „Дворянские выборы, часть вторая, или Выбор исправника“ та „Шельменко — волостной писарь“ відчувається пошук нових творчих принципів.

Особливе значення комедій Квітки 20-х — початку 30-х років полягало в тому, що їх автор пішов у напрямі заперечення тогочасної „мерзотної дійсності“ (В. Белінський).

Водночас у ряді драматичних творів Квітка пропонує ліберально-просвітительські способи усунення суспільних вад, удосконалення суспільства (зайняття адміністративних посад розумними, освіченими, добропорядними й діяльними людьми; автор виводить ідеалізовані постаті таких діячів). Тут письменник продовжував традиції російської сатири другої половини XVIII ст. Характеризуючи цю сатиру „катерининських часів“, М. Добролюбов зауважив „наївність сатириків, які уявляли, що прогрес Росії залежить від особистої чесності якого-небудь секретаря, від прихильного поводження поміщика з селянами, від точного виконання указів про винокуріння... і т. д. Вони не хотіли бачити зв'язку всіх окремих беззаконь із загальним механізмом тогочасної організації держави і від нікчемних поліпшень очікували величезних наслідків, як, наприклад, знищення хабарництва від запровадження прокурорів, і т. п.“<sup>13</sup>.

Талант Квітки-Основ'яненка як українського письменника найповніше виявився в художній прозі. До 30-х років XIX ст. у новій українській літературі розвивалися лише поетичні й драматичні жанри. Потреби часу вимагали аналітично-пізнавального зображення дійсності в її широкому охопленні, в усіх складностях, суперечностях, показу людини в суспільних взаєминах, які чимдалі ускладнювалися. Для здійснення цих художніх завдань найбільш придатними були прозові жанри. В російському письменстві проза вже починала завойовувати провідні позиції. З'являються „Повісті Белкіна“ (1831) О. Пушкіна. В Україні особливого резонансу набули гоголівські „Вечори на хуторі біля Диканьки“ (1831—1832), в яких (як і в повістях О. Сомова, А. Погорельського, М. Погодіна) розроблялася українська тематика. В колах української інтелігенції активізувалися давні дебати про творчі потенції української літературної мови, про перспективи творення цією мовою літератури в усьому

<sup>13</sup> Добролюбов Н. А. Русская сатира екатерининского времени // Собр. соч.: У 9 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 372—373.

її жанрово-стильовому багатстві. Прагнення довести „силу і оригінальність“ української мови [7, 156], можливість творити нею „і звичайне, і ніжненьке, і розумне, і полезне“ [7, 112] стало одним із факторів звернення Квітки до українськомовної творчості в жанрі „чутливої“, сентиментально-реалістичної повісті.

Після першої повісті „Маруся“ (1832) Квітка створює ще ряд повістей і оповідань, що вийшли двома збірками („Малороссийские повести, рассказываемые Грыцьком Основьяненком“; книга перша — 1834 р., книга друга — 1836—1837 рр.). Поява повістей та оповідань Квітки-Основ'яненка знаменувала новий важливий етап не лише у творчості письменника, а й загалом у розвитку української літератури, у формуванні її реалізму й народності. В захопленому відгуку на першу книжку „Малороссийских повестей, рассказываемых Грыцьком Основьяненком“ О. Бодяньський підкреслив його роль як зачинателя нової української прози: „Хвала пану Грыцькові, який першим так сміливо й так мальовничо ввірвався на баскому українському коні в галузь нині всіма улюбленого розповідного роду...“<sup>14</sup> Ця книга, за словами В. Белінського, позначалася „високим літературним достоїнством, що йде від оригінальності предмета й оригінальності таланту“ [1, 239]. Ще ряд повістей і оповідань письменника публікується в журналах та альманахах, повість „Козирдівка“ виходить у Петербурзі окремим виданням.

Усі ці повісті й оповідання були рішучим кроком літератури (не тільки української) до „теми народу“, до світу життя простого трудівника. У них центральними позитивними героями виступають люди хліборобської праці, яким досі відводилося мало місця в світовій літературі й які зображувалися переважно в комічному плані або у вигляді сентиментальних „пейзанів“. Ці твори написані в формі широкої, неквапливої, докладної розповіді Грыцька Основ'яненка — мудрого старожила з харківської околиці, людини з народу для слухачів зі свого ж таки демократичного середовища. В ній успадковані від народних оповідачів щирість і довірливість тону, майстерне володіння фольклорними матеріалами й художніми прийомами, барвистість стилю. Вдається Квітка-Основ'яненко — найчастіше в гумористичних творах — і до простакуватого тону розповіді, часом — до бурлескної, в деяких місцях шаржованої, стильової манери. Вже в самій назві двох книжок „Малороссийских повестей“ відбилася „вирішальна особливість поезики“

<sup>14</sup> Ученые записки Московского университета. 1834. № 6. С. 307.



прози письменника: „усі ці твори „розповідаються“, а не пишуться“<sup>15</sup>.

Роль Квітчиного оповідача як композиційного елемента складна й багатозначна. Надання автором слова представникові простого народу було й засобом поширення своїх просвітительських думок та суджень, і прийомом об'єктивізації зображуваного, і формою висловлення народних інтересів, вираження народного світосприймання й естетичного світобачення. Це був також засіб зорієнтувати літературний твір на народного читача або слухача. Введення народного оповідача зумовлювалося й наявністю станової дистанції між автором-дворянином і зображуваним простим людом та потребою своєрідного „буфера“, громовідводу між автором і недоброзичливими критиками. У застосуванні форми усної оповіді очевидця, людини з народу, виявилась і настанова на документально-фактичну достовірність як один із засобів художньої правдивості. Така оповідь надавала зображуваному життєвої переконливості, визначала самі критерії життєвих явищ з орієнтацією на народну шкалу моральних цінностей. Вона стала важливим для тих часів способом демократизації літератури. Оповідач для Квітки — „довірена особа“, саме його точка зору „авторові потрібна як можливість сказати правду про життя, яке оповідач знає і, очевидно, навіть краще, ніж автор... Настанова на таку фігуру оповідача — найсуттєвіший крок у демократизації прози, її поезики, у наближенні до запитів реальної дійсності, з усіма її подробицями, в першу чергу побутовими“<sup>16</sup>.

Художня проза Квітки-Основ'яненка поділяється на дві основні групи: бурлескно-реалістичні оповідання та повість; сентиментально-реалістичні повісті. У цьому поділі відбилися особливості двох основних стильових течій в українському просвітительському реалізмі. Головний стильовий принцип бурлескно-реалістичних творів Квітки — комічно-бурлескне, нерідко гротескне змалювання персонажів переважно фольклорного походження, насиченість художньої структури уснопоетичними мотивами й прийомами. Поезика підпорядкована створенню критичного пафосу, висміюванню й викриттю негативних соціальних і моральних явищ. Стильовою домінантою сентиментально-реалістичних повістей Квітки є

<sup>15</sup> Слюсар А. О. Фантастична повість в українській літературі 30-х років XIX ст. // Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX ст. К., 1986. С. 71.

<sup>16</sup> Кичигін В. П. Від народнопоетичних форм до художнього цілого повісті („Салдацький патрет“ Г. Квітки-Основ'яненка) // Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX ст. С. 60—61.

співчутливе, більш чи менш ідеалізоване зображення селянського героя з заглибленням у його внутрішній світ, із широким використанням народнопісенних мотивів і засобів ліризації.

До першої групи належать, зокрема, гумористичні оповідання „Салдацький патрет“ (1833), „Мертвецький великдень“ (1833), „От тобі і скарб“ (1834), „Пархімове снідання“ (1841), „Підбрехач“ (1843), а також гумористично-сатирична повість „Конотопська відьма“ (1833).

Письменник виробив свій специфічний жанр оповідання переважно шляхом олітературення фольклорних оповідних жанрів, створення нової жанрової структури на межі двох художньо-естетичних систем — фольклорної та літературної; художня природа його оповідань (усі вони написані за народнопоетичними сюжетами, мотивами) великою мірою визначається жанровими ознаками тих фольклорних творів, які покладені письменником в основу. Це оповідання-анекдот („Салдацький патрет“, „Пархімове снідання“, „Підбрехач“), фантастичне оповідання („Мертвецький великдень“, „От тобі і скарб“), оповідання-притча („Перекотиполе“; 1840), оповідання новелістичного характеру („Малоросійська биль“).

Майстерно написане оригінальне за жанровою структурою оповідання „Салдацький патрет“ полемічно спрямоване проти шовіністичних кіл, які недоброзичливо та некомпетентно судили про українську літературу, особливо про твори з життя селянства, написані українською мовою. В науку їм Квітка-Основ'яненко описує анекдотичний випадок із зарозумілим шевцем Терешком, який своїми зухвалими невігласькими закидами на адресу картини художника довів себе до ганьби і всенародного осоромлення. В сюжеті оповідання використані мотиви античних анекдотів про художників Зевкіса і Апеллеса, відомі Квітці з „Натуральної історії“ Плінія Старшого або з похідних від неї джерел<sup>17</sup>, а також українське прислів'я „Швець знай своє шевство, а у кравецтво не мішайся“. Справжнім цінителем мистецтва, стверджує письменник, є народна громада. Квітка-Основ'яненко в душі просвітительського реалізму висловлює своє розуміння художнього зображення, називаючи вищим досягненням той твір, у якому персонаж, „як живий“. На основі безпосередніх спостережень та фольклорних мотивів (про продаж циганами нікчемного коня селянинові, про пригоди солдата й чумака на ярмарку) створено мальовничу, динамічну й багатобарвну картину ярмаркового дійства, в якій відбилосся

<sup>17</sup> Див.: *Денисюк І. О.* Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст. К., 1981. С. 9—11.

чимало характерних сторін тогочасного життя й побуту українського народу.

„Салдацький патрет“ — твір ще значною мірою пошуковий щодо художніх принципів, стилю, жанру. І до цього часу простежується різномір у характеристиках його художніх достоїнств, жанрової природи. Так, існує думка, що в цьому оповіданні ще немає „композиційної єдності“, „композиції як показника художнього завершення цілого“, що „жанр „Салдацького патрета“ визначити важко, бо це, власне, ще не жанр, а його прообраз. Звідси — неоднозначність, мозаїчність, що виявляється на всіх рівнях“<sup>18</sup>. І. Денисюк пише, що в „Салдацькому патреті“ „відчувається авторське почуття композиції“, і так визначає жанр цього твору: „Ми приймаємо перше оповідання Квітки-Основ'яненка як жанр анекдота, скрещеного з образом. Анекдот дав фабульну гостроту й дотепність, образок — мальовничість тла та його широчінь і певну настроєву атмосферу. Майстерно та докладно виписане тло превалює над мораллю цього твору“<sup>19</sup>.

В композиційній організації твору письменник орієнтується також на народну казку про різнотипні пригоди героя й на літературні твори з ланцюговою композицією. В жанровій структурі „Салдацького патрета“ наявний також алегоризм байкового типу, що дає підстави для визначення жанру цього твору як „оповідання-байки“<sup>20</sup>. На відміну від анекдоту в „Салдацькому патреті“ як літературному оповіданні наявні більш складна композиція, поетапне нарощування події, неквапливість розгортання фабули, велика кількість персонажів та їх характеристик, деталізація обставин дії за рахунок інформації про суспільні й побутові явища.

Оповідання „Мертвецький великдень“, „От тобі і скарб“, „Пархімове снідання“, „Підбрехач“ написані за фольклорними мотивами й підпорядковані головним чином морально-виховним завданням; дотепний гумор, етнопедагогічна мудрість їх спрямовані проти пияцтва, неробства, брехливості, обмеженості, намагання розжитися нетрудовим способом. В окремих місцях робляться різкі випадки проти кабарництва, станової нерівності, панського паразитизму, своєкорисливих церковників. Критерієм сатиричної характеристики дійсності виступає народна точка зору, протонародне світорозуміння. Така, наприклад, узагальнююча сатирична картина всевладдя

<sup>18</sup> Кичигін В. П. Від народнопоетичних форм до художнього цілого повісті. С. 56, 67.

<sup>19</sup> Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. С. 12.

<sup>20</sup> Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. С. 104.

хабара в оповіданні „Мертвецький великдень“ малюється з позицій гнобленого селянина: „...звісно, що тільки підеш з жалобами та позивками, то вже й треба „прийдіте поклонімося“. Бо сказано: без піджоги і дрова не горять. А як десяцькому дай, соцькому дай, писарю дай, отаману дай, а все-таки до волості відопруть (не їм же одним хліб їсти); а як, не дай Боже! та у ту пору набіжить засідатель та, борони Боже лихого часу, з письменником: так тогді вже й зовсім пропав! Пишуть-пишуть, беруть-беруть, та тільки тогді пустять, як вже нічого й взяти; а то, коли zostались які вишкварки, так іще у суд запровадять, — ну! там уже і амінь“ [3, 89]. У „Мертвецькому великодні“ проводиться просвітительська ідея рівності людей, висловлюється народна мрія про соціальну рівність. Потрапивши „на той світ“, Нечипір запитує мерців: „...Хто над вами тут є отаман чи який старший?“ — на що ті відповідають: „Нема нікого старшого, ми тут усі рівні; минулось панство!“ [3, 100].

Найвизначніший бурлескно-реалістичний твір Квітки-Основ'яненка — композиційно багатоплоскова й багатопланова повість „Конотопська відьма“ — це насамперед гостра сатира на панівну верхівку українського суспільства XVIII ст., характерні негативні риси якої втілені в образах невігласа, нікчеми й ледаща судника Забрюхи, шкідливого й підлого крутія та безпросвітного п'яниці писаря Пістряка, свавільного Халаявського, отця Симеона, який виявляє невдоволення тим, що зменшилася смертність людей, а значить і частувань його на похоронах. Однак ідея повісті неоднозначна. До показу минулого Квітка звернувся і як до своєрідного алегоричного художнього прийому „бий у минулому сучасне“ (цим принципом він керується також у романах „Пан Халаявський“ та „Жизнь и похождения Столбикова“). Він показав типові риси тієї козацької старшини, значна частина якої в часи поступової ліквідації російським царизмом української державності, послідовних обмежень ним демократичної суті полково-сотенного ладу в Україні у XVIII ст. виродилася в звичайну експлуататорську верхівку, розкрив тогочасну потворність адміністративних порядків, порушення характерного для колишніх часів Запорозької Січі виборного принципу комплектування командного складу за особистими здібностями та бойовими заслугами, а не за знатністю походження чи спадковістю. Але письменник у „Конотопській відьмі“ думав не стільки про виразність історичного колориту, скільки про створення соціальної сатири. У переродженій старшині впізнавалися риси сучасного українського панства, яке вийшло з колишньої старшини, нагромадивши маєтності та одержавши від царського уряду дворянські

привілеї. Цю ідейну лінію письменник продовжить в образах поміщика Шпака („Шельменко-денщик“) та панів Халявських („Пан Халявский“). Квітчині негативні образи представників колишньої козацької старшини спроектовані на дійсність ХІХ ст. Сатиричними, гротескними мазками, карикатурними прийомами (гротескні сцени появи писаря з хворостою, сотника з промовою-„рацеєю“ під час сватання, гротеск у способі саморозкриття Забрюхи) із залученням анекдотичних мотивів і фантастики показано обмеженість, неуцтво, нікчемність панівної верхівки взагалі, її ледаче, паразитичне життя, яке обмежується задоволенням потреб шлунку, пиятикою. Безпосередні виходи на сучасність наявні, наприклад, у такому узагальненні: „А се вже звісно і усюди так поводитьься, що чим начальник дурніший, тим він гордіший і знай дметься, мов шкураток на вогні“.

Гротескні прийоми в зображенні Забрюхи й Пістряка підкреслюють алогічність цих постатей щодо просвітительських і народних ідеалів життя.

Сюжет повісті становить складну інтригу з фантастичними епізодами, з переплетенням ліній, чого не простежується в інших українських творах Квітки, побудованих за зразками народної прози. Розвиток сюжету, розв'язка певною мірою виражають просвітительську ідею приреченості світу сваволі властей, невігластва, забобонності.

Улюблені прийоми сатиричного висміювання в повісті — тенденційна деформація, перебільшення й карикатурне загострення, що сприяє виявленню провідних, найістотніших вад.

Оригінально поєднуються в повісті відображення міфологічних уявлень, вірувань темних людей та використання народної демонології для висміювання й гострого осудження забобонності, невігластва панівних верств, виявлення їхнього розумового убогства й моральної потворності.

Широко користується письменник прийомом натуралістично знижених портретних зарисовок. Загалом у портретній характеристиці персонажів Квітка надає перевагу експресивному началу над аналітичним.

Серед сентиментально-реалістичних творів Квітки-Основ'яненка — повісті „Маруся“, „Козир-дівка“, „Сердешна Оксана“, „Щира любов“. Центральним персонажем у кожній із них виступає сільська дівчина.

Основна колізія сентиментально-реалістичних повістей письменника — долання позитивними героями з трудових верств, переважно з селянства, суспільних і соціально-побутових перешкод, що виникають на шляху влаштування їхньої долі („Маруся“, „Сердешна Оксана“, „Щира любов“) чи

долі інших людей („Добре роби — добре і буде“, „Козир-дівка“, „Божі діти“).

Ідейну основу повісті „Маруся“ (1832), першого визначного прозово-епічного твору нової української літератури, становить реальний життєвий конфлікт соціально-побутового змісту: на перешкоді до одруження закоханих стоїть перспектива важкої двадцятип'ятирічної солдатської служби для нареченого і злиденної долі жінки-солдатки для нареченої. Квітка-Основ'яненко намагається знайти полегшене розв'язання цього конфлікту через добродійного хазяїна, який обіцяє героєві повісті за чесну одно-дворічну роботу знайти йому за гроші заміну при рекрутському наборі.

Бажаючи показати кращі духовні риси трудового народу й продемонструвати високу естетичну спроможність української літературної мови та придатність її для втілення трагічних сюжетів, вираження тонких емоцій, Квітка-Основ'яненко створює яскраву картину життя, побуту, взаємин духовно багатих простих людей. Сюжет повісті — опоетизована історія чистого й вірного кохання сільської дівчини Марусі й парубка з міських ремісників Василя; завершення сюжету трагічне: обоє помирають. На фабулі та образах твору позначилися трагічні мотиви народних пісень-балад та пісенної лірики, поезія сільських звичаїв і обрядів. Ідучи за традиціями сентименталізму, письменник наділяє Марусю й Василя особливою чутливістю й душевною вразливістю, вводить у повість мотиви віщування серця, смерті з туги за померлою коханою.

Головна героїня Маруся зображена як утілення найвищих людських якостей — згідно з народним і авторським етичним та естетичним ідеалом. Дівчина „на все село була і красива, і розумна, і багата, звичайна та ще к тому тиха, і смирна, і усякому покірна“.

У повісті „Маруся“ з'являється характерне для Квітки художньо-етнографічне портретування персонажів, відображення їх внутрішнього світу, морально-етичних якостей, з орієнтацією на фольклорні зразки. Маруся „висока, пряменська, як стрілочка, чорнявенька, очиці, як тернові ягідки, бровоньки, як на шнурочку, личком червона... Та як вирядиться у баєву червону юпку, застебнеться під саму душу, щоб нічогосінько не видно було, що незвичайно... вже ж пак не так, як городянські дівчата, що у панів понавчались...“ Портрети героїв „Марусі“ та інших творів Квітки стали зразками художньо-етнографічного портретування для багатьох українських прозаїків.

Основну увагу в характеристиці Марусі письменник приділяє показу її почуттів і переживань. Тут, крім використання

традицій сентименталістів, велику роль відіграє ліризм народної пісенності, народнопоетичне зображення внутрішнього світу людини, сильних і піднесених почуттів.

Серед найголовніших якостей Марусі письменник підкреслює її працьовитість: вона була „до усякого діла невсипуща“: „...А що роботяща! і на батька, і на матір, і на себе пряде, шие, мие, і сама усе одна, без наньмички, і варить, і пече“. Вона й біля печі, й біля корови, „й дома порасться“, й „з батьком у полі, чи громадити, чи жати“. Квітка одним із перших у новочасній літературі звернувся до зображення селянської праці, до показу героїв у хліборобських заняттях, чим його герої принципово відрізняються від персонажів попередньої сентименталістської літератури.

Значною мірою в народнопісенному плані витримана мовленнєва партія Марусі, що сприяє поетизації героїні, яскравому виявленню її глибоких емоцій і драматичних переживань, її душевної теплоти в ставленні до людей: „Василечку, голубчику, соколику мій“, „Василечку, мій козаченьку!“, „Матінко моя ріднесенька! утінко моя, перепілочко, голубочко! Не погубляйте свого дитяти; дайте мені, бідненькій, ще на світі пожити! Не розлучайте мене з моїм Василечком... Хоч один годочок дайте мені з Василечком прожити, щоб і я знала, що то за радість на світі!“

В образі Марусиного батька Наума Дрота втілено Квітчин і народний ідеал хазяйновитого селянина. Завдяки чесній праці, додержанню народних моральних норм і християнських заповідей він нажив багатство, здобув душевну рівновагу і справжнє щастя. Приваблюють у Наумі його роботяща вдача, життєва мудрість трудящої людини, високі морально-етичні принципи. Навіть втративши найдорожче для себе — єдину доньку, Наум не впадає у відчай, заспокоюючи себе й дружину тим, що то Бог забрав із цього злого світу та прийняв до себе любу йому богоугодну душу Марусі і що після їхньої смерті Бог збере їх разом („наша Маруся нас тамечки зостріне“). П. Куліш та інші критики вважали, що в образі Наума Дрота зібрані й опоетизовані кращі риси українського селянина-хлібороба.

Повість „Маруся“, ця поетична картина з багатьма точно відтвореними істотними реаліями тогочасної дійсності й водночас з ідеалізованими героями (Маруся, Василь, Наум), значною мірою являла собою образ вимріяного Квітчиною просвітительсько-демократичною уявою народного життя України.

Важливе місце в художній структурі повісті „Маруся“ займає опис поетичних народно-національних обрядів сватання, весілля як високохудожніх дійств зі своєю режисурою,

своїми ролями, з сюжетом, усталеним текстом, глибоко-емоційними піснями та дотепними примовками, з запальними національно-своєрідними танцями. До найкращих сторінок повісті належить майстерно виписана в традиціях сентименталістів елегантна картина українського ранку, яка ніби символізує зародження кохання Марусі й Василя; вона стала взірцем для пейзажних зарисовок в українській літературі наступних часів.

Крізь серпанок сентиментальної ідеалізації у творі пробивається суворая правда про соціальне лихо тих часів — царську солдатчину, трагічну долю жінки-солдатки та її дітей, про беззахисність сироти. Умудрений життєвим досвідом Наум Дрот, аргументуючи свою незгоду видати Марусю за Василя, якому загрожує рекрутчина, говорить йому: „...Як прийде набір, то певно тобі лоб забриють, бо ти сирота, за тебе нікому заступитись... А що тоді буде з Марусею? Ні жінка, ні удова; звісно, як салдаток шанують: як саму послідню паплогу, і ніхто і не вірить, щоб була салдатка, та й чесна... Худобу розтаскають, повіднімають, хто її захистить? Діточки без доглядіння, у бідності, у нищеті, без науки, без усього помруть або — не дай Боже! — безділлями стануть. А вона з тим ізстаріється, немощі одоліють, бідність, каліцтво... тільки що в шпиталь, до старців!“ Тут вималювана ціла картина з народного життя, відбито народні погляди.

У побудові оповіді, деяких сюжетних ходів і характеристик героїв повісті відчувається певний вплив народної казки, а також агіографічної літератури.

Читачі й преса зустріли „Марусю“ захоплено. В. Белінський писав у рецензії: „Ми не спроможні висловити тієї насолоди, з якою прочитали її. Загальне захоплення публіки, однастайні похвали всіх журналів цілком виправдовують враження, яке справила на нас ця чудова повість“ [3, 52]. Маруся, Василь, Наум Дрот, на думку Белінського, — типи зразкових українців, „цвіт національного життя народу“ [3, 52]. Особливо привабила автора рецензії „Маруся“ як поетична картина України: „Саме цей герой і становить усю принадність, усю поетичну чарівність повісті“ [3, 54]. Схарактеризував критик деякі властивості творчої манери автора повісті: „...кожна сторінка, кожне слово його проймає, зігріє почуттям. Крім того, оповідь його відзначається народною малоросійською простодушністю... Погляд автора на людське серце дуже простий, навіть простуватий; але ця простота накідна, притворна — крізь неї проглядає глибина і могутність думки...“ [3, 54—55].



В. Белінський зауважив водночас недостатню індивідуалізованість персонажів та риси застарілого вже сентименталізму. Г. Квітка-Основ'яненко визнавав, що найкращою епітафією йому можуть бути слова: „Він написав Марусю!“ Т. Шевченко писав Г. Квітці-Основ'яненку: „Вас не бачив: а вашу душу, ваше серце так бачу, як може ніхто на всім світі. — Ваша „Маруся“ так мені вас розказала...“<sup>21</sup>

У повістях Квітки-Основ'яненка, написаних після „Марусі“, простежується менше захоплення народнопоетичною стихією, більше наближення до живої дійсності, тенденція до розширення соціального тла, до більшого заглиблення в соціальні обставини, до ширшого показу залежності формування характерів від середовища, виразнішої індивідуалізації образів-персонажів. Зауваживши, що в деяких повістях Квітки-Основ'яненка „зовсім не видно панщизняних відносин“, І. Франко писав: „Найглибше до основи тодішнього селянського життя сягають повісті „Козир-дівка“ і „Сердешна Оксана“ [41, 262]. У соціально-етичній повісті „Козир-дівка“ (1836) — новий для української літератури реалістичний образ вольової, завзятої, сповненої почуття людської гідності селянської дівчини Ївги, яка перемагає в боротьбі з сільською та повітовою владою і навіть губернським судом, добивається до губернатора й визволяє з в'язниці свого нареченого — бідняка-сироту Левка, несправедливо засудженого до заслання в Сибір. У „козирному“ характері Ївги, в її рішучих діях, ставленні до „п'явки людської“ — писаря з усім його „родом поганим писарським“, до здириців панів-„судящих“ показується питома риса української жінки з її жагою до справедливості, зображено пробудження громадянської активності в простій людині. Вагоме місце в повісті відведене викривальному, в'їдливо-сатиричному зображенню судді та інших „судящих“, справника, голови, писаря, зрештою — дії цілої адміністративно-судової машини повіту, а почасти й губернії проти бідняка. Проводиться думка, що простий трудівник може домогтися своїх прав лише наполегливою боротьбою за них. Водночас реалістичне відтворення логіки розвитку подій порушується штучною щасливою розв'язкою в дусі просвітительсько-сентиментального „торжества доброчесності“ — появою „доброго“ губернатора, який стає на захист селянина й карає кривдників.

Ще вищого рівня реалізму письменник досяг у соціально-етичній повісті „Сердешна Оксана“ (1838), де розробляється тема зведення паном дівчини-селянки. В багатьох повістях із „спокушаннями“, що з'явилися в російській літературі

<sup>21</sup> Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6 т. К., 1964. С. 13.

після „Бідної Лізи“ М. Карамзіна, тема кохання пана й селянки чи „людей культури“ й „людей природи“ розкривалася в плані „неприродності“, ненормальності такого явища. Так ці стосунки розумів і Квітка, присвятивши їх зображенню повісті „Сердешна Оксана“ й „Щира любов“. Однією з причин життєвої драми сільської красуні Оксани, що стала покриткою, письменник у дидактично-осудливому дусі виставляє її зневагу до хліборобської праці, мужицького способу життя, її намагання перейти у вищий соціальний стан завдяки зближенню з капітаном. Квітка тлумачить основну колізію не як моральне падіння дівчини, а як вияв панської розбещеності капітана.

Якщо в „Марусі“, а потім певною мірою і в „Коноптській відьмі“ автор (чи його оповідач) у трактуванні розвитку подій дотримується ідеї божественної напередвизначеності всього сущого, то в „Козир-дівці“ та „Сердешній Оксані“ життєвий шлях, доля героїв залежать від станових взаємин і волі до діяння самого героя. У цих повістях лиходійство панів зумовлене становою мораллю. Письменник осягає реалістичний принцип у змалюванні характерів, що виявляється, наприклад, у поясненні поведінки капітана щодо Оксани його типовою панською психологією. У ліричному відступі — застережливо-співчутливому звертанні до недосвідченої, наївної Оксани — автор з повчально-виховною метою розкриває й узагальнює суть ставлення панів до сільських дівчат: „Оксано, Оксано! Якби ти більше панів знала... ти б з першого слова (капітана. — О. Г.) відбігла б від нього, як від лихої години. Ти не знала панів, чи, ще лучче — паничів! Не диво їм одурити селянку, що зроду... не чула, як вони брешуть, як запрясягаються, як опісля гублять тих, що їм піддається“ [3, 272]. Оксана врешті-решт виявляє стійкість і здобуває певну моральну перемогу над капітаном.

Проблема „нормального“ кохання та шлюбу селянки й дворянина в етично-психологічній повісті „Щира любов“ (1839) розв'язується в плані просвітительсько-класицистичного торжества обов'язку над почуттям, розуму, тверезого глузду над серцем, однак з реалістичною мотивацією відмови благородної селянської дівчини Галочки щиро закоханому в неї офіцерові-поміщику. Реально й розсудливо мисляча, розумна героїня знає, що панське середовище не прийме її, просту селянку, в своє коло, і шлюб із нею прирік би Семена Івановича на постійне моральне страждання. Якоюсь мірою цей учинок Галочки є своєрідною інтерпретацією мотиву відмови Наталки з драми І. Котляревського „Наталка Полтавка“ женихові з вищого стану возному: „...Знайся кінь

з конем, а віл з волом“. Сюжет повісті, що закінчується смертю Галочки від непереборного кохання, підпорядкований суто логічній ідеї, вираженій у дидактичному „вступі“ народним прислів'ям „Сам погибай, а товариша виручай“.

У цій повісті виявляється характерний для Квітки раціоналізм художньої побудови. „Раціоналістичне начало в повістях письменника простежується в організації сюжету, в самій структурі повістунання, у притчевості“<sup>22</sup>.

М. Костомаров спостеріг, що Г. Квітка-Основ'яненко показав різні історичні типи українського жіноцтва: „...Откуда это изящество характера Маруси? Оно истекает из глубины характера малороссийской нации и понятно из ее исторической жизни. Маруся — это малороссиянка древнего века, живущая в новом... это девушка доживающей Малороссии; Ивга — дитя свежей жизни, процветающей уже на обновленной почве... Ивга делается возможною по мере того, как новая жизнь заменяет старую; народ становится на высшую степень общественности, следовательно, деятельность будет плодом всех побуждений“; „Галочка всегда идеал, показывающий высокое нравственное совершенство, до какого может довести глубокое чувство при здоровом состоянии других способностей“<sup>23</sup>.

Квітчині позитивні герої-селяни благородством душі, помислів, поведінки переважають представників панського середовища, багатіїв — така загальна авторська настанова всієї творчості письменника. В його сентиментально-реалістичних повістях та в оповіданні „Перекотиполе“ чітко виражена й та закономірність, що позитивні герої найчастіше не досягають особистого щастя (Маруся, Василь, Галочка помирають у розквіті молодих сил, заробітчанин-злидар Трохим із „Перекотиполя“ гине, Оксана стає покриткою), а це об'єктивно відбиває реальну ситуацію тогочасної дійсності.

Сюжетна, основна частина більшості повістей і оповідань Квітки-Основ'яненка побудована за фольклорними зразками й своєю лінійною композицією, одномотивністю сюжету близька до народних казок, оповідань, переказів, балад. Оповідання будується за зразком анекдоту: в кінці сюжету — різкий злам.

У стильових пошуках Квітка-Основ'яненко як автор сентиментально-реалістичних повістей звертався до народнопісенної лірики, що сприяло їх лірично-емоціональному забарв-

<sup>22</sup> Міщук Р. С. Деякі аспекти розвитку жанру повісті в українській літературі другої половини XIX ст. // Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX ст. С. 90.

<sup>23</sup> Костомаров М. І. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // Твори: У 2 т. К., 1967. Т. 2. С. 386.

ленню і на багато десятиліть визначило характерний ліризований стиль української прози.

Водночас з орієнтацією письменника на уснопоестичний спосіб зображення персонажів пов'язана певна стереотипність, повторюваність рис героїв, недостатність індивідуальної своєрідності персонажів, особливо в раніших його творах, наприклад, у „Марусі“.

В останні роки творчої діяльності Квітки-Основ'яненка виявляється його тяжіння до новелістичних принципів жанротворення. Зокрема, в оповіданні реалістично-романтичного характеру „Перекотиполе“ (1840), написаного на основі народної притчі-новели про вбивство одного заробітчанина іншим і про невідворотність покарання за злочин, маємо характерні для новели розповідь про незвичайну життєву подію, напруженість, драматизм дії і раптовий, різко характеризуючий героїв і їх долю поворот у її розвитку, складність обставин, у якій потрапляють герої, обмежену кількість дійових осіб, психологізм у їх характеристики, підтекст. Однак „Перекотиполе“ Квітки принципово відрізняється від новели композиційною розлогістю й розгалуженістю, морально-побутовою деталізацією характеристик героїв.

Узявши коротку фольклорну фабулу та абстрактну суть персонажів (убивця і потерпілий) за основну схему свого оповідання, Квітка розширює твір за рахунок побутових реалій, детальної характеристики персонажів, морально-психологічної й соціальної мотивації поведінки чесного трударя, бідного заробітчанина-невдахи Трохима й шукача нетрудової наживи, злодія та вбивці Дениса.

Написані раніше від „Перекотиполя“ повісті Квітки-Основ'яненка „Козир-дівка“ та „Сердешна Оксана“ становили собою своєрідні етапи (після „Марусі“) освоєння письменником реалістичного принципу етично-психологічного заглиблення у складний внутрішній світ героїв, відтворення „діалектики душі“ персонажів (наприклад, вираження драматизму душевного стану покритки Оксани, яка надумала живцем закопати в землю малого сина). В оповіданні „Перекотиполе“ Квітка зосереджує свою увагу на складній психології злочину. Користуючись романтичними прийомами, письменник створює „демонічний“ образ злочинця Дениса, „вводить у своє оповідання наелектризований страхом забонних персонажів опис бурі. На той час це був шедевр психологізованого пейзажу“<sup>24</sup>. Причина вбивства психологічно мотивується не просто бажанням Дениса загарбати

<sup>24</sup> Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. С. 17.

гроші (як у фольклорній притчі-новелі), а цілим комплексом чинників, головне — страхом розкриття скоєних ним жахливих злочинів, які відомі Трохимові. Страх бути викритим видає вбивцю при слідстві, коли в руці вбитого виявили перекотиполе — німого свідка вбивства. Письменник закінчує своє оповідання застережно-повчальною сентенцією про обов'язкову розправу вищої сили за злочин: „Так-то суд Божий не потерпів неправди, і хоч як кінці були заховані, так Бог об'явив; і через яку безділицю? Через бур'ян, через перекотиполе“.

Оповіданням „Перекотиполе“ Квітка започаткував психологічний аналіз в українській романтичній прозі.

Жанрові принципи новели повніше, ніж у „Перекотиполі“, втілені в „Малоросійській билі“ (1842), якій П. Куліш у своєму виданні дав назву „Купований розум“.

Задовольняючи потреби розвитку української театральної культури, Квітка-Основ'яненко створює сповнену іскристого гумору, життєво правдивих, жвавих жанрових сцен соціально-побутову комедію „Сватання на Гончарівці“ (1835). У цій першій українській комедії поєднуються жанрові риси комедії, комічної опери, інтермедії, міщанської драми, водевілю. В характері соціально-побутового конфлікту і принципах побудови образів трудової молоді — Уляни й Олексія — відчувається орієнтація на „Наталку Полтавку“ І. Котляревського. Водевільні прийоми й ситуації (зокрема, хитромудре ворожіння бувалого й винахідливого солдата Скорика) мають явний генетичний зв'язок із водевілем Котляревського „Москаль-чарівник“. Роль побутових типів (сварливої молодиці Одарки й простака-п'яниці Прокопа), комедійно-буфонадний характер показу їхніх взаємин — це трансформація комедійних жанрових елементів українських інтермедій XVII — XVIII ст. і жартівливих народних пісень (наприклад, пісні „Била жінка мужика“).

Квітка розширює комедійну структуру за рахунок жанрових елементів драми й народної лірики. В основу комедії покладено гострий життєвий конфлікт: на перешкоді до одруження закоханих Уляни й Олексія стоять належність нареченого до кріпацького стану, його бідність. Порущуючи питання про кріпацтво, Квітка-Основ'яненко намагається довести, ніби кріпацький стан не страшний для тих, у кого пани — добрі люди. Такі судження вкладаються в уста Уляни, відставного солдата Скорика. Водночас автор показує, яка думка про кріпаччину та панів-кріпосників склалася в народі. Улянина мати Одарка, жінка з великим життєвим досвідом, говорить дочці, яка запевняє, що пани в Олексія добрі: „...хоч вони і добрі, та пани! Як-таки се можна, щоб

тобі з волі та у неволю...“ Її жахає навіть думка, що дочку „поженуть на панщину“, — і вона намагається видати Уляну хоч і за дурнуватого, але багатого й „вільного“, Стецька. За існуючою в „комічних операх“ традицією „Сватання на Гончарівці“ має щасливе закінчення, однак Квітка створює по суті, драматичну ситуацію: „вільна“ дівчина, самовіддано кохаючи кріпака, одружуючись із ним, добровільно йде у кріпацьке ярмо.

З позицій просвітительського гуманізму засуджується в комедії влада грошей. За словами Олексія, всюди панують гроші, „куди не подивись, усе вони на світі орудують... з грішми дурня, невігласа і почитують, і шанують лучче, чим доброго, розумного і роботящого. З грішми можна і бездільничать і других обдирать, та ще замість щоб такого у Сибір, так такому ще і кланяються“ [2, 42]. Порушується проблема пияцтва, яке трактується як аморальне явище, причина зубожіння родини Прокопа Шкурата.

Створюючи веселу комедію ситуацій і характерів, драматург користується великою різноманітністю літературних і фольклорних прийомів комічного: вдається до буфонадних сцен (Одарка тягає за чуприну Прокопа тощо), ефекту несподіваності (при сватанні Олексій забирає хустку, якою накритий гарбуз, а Стецькові дістається „овоч“), комедійного самовикриття персонажа (Стецько запевняє, що він не дурний — у нього тільки „не усі дома“), вдається до прийомів алогізму вчинків і мовлення (Стецько говорить: „Спасибі матері... що вчила батька спати... та будила прясти“; „Ось тільки задуши, а я батькові скажу“), до шаржування й гротеску, до пісень-нісенітниць („Ішов Стецько льодом...“).

Найвищим досягненням Квітки в драматургії є двомовна соціально-побутова комедія „Шельменко-денщик“ (1838; написана російською мовою, центральний персонаж — Шельменко — говорить по-українськи). Поєднавши жанрові елементи комедії інтриги (фабула про влаштоване хитрим денщиком таємне одруження офіцера з дочкою багатого поміщика), комедії характерів (розробка комедійного характеру Шельменка), комедії звичаїв (зображення поміщицьких кіл), майстерно користуючись комізмом слова, образу, ситуації, народними засобами сміху, драматург створює захоплюючий сюжет про те, як спритний, кмітливий та винахідливий, хоча й простакуватий з вигляду, денщик перехитрює обмежених і бундючних панів та ще й глузує з них. У мотиві про перемогу героя з простолюду над панством виявляється характерна для народних анекдотів і новел ідея про селянина чи слугу, які завдяки природній кмітливості, а то й лукавству, беруть гору над тупоголовими панами.

На образі Шельменка позначилися й риси спритного слуги-крутія з комедій Мольєра („Витівки Скапена“ та ін.). Творчо використав Квітка сюжетну канву й деякі жанрові риси комедії „Забавний випадок“ та окремі моменти сюжету комедії „Слуга двох панів“ К. Гольдоні. Схоже, що ім'я Шельменка і суть його образу певною мірою пов'язані з європейським крутіїським (пікарескним) романом, жанр якого німецькою мовою визначався як Schelmenroman (шельменроман).

Квітчин Шельменко близький до центрального героя того роману — заповзятливого аморального пройдисвіта, шахрая, авантюриста (пікаро), найчастіше вихідця з низів суспільства, бездомного бродяги, рицаря удачі, самотнього у ворожому йому суспільстві.

Сюжету й образам своєї комедії Квітка-Основ'яненко надав цілком нового конкретного національного побутового змісту. Вістря сатири він спрямовує проти самовдоволеного невігластва, експлуаторських звичок і паразитизму панства (Шпак, його дружина, Лопуцьковський). Письменник розробив жанрову структуру реалістичної комедії з чітким соціально-психологічним умотивуванням поведінки героя як типового національного характеру, з життєвою вірогідністю сатиричних образів українського панства, з новою системою дійових осіб — відсутністю позитивних героїв із вищих кіл, що було зумовлене пошуками Квіткою позитивного героя в іншому — народному — середовищі.

М. О. Некрасов писав (1841) про комедію Квітки: „Вона, як і всі його твори, має на собі печать таланту і вирізняється живим, оригінальним гумором, лише йому властивим. Головна особа окреслена з надзвичайною майстерністю: це тип усіх можливих Шельменків... П'єса мала великий і цілком заслужений успіх...“<sup>25</sup>

Комедії „Сватання на Гончарівці“, „Шельменко-денщик“ входили до репертуару таких видатних акторів, як М. С. Щепкін, М. Л. Кропивницький та ін.

З творчістю Квітки-драматурга пов'язана поява в українській драматургії трагічного начала (трагедійна драма „Щира любов“, що є переробкою однойменної повісті).

За життя Квітки-Основ'яненко на харківській сцені, а пізніше на сценах Петербурга та інших міст з успіхом ставився його водевіль-жарт „Бой-жінка“ (опублікований лише 1893 р.), у якому у фарсовій манері розробляється сюжет про „перевиховання“ жартівливою й дотепною молодницею

<sup>25</sup> Некрасов Н. А. Обзорение новых пьес, представленных на Александринском театре // Полн. собр. соч. и писем. М., 1950. Т. 9. С. 492

Настею свого „прибитого на цвiту“ ревнивого чоловіка Потапа. Квітка першим в українській драматургії використав тут прийом перевдягання і невпізнання, дав зразок водевілю інтриги. „Бой-жінка“, як і інші українські водевілі першої половини ХІХ ст., має щасливу розв'язку, повчально-дидактичний фінал. Характерною для системи персонажів тогочасних водевілів є постать солдата (улан Сумасвод).

Серед численних прозових творів Квітки-Основ'яненка, написаних російською мовою, виділяються сатиричні романи „Пан Халявський“ та „Жизнь и похождения Петра Степанова, сына Столбикова“, повісті „Ганнуся“, „Панна сотниковна“, „1812 год в провинции“, оповідання „Званный вечер“ із задуманого циклу „Губернские сцены“, історично-художній нарис „Головатый“, близька за жанром до фізіологічного нарису повість „Ярмарка“, фізіологічний нарис „Знахарь“. Як учасник російського літературного процесу кінця 30 — початку 40-х років ХІХ ст. Квітка-Основ'яненко, на думку В. Белінського, належав до „блискучих і сильних талантів“ [4, 26]; кращими своїми творами він прилучався до голівського напрямку.

Українською мовою до другої половини 40-х років ХІХ ст. не написано жодного твору в жанрі роману, що пояснюється слабкою розвиненістю структури тогочасного українського суспільства, зосередженістю молоді української літератури на традиційному селянському побуті.

Г. Квітка-Основ'яненко вважав роман найвищим досягненням літератури. Свої найширші задуми, для втілення яких необхідна була романна жанрова форма, він реалізував російською мовою. Сатиричні романи „Жизнь и похождения Столбикова“ і „Пан Халявський“ належать до етологічної (нравоописової) групи жанрів, обидва однопланові, побудовані у формі письмового викладу від імені центральних героїв — письменник майстерно користується сатиричною маскою героя-оповідача, освоєною ще в „Письмах Фалалея Повинухина“.

Свій сатиричний роман „Жизнь и похождения Столбикова“ (1841, перший варіант — 1833), написаний у традиціях європейських авантюрного й просвітительського сатирично-нравоописового роману („Історія Жиль Блаза із Сантільяни“ А. Р. Лесажа, „Російський Жілбаз, або Пригоди князя Гаврила Симоновича Чистякова“ В. Т. Наріжного та ін.), Квітка в одному з листів характеризує як сатиру „на все злоупотребления, делаемые людьми во всех званиях“ [7, 218]. Це багатопланова картина суспільних звичаїв провінції. „У меня был план обширный... — пише Квітка. — Все располагал вместить, все, что по провинциям ведется, все,



что прикрито красным, наместническим еще мундиром“ [7, 206]. Фактори формування жанру цього роману дуже різномірні. По-перше, Квітка, зазначивши в підзаголовку „Рукопись XVIII века“, намагався стилізувати свій твір під популярні у XVIII ст. жанри просвітительського роману — нравоописового й пригодницького, типу „Історії Жіль Блаза із Сантільяни“ А. Р. Лесажа, під впливом якого писалися романи „Російський Жілблз“ (1814) В. Т. Наріжного та „Іван Вижигін“ (1829) Ф. В. Булгаріна. Другим фактором була полемічна спрямованість твору Квітки проти низькопробного роману Ф. Булгаріна, мета „виступити з художнім запереченням булгаринського „Ивана Выжигина“, довести, що не благоденствіє панує в країні... а навпаки...“ Це заперечення „найкраще й природніше було здійснити в схожому жанрі...“<sup>26</sup> Квітка створює етологічно-соціальний роман з актуальною, важливою для його сучасності проблематикою, з принципами формування характеру й долі традиційного героя-одинака соціально-побутовими обставинами самодержавно-кріпосницької дійсності. Сюжет традиційно побудований як ланцюг об'єднаних авантюрно-нравоописовою фабулою епізодів, пригод, випробувань і їх щасливого завершення. Головне завдання епізодів не лише повчальне, а насамперед соціально-викривальне. Із сатиричним загостренням розкриваються характерні вади всіх панівних прошарків і буквально всіх установ на рівні губерній і провінції взагалі.

Твір не пропустила цензура, яка вважала, що він справить „на читачів несприятливе для уряду враження“. Навіть після вилучення найгостріших моментів роман містив величезну кількість сатиричних картин адміністративних зловживань місцевої влади, обдирання кріпаків. Письменник виводить багатолику галерею соціальних і побутових типів з панівного середовища — експлуататорів, хабарників, шахраїв, негідників, сибаритів, нікчем, нероб.

Дослідники виявляють типологічні, а то й контактні зв'язки між романами Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя і Ю. І. Крашевського. „Є, очевидно, підстави твердити, що і „Проекційний ліхтар“ Крашевського, і „Жизнь и похождения Петра Степанова, сына Столбикова“ Квітки-Основ'яненка тісно пов'язані з тим загальним літературним кліматом, що породив „натуральну школу“ і „Мертві душі“ Гоголя. Спостерігається передусім типологічна спорідненість при розкритті огидних рис можновладців, хоч не можна повністю виключити й окремі взаємні творчі імпульси.

<sup>26</sup> Зубков С. Д. Григорій Квітка-Основ'яненко. К., 1978. С. 109.

Художній досвід Квітки не міг лишитись непоміченим...

Досвід трьох різних письменників, які звернулися до розв'язання споріднених ідейно-художніх завдань, засвідчив один із найбільш характерних і плідних шляхів, якими йшло утвердження засад реалістичного роману...<sup>27</sup>.

„Пан Халявський“ являє собою своєрідну родинну хроніку, історію типового для XVIII ст. поміщицького роду Халявських, описану від імені його типового представника, обмеженого Трушка Халявського, головного героя твору. Спостережливий письменник-реаліст правдиво відтворив життя отупілого від переїдання, бенкетів панства, ледачого, неосвітченого, позбавленого духовних інтересів, жорстокого щодо кріпаків. Застосування специфічного прийому іронії — висміювально-викривальної похвали, заперечного ствердження (до цього прийому Квітка вдавався ще в „Письмах Фалалея Повинухіна“) зближує „Пана Халявського“ з „Повістю про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем“ М. Гоголя та „Посмертними записками Піквікського клубу“ Ч. Дікенса.

Послідовно витримується в романі точка зору героя-оповідача, художньо-логічна організація переломлення авторської позиції, монологічна єдність структури. Порівняно з романом „Жизнь и похождения Столбикова“ тут послаблюється авантюрний елемент, посилюється дія принципу соціальної характеристики героя, сильніше виявляються в жанрі ознаки „фізіологій“ — досліджується „фізіологія“ поміщицького побуту; „Пан Халявський“ значно багатший гумором. Виклад підпорядковано виявленню реальних соціальних факторів формування умовами ситого, паразитичного існування типу поміщика-сибарита, бездуховного, тупоумного, обмеженого напівтваринними інтересами споживання й розмноження. Залучаючи найрізноманітніші засоби комізму, сатиричного висміювання, Квітка передусім показує на добре знах ним життєвих фактах залежність формування негативних якостей поміщиків від неправильного виховання й відсутності інтересу до освіти. Послідовно розвінчується панування в побуті культу їжі. „...Одна забота, одно попечение, одна мысль, одни рассказы и суждения были все о еде: когда есть, что есть, как есть, сколько есть... И жили для того, чтобы есть“. Навіть поняття „воспитание“ в тому середовищі розумілось лише як „питание“. „Воспитана, — захоплено оповідає Трушко Халявський, — означало у нас: вскормлена, вспоена, не жалея кошту...“; „Мы были воспитаны прекрасно, —

<sup>27</sup> Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: У 5 т. К., 1987. Т. 2. С. 198, 201.

были такие брюханчики, пузанчики, что любо-весело на нас глядеть...“ Мати-поміщиця Халявська, відправляючи проти своєї волі синів на навчання, наставляє їх „не перенимають ни одной из всех наук, вообще глупых и глупыми людьми от праздности выдуманных“; „Науки же — настоящие “глисты“: изнуряют и истощат человека“ [4, 77].

В іронічно-комічному стилі описуються сміхотворний процес навчання Трушка Халявського та його братів, профнація освіти. Наприклад, створюється колоритна сцена влаштування паничів у бурсу, коли після поетапного піднесення начальникові хабарів той тут же розпоряджається вписати їх у „синтаксис“, потім у „піїтику“, зати́м у ще вищий клас — у „риторику“. Природно, що паничі Халявські нічого не навчилися, крім десятка латинських слів та бурсацької „мови“, якою вони й користуються, щоб батьки не зрозуміли їхньої таємної розмови: „...Я украдентус у маментус ключентус и нацентус из погребентус бутылентус“.

За таких умов навчання й потворного виховання, показує письменник, діти виростають черствими, невдячними, бездушними егоїстами, людьми з низьким інтелектуальним рівнем. Усе це зображено в безлічі конкретно-предметних виявів. Так, паничі мріють про смерть своїх братів і сестер, щоб „не с кем было делиться и ссориться“, знищують ліс, сад, греблю, щоб уникнути „несправедливого“ розподілу цієї спадщини, шкодять один одному, виявляючи при цьому дивовижну винахідливість. Квітка-Оснoв'яненко у своїх листах підкреслював, що такі характеристичні явища і факти „спісані“ ним із життя.

Засобом сатиричної характеристики панів Халявських і загалом тогочасних звичаїв виступають картини фізичного покарання батьком матері, жорстокої розправи пані Халявської над дівчиною-кріпачкою: „...Вызвавши, схватят ее за косы, — розповідає Трушко, — и тут же... так ее оттреплют, что девка не скоро в разум придет“.

Як і в комедії „Шельменко-денщик“ та в романі „Жизнь и похождения Столбикова“, в „Пане Халявском“ для висміювання характерної для дворянської психології безпідставної пихатості, генеалогічних претензій, вихвалання своєю родовитістю, благородством дворянської крові Квітка знаходить дотепний прийом дискредитації. Трушко Халявський гордо заявляє у високому стилі: „...Чистая благородная кровь обращалась в жилах моих...“ Бо ще в давнину його „героїчний“ предок убив халявою мишу, яка непокоїла польського короля. За це був „тут же пожалован шляхетством, наименован вас-паном Халявским, и в гербовник внесен его герб, представляющий разбитую мышь и сверх нее халяву-

голенище — орудие, погубившее ее по неустрашимости моего предка“.

У романі „Пан Халявский“ поглиблюються реалістичні принципи життєвої правдивості, зображення типових характерів у розвитку, в їх зумовленості соціально-побутовими обставинами, принципи опозиційності щодо несправедливої суспільної дійсності епохи, аналітичного розкриття й пояснення суті зображуваних явищ.

За викривально-реалістичне, яскраве зображення потворного поміщицького побуту цей класичний твір української й російської літератур дістав високу оцінку В. Белінського, який, зокрема, писав у розгорнутій рецензії: „...наче на долоні бачите ви шановну старовину, сповнену неучтва, лінощів, ненажерливості й забобонів... Барви Основ'яненка живі, картини надзвичайно смішні... Про оригінальність нічого й говорити: талант Основ'яненка відомий всім і кожному“ [4, 399—400].

Творчість Квітка-Основ'яненка відображає багато типових рис історичної епохи, життя майже всіх прошарків українського суспільства. За всієї поміркованості письменника й цензурних обмежень та заборон у його творах постають реальні обриси чиновницько-бюрократичного, кріпосницького ладу. Панщина, кріпацщина характеризуються письменником як страхіття, як найважче становище людини („Мертвецький великдень“, „Сватання на Гончарівці“, „Козир-дівка“). Слово „панщина“ вживається на означення каторжної роботи, тяжкої кари („От тобі і скарб“). З окремих штрихів складається картина нелюдського становища кріпаків. У поміщика Кожедралова („Дворянские выборы“) „все люди нищие“; у Лук'яна Жиломотова („Жизнь и происхождения Столбикова“) „все крестьяне разорены и все одинаково бедны“. Макар Жиломотов дворових кріпаків „всех посадил на барщину... и ежедневно погоняет их на работу, как скотов“. Кріпаків у панських маетках „порют на конюшне“ так, що з поміщицькими дочками „делается дурнота“. У повісті „Добре роби — добре і буде“ йдеться про голодування й масове вимирання селянства, намагання багатіїв нажитися на голодуючих бідняках.

Серед характерних вад суспільства зображено страшну корупцію, розгул всемогутнього хабара, потворності царства буржуазного чистогану часів первісного нагромадження капіталу. Лук'ян Жиломотов так висловлює своє розуміння „філософії“ тогочасного життя: „Все мы открыто, закрыто, явно, тайно, а все бьемся из того, чтобы добиться до больших денег“; він готовий — „для этого употребить все“. В образі Горба-Маявецького („Пан Халявский“) Квітка-Основ'яненко

показав появу нечесного ділка буржуазно-капіталістичної форми, попередника „чумазого“. За фольклорною традицією письменник нерідко додержується принципу знижено-гумористичного зображення церковників („Салдацький патрет“, „Мертвецький великдень“, „Конотопська відьма“).

Такі твори Квітки-Основ'яненка, як „Дворянские выборы“, „Козир-дівка“, „Пан Халаявский“, „Жизнь и похождения Столбикова“, відбивали ідіотизм буття провінційного панства, суспільну аморальність адміністративно-кріпосницької верхівки. Вони спрямовували громадську думку на захист гнобленого селянина, посилювали в народі ненависть до бюрократично-кріпосницьких порядків.

Показав Квітка-Основ'яненко і явища збройного виступу проти суспільної несправедливості, беззаконня, визиску і здирства („Предання о Гаркуше“, 1841) та спробував пояснити причини цієї боротьби як закономірне бажання викоренити зло, хоча месницьку форму розправи Гаркуші з суспільними кривдниками письменник осуджує як протизаконну.

З демократизацією літературно-естетичних поглядів письменника, зі зміцненням реалістичних засад його художнього мислення зникають рупори його просвітительсько-раціоналістичних ідей типу ідеалізованих дворян Скромова, Твердова, Достойнова, Благосудова; місце основного позитивного героя займають представники трудових кіл, а персонажі з дворянсько-чиновницького середовища (за окремими винятками) дістають негативну характеристику. Продовжуючи розпочату І. Котляревським лінію розробки проблеми національного характеру, Квітка зумів побачити під сірою свитою селянина і в його нужденному бутті багату розумом, моральною красою і справжнім душевним благородством людини, головного героя часу, ставив завдання розбуджувати й виховувати в трудареві почуття людської гідності, готував ґрунт для боротьби за людські права хлібороба. Цілком новим для тогочасної літератури був Квітчин соціально визначений привабливий образ кріпака-робітника (Олексій із „Сватання на Гончарівці“). Більше, ніж попередники, Квітка-Основ'яненко показує людину в її трудовій діяльності, висуває на перший план високі трудові якості персонажів (Маруся, Олексій, Галочка). Перейняте значною мірою від народної поезії зображення людини в її трудових заняттях означало важливу перемогу реалізму й народності. Усвідомлення соціального змісту праці з'явиться в літературі пізніше.

Головні позитивні персонажі українських сентиментально-реалістичних творів Квітки-Основ'яненка — непересічні

характери з простолюду, які „несли в собі переважно індивідуальне начало як природи все-таки виняткові в селянському оточенні“<sup>28</sup>. Вони вирізняються своїм розумом і глибиною почуттів. Це трудящі люди гіркої, драматичної, а то й трагічної долі (Маруся, Василь, Ївга, Левко, Оксана, Галочка), що також було новим у зображенні людини-хлібороба в літературі. Квітка-Основ'яненко вперше в українській літературі прийшов до соціально окресленої трагічної постаті селянина-злидаря Трохима („Перекотиполе“). Письменник розбудовує громадянський аспект образу позитивного героя з народу. Його Ївга („Козир-дівка“) виявляє здатність боротися не лише за свою долю, а й за щастя інших. Селянин Тихін Брус („Добре роби — добре і буде“), керуючись мораллю добротворства й милосердя, християнським принципом любові до ближнього, переборюючи хижацько-егоїстичні намагання сільських багатіїв нажитися на голодуючих, своєю жертвовою діяльністю врятовує в голодний рік буквально всіх бідняків свого села від голодної смерті. Селянський хлопець Кость Скиба („Божі діти“) керується принципом: „Чоловікові треба, скільки його сили є, робити не для себе, а щоб добро було усім...“. Розправа Гаркуші з кривдниками („Предання о Гаркуше“) спричинена не розбійницькою психологією, а громадянським усвідомленням необхідності боротьби проти суспільної несправедливості, здиравства пануючих, гострої потреби „пресечь зло, искоренить злоупотребления, дать способы добродетельному действовать по чувствам своим, а у сильного отнять возможность угнетать слабого“ [7, 305].

Ряд творів Квітки-Основ'яненка другої половини 30 — початку 40-х років репрезентує кращі досягнення просвітительського реалізму в українській літературі. Істотно посилюється увага письменника до відображення причинних зв'язків людини й суспільства, поглиблюються соціально-психологічна мотивація поведінки особистості, психологічно-аналітичне зображення її внутрішнього світу („Козир-дівка“, „Сердешна Оксана“). Як у „Сердешній Оксані“, так і в „Пане Халявском“, „Званом вечере“, „Ярмарке“, виявляється глибоко усвідомлене прагнення письменника до проблемного критико-аналітичного розкриття сенсу реальних суспільних закономірностей.

Для творчості Г. Квітки-Основ'яненка як одного з найтиповіших і найактивніших виразників естетики просвітительського

<sup>28</sup> Мішук Р. С. Деякі аспекти розвитку жанру повісті в українській літературі другої половини XIX ст. // Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX ст. С. 91.

реалізму характерна розмаїтість жанрів, широка варіативність жанрових структур. Він виступав у всіх літературних родах і жанрах, новатором у жанрі повісті, оповідання, комедії, реалістичної трагедії. Письменник збагатив українську літературу багатогранною суспільною та морально-етичною проблематикою, яскравими характерами, просвітельсько-реалістичними творчими принципами, прийомами літературного освоєння народної поезії, засобами увиразнення національного обличчя літератури.

Квітка-Основ'яненко багато зробив для наближення літератури до широких народних мас. За свідченням М. Костомарова, він мав „громадное влияние на всю читающую публику, — равным образом и простой безграмотный народ, когда читали ему произведения Квитки, приходил от них в восторг“<sup>29</sup>.

Орієнтуючись на живу народну мову, освоюючи мовно-стилістичний арсенал попередньої літератури й фольклору, Квітка-Основ'яненко збагатив українську літературну мову, виробив свій індивідуальний художній стиль. Зокрема, мовленнєвий стиль його сентиментально-реалістичних повістей вирізняється переходом від казково-епічної виразності до пісенної багатобарвності й милозвучності семантико-інтонаційного ладу, до емоційної „нестриманості“, семантичної експресивності мовлення персонажів у діалогах чи внутрішніх монологів. Особливо яскравим і улюбленим елементом вираження емоційного ставлення до зображуваного є використання письмennyком (за народнопісенною манерою) експресивності суфіксальних значень слів — великої кількості із суфіксами пестливості -оньк-, -еньк-, -очк-, -ечк-, -ісіньк-, -есеньк-. Одна з найхарактерніших рис художнього мовлення Квітки-Основ'яненка — насиченість словесної структури риторичними зворотами, які вносять специфічну експресивність в інтонаційно-синтаксичний лад обох груп його повістей та оповідань, надають тексту живих розмовних інтонацій, інтимності, створюють живий контакт із читачем (слухачем).

Ще 1838 р. П. О. Плетньов, публікуючи російський Квітчин автопереклад „Марусі“ в „Современнике“, писав: „Ми бажали б поділитися таким скарбом не тільки з усією Росією, а й з Європою“<sup>30</sup>. Високо оцінював новаторські літературні заслуги Г. Квітки-Основ'яненка П. Куліш: „Квітчина пам'ять буде свята вівки поміж нами: він самостійно зрозумів серцем, що то за диво праведне — наші

<sup>29</sup> Гербель Н. В. Поэзия славян. СПб., 1871. С. 159—160.

<sup>30</sup> Современник. 1838. Т. 12. С. 64.

селяни...<sup>31</sup>; за прикладом Квітки українські письменники беруть з простонародного життя „високі, величні або розкошні, як садова квітка, типи народні“<sup>32</sup>. М. Костомаров зазначав, що Г. Квітці-Основ'яненку належать великі заслуги у створенні нової української літератури, честь піднесення її на якісно вищий ступінь розвитку. „Морально-етична мета, багатство почуття без сентиментальності, невимушений комізм без претензій на мистецтво смішити і цікавість розповіді поставили його в очах освіченої публіки в числі відмінних письменників, а правдиве зображення народного побуту, жвавість і природність характерів принесли йому любов співвітчизників...“ Особливо приваблювало „істинне зображення свого, рідного, зі всім відбитком національного характеру“<sup>33</sup>.

Значення й місце творчості видатного українського письменника в європейській літературі показав І. Франко: „Аж около р. 1840 починають майже у всіх літературах Європи появлятися твори, в котрих мужик являється героєм, життя його стається головним предметом, канвою талановитих творів літературних“; „...в літературі українській... появляються далеко швидше, ніж деінде... оповідання Квітки-Основ'яненка, черпані виключно з життя народного...“ [28, 112—113].

Кращі твори Квітки-Основ'яненка представляли українську літературу загальноросійському та європейському читачеві: починаючи з 1837 р. ряд його оповідань і повістей друкується в російських перекладах у Петербурзі та Москві; 1854 р. в Парижі виходить французькою мовою „Сердешна Оксана“. Трохи пізніше його твори перекладаються польською, болгарською, чеською мовами.

Вплив прози й драматургії Квітки-Основ'яненка мав велике значення для активізації культурного життя на західноукраїнських землях, позначився також на творчості Шевченка, Марка Вовчка, пізніших українських прозаїків; простежується він і в творах деяких російських письменників, зокрема М. Гоголя. „Відгомін його манери відчувається в окремих оповіданнях М. Лескова (в „Заячому ремізі“ він навіть згадує Квітку), а деякі створені ним образи знайшли дальший розвиток у таких різних письменників, як М. Салтиков-Щедрін і Ф. Достоевський“<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Куліш П. Переднє слово до громади // Твори: У 2 т. К., 1989. Т. 2. С. 505.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Див.: Костомаров М. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке. С. 382—383.

<sup>34</sup> Зубков С. Григорій Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість. К., 1978. С. 366.



## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Квітка-Основ'яненко Г.* Твори: У 8 т. К., 1968—1970.  
*Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів: У 7 т. К., 1981.  
*Квітка-Основ'яненко Г.* Повісті та оповідання. Драматичні твори. К., 1982.
- Григорій Федорович Квітка-Основ'яненко. Бібліографічний покажчик. Харків, 1978.
- Вербицька Є. Г. Г. Ф.* Квітка-Основ'яненко. Харків, 1968.  
*Гончар О. І.* Григорій Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість. К., 1969.  
*Гончар О. І.* Григорій Квітка-Основ'яненко. Семінарій. К., 1978.  
*Гончар О. І.* Просвітительський реалізм в українській літературі. Жанри та стилі. К., 1989.
- Дмитренко Т.* Функції комічного у творчості Г. Ф. Квітки-Основ'яненка // Рад. літературознавство. 1986, № 10.
- Дорошкевич О. К. Г. Ф.* Квітка-Основ'яненко // *Дорошкевич О. К.* Реалізм і народність української літератури XIX ст. К., 1986.
- Зубков С. Д.* Григорій Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість. К., 1978.  
*Зубков С. Д.* Перший класик української художньої прози // *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Твори: У 8 т. К., 1968. Т. 1.
- Зубков С. Д.* Русская проза Г. Ф. Квитки и Е. П. Гребенки в контексте русско-украинских литературных связей. К., 1979.
- Кичигін В. П.* Від народнопоетичних форм до художнього цілого повісті („Салдацький патрет“ Г. Квітки-Основ'яненка) // Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX ст. К., 1986.
- Куліш П.* Григорій Квітка-Основ'яненко і його повісті. СПб., 1858.  
*Луцький Ю. Д.* Драматургія Г. Ф. Квітки-Основ'яненка і театр. К., 1978.  
*Слюсар А. О.* Фантастична повість в українській літературі 30-х років XIX ст. // Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX ст. К., 1986.

## Євген Гребінка (1812—1848)

Є. Гребінці належить своєрідне місце в літературі 30—40-х років XIX ст. Найціннішу частину його художньої спадщини становлять байки, які відіграли велику роль у розвитку нового українського письменства. Як і деякі його сучасники, Є. Гребінка брав активну участь і в російському літературному процесі; кращі прозові твори письменника завдяки виразній демократичній спрямованості, гуманістичним тенденціям, високохудожній вартості написані в руслі естетики натуральної школи. Не випадково І. Франко назвав Є. Гребінку „талановитим писателем російсько-українським“.

Євген Павлович Гребінка народився 2 лютого 1812 р. у сім'ї дрібного поміщика на хуторі Убежище поблизу Пирятина на Полтавщині, де мав можливість познайомитися з підневільним життям простого народу, його побутом і звичаями. Буйну уяву хлопця живили, зокрема, захоплюючі розповіді про „старовину“ його матері Надії Іванівни, що

походила з давнього козацького роду Чайковських, і особливо няньки-кріпачки про спалення ляхами Наливайка, про Змія Горинича та ін., про що він згадував з великою вдячністю. Навчаючись у приватних учителів, Є. Гребінка, за спогадами одного з них, виявляв помітний інтерес до „слов'ян, малоросійських гетьманів, Котляревського „Енеїди“, повір'їв про чарівницю, відьом...“, взагалі до народної поезії. Все це згодом плідно позначилося на творчості майбутнього письменника.

Літературну діяльність Є. Гребінка розпочав у роки навчання в Ніжинській гімназії вищих наук (1825—1831), де тоді працювала група професорів прогресивних переконань (М. Белоусов, К. Шапалінський, І. Ландражин та ін.), які, поширюючи в лекціях передові ідеї часу, зокрема про права на свободу, рівність і незалежність людської особистості, про необхідність освіти для народу, популяризуючи твори Байрона, Монтеск'є, сприяли духовному змушненню своїх вихованців, розвиткові їх розумових і естетичних інтересів. Значний вплив на ідейно-естетичне формування Є. Гребінки як письменника мала і його активна участь у літературному житті гімназичної молоді, серед якої поширювалися волелюбні вірші О. Пушкіна і твори К. Рилєєва, „Подорож із Петербурга в Москву“ О. Радищева та „Лихо з розуму“ О. Грибоєдова. У літературному гуртку жваво обговорювали перші спроби гімназистів (М. Гоголя, Н. Кукольника, М. Прокіповича та ін.), які вміщувалися потім у рукописних журналах та альманахах. Один з них готував і сам Є. Гребінка, заповнюючи, за свідченням сучасників, кожний номер його власними російськими й українськими віршовими та прозовими творами, „переважно сатиричними“. Відомо, що в гімназії Є. Гребінка розпочав переклад „Полтави“ О. Пушкіна, написав кілька байок, п'єсу-одноактівку „В чужие сани не садись“, ряд російських поезій. Прикметно, що у рік закінчення гімназії (1831) деякі з них з'являються друком: уривок „из песни 1-ой“ поеми О. Пушкіна — в „Московском телеграфе“, вірш „Рогдаев пир“ — в „Украинском альманахе“.

Після закінчення гімназії та короточасної служби в одному з „малоросійських“ козачих полків Є. Гребінка наприкінці 1831 р. повертається до рідного Убежища, де його дворічне перебування проходило переважно у відвідинах і прийманні сусідів. Однак і тут Є. Гребінка не залишає літературних занять — продовжує перекладати „Полтаву“, пише байки, записує українські народні пісні з мелодіями для викладача Ніжинської гімназії І. Кулжинського, який свого часу підтримав його літературні спроби. Цікавиться

він і літературним життям України, зокрема „Украинским альманахом“, творами Л. Боровиковського, О. Шпигоцького та ін. У 1833 р. в „Утренней звезде“ були надруковані дві байки Є. Гребінки — „Будяк да Коноплиночка“ та „Пшениця“, а також нові уривки з перекладу „Полтави“ О. Пушкіна.

Невдоволений затхлою атмосферою глухого провінційного хутора та окрилений першими літературними успіхами, Є. Гребінка на початку 1834 р. переїздить до Петербурга, який, за його словами, виявився своєрідною „колонією обр-азованных малороссіян“. Багатьох із земляків, зокрема по Ніжинській гімназії, він добре знав і завдяки їм уже з 1 лютого влаштувався чиновником комісії духовних училищ Міністерства народної освіти, поєднуючи службу з викладанням російської словесності у Дворянському полку. З 1837 р. він повністю переходить на педагогічну роботу у військово-навчальних закладах.

З перших днів перебування в Петербурзі Є. Гребінка зав'язує широкі знайомства з відомими діячами російської та української культури — О. Пушкіним, І. Криловим, І. Сошенком, І. Тургенєвим, К. Брюлловим, В. Жуковським, М. Маркевичем, А. Мокрицьким та ін., відвідує літературні салони і сам влаштовує літературні вечори вдома. Є. Гребінка розгортає жваву літературну діяльність, виступає із своїми творами на сторінках „Осеннего вечера“, „Сына отечества“, „Современника“, „Библиотеки для чтения“, „Литературной газеты“, „Отечественных записок“, „Литературных прибавлений“ к „Русскому инвалиду“ та ін. З'явившись у столиці в роки жорстокої миколаївської реакції і не зрозумівши ще всієї складності тогочасної суспільно-політичної ситуації, молодий письменник із захопленням пише рідним про владку обширної Росії, возносящего мольби всевышнему о счастья своих подданных“. Елементами офіційної народності часом позначені у ці роки і його художньо-естетичні погляди. З цих позицій він фактично оцінює ті чи інші літературні явища — високо підносить драму Н. Кукольника „Рука всевышнего отечество спасла“, схвалєну Миколою І, висловлює різко негативне ставлення до антимонархічного „Філософічного листа“ П. Чаадаєва, до написання О. Пушкіним „Історії Пугачова“ тощо. Щоправда, певна світоглядна й естетична невизначеність Є. Гребінки у його художній творчості, навіть 30-х років, виявилася набагато менше. Адже саме тоді з'являються друком знамениті „Малороссийские приказки“ поета, які одразу ж принесли йому популярність самобутнього талановитого письменника.

Значну роль відіграв Є. Гребінка в житті і творчому становленні Т. Шевченка, з яким познайомився через І. Сошенка у другій половині 1836 р. Він підтримував Т. Шевченка матеріально, брав безпосередню участь у викупі його з кріпацької неволі. На літературних вечорах у Є. Гребінки Т. Шевченко дізнається про новини тогочасного російського й українського літературного життя, зближується з багатьма культурними діячами, зокрема з майбутніми петрашевцями М. Момбеллі та О. Пальмом. Особлива ж заслуга Є. Гребінки в тому, що в 1840 р. при його сприянні побачив світ „Кобзар“ Т. Шевченка.

З кінця 30-х років Є. Гребінка виступає як невтомний організатор українських літературних сил. Він домовляється з А. Краєвським про щорічне видання українською мовою чотирьох „Літературних прибавлень“ до „Отечественных записок“. Особисто, а також через Г. Квітку-Основ'яненка Є. Гребінка звертається до І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Л. Боровиковського, О. Афанасьєва-Чужбинського з проханням надсилати твори до видання. Однак з цензурних причин вдалося видати 1841 р. лише альманах „Ластівка“, на сторінках якого були опубліковані окремі твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Л. Боровиковського, В. Заблі, Т. Шевченка та інших авторів, добірка українських народних пісень тощо. Велику допомогу у підготовці матеріалів для альманаху надавав Є. Гребінці Т. Шевченко. У „Ластівці“ були вміщені також два напівбелетристичні нариси укладача (передмова „Так собі до земляків“ і післямова „До зобачення“), написані у формі бурлескної стилізації і позначені споглядально-консервативним характером, зокрема у трактуванні принципу народності. Не випадково вони викликали негативні відгуки літературної критики, зокрема В. Белінського. Загалом же видання в Петербурзі в ті часи українського альманаху було, безперечно, важливою подією, що зумовило пошквдження українського літературного і культурного життя.

Літературна діяльність Є. Гребінки тривала близько двох десятиліть. За цей час він створив багато оригінальних і перекладних творів українською і російською мовами, байок, романів, повістей, оповідань, нарисів. Виступивши в період гострої ідейно-теоретичної боротьби між представниками різних літературних течій, Є. Гребінка пройшов у своїй художній практиці, естетичних поглядах складний шлях, значну еволюцію — від усталеної бурлескної традиції, романтичних захоплень до реалістичного мистецтва.

Ранні поетичні твори Є. Гребінки, написані в гімназії („Рогдаєв пир“ та ін.), не відзначалися оригінальністю; в них

відчутне наслідування тогочасної романтичної поезії, зокрема О. Пушкіна. Першим найпомітнішим твором молодого автора став переклад українською мовою пушкінської „Полтави“ (окремим виданням опублікований 1836 р. у Петербурзі). Свій переклад Є. Гребінка назвав „вільним“; це виявилось у багатьох відхиленнях від оригіналу, зокрема у введенні та видученні окремих сцен, в інтерпретації деяких образів тощо. Віддав Гребінка данину й характерній для тогочасної української поезії бурлескній традиції, „простакуватості“ у стилі, що виявилось, зокрема, в порушенні героїчно-романтичної тональності оригіналу, в намаганні наблизити оригінал до пануючого тоді в середовищі українського читача літературного смаку. Це був не стільки переклад в сучасному значенні цього терміна, скільки адаптація перекладуваного твору в інше національне середовище. Незважаючи на художню недосконалість перекладу, мав рацію М. Костомаров, коли зазначав: „Перевесть „Полтаву“ Пушкина на малороссийский язык — идея смелая, приносящая честь тому, кто первый счел язык способным к этому... Ценители малороссийского слова всегда будут благодарны писателю за то, что он показал его достоинство и проложил дорогу другим“<sup>1</sup>. Загалом переклад пушкінської „Полтави“ мав позитивне значення: він збагачував образні засоби рідної мови, розширював її стилістичні можливості, тематичний і жанровий діапазон нової української літератури.

Перу Є. Гребінки належить також кілька „прекрасных лирических пьес“, у яких він, за словами І. Франка, вылил всю свою поэтическую душу и любовь к Украине“ [41, 22]. Якщо у багатьох сучасників романтичний струмінь влився в тканину бурлеску, то в поезії Є. Гребінки поєднання різних стильових ознак, що було притаманне українській літературі того часу, позначено перевагою романтичного стилю. Вже перший його український вірш „Човен“ (1833) мав виразний романтичний характер. Провідні мотиви його — жорстокість буття і безвихідь, трагізм відчуженої особистості. Звертаючись до різноманітних засобів фольклорної поетики, зокрема успішно використовуючи наскрізний психологічний паралелізм, автор уподібнює себе з самотнім човном у пінявих хвилях розбурханого житейського моря. В інших ліричних поезіях Є. Гребінки „Українська мелодія“ („Ні, мамо, не можна нелюба любити!“), „Заквітчалася дівчина“, „Маруся“, написаних у народнопісенних традиціях і позначених романтичним колоритом, у журливих, елегійних

<sup>1</sup> [Костомаров] Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // Научно-публицистичні і полемичні писання Костомарова. К., 1928. С. 45.

тонах оспівуються мотиви нерозділеного кохання, почуття розлуки, зради, душевних страждань, неможливості досягнення щастя в реальному житті. Вірші ці пройняті зворушливими настроями, оповиті серпанком смутку й трагізму, позначені яскравою мелодійністю й інтонаційною розмаїтістю. Вливаючись у загальне річище пісенної лірики українського романтизму, твори Є. Гребінки разом з віршами С. Писаревського, А. Метлинського, М. Шашкевича, О. Афанасьєва-Чужбинського та інших поетів зміцнювали й розширювали тенденцію до розбудови інтимної лірики, сприяли проникненню у сферу глибоких людських почуттів, їх естетизації.

Найвизначніше місце в художньому доробку Є. Гребінки українською мовою належить байкам. Опираючись на досягнення світового байкарства, плідно використовуючи народно-сатиричні традиції української і російської байки, Є. Гребінка створив ряд глибоко самобутніх, оригінальних творів цього жанру. Славу йому як байкареві принесли „Малороссийские приказки“ (з присвятою „Добрим моим землякам и любителям малороссийского слова“), видані у Петербурзі в 1834 і 1836 рр. Вони були відзначені тодішньою критикою як один із вагомих здобутків молодого українського письменника. Так, „Отечественные записки“, поряд з Шевченковими поезіями, зарахували їх до творів, що „поза всяким сумнівом, принесуть користь південноросійським простолюдинам-читачам“<sup>2</sup>. Досить високу оцінку дав байкам Є. Гребінки М. Костомаров. У статті „Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке“ він зазначав: „Его „Приказки“ всегда прочтутся с наслаждением: автор явился в них не пародистом, не насмешником над малороссийскою народностью и словом, но малороссийским баснописцем и превосходно показал способность малороссийского языка к апологическим сочинениям“<sup>3</sup>. Прихильно до них поставились О. Пушкін, І. Крилов, В. Белінський.

„Малороссийские приказки“ Гребінки з'явилися друком тоді, коли на сторінках періодичної преси точилися гострі дискусії щодо художніх можливостей української мови, розвитку національної літератури, її самобутності й народності. Якщо, приміром, журнал „Телескоп“ і газета „Молва“ дійово підтримували українську літературу, висловлювали впевненість у широких творчих потенціях української мови (показово у цьому плані була рецензія на „Украинский альманах“ 1831 р., автор якої гаряче вітав появу цього

<sup>2</sup> Отечественные записки. 1840. Т. 10, кн. 5. С. 167.

<sup>3</sup> Костомаров М. І. Твори: У 2 т. К., 1967. Т. 2. С. 332.

збірника), то критики з реакційного табору в „Сыне отчества“, „Библиотеке для чтения“ та інших наполягали на тому, що „провінційне малоросійське нарiччя придатне лише для вираження комічного і вульгарного“. Треба віддати належне молодому Гребінці, який при всій світоглядній невизначеності не погоджувався з подібними твердженнями. Він прагнув обстоювати необхідність утвердження українського письменства на позиціях самобутності й народності. У рецензії на другу книжку „Малороссийских повестей“ Г. Квітки-Основ'яненка Є. Гребінка трактує повісті свого земляка у принципі як новий крок у цьому процесі, як явище, що виводить українську літературу за межі бурлескних традицій; він зазначає, що в „Марусе“ „кроткие чувства выражены так удачно, что... собиравшиися хохотать до упаду при одном имени Маруси, плакали под конец повести“. Твори Г. Квітки („Добре роби — добре і буде“, „Конотопська відьма“, „От тобі і скарб“), за словами Гребінки, „преисполнены чувства и малороссийского неподдельного юмора“. І тут же він різко осуджує бездарну — і за темою, й за мовностильовими засобами — „малороссийскую васьильковскую повесть“ С. Д. Карпенка „Твердовский“.

З просвітительськи-реалістичних позицій виступив він і проти позбавлених життєвості й змістовності окремих творів М. Полевого, М. Загоскіна та інших російських письменників. Ряд цікавих критичних міркувань висловив Гребінка з приводу репертуару українських театрів („Опера в Лубнах“, „Провинциальные театры“ та ін.), зокрема постановки на лубенській сцені „Козака-віршотворця“ О. Шаховського; він пропонує керівникові театральної трупи „уволить „Казака-стихотворца“ в бессрочный отпуск хоть для Малороссии: пора ему отдохнуть на лаврах...“ і замість цього вимагає: „Давайте нам пьесы Котляревского, комедии Основьяненка, нашего народного писателя, — и мы вам скажем душевное спасибо!“

В актуальних питаннях розвитку української літератури на народно-національній основі Гребінка поділяв погляди прогресивної літературної громадськості. Підтвердженням цього були насамперед його „Малороссийские приказки“.

У „Предуведомлении“ до збірки Є. Гребінка зазначає, що зміст деяких „приказок“ він узяв „из басен Крылова и других в сем роде писателей и что в орфографии... следовал способу, принятому нашим известным поэтом Гулаком-Артемовским“. Але беручи фабули, теми, образи у своїх попередників (такою вже була давно усталена традиція у світовій байкарській культурі), Є. Гребінка переосмислював їх відповідно до своїх ідейно-естетичних уподобань, ставив

у контекст сучасної йому української дійсності, надавав їм виразного національного колориту. На передній план виступала тепер індивідуальна поетична манера українського байкаря. „Гребенка, — писав І. Франко, чітко визначаючи самобутність його байкарського доробку, — шел путем, проложеним в русской литературе Крыловым, но шел довольно самостоятельно, не подражая Крылову, внося в свои басни украинский пейзаж и мировоззрения украинского мужика. Его сатира не широкая и не едкая, хотя далеко небезидейная, юмор свободный и далекий от шаржа. Язык прекрасный“ [41, 122].

Показовою в цьому плані є одна з найдовершеніших байок Є. Гребінки „Рибалка“, в якій використано тему й сюжетну канву відомої байки І. Крилова „Крестьяне и Река“, проте опрацьовано їх цілком оригінально. Це виявилось у багатьох адаптивних моментах — у перенесенні місця дії в Україну (вже в першому рядку байки згадується річка Оржиця, на якій стояв рідний хутір Є. Гребінки), у введенні образу оповідача, через якого автор висловив своє ставлення до зображуваних подій, та центрального індивідуального образу Рибалки (у Крилова — узагальнений образ селян), у заміні окремих дійових осіб, у створенні ряду нових побутових картин, зокрема яскравої у душі народної творчості сцени вирядження Рибалки в дорогу („А далі почепив собі сакви на плечі, у люльку пхнув огню, ціпок у руки взяв і ручку позивать до річки почвалав“).

Самобутність Є. Гребінки полягає й у тому, що основній, образній частині розповіді передуює поширена, але цілком умотивована своєрідна експозиція, в якій у гротескних тонах висміяно „народ письменний“ — бундючне провінційне панство з його зневажливим ставленням до рідної сторони і раболіпним захопленням усім чужоземним („арабською цифрою“, „законами турецькими“ тощо). Принципово переакцентована у Гребінки й мораль, завдяки чому увиразнюється ідейна спрямованість, комічне начало його байки. Своєрідно, на іншому життєво-конкретному матеріалі, іншими художніми засобами оброблені теми й мотиви криловських творів і в таких байках Є. Гребінки, як „Ведмежий суд“ („Крестьянин и Овца“), „Грішник“ („Троеженец“) та ін.

Кращі байки Є. Гребінки (а їх переважна більшість) написані в душі просвітительського реалізму, пройняті демократичними настроями, сповнені конкретного соціального і національно-побутового змісту, спрямовані проти сваволі й насильства, беззаконня й несправедливості, пануючих у тогочасному суспільстві. У таких байках, як „Ведмежий суд“, „Рибалка“ та ін., що мають виразну життєву основу,



сатирично-викривальні тенденції, український поет, майстерно використовуючи алегоричні можливості традиційного жанру, реалістично змальовує хижацтво, визиск, відверту злочинність дій чиновників різних рангів — волосної і повітової адміністрації, царського суду, жертвою яких завжди є проста, беззахисна людина.

Засобами дошкульної іронії у байках „Віл“, „Ячмін“, „Пшениця“, „Будяк да Конопличка“ і деяких інших Є. Гребінка в'їдливо висміює жорстокість, зажерливість, зарозумілість і пихатість панства. Свої симпатії він віддає скромним і чесним, але скривдженим і ошуканим людям праці. Поет підносить їхню моральну вищість над насильниками-поміщиками. У байці „Ячмін“, написаній у діалогічній формі (розмова батька з сином), Гребінка проводить алегоричну паралель, порівнюючи гноблених трудівників з соковитими колосками, а панів-нероб — з „прямими колосками“, зовсім „пустісінькими“, що „ростуть на ниві даром“. Проти дармоїдів-поміщиків спрямована й соціально загострена байка-мініатюра „Будяк да Конопличка“, яка своєю композицією (перші чотири рядки — це власне байка, наступні — авторський коментар) наближається до народної приказки. І хоча байка відзначається винятковою лаконічністю, є в ній і сюжет, і драматична напруга, і головне — глибоко узагальнена думка-ідея — протилежність інтересів трудящої людини інтересам панів-паразитів.

Зрозуміло, критицизм Є. Гребінки як письменника помірковано-просвітительської орієнтації не набував характеру соціального протесту, оскільки був спрямований насамперед проти „недосконалостей“ світу і людської природи, проти окремих вад тогочасного самодержавного устрою. Проте поет виходив з позицій народних інтересів, і його художня розповідь об'єктивно мала часом узагальнений характер, громадянське звучання. Так, у байках „Рибалка“, „Ведмежий суд“ читач знаходив гостре осудження тогочасних бюрократичних порядків, судового свавілля як типового явища кріпосницької системи.

Значна частина байок Є. Гребінки („Лебідь і Гуси“, „Верша та Болото“, „Маківка“, „Могилині родини“ та ін.) присвячена осміянню загальнолюдських вад — чванства, скупості, хвалькуватості, невігластва, розбещеності тощо (показово, що носіями цих вад нерідко виступають представники власть імуших). Написані в гумористично-повчальному плані, байки цього циклу часом пройняті іскристим народним сміхом, позначені комізмом ситуацій, насичені колоритними картинками селянського побуту. В окремих з них поет творчо використав традиційні мотиви, опрацьовані ще античними

авторами та їх багатьма послідовниками. Приміром, в основу „Могилиних родин“ покладено чотирирядкову притчу „Гора-породілля“ Федра. Ця притча неодноразово оброблялася в міжнародній байкарській творчості, російській літературі (В. Тредіаковський та ін.), у давньому українському письменстві (збірник Т. Колісниченка 1758—1759 рр.), але здебільшого лишалась моральною алегорією, дидактичною притчею. Під пером Є. Гребінки сюжетна схема античного автора перетворилася на яскраву художню національну картинку, сповнену виразної поетичності, життєвих характерів, реальних рис українського побуту. Замість традиційної „горн“ з'являється „могила“, а також характерний „степ“, „Прилуки“ тощо. Один за одним у „Могилиних родинах“ постають „чумак із сіллю“, „із дьогтем дьогтярі“, „старці“ з кобзами, „панський стадник Опанас“ тощо.

У байці „Грішник“ Є. Гребінка звернувся до фабули байки Крилова „Троеженец“, написаної з цілком конкретного приводу. Український поет, приступаючи до опрацювання криловського сюжету, найвірогідніше, не знав цього та врешті це не так уже й важливо, оскільки байка „живе не співвідносно до даного факту, а своїм самостійним життям художнього твору“<sup>4</sup>. „Троеженец“ привабив Є. Гребінку насамперед як художній твір, але він докорінно переробив його, замінюючи сюжетні ситуації, вводячи нові персонажі, пейзажні й побутові зарисовки, надаючи байці виразного національного забарвлення. В стилі традиційного бурлеску виписує Є. Гребінка, приміром, виключно характерний портрет царя („А цар був, мабуть, не макуха...“ і т. д.). Жартівливо-бурлескна манера в українського автора — від „Енеїди“ І. Котляревського.

У деяких гумористично-повчальних байках Є. Гребінки відбилосся прагнення його до примирення існуючих соціальних суперечностей; він закликає дотримуватися в усьому поміркованості, не нарікати на долю, задовольнятися тим, що вона посилає („Цап“, „Ворона і Ягня“). У байці „Злий кінь“, адресованій панам, автор радить лагідно поводитися з кріпаками, приборкувати їх не батогами і силою, а ласкою.

Справжня художня байка, зазначав В. Белінський, не є алегорією і не мусить бути нею, „але вона повинна бути повістю, драмою, з особами й характерами, поетично окресленими. Самі уособлення в байці повинні бути живими, поетичними образами“<sup>5</sup>. Кращі „приказки“ Є. Гребінки

<sup>4</sup> Степанов Н. Басни Крылова. М., 1969. С. 55.

<sup>5</sup> Белінський В. Г. Басни Ивана Крылова // Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 4. С. 149. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначаються том і сторінка.

належать саме до такого типу байки. У них поет досліджує життєві конфлікти, надаючи образам соціально-конкретної змістовності. Алегорія в його байках — переважно позбавлена абстрактності, в основі її — реальна дійсність. У Є. Гребінки традиційні (фольклорні й літературні) байкові Лисиці, Вовки, Ведмеді, Воли, як і вперше введені алегоричні образи (Будяк, Конопляночка, Полова, Колоски тощо), творчо переосмислені — це образи-типи, які набувають у його байках, порівняно з попередниками, чіткішої життєво-художньої достовірності, соціальних, національних, професійних ознак; це типові, часом вдало індивідуально окреслені характери людей з різних суспільних верств тогочасної України. Реалістичності ідейного змісту своїх образів-персонажів Є. Гребінка досягає засобами традиційного співвіднесення персонажів з найхарактернішими рисами їх природи (Лисиця — злодій, лицемір; Орел — хижак, розбійник), використанням антитези (Хміль — Рожа), викриттям персонажів шляхом самохарактеристик (Мірошник), шляхом мовної індивідуалізації, через вчинки персонажів тощо. Всі ці образотворчі засоби і прийоми нерідко виступають у Гребінчиних байках у синтезі. Часом звертається Гребінка-художник — що особливо примітно — і до психологічного зображення своїх персонажів, показу їх складного внутрішнього світу („Рибалка“).

Крім традиційних персонажів, що уособлюють людські якості, у байці, як правило, є ще одна дійова особа — оповідач, тлумач смислу твору, його моралі. Образ оповідача в байці є „тим ідеологічним центром, через який розгортається весь зміст твору, його ідейна спрямованість, а не лише самі мовні форми“<sup>6</sup>. Важливу роль відіграє цей образ і в байках Є. Гребінки, присутність якого відчувається постійно і який легко асоціюється з самим байкарем. Образ оповідача виступає в кращих „приказках“ українського поета виразником життєвого досвіду демократичних „низів“, народної моралі („Ведмежий суд“, „Рибалка“, „Будяк да Конопляночка“ та ін.). Значна частина байкових творів Є. Гребінки побудована у формі монологів („Пшениця“, „Маківка“, „Рожа да Хміль“ та ін.), в яких відсутні діалоги, авторські ремарки, навіть репліки персонажів. Окремі байки поета — це суцільні діалоги, що є, по суті, невеличкими п'єсами з своїм драматичним конфліктом, композицією, характеристиками (приміром, „Ячмінь“). Проте й у них присутність автора-оповідача, точніше, його ставлення до зображуваного виявляється досить виразно. У цьому випадку піддано іронічному осуду паразитизм багатіїв. У переважній більшості

<sup>6</sup> Степанов Н. Л. Мастерство Крылова-баснописца. М., 1956. С. 144.

байок Є. Гребінки авторська розповідь тісно переплітається з діалогами, а нерідко й монологіями самих персонажів.

Широко використовує Є. Гребінка у своїй творчості зразки народної мудрості. Його байки органічно пов'язані з приказками та прислів'ями, сутність яких у надзвичайній сконденсованості думки. Поет сприймав їх як художні мініатюри, що в чіткій карбованій формі відображали факти реального життя. І не випадково, мабуть, він називає свої твори „приказками“, побудованими за принципом розгортання й конкретизації прислів'їв (в основі байки „Верша та Болото“ — мотив прислів'я „Насміялася верша з болота, аж і сама в болоті“; повчання байки „Школяр Денис“ взято з прислів'я „Пани б'ються, а в мужиків чуби тріщать“ тощо). Приказки та прислів'я, фразеологічні звороти, почерпнуті Гребінкою з фольклорних джерел, входячи у внутрішній лад байок, були й складовим елементом їхньої мовної структури, надавали останній особливої емоційності, експресивної жвавості („Як не крути, а правди ніде діти“, „Гуляй, дитино, покіль твоя година“ та ін.). Окремі образні вирази, взяті безпосередньо з народної творчості, художньо трансформуючись під пером поета, поверталися до свого першоджерела у вигляді крилатих слів („Мовчи! почують — будеш битий!“, „Дурний, дурний! а в школі вчився!“ тощо).

Яскравою пластичністю, поетичною колоритністю мовно-стилістична палітра Є. Гребінки досягає і завдяки майстерному використанню ним різних форм діалогу, невимушеного й динамічного, зокрема побутового з риторичними запитаннями („Мабуть, підсудок?“ — „Ні!“ — „Так Лев?“ — „Ні!“ — „Так мішок з дукатами?“ — „Ні, ні!“ — „Так папороті цвіток?“ і т. д. — „Могилині родини“), специфічно сталих — казкового походження — конструкцій у зачинах („В далекій стороні, в якій про те не знаю...“ — „Грішник“), професійної лексики („І так опреділили і приказали записать: „Понеже Віл признався попеластий...“ — „Ведмежий суд“). Досконало володіє Є. Гребінка і традиційним байковим віршем (різностопним ямбом), позначеним як народнорозмовною інтонацією, так і мелодійною народнопісенною тональністю.

Порівняно зі своїми попередниками Є. Гребінка зумів надати умовно-абстрактному жанру поглибленої життєвості, суспільної вагомості, викривальної спрямованості. Є. Гребінка розширює жанрові межі байки, урізноманітнює її форми (народна казка й гумореска, драматична сценка й жартівливе оповідання); він майстерно динамізує сюжет байкового твору, збагачує його образно-поетичну систему, наснажує виразним народно-національним колоритом. „Як байкопис, — зазначав І. Франко, — займає Гребінка перше місце в наших

письменстві. Його байки визначаються ярким національним і навіть спеціально лівобережним українським колоритом, здоровим гумором і не менш здоровою суспільною і ліберальною тенденцією. По дусі наступник великоруського байкописи Крилова, він, усе-таки, зумів висловити свобідніший дух українського народу“ [41, 266]. Поетичні досягнення в жанрі байки Є. Гребінки, як і П. Гулака-Артемівського та деяких інших авторів передшешченківської доби, ставали міцним фундаментом для його подальшого розквіту вже в межах критичного реалізму в творчості Л. Глібова.

Поетичний доробок Є. Гребінки російською мовою за своїм обсягом і тематикою значно ширший, ніж українською. Його російські твори позначені переважно романтичною тональністю; їх романтичний колорит помітно виявляється у посиленій увазі до сильних пристрастей, складних душевних переживань, до постійного пошуку ліричним героєм свого місця в житті, до заглиблення поета у стан самотності, до злиття з непорочною природою. Один з провідних мотивів лірики Є. Гребінки — роздуми про долю і покликання поета в суспільстві. Ліричний автор-суб'єкт Гребінки невдоволений жорстоким світом, де все „пахнет и златом, и кровью“. Єдиним „властилином“ його „убитой души“ виступає журба — „чудная гостья... неземная“ („Печаль“), і він поривається у небесне безмежжя, в захмарні висоти, щоб кинути виклик тим, хто „ближних гнетет“ і „честь продает“ („Утешение“, „Недуг“, „Моя мечь“). Ліричний герой з іншої Гребінчиної медитації („Скала“) усвідомлює гострий конфлікт з меркантильністю, з жорстокою сучасністю й осмислює їх як підступну „толпу“, яка намагається „уязвить“ і „растоптать“ його дзвінки „струны“, подавити поетичне „вдохновенье“. Себе ж він бачить ураженим у серце „певцом“, сповненим „пламенных дум“. При цьому Є. Гребінка майстерно використовує гіперболу, драматичну напругу, емоційні монологи, влучні антитези тощо. Загалом же його рефлексивно-медитативна лірика відзначається абстрактно-психологічною характерністю, поетикою „жахів“, часом підкреслено перебільшеними романтичними штампами, пафосно-риторичною лексикою. Пізніше у ліриці Є. Гребінки з'являється образ митця-громадянина, щирого й невідкупного, що „пел мир, и дружбу, и любовь“, і його поет виразно протиставляє жорстокому тиранові, який „кровавою рукою подписывал законы рабства“ („Два“). На цих та інших поезіях Гребінки помітно відчутний вплив Є. Баратинського та інших поетів пушкінської плеяди.

Широкою популярністю користувалися свого часу „Черные очи“ („Очи черные, очи страстные...“), „Почтальон“,

„Песня“ („Молода еще девица я была...“) та інші поезії Гребінки, в яких майстерно поєдналася фольклорна стихія з романсово-пісенним стилем доби.

Виразну народнопоетичну основу мають поезії, написані Є. Гребінкою з метою ознайомити російського читача, кажучи його словами, „с прелестными чувствами нашей родины“, — „Казак на чужбине (Украинская мелодия)“, „Кукушка (Украинская мелодия)“, „Украинская мелодия“ („Не калина ль в темном лесе...“) та ін., що були перекладами „в русские стихи малороссийских песен“ (Є. Гребінка); вони пройняті тугою за втраченим щастям, смутком і журбою.

Помітну увагу привертають вірші Є. Гребінки, присвячені історичному минулому України — „Курган“, „Нежин-озеро“, „Украинский бард“, поема „Богдан“ (1843), написані як за історичними матеріалами, так і на основі національних народних переказів. Найзначніше місце серед творів цього циклу належить драматизованій поемі „Богдан. Сцени из жизни малороссийского гетмана Зиновия Хмельницкого“, в якій, широко використавши ряд історичних джерел, козацькі літописи, народні пісні й думи, Є. Гребінка правдиво показав героїку українського визвольного руху. Поема складається з двох частин — розлогого прологу і власне поеми з дев'яти розділів. У пролозі, витриманому в романтичному стилі, оригінально переплітаються елементи фантастики й реальності. Перед читачем постає майстерно виписана картинка весняної місячної ночі на Дніпрі; виступають русалки, лісові духи, які опівають своє безтурботне існування, і водночас „тени людей замогильних“ („Тень Павлука“, „Тень Острицы“, „Тень Наливайки“, а також простих людей — „Тень молодой девушки“), які розповідають про жорстокі знущання польської шляхти над українським народом, про неймовірні страждання закатованих козацьких ватажків. Цей пролог цілком логічно підводить читача до основної частини поеми — відтворення Є. Гребінкою ряду яскравих епізодів національно-визвольної боротьби народних мас за незалежність батьківщини. Б. Хмельницький зображений автором як мужня постать, людина рішучого й загартованого характеру, як відважний і досвідчений полководець, мудрий і прозорливий дипломат-політик, що у своїх діях спирається насамперед на народні маси, вірить в їхні сили й могутність. Поема „Богдан“, незважаючи на окремі відхилення від історичної правди (ідилічне зображення життя трудящого люду, захоплене вихваляння не тільки царя, а й „родных царей святое поклоленьє“ тощо), в цілому була помітним явищем у літературі

як одна із вдалих спроб художнього осмислення хвилюючих сторінок героїчної історії України.

Серед художнього доробку Є. Гребінки російською мовою велике місце займають прозові твори, написані у 30—40-х роках; вони виразно засвідчують сутність і характер ідейно-естетичної еволюції письменника. Популярність Є. Гребінці як прозаїку принесли збірка „Рассказы пирятинца“ та інші оповідання („Вот кому зозуля ковала!“, „Мачеха и панночка“ та ін.), створені переважно за фольклорними мотивами. На ранній прозі письменника ще відчутні впливи модних тоді О. Марлінського та О. Сенковського; народним переказам, казкам, легендам він надає здебільшого абстрактно-романтичного забарвлення, звідси замість соціально-психологічної глибини, індивідуальної характерності — пафосно-сентиментальні сентенції персонажів, їх безбарвність тощо. Пробоє свідомо наслідувати тут Є. Гребінка і гоголівську манеру письма, зокрема „Вечорів на хуторі біля Диканьки“, „Миргорода“, однак усе це мало здебільшого поверховий, епігонський характер, за що його було піддано різкій критиці в пресі.

Художнє втілення українська тематика знайшла в повісті „Нежинский полковник Золотаренко“ (1842) та романі „Чайковский“ (1848). В основі повісті реальні запозичені з „Истории русов“ яскраві епізоди — участь козацького війська у бойових діях Росії проти польсько-шляхетського поневолення. Засобами романтичної поетики Є. Гребінка створює епічні картини історичних подій, включаючи в сюжетну канву своєрідну оповідь про страшну помсту Франтішка Золотаренку за розлучення його з коханою (сестрою „наказного гетьмана“). При всьому цьому він вдало відтворює поєднані з елементами таємничості, закліть і пророцтв риси реального народного побуту і звичаїв. Загалом же в „исторической были“ Є. Гребінка прагне до розуміння залежності життя людини від історичних обставин.

Одним із значних досягнень Є. Гребінки-прозаїка є роман „Чайковский“. Наближаючись за принципами опрацювання історичної тематики до „Тараса Бульби“ М. Гоголя (хоча у романі відсутні хронологічне приурочення до подій, історичні постаті та ін.), письменник правдиво відтворює окремі картини героїчного минулого, опоетизовує Запорозьку Січ як „козацкую вольницу“ з її демократичними і водночас суворими законами, реалістичними мазками змальовує привабливі образи загартованих у боях з ворогом, мужніх і хоробрих, одержимих любов'ю до рідної землі рядових козаків-патріотів (Микита Прихвостень, Касян), чесних, доброї і широкої душі людських особистостей із багатим емоційним

світом. Життєвістю позначений і багатоплановий, складний образ-тип лубенського полковника Івана: це відважний воїн, сповнений лютої ненависті до ворога; не чуже йому й глибоке почуття людяності, і разом з тим — типовий феодал-поміщик, жорстокий і деспотичний. В індивідуалізованих образах роману Є. Гребінка „втїлив свої уявлення про історичну людину. Романтичні тенденції у їх змалюванні — героїзація характеру й поведінки, поетизація козацької стихії, ушлякнення волелюбності й гіперболізація „природності“, на-решті, підкреслення їхньої винятковості, продиктоване прагненням спатувати читачів, — поєднується в романі з реалістичним”<sup>7</sup>.

Роман „Чайковский“, як і інші твори Є. Гребінки на історичну тематику, тісно пов’язаний з фольклорними джерелами, народнопісенною творчістю. Особливо зримо риси українського національного колориту в творі виступають завдяки щедрому введенню до нього народної пісні, яка органічно вплітається в художню тканину оповіді і є одним із необхідних її компонентів. Так, молода циганка піснею „Барвіночку зелененький, стелися низенько...“ викликає на побачення до Марини Олексія; дружною піснею зустрічають козаки на Чорному морі смертоносну бурю і т. д.

У романі „Чайковский“ у ряді художньо вмотивованих ліричних відступів проводиться глибока антитеза — протиставлення героїчного минулого й мізерного сучасного, цілісних сильних натур з благородними й чистими почуттями своїм сучасникам із розтлінного поміщицького середовища — морально потворним жалюгідним обивателям.

„Чайковский“, як і „Нежинський полковник Золотаренко“, не позбавлений ряду недоліків (мелодраматичні ефекти, умовність окремих образів, надуманість ситуацій тощо), на що вказував В. Белінський. Але водночас критик вважав роман творчою вдачею Є. Гребінки, „однією з кращих повістей“, що з’явилися протягом 1843 р. Незаперечна цінність твору в героїзації минулого, „запорожской вольниці“, в початках суспільно-конкретного осмислення зв’язку характерів і обставин, в активному проникненні автора у сферу антигуманної сучасності.

Як твори і Квітки-Основ’яненка, Гоголя, прозові романтичні твори Є. Гребінки позначені ідейно-художнім осмисленням історичної української дійсності, поетизацією героїчного минулого, виразним народнопоетичним колоритом. Вони відіграли важливу роль у формуванні й розвитку

<sup>7</sup> Нахлік Є. К. Українська романтична проза 20—60-х рр. XIX ст. К., 1988. С. 82.



в українській літературі нового, романтичного, стилю та мали позитивний вплив на творчість П. Куліша, О. Стороженка, Марка Вовчка.

З другої половини 30-х років Є. Гребінка починає звертатися переважно до нового, реалістичного, методу. Естетичні принципи натуральної школи поступово втілюються в його кращих повістях і оповіданнях, позначених увагою до психології героїв, їх внутрішнього світу в безпосередньому зв'язку з соціальним середовищем, поєднанням типових рис з індивідуальними, ідеєю позастанової цінності людської особистості. Осмислюючи й усвідомлюючи життєві спостереження, плідно використовуючи досвід М. Гоголя, Є. Гребінка порушує у своїх творах ряд злободенних проблем часу: правдиво відтворює типові риси поміщицького побуту, безправність кріпаків („Кулик“, „Злой человек“, „Приключения синей ассигнации“), зажерливість, користолюбство столичного й провінціального чиновництва („Верное лекарство“ та ін.), виявляє поглиблений інтерес до „маленької людини“, її підневільного становища в тогочасному суспільстві („Лука Прохорович“, „Записки студента“, „Доктор“ та ін.). Ці твори, написані в різні роки, переконливо свідчили про те, що письменник все впевненіше йшов до „гоголівського напрямку“ в літературі. Проте це сходження до натуральної школи не означало, що ідейно-естетичний розвиток Гребінки і в 40-х роках проходив без будь-яких ускладнень. Так, відсутність глибоких ідей, проблем, надуманість зображуваних подій характерні, наприклад, для таких досить примітивних і посередніх його оповідань, як „Искатель счастья“, „Маскарадный случай“, „Калиф на час“ та інших, розрахованих на невибагливого читача.

Особливе місце у прозовому доробку Є. Гребінки займає повість „Кулик“ (1841), присвячена найпекучішому питанню — кріпосництву, яке безжалісно топтало особистість людини-трудівника. Майстерно відтворює тут автор контраст між нелюдським середовищем і його жертвами. В сатирично-гротескних тонах постають перед читачем поміщики Медведєв і Чурбинський, бездушні й лицемірні, егоїстичні й підлі самодури, безглузда сварка між якими згубно позначається на долі їхніх кріпаків. З щирою симпатією реалістичними барвами Гребінка змальовує багатий внутрішній світ своїх героїв з демократичних низів — чесних, благородних, морально чистих, безмежно відданих один одному. Їхнє кохання вище, сильніше за поміщицькі примхи („А я все та же, все так же люблю тебя. Чем они злее, тем больше я люблю тебя“, — впевнено говорить Маша Петруші, кидаючи, по суті, тим самим виклик ненависним панам-кровопивцям);

вони виявляють рішучу волю у боротьбі за своє щастя, але неспроможні відстояти право на нього і йдуть із життя змученими, але нескореними. Повість „Кулик“ за ідейно-естетичними якостями була кращим зразком тогочасної реалістичної прози. „Кулик“ Є. Гребінки, відзначав В. Белінський, свідчить про те, що „визначне обдарування цього автора міцніше і гуманне начало починає в його повістях переважати над комічним елементом... Особливо добре в ній те, що автор умів змалювати своїх героїв вірними дійсності, тобто людьми нижчого класу і в той же час „людьми“, і збудити до них співчуття, не ставлячи їх на ходулі фальшивої і нудної ідеалізації [4, 456].

Повість „Кулик“ належить до безперечних досягнень Гребінки-прозаїка і в наш час продовжує хвилювати читача своєю реалістичністю, довершеною художністю.

Значний інтерес становлять твори Є. Гребінки, позначені увагою до „маленької людини“, її гіркої долі. З перших років перебування в Петербурзі молодий Гребінка збагачується знаннями „жестокой действительности“, зокрема жалюгідним існуванням чиновника-різничинця (він і сам деякий час служив чиновником) у світі егоїстичного користюлюбства, знайомиться з творчим досвідом Гоголя, автора „Петербурзьких повістей“, який стає для нього вчителем реалістичного бачення й відображення „подлого столичного мира“. Не випадково, мабуть, Гребінка одне з перших своїх оповідань „Лука Прохорович“ (1838) присвячує саме темі „маленької людини“. Обравши для свого твору нескладний сюжет — полювання за „лотерейним билетом“, на який випав великий виграш, автор зумів правдиво показати бездушний чиновницький побут, окреслити ряд характерних типів „чорнильних“ бідолах, насамперед Луки Прохоровича. При цьому Гребінка не подає широких характеристик образів, а обмежується окремими, але досить влучними реалістичними штрихами. Уже з перших рядків оповідання до певної міри наголошується на типовості головного героя, який мешкає не в „блестящих“ районах столиці, а на її бідняцькій Петербурзькій стороні. Він, зауважує автор, лише „слыл великим мастером чинить перья“. Такими ж покірливими і безмовними виступають і колеги Луки Прохоровича — „чиновник с большим красным носом“, „апельсинообразный чиновник“, „чиновник с мушкой“. Психологічно влучною деталлю окреслений і портрет хабарника „с бесцветными, как старыми двухгривенными, глазами“ тощо. Зображені Гребінкою чиновники нижчих рангів завжди вважали себе „виновными пред властью коллежского асессора“; вони духовно спустошені, нужденні, у жодного з них за

душею немає ні гроша. І тому кожен з них будь-якими засобами прагне заволодіти „скарбом“ — лотерейним квитком кухарки (Лука Прохорович, приміром, не вагаючись, одружується з нею, а чиновник-пройдисвіт Семен Семенович — з дочкою купця Арбузіна, вважаючи її власником щасливого квитка); врешті всі вони виявляються обдуреними і залишаються ні з чим.

Великою популярністю свого часу користувалися „Записки студента“ (1841) Є. Гребінки, які в багатьох моментах мають автобіографічний характер; особливо це стосується першої частини повісті. Дитинство героя твору Якова Івановича, його навчання в лицей, перебування на військовій службі, приїзд до Петербурга тощо значною мірою нагадують факти біографії самого Гребінки. Проте перед нами не виклад біографії автора, а оригінальний художній твір, написаний у формі щоденника, в якому постають типові характери, реальні обставини тогочасної дійсності (до речі, всі інші події Гребінка подає й оцінює через сприйняття головного героя). Сам Гребінка визнавав наявність у цьому творі певної автобіографічності, але категорично заперечував трактування його як спогадів про своє життя. У „Записках студента“, писав Гребінка в листі до свого товарища М. Новицького (травень 1841 р.), я „не представлял ни себя, ни кого другого, а развивал идею, каким образом молодой человек, с пылкими чувствами вступая в свет, малу-помалу разочаровывается и, будучи неспособен приноровиться к свету, часто падает под его ударами...“<sup>8</sup>.

У повісті Гребінка продовжує розробляти тему „маленької людини“, ідею придушення людської особистості в умовах самодержавно-бюрократичного режиму. В „Записках студента“, як і в „Петербурзьких повістях“ М. Гоголя, — конфлікт мрії з дійсністю. Сповнений творчих сил і енергії юний Яков Іванович поривається до північної столиці з метою „с пользою употребить свои знания“ („Долг чести зовет меня — я должен служить отечеству“). Але потрапивши туди, він, як і, приміром, гоголівський Піскарьов з „Невського проспекту“, одразу ж стикається з „гадкой действительностью“. Романтичні ілюзії героїв (як врешті дещо раніше і їх авторів) поступово руйнуються. Ескізно, хоча й перекожливо, в іронічних тонах змальовує Гребінка короткочасну службу Якова Івановича в канцелярії одного з департаментів, де змушений щоденно переписувати нудні папери та ще й зносити незаслужені докори начальника, який

<sup>8</sup> Гребінка Є. П. Твори: У 3 т. К., 1981. Т. 3. С. 608.

називав його „вольнодумцем“ (Яків Іванович завжди виправляв у паперах букву Ъ, а скорочений вираз „вис. Поч.“ розшифровував не „высокопочитанием“, а тільки „высокопочтением“). Не догодив Яків Іванович і власникові пансіону Лисицину, людині черствій і нікчемній. Байдужий чиновний Петербург не прийняв скромного провінціала, не визнав чесного трудівника — йому, хворому й голодному, дала притулок проста прачка Онисія Карпівна, у якої він і дожив останні дні свого життя. Приречений на смерть, Яків Іванович остаточно усвідомлює всю ілюзорність своїх юнацьких мрій („И все исчезло, прошло как сон, как разлетается от ветра позолоченная гора облаков... Сам лежу без куска хлеба, одолжен существованием милостыне от бедной солдатской вдовы!..“). Відтворюючи страшну трагедію „маленької“ безправної людини-трудівника, Є. Гребінка об'єктивно наголошував на її соціальній типовості.

Реалістичними мазками зображує Гребінка й чиновницьке оточення свого героя. З одного боку, — нужденне існування канцелярських писарів, яке викликає у автора почуття жалю, а з іншого — егоїстичне й морально спустошене паразитичне життя панської верхівки показано у в'їдливо гротескних барвах. У сатиричному світлі зображені в „Записках студента“ й окремі характерні риси поміщицького побуту. Тут, як і в столиці, неподільно панують жорстокість, зажерливість, бездушність, носіями яких виступають поміщики Сутяговський, Щука-Окуневський, лихвар Іванов, що оббирають і обдирають нещасного Якова Івановича, обманними шляхами прибираючи до своїх рук його батьківський маєток.

У „Записках студента“ немало майстерно виписаних життєвих ситуацій, динамічних діалогів, яскравих портретних зарисовок. Виразними штрихами змальовує Гребінка, наприклад, Сутяговського (недаремно й село його називається Грабуново). Наголошуючи на лицемірстві й хижацькій натурі цього поміщика, письменник порівнює його з павуком, що повільно „опутывает роковой паутиной свою жертву, выпивает у нее кровь и преспокойно возвращается в свою засаду“. Загалом досконало користується автор і таким засобом художньої виразності, як пейзаж. Показовим є, прикладом, зображення осіннього ранку, „знаменитой гололедницы“ на початку повісті; воно увиразнює загальну сумну тональність епізоду, в якому йдеться про похорон головного героя твору.

Ще чіткіше розлад між високою мрією і мерзеною дійсністю показав Є. Гребінка у повісті „Доктор“ (1844), в якій Белінський знаходив „багато хорошого в деталях“. У центрі твору — трагічна історія життя людини ніжної й чуйної

душі, чесного трудівника, що прагнув, як і Яків Іванович, приносити користь суспільству. Але талановитий лікар Іван Тарасович не в змозі відстояти свої світлі поривання, право на особисте щастя у світі, де панує дух гендлярства й наживи. Він зазнає образ з боку чиновно-міщанських „суцес-тователєй“. Використовуючи різні афери, Івана Тарасовича як добру й довірливу особу одружують з гулящою Юлією, а потім з її ж допомогою грабують. Він намагається шукати справедливості, але світ можновладних непереборний. Врешті він спивається і замерзає на вулиці з томиком „Корнелія Непота“ на грудях, подарованим ще в дитинстві його вчителем.

Розробляючи тему моральної переваги „маленької людини“ над бездушним середовищем, її загибелі в умовах соціальної несправедливості, Є. Гребінка досить рельєфно, засобами гострої іронії, каламбуру, гіперболи виводить галерею користолюбців як життєво достовірних характерів, розкриває їх групову психологію хижаків і паразитів. Критичне осмислення дійсності в повісті дало змогу письменникові „подати зло не одвічною внутрішньою суттю кожної людини, яка тільки чекає слушних умов для вияву, а як породження суспільної несправедливості“<sup>9</sup>.

Велике враження справила повість Гребінки на Чехова. Ведучи мову про необхідність перевидання кращих творів минулих років, він у листі до І. Горбунова-Посадова писав 1898 р.: „Чи не візьмете ви на себе обов'язок прочитати старого письменника Гребінку? Колись я читав його з задоволенням, пригадується зворушливе оповідання „Доктор“, яке, мені здається, варто б видати“<sup>10</sup>.

У 1847 р. на сторінках „Санкт-Петербургских ведомостей“ була надрукована одна з останніх повістей Є. Гребінки — „Приключенія синей ассигнації“, в якій викривальний пафос, сатиричні тенденції порівняно з попередніми творами виявилися набагато виразніше. За ідейним задумом і композиційною побудовою повість очевидно перегукувалася з „Мертвими душами“ М. Гоголя. Як поїздки Чичикова з метою купівлі мертвих душ дали можливість Гоголю очима свого героя оглянути майже всю Росію і показати у всій багатогранності суспільне життя, так і суб'єктивно авторська розповідь синьої ассигнації, що протягом багатьох років переходила з рук у руки (з атласного поміщицького гаманця за пазуху його коханки, з кишені „небритого жирного

<sup>9</sup> Зубков С. Д. Русская проза Г. Ф. Квитки и Е. П. Гребенки в контексте русско-украинских литературных связей. К., 1979. С. 248.

<sup>10</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1957. Т. 12. С. 257.

человека“ до господаря корчми, з портфеля губернського секретаря в іменинному торті до його начальника, з рук збіднілої міщанки до залізної скрині старого скнари і т. д.) дала можливість Гребінці на цей раз змалювати ще ширшу картину непринадної миколаївської дійсності, викрити антигуманну сутність зображуваних характерів.

Персонажі Гребінки відзначаються помітно виявленою індивідуальною своєрідністю — у темпераменті, у складі мислення, в сімейно-побутових обставинах, у їх ставленні до людей і самих себе, в зовнішньому портреті, мові. Все це сприяє глибокому відтворенню соціальної і психологічної характеристики героїв. Один за одним постають перед читачем брутальний і розбещений поміщик Хома Хомич, жалюгідний скнара Канчукевич, нахаба і гультьяй Подмьоткін, спритний шахрай Прибиткевич та ін. При всіх індивідуальних відмінах гребінчиних образів провінціальних „существователей“ ріднить психологія паразитизму, духовне оскудіння і спустошеність, відсутність будь-яких громадянських інтересів. Врешті кожен з них, як і всі разом, є викінченим виявленням різних сторін і тенденцій соціального виродження, деградації існуючого суспільства.

У яскравому сатирично-саркастичному світлі постає перед читачем один із центральних персонажів повісті — Канчукевич. Створюючи його виразний індивідуалізований образ, Гребінка на передній план висуває у перебільшено-згущеній конкретизації властиві йому найхарактерніші негативні риси — зажерливість, безмежну скнарність, душевну черствість, жорстокий егоїзм. В образі Канчукевича чимало спільного з гоголівським Плюшкіним, у якому Гоголь бачив „доведення до крайньої межі тих тенденцій здириства, тієї бездушності, які властиві світові коробочок і собакевичів“<sup>11</sup>. Канчукевич уособлює все найпотворніше, що було характерним для Хоми Хомича, Прибиткевича та ін. За кілька десятиліть він зумів нагромадити величезний капітал, лихварюючи й оббираючи кожного, хто потрапляв йому під руку, навіть найбідніших міщан. Володіючи незліченим багатством, цей потворний раб „золота“ втратив найелементарнішу людяність; він змушує свого сина ходити в лахмітті, бігати босоніж у холодну погоду та ін. Автор підкреслює, що скупість Канчукевича пояснюється жадобою помсти колишнього небагатого вчителя жорстокому „жирному поміщику“, який занедбав його молоді літа (скнарність же Плюшкіна мала інше походження). Обравши хибний шлях для помсти, Канчукевич сам опинився під владою грошей

<sup>11</sup> Крутікова Н. Є. Гоголь та українська література. К., 1957. С. 144.

і почав діяти методами зажерливих хижаків. Гребінка одним із перших (не без досвіду Гоголя) відчув вплив соціальних умов, зокрема економічних, на діяльність людини, її характер і спробував відтворити це (зрозуміло, не з такою художньою майстерністю, як це робив Гоголь) на прикладі Канчукевича, „хоч, звичайно, і сам ще не повністю усвідомлював глибину і причини порушеної проблеми“<sup>12</sup>.

Цілком законотворчим і свідомим було звернення Є. Гребінки в другій половині 40-х років до фізіологічного нарису, в жанрі якого написані „Петербургская сторона“, „Фактор“ (1845), „Провинциал в столице“ (1848) та ін. Побудовані на безпосередніх спостереженнях автора, ці твори рельєфно, без прикрас розкривали окремі типові сторони здичавілого, нікчемного дворянського світу, всю неприяблєність частини міста, де „живут десятки тисяч бєдних, но честных труженников“ („Петербургская сторона“). Схвально відгукнувся про цей нарис М. Некрасов; за його словами, Гребінка „дуже дотепно виставив народонаселєння Петербурзької сторони, цієї далекої провінції, цього повітового містєчка серед розкішної столиці Росії“<sup>13</sup>. М. Некрасов, як і дєхто з його сучасників, хоча і не вважав Гребінку першорядним белетристом, загалом виявляв прихильне ставлєння до нього як до письменника, „давно всім відомого своєю живою розповіддю і оригінальним гумором“<sup>14</sup>. Показово, що саме Некрасов залучив Гребінку до співробітництва у щойно заснованім „Современнике“, де була опублікована остання прижиттєва повість Гребінки „Сила Кондратьєв“, у якій художньо відображено народження хижака нового типу — ділка-буржуа.

Для прозового доробку Є. Гребінки характерним є аналітичний метод відтворєння і викриття гнітючої навколишньої дійсності, свідомий вибір насамперед демократичного героя, художня достовірність розповіді.

У своєму літературному розвитку Гребінка-прозаїк пройшов шлях від раних романтично-сентиментальних захоплєнь (у ряді пізніших творів, зокрема у повістях „Пиита“, „Приключєния синєй ассигнации“ та інших він в'їдливо висміяв своїх колишніх кумирів О. Марлінського й В. Бенедиктова) до принципів натуральної школи. Творчо сприймаючи ідейно-художні досягнєння Миколи Гоголя, виходячи з життєвих спостережєнь, Є. Гребінка створив ряд

<sup>12</sup> *Зубков С. Д.* Русская проза Г. Ф. Квитки и Е. П. Гребенки в контексте русско-украинских литературных связей. С. 257.

<sup>13</sup> *Некрасов Н. А.* Физиология Петербурга // Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 9. С. 148.

<sup>14</sup> Там же. С. 144.

яскравих творів, позначених реалістичною спрямованістю, гуманістичним ставленням до „маленької людини“. Його проза стала надбанням як російської, так і української літератур. Кращі повісті й оповідання письменника, написані з позицій естетики натуральної школи, сприяли зміцненню „гоголівського начала“ в російській літературі і разом із його класичними байками відіграли помітну роль у становленні й розвитку художнього реалізму в новому українському письменстві.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*Гребінка Є.* Твори: В 5 т. К., 1957.

*Гребінка Є.* Твори: В 3 т. К., 1980—1981.

*Гулак-Артемівський П., Гребінка Є.* Поетичні твори. Повісті та оповідання. К., 1984.

*Деркач Б. А.* Євген Гребінка. К., 1974.

*Деркач Б. А.* Крилов і розвиток жанру байки в українській дожовтневій літературі. К., 1977.

*Зубков С. Д.* Байкар і поет Гребінка // *Гребінка Є.* Байки. Поезії. К., 1990.

*Зубков С. Д.* Євген Павлович Гребінка: Життя і творчість. К., 1962.

*Зубков С. Д.* Русская проза Г. Ф. Квитки и Е. П. Гребенки в контексте русско-украинских литературных связей. К., 1979.

*Федченко П. М.* Петро Гулак-Артемівський. Євген Гребінка // *Гулак-Артемівський П., Гребінка Є.* Поетичні твори. Повісті та оповідання. К., 1984.



Сентименталізм в українській, як і в інших літературах Європи, — ідейно-естетичне явище, породжене активізацією третьостанової ідеології всередині Просвітництва, друга грань просвітительського гуманізму, що являє собою реакцію на ранній, раціоналістичний етап у розвитку Просвітництва. Як нова форма самоутвердження особистості сентименталізм тісно пов'язаний з процесом виділення індивіда з колективу, з розпадом корпоративності та конвенціональності у сфері художнього мислення.

В основі кожного літературного напрямку, як відомо, лежить концепція людини і світу, їх нових взаємовідношень і зв'язків. Концепція особистості впливає на вибір героя, визначає систему відношень між ним і середовищем, що позначається на структурі твору, особливостях його жанру. В цьому плані сентименталізм став закономірною реакцією на раціоналістично-механістичну картину дійсності, розроблену філософією раціоналізму (Р. Декарт), що, зокрема, дістало втілення в жорстко регламентованій системі класицизму. Спираючись на досвід сенсуалістів (Ф. Бекон, Д. Локк), які в процесі пізнання відвели першорядну роль почуттям, а також філософію агностицизму (Д. Юм), в якій піддавалася сумніву віра у безмежні можливості інтелекту, сентименталісти протиставили розумові світ інтимних почуттів людини. Однак це протиставлення не мало абсолютного характеру. З одного боку, саме „почуття“ у сентименталістів, на відміну від філософів-сенсуалістів, було позбавлене онтологічного змісту (воно мало скоріше етичне значення як момент самовиявлення внутрішнього світу особистості), а з іншого — вони спиралися на той самий раціоналізм. В їх творах чуттєвість героїв, як правило, наперед визначена, наявні дидактизм, класицистична тенденція поділу героїв на позитивних і негативних, домінує чітка ієрархія морально-етичних цінностей тощо.

Висунення просвітителями на перше місце почуття не означало заперечення розуму, раціоналістського начала, оскільки

„сила розуму і безпосередність почуття рівною мірою спрямовані проти одного ворога — феодальної сваволі, культ почуття не є лише протест зростаючої людини проти централізованої опіки розуму, випробування розуму почуттям“<sup>1</sup>. І разом з тим поєднання раціоналізму й сенсуалізму в просвітительській естетиці було суперечливим і не утворювало синтезу. В концепції особистості це означало, що втрачений ідеал „універсальної людини“ Відродження просвітителями не був повернений.

Просвітительська орієнтація на природу, розвиток уявлень про самоцінність особистості, утвердження права на її приватне життя незалежно від станової приналежності сприяли висуненню на перше місце в літературі героя, який належав до демократичних низів, що не порвали ще свого органічного зв'язку з природою і не зазнали розкладницького впливу цивілізації. Не походження і соціальний статус індивіда, а здатність його до живого й глибокого почуття, „життя серця“ визначали в сентименталізмі цінність особистості. Зовнішнім імпульсом і підставою вільного прояву емоцій виступала природа, яка не знає трагічних суспільних колізій і безпосередньо пов'язана з внутрішнім життям людини. Суто антропологічний характер естетики сентименталістів надавав особливої ваги моральній стороні переживання. Тому прагнення до найвищої морально-етичної цінності людини — щастя — неможливе в їх творах без співстраждання, готовності розділити смуток і тугу з іншою людиною.

Найбільш повне втілення сентименталізм дістав в Англії, де на першому етапі свого розвитку він відзначався ідилічністю та меланхолійною споглядальністю в поезії (Д. Томсон, Е. Юнг, Т. Грей), а на другому — домінуванням прозових жанрів, поглибленням уявлення про психологію людини (С. Річардсон, Т. Смоллетт, О. Голдсміт). Роман Л. Стерна „Сентиментальна подорож по Франції та Італії“ (1768) дав назву цьому літературному напрямку.

Типологічна близькість у розвитку європейських літератур зумовила швидке поширення сентименталізму в різних країнах Європи, де він виявлявся з різною інтенсивністю. Сентименталізм стає дуже помітним явищем літератури французького Просвітництва (Ж. Ж. Руссо „Юлія, або Нова Елоїза“, Д. Дідро „Черниця“, „Племінник Рамо“), відзначаючись культом руссоїстської концепції чутливої особистості, що не мислить свого існування без безпосереднього зв'язку з природою, її цілісністю, красою й недоторканістю.

<sup>1</sup> Тронская М. Л. Немецкая сатира эпохи Просвещения. Л., 1962. С. 68.

Позначився сентименталізм і на літературах — німецькій („Буря і натиск“, драматургія Г. Лессінга), польській (К. Бродзінський, Ф. Карпінський, Ю. Немцевич), російській (М. Карамзін, О. Радищев, В. Капніст), угорській (Й. Карман), сербській (Д. Обрадович), хорватській (І. Джурджевич — „Любовні вірші“) та інші, охоплюючи своїм впливом усі три літературні роди — епіку, лірику й драму — і культивуєючи передусім ті жанри, в яких підносилося лірично-емоційне начало: елегію, медитацію, послання, щоденник, епістолярний роман, роман-подорож.

В українській художній свідомості важливі передумови для формування сентименталістських ідейно-художніх засад складаються вже в XVII—XVIII ст. У цей час українська культура перебувала на межі між епохою європейського Відродження і Просвітництвом. Поштовхом тут стало ренесансне усвідомлення самоцінності людської особистості, віра в її необмежені інтелектуальні й чуттєві здібності, поступовий відхід від суто релігійних, богословських поглядів на сутність людини та її земне життя. Велику роль у формуванні особистості відіграли тут визвольна боротьба українського народу проти турецько-татарської і шляхетсько-польської агресії, пробудження національної самосвідомості, процес формування української народності, її менталітету, мови.

Українська філософська думка, яка відіграла одну із визначальних ролей у новому розумінні людської особистості, а також мала вплив на зародження художніх принципів сентименталізму, у XVII—XVIII ст. характеризується небаченим раніше проникненням природничо-наукових знань і орієнтацією на ідеологію європейського Просвітництва. В ній на зміну тяжіння до трансцендентних сутностей — Бога і „неземного“ людського буття — приходить інтерес до живої людини і реальної дійсності, насамперед природи, що дістало виявлення в курсах філософії професорів Києво-Могилянської академії Ф. Прокоповича, І. Гізеля, Й. Кононовича-Горбацького, Й. Кроковського, С. Яворського та ін. Вони доводили, що саме природа, дані чуттєвого досвіду є основними факторами життя й пізнання.

На XVII—XVIII ст. припадає і розвиток серед українських мислителів характерних для просвітительського руху сенсуалістичних поглядів, що так чи інакше відіграло не останню роль у формуванні ідейно-естетичних засад сентименталізму. Так, у курсах професорів проводиться ідея про наявність в людині „чуттєвої душі“, яка є, на думку І. Гізеля, „першим актом органічного тіла, що має відчуття в потенції“<sup>2</sup>. Ф. Прокопович у творі „Про риторичне мистецтво“

<sup>2</sup> Історія філософії на Україні: У 3 т. К., 1987. Т. 1. С. 293.

виділив окремий розділ, якому дав назву „Про розгляд почуттів“, де особливо наголошував на органічній якості людського індивіда — „чуттєвій душі“. Джерелом усіх почуттів він вважав любов, яка, на його думку, „дає початок усьому“<sup>3</sup>. Однак домінянтою людського існування українські мислителі визнавали не природу й досвід, як це було у Д. Локка, а Бога.

Однією з характерних рис української філософії була повна довіра до „життя серця“. Витоки кордоцентричної спрямованості мислення в Україні спостерігаються вже в культурі Київської Русі XII—XIII ст. („Моління Данила Заточника“), а найяскравіше — у філософських поглядах Г. Сковороди, у „філософії серця“ П. Юркевича (60-ті роки XIX ст.). Розуміння серця як центру фізичного, духовного й душевного життя людини є характерною особливістю не тільки української філософської думки, а й усього східного християнства.

За твердженням Г. Сковороди, серце спроможне відкрити таємницю безмежного і багато в чому неосяжного тільки за допомогою розуму світу. Воно для філософа — осереддя душі людини: „Глава в человекъ всему — сердце человеческое. Оно-то есть самый точный в человекъ человек, а прочее все околица“<sup>4</sup>. Український мислитель, не виходячи в цілому за межі барокової свідомості, поглиблював уявлення про психологію людини, про її цілісний емоційно-духовний світ. Тим самим його погляди певною мірою відбивали загальний рух європейської філософської думки у напрямі переміщення інтересу з „життя розуму“ на „життя серця“, який дедалі глибше входив в художні системи письменників XVIII ст. і став домінуючим принципом як сентименталізму, так і романтизму.

Близьким до західноєвропейської філософської традиції епохи Просвітництва був й інший український філософ Я. Козельський, який обстоював сенсуалістичні погляди на теорію пізнання. Його основна теза — „ми за допомогою почуттів розуміємо речі“<sup>5</sup> — була багато в чому продовженням ідей професорів Києво-Могилянської академії. У нього з'являються ідеї, характерні для тих філософів, які скептично ставилися до віри у всесилля розуму. Яскраво сенсуалістична орієнтація мислителя, пошуки ним „природної“ людини, наголошення чутливої природи особистості, критика дискурсивного

<sup>3</sup> Прокопович Ф. Філософські твори: У 3 т. К., 1979. Т. 1. С. 286.

<sup>4</sup> Сковорода Г. Разговор пяти путников об истинном счастье в жизни // Полне збір. творів: У 12 т. К., 1973. Т. 2. С. 349.

<sup>5</sup> Козельский Я. Философические предложения. СПб., 1769. С. 6.

методу пізнання наближує Козельського не тільки до європейських філософів-сенсуалістів, а й до письменників-сентименталістів.

Таким чином, в українській філософії XVII—XVIII ст. утверджується нова концепція особистості, зорієнтована своїми основними принципами на ідеологію Просвітництва, сенсуалістичний погляд на світ. Повна довіра до чуттєво-емоційної сфери в людині, критика вад людського розуму об'єктивно сприяли процесові зародження сентименталістських художніх засад в українській художній свідомості.

Складність відшукування родових рис сентименталізму в українській літературі XVII—XVIII ст. полягає в тому, що вони не дістали окремого відображення в естетичних програмах і проявлялися скоріше спонтанно, без осмислення як певний художній феномен. У межах пануючого на той час бароко в них з'являється просвітницьке звернення до світу почуттів окремої людини. Посилення релігійної свідомості в бароко поєднувалося з інтересом до особистості, яка у своєму земному існуванні розумілася як така, що перебуває на межі між життям і смертю, оскільки весь світ уявлявся розколотим катастрофічністю і швидкоплинністю буття усього сущого. Однак у цьому розумінні трагічності світу приховувався й інший зміст. Людина виступала вже не пасивним реципієнтом усієї інформації з навколишнього середовища, а як особистість, яка всі ці зовнішні антиномії і колізії переживає внутрішньо. Тому витoki сентименталістського почуття в українській літературі XVII—XVIII ст. слід шукати саме в бароко.

На межі XVII—XVIII ст. в українській літературі в процесі її секуляризації виникає інтерес до такого почуття людини, яке асоціюється не просто з тугою і скорботою у зв'язку з неможливістю знайти гармонію в розірваному суперечностями світі, а проймається усвідомленням страждання особистості в реальному земному житті. Люди народжуються рівними від природи, що підтверджується таким всеохопним почуттям, як кохання, не зв'язаним із становою ієрархією. Тим часом саме суспільне життя робить одних людей залежними від інших та від обставин, що стають на перешкоді до щастя. Постійними факторами лишаються тільки чутлива природа людини, наявність її активного „життя серця“, чим і має визначатися гідність.

Ці мотиви найбільшою мірою стають характерними для тогочасної української поезії, тісно пов'язаної з народнопісничою традицією (насамперед із козацькими, бурлацькими, чумацькими піснями). Мотиви, в яких відчувається відгомін західноєвропейського сентименталізму, з'являються в самій

народній пісні. На це звернув увагу І. Франко, наголошуючи, що мотив жалю козака по смерті дівчини часто обрлювався в народній і півнародній поезії „під впливом подиху західноєвропейського сентименталізму“ [42, 337]. І хоча в народній пісні ще не зустрічається чітко окреслених індивідуальних образів, вона проявляє інтерес до представників різних верств суспільства. Це міг бути і знатний полковник, який помер під час тривалого козацького походу („Умер, умер наш полковник...“), і збіднілий чумац, який з однією „торбиною“ та в „латаній свитині“ повертається додому („Над річкою бережком...“). Усвідомлення цінності кожної людини, її приватного життя зближувало народну пісню з поглядами європейських просвітителів. За усталеними поетичними формулами, психологічним паралелізмом у ній спостерігається прагнення до відтворення найглибших почуттів, тонкого відтінювання психічних настроїв. (Герой, як правило, не просто плаче, а „слізоньками умивається“; чумаки розчулені смертю свого товариша настільки, що в них „сльоза сльозу побива“.) Сльози, які проливають герої пісень за померлими, загиблими, під час розлуки, свідчать про „відкритість“ їх внутрішнього світу для чужого болю, страждання; що підносили в людині європейські сентименталісти.

Народна пісня виражала насамперед колективне начало, найхарактерніші риси української ментальності, особливості психічного складу народу, який вирізняється тонкою чутливістю й емоційністю. У зв'язку з цим можна говорити про характерний для українців інтровертний тип світосприйняття. „Для інтровертної настанови, — за словами К. Юнга, — властиве утвердження суб'єкта з його усвідомленими намірами і метою на протипагу зазіханням об'єкта; екстравертна настанова відмічається, навпаки, покірністю суб'єкта перед вимогами об'єкта“<sup>6</sup>. „Непокірність“ українця саме й дістала виявлення в активному „житті серця“, перевазі емоційно-рефлексивного над раціональним і логічним. Через посередництво народної пісні ці риси органічно ввійшли в українську поезію XVII—XVIII ст. та позначилися на характері просвітницького ставлення до знання (довіра лише до тих знань, що пройшли перевірку „серцем“).

Для лірики цього часу характерна увага не стільки до об'єкта зображення, скільки до суб'єкта почуття. В ній з'являються роздуми про сенс і призначення життя людини, її місце у світі. Такі вірші, як правило, сповнені внутрішніми

<sup>6</sup> Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987. С. 222.

сумнівами щодо доцільності пошуків щастя; доля ліричному героєві уявляється несправедливою („Митрополита рязанського та муромського слізне з книгами прощання“ С. Яворського, „Піснь о світі марном“ Ф. Кастевича та ін.). Своєю чутливістю, загальним меланхолійним настроєм вони наближаються до поезії раних англійських сентименталістів Т. Грея і Е. Юнга.

Роздуми про втрачене щастя, глибока емоційність ліричного героя, глибина й ширість його почуттів сприяли розвитку художньої фантазії, прагненню до можливого і не досяжного. Філософсько-елегійний характер цих віршів надавав могутнього імпульсу для утвердження елегії як одного з провідних жанрів української поезії XVII—XVIII ст.

Розвиток цього жанру пов'язується з переосмисленням середньовічного погляду на світ та відкриттям можливостей духовного розкутого світу людини. Під елегією тогочасні письменники розуміли ліричний вірш, викладений від першої особи, як правило, у формі монологу, в якому переважали мотиви жалю, туги, скарги. М. Довгалевський писав, що вона „служить для зображення всього сумного, невеселого і згубного“<sup>7</sup>.

В українській літературі вже в XVII ст. виділяється потужний шар віршів, які тяжіють до елегії. Це насамперед твори, які дійшли до нас у рукописних співаниках. У них йдеться про страждання закоханих, швидкоплинність любовного почуття. („Ой, хто ж мене буде в мойом жалю т[і]-шити?..“, „Неволюнька ж моя з вами...“, „Сам я не знаю, що ділати маю...“, „Вспоможи, Боже, моє серденько...“, „Ох, его ма...“, „Доленько ж моя лихая...“, „Ой, взяла ж мене велика туга...“ та інші вірші із збірника бібліотеки музею Чарторийських.)

Українські поети XVIII ст. прагнуть якнайглибше відтворити внутрішні чуття людини, світ „сердечної уяви“ (Руссо) про добро й зло, правду і кривду, ті почуття, які йдуть від „серця“ або пов'язані з ними і сприймаються як іманентно властиві людині. Вони є безпосередньою чуттєвою реакцією на дійсність на відміну від інтелектуально-розумового погляду, який за допомогою тверезої думки віддаляє людину від живих реалій світу. Натурально, що на перше місце висувається кохання. Характерна в цьому відношенні пісня С. Климовського „Іхав козак за Дунай“. Чистота почуттів закоханих, сміливість козака, який вирушає на війну, і душевна теплота дівчини надають пісні суто ліричного характеру. Поет наштовкує на думку про те, що

<sup>7</sup> Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). К., 1973. С. 193.

внутрішній світ героїв цінний своїми ширими переживаннями, глибоким відчуттям внутрішнього життя близької душі.

Пошуки щастя в коханні, які доповнюються роздумами про самогубство через неможливість жити без коханого або коханої, зустрічаються в елегії Григорія „Гей ти, горда дівонько, на що ти дуфашш...“ і в пісні І. Пашковського „Тяжка річ любити...“, в якій інтенсивність почуття доходить до тієї крайньої межі, за якою стоїть смерть. Кохання, яке стоїть, як і в багатьох творах європейських сентименталістів, поряд із смертю, оспівується і в таких елегіях-піснях невідомих авторів, як „Мізерія на сім світі, ах, мені, бідному...“, „Вимовити мені трудно, що тя люблю...“, „Ах ти мні, біда мні...“, „Реку, реку правду ненароком...“ та ін.

Як і в філософсько-елегійній поезії, характерна для всіх письменників тема жадливої смерті, її неминучості в любовній ліриці набуває більш світського характеру і пов'язується вже не з „космічним“ призначенням людини і „неземним життям“, а з волею самої людини, яка спроможна віднайти своє щастя в повсякденній дійсності, у царині власних почуттів.

Розуміння любовного почуття як найповнішого вияву багатства внутрішнього життя особистості було своєрідною антитезою до тогочасної бурлескної поезії, в якій жінка часто ставала об'єктом не кохання, а знижено-глузливого ставлення. Поглиблення уявлення про кохання в українській поезії того часу І. Франко пов'язував із звертанням поетів до народнопісенної традиції, оскільки народна пісня „свідчить про вищий ступінь артистичної рефлексії, переносить поезію із сфери грубого, майже цинічного відношення до жінки у сферу далеко більше утонченого чуття“ [43, 271].

Під впливом народнопісенної традиції в XVII—XVIII ст. з'являється й чутливе звертання до пейзажу, з яким пов'язувався процес зародження душевного почуття ліричного героя. Картина зі сфери природи в таких віршах, як правило, була частиною психологічного паралелізму і підпорядковувалася розкриттю настрою людини („Зоря заходить, вечор близенько...“, „Ой, хожу ж я над берегом, травонька се зеленіє...“ та ін.).

Зорієнтована на почуття, українська поезія „болю“ і „туги“ сердечної протистояла принципово іншому типові поезії, в якій підносилися роль розуму та раціоналістського погляду на основи буття. Ця поезія за своїми художніми реєстрами наближалася до естетики класицизму („Похвала Дніпрові“ Ф. Прокоповича, „Панегірик Анні Іванівні“ М. Довгалевського, „Похвала логіці“ Г. Кониського). Не дивно, що для цієї поезії характерна критика чуттєвого начала в людині та інтимних почуттів, оскільки вони стають на перешкоді



до повного самовиявлення особистості, яке розуміється як прояв передусім її інтелектуальної природи.

Зачепив сентименталізм і українське малярство XVIII ст., хоча, як і в літературі, він не оформився як самостійне художнє явище і співіснував з іншими напрямками та стилями, насамперед із бароко. На шляху, що його пройшов тогочасний український живопис при всій обмеженості імен художників, з'являється багато нових явищ, які надають творам світського характеру. У них виникає бажання відтворити на своїх полотнах тонкі душевні поривання, заглибитися в психологію людини („Благовіщення“ Л. Боровика, „Свята мучениця з квіткою в руці“ З. Голубовського).

Таким чином, художні пошуки українських письменників і митців XVII—XVIII ст. типологічно споріднені із загальноєвропейським процесом розвитку художньої свідомості і, зокрема, сентименталізму епохи Просвітництва. Передусім це стосується нового гуманістичного, антифеодалного погляду на суспільну цінність особистості незалежно від її соціальної ролі. Письменники звертаються до змалювання внутрішнього світу людини, пошуку в ній своєрідного, індивідуального. І хоча поезія, в якій зароджуються елементи сентименталізму, ще не відзначається багатством і розмаїттям жанрів, у ній формується образ ліричного героя з суб'єктивним „я“, з'являється пейзаж, освітлений внутрішнім переживанням, емоційно забарвлене слово, яке найповніше передає гаму настроїв героя.

На початку XIX ст., спираючись на сентименталістську традицію поезії XVII—XVIII ст., сентименталізм в Україні набуває якісно нових ознак, що значно поглиблювало уявлення про природу внутрішнього світу людини, її приватне життя, здатність до глибоких інтимних почуттів. У цей час він вступає в активну взаємодію з найрізноманітнішими ідейно-естетичними явищами. Його розвиток відбувається в річищі пошуку нових художньо-зображальних засобів, прийомів композиційної і сюжетної побудови творів та істотно впливає на процес перебудови жанрової структури української літератури. Він охоплює в цей період не тільки поезію, а й художню прозу та драматургію.

Великою мірою розвиток українського сентименталізму залежав від характеру Просвітництва в Україні. Просвітительські ідеї поширювалися тут не в своїх радикальних, а в „поміркованих“ формах, вільних від ідеологічних приписів на кардинальну перебудову суспільства. Це позначилося у самому погляді на людину, яку українські письменники бачили не в центрі напружених соціально-ієрархічних стосунків (соціальна природа особистості ще тривалий час

залишалася невідкритою), а в безпосередній близькості до природи, яка вже з моменту народження прищеплює кожному індивіду доброту. Особливого значення набуває чутливість, що йде від „серця“, якому слід довіряти набагато більше, ніж найраціональнішим переконанням і настановам. Просвітительський демократичний герой утверджується в літературі як людина, максимально наближена до природи. Такому типові „чутливого“ позитивного героя, як правило, властиві внутрішній стоїцизм, нескитність моральних переконань. Внутрішня незламність, бажання перебороти в собі страждання були властиві сентиментальним героям Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського („Наталка Полтавка“), Є. Гребінки („Чайковський“); принципи стоїцизму розгорнуті в цілу етичну програму у П. Гулака-Артемовського („Справжня Добрість“).

Утвердженню в українській літературі першої половини ХІХ ст. руссоїстської „природної“ людини і культу її чутливого внутрішнього світу сприяли естетична і філософська думка, програмні настанови перших літературних журналів в Україні — „Украинский вестник“ і „Украинский журнал“.

Інтерес у цьому плані становлять естетичні погляди І. Рижського. Так, у книзі „Введение в круг словесности“ вчений особливо наголошував на „чувствительности души“ людини, що стала однією із центральних категорій в естетиці сентименталізму. Щоправда, він розглядає її не як здатність особистості до глибоких внутрішніх почуттів, викликаних до життя конкретними обставинами життя, а як „природное оной расположение ощущать удовольствие и наслаждения“<sup>8</sup>. І хоча в поглядах на призначення словесності вчений стверджує класицистичний принцип передачі читачеві досягнень інших наук, але саме художнє слово для нього є „отголоском мыслящей и чувствующей души“. В творах письменників воно „изумляет слушающего, изъясняя живо и сильно, поражает его чувствительность“<sup>9</sup>.

Сентименталістський характер спрямування літературно-критичної думки виявляють естетичні погляди І. Кулжинського, який у статті „Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии“ (1825) наголошував на здатності української мови до передачі найінтимніших і найщиріших почуттів, що дістало виявлення в народній пісні<sup>10</sup>. З нищівною критикою наслідування „изящной

<sup>8</sup> Рижский И. Введение в круг словесности. Харьков, 1806. С. 3.

<sup>9</sup> Там же. С. 3—4.

<sup>10</sup> Див.: Федченко П. М. Літературна критика на Україні першої половини ХІХ ст. К., 1982. С. 103.

природи“ виступив один із теоретиків романтизму в Україні І. Кроненберг, погляди якого сприяли також і становленню сентименталізму. Він слідом за Кантом і Шеллінгом обстоював властиву як романтикам, так і сентименталістам тезу про необхідність у літературі „переключення уваги з об'єкта, що знайшов домінуюче становище у класицистів, на суб'єкт, у сферу активного естетичного відношення людини до дійсності“<sup>11</sup>.

В ролі популяризаторів модних західноєвропейських творів сентименталізму XVIII—початку XIX ст. виступили „Украинский вестник“ і „Украинский журнал“. Так, останній друкує невеликий уривок з твору Б. Сен-П'єра „Чувство меланхолии во время дождя“ (1825. № 7) та протягом кількох номерів уміщує перекладені з французької мови сентиментальні повісті „Мария“ (1824. № 9—10), „Бетти“ (1824. № 13—14), а з польської — „Юлия и Адольф“ (1825. № 13) про історію чутливого, сповненого страждань і сліз кохання. П. Гулак-Артемівський перекладає з польської на російську сентиментальну повість „Бен-Грианан“, у якій головний герой Маклод вирізняється „благородно-добрым сердцем“. Він захоплюється старовиною і поділяє руссоїстський ідеал „природної людини“. У нарисі „Синонимы: задумчивость и размышление“ Гулак-Артемівський характеризує задумливість як принадну меланхолію і закінчує його великим елегійним віршем у сентиментальному дусі (Украинский вестник. 1819. Кн. 8).

На розвиток українського сентименталізму в першій половині XIX ст. помітний вплив мав кордоцентричний характер української філософської думки. В її руслі перебували художні і філософські пошуки М. Гоголя. Зосередженість на душевному в людині, усвідомлення письменником необхідності нагального виходу з трагічних колізій світу висуває у нього на перший план не інтелектуальний елемент, а душевну емоцію і серце (Д. Чижевський). Саме серце, душевна чистота людини, істинність її віри в Бога стоять у центрі таких його творів, як „Вибрані місця з листування з друзями“ і „Роздуми про божественну літургію“, де він послідовно проводить думку про те, що найкращий стан для людини — стан розчуленої душі, який допомагає їй проїнятися стражданнями та болем людства, наповнити серця любов'ю і вірою.

У другій половині століття не обійшов роздумів про серце й П. Куліш, який у „Хутірській філософії і віддаленій од

<sup>11</sup> Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої пол. XIX ст. К., 1979. С. 151.

світу поезії“ в душі європейських сентименталістів виступив з нищівною критикою „просвітництва, продукованого в столицях“, оскільки воно здатне лише калічити й ганьбити простих людей. Свої пошуки гармонійної і цілісної особистості письменник завершує українським селянином, якого штучна освіченість зачепила найменше (особливо його серце) і який готовий протиставити освіченому розуму власну природну мудрість.

Кордоцентрична традиція української філософської думки дістала найяскравіше втілення в філософії П. Юркевича, який виступив проти однобічного інтелектуалізму свого часу, нав'язаному класичною німецькою філософією, що бачила в мисленні центральну і основну силу людської особистості („Серце і його значення в духовному житті людини“).

В цілому для української філософської думки XIX ст. стає характерним занурення суб'єкта пізнання в своє „я“, передусім у власне „серце“. Звідси — критерій: пізнання не „головою“, а інтуїцією, всім природним еством, „серцем“. На відміну від західноєвропейської філософської традиції, де „серце“ ніколи не мало онтологічного аспекту, в українських мислителів воно вже з часів Г. Сковороди виступає як джерелом усіх почуттів, так і інструментом пізнання, якому слід беззастережно довіряти.

Такий кордоцентричний характер української філософської думки, поширеність роздумів про „чутливість“ у літературно-естетичній думці, популярність літератури європейського сентименталізму в журнальній періодиці зумовили особливості сентименталізму в Україні та сприяли його незвично довгому життю в художній свідомості. У першій половині XIX ст. він набуває виразних ознак окремої течії в літературі, з новою концепцією особистості. Формується специфічна художня структура — українського сентименталізму, що легко вступає в контакт з іншими, іноді ідеологічно різними, ідейно-художніми явищами епохи. Характерно, що в українській літературі не було такого епігонського наслідування сентименталізму, з яким пов'язується його відмирання як самостійного явища, втрата його художньої цінності чи відкритої з ним полеміки і сатиричного переосмислення. Його історична й естетична цілісність визначалася орієнтацією на послідовно чуттєве відтворення світу, результати якого бачилися як щось „безпосереднє“, „наївне“, „природне“, а отже, й моральне. І хоча сентименталізм в українській літературі не розгорнувся в окремий художній напрям, наявність його відчувається у творах багатьох письменників. Насамперед це стосується художнього стилю, де сентименталізм характеризується цілим рядом відносно сталих

ознак: „чутливе“ відтворення художніх образів та навколишньої дійсності, зображення в героях емоційної стихії, яка примушує їх керуватися не розумом, а серцем, реагувати на незгоди життя сльозами, викликати співстраждання, а іноді навіть і сльози в інших персонажів і читачів. Він відчувається у своєрідності розгортання художньої оповіді і загальній побудові твору, у прагненні створити динамічну композицію, вільну від класицистичної заданості й нормативності (однак більш чітку і психологічно вмотивовану, ніж у бурлеску), найбільшу увагу приділити ліричному началу, передаючи авторське співчутливе ставлення до подій суб'єктивно-емоційними епітетами, метафорами, імпульсивним ритмом, підвищеною експресивністю висловів.

На початку XIX ст. сентименталізм проникає в бурлескню поезію, значно розширюючи художню макроструктуру творів та розхитуючи зсередини самі основи бурлеску. І хоча автори бурлескних віршів віддають перевагу гротескному перебільшенню почуттів, у них відчувається імпульсивний пошук найбільш відповідних художньо-виражальних засобів для зображення різних проявів внутрішнього світу людини. Вони навмисне вдаються до зображення предмета чи явища не з погляду самого автора, а малоосвіченого селянина, виправдовуючи у такий спосіб деякі недоречності й недотепності, наявні в творі.

Нахилом до змалювання почуттів героїв у сентиментальному дусі відзначається бурлескний твір невідомого автора „Малороссийские стихи, в которых описывается погребение преосвященнейшего Виктора, архиепископа малороссийского, черниговского и ордена святого Александра Невского кавалера, простыми сельскими разговорами соображенные. 1803 г. ноября 11 дня“, побудованого як монолог двох селян. Один із них, вражений масштабами смутку й горя через передчасну смерть архієпископа, із сльозами на очах розповідає своєму товаришеві про останні хвилини прощання з тілом духовної особи. Цікаво, що в цьому творі селянин оплакує його смерть тому, що він, як і всі, вбачав в архієпископі взірць „освіченої“ людини, яка допомагала і співчувала іншим.

З особливою силою в поезії, що не відійшла ще цілком від бурлескного стилю, відчувається вплив народних пісень, у яких наголошується на глибокій чутливості героїв. Так, вірш С. Писаревського „За Німань іду“ пройнятий типовим для народнопісенної творчості і ліричної поезії XVII—XVIII ст. мотивом розлуки закоханих — дівчини і хлопця, який вирушає разом з козаками в далекий похід і не певний в тому, чи повернеться назад. Тугою за коханою пройнятий і інший

вірш цього поета — „Моя доля“, ліричний герой якого „аж серденько знури́в“ в пошуках своєї милої. З першого тридцятиріччя ХІХ ст. в українській поезії спостерігається поступове зменшення ролі бурлеску, а сам бурлескний персонаж неухильно поступається місцем герою, здатному до глибоких емоційних переживань. Ліризується авторська розповідь, що прокладає шлях до появи нових жанрових якостей у поезії, насамперед ліричної поеми. Ці віяння часу спостерігаються в невеликій поемі П. Писаревського „Стецько“. Її герої Стецько і Любка вирізняються здатністю до глибокої природної чуттєвості, широкого й самовідданого кохання. На перешкоді до їх щастя постає майнова нерівність — типовий конфлікт для просвітительської літератури. Щоправда, сам процес зародження інтимного почуття ще лишається поза увагою письменника; його більше приваблюють прояви чутливої природи героїв, що мають перебільшений, підкреслено сентиментальний характер: закохані клянуться один одному в вірності, легко вдаються до сліз.

Цілоком природно, що емоційна рефлексія героїв дедалі більше й глибше входить у художній світ творів українських письменників, поступово увиразнюючись та набуваючи нових рис. І хоча в поезії ще немає тонкого психологічного малюнка, зображення чудлого й чуйного серця стає домінуючим, а саме почуття стає мірилом оцінки подій, людей, обставин, точкою відліку моральних якостей героїв і немовби „огортає“ собою зображувану дійсність.

Серед ліричних поем такого плану особливо вирізняються твори М. Макаровського „Наталя, або Дві долі разом“ і „Гарасько, або Талан і в неволі“, герої яких виявляють здатність до чутливих проявів своєї натури. Надмірна зворушливість, ширі сльози, як найдостовірніше свідчення глибини почуттів персонажів, наближує ці поеми до сентименталістської літературної традиції.

Потяг до сентиментальності й сентименталізму в українській бурлескній поезії був, отже, не випадковим — він зумовлювався потребою розширення внутрішніх можливостей української поезії, був знаком тогочасного утвердження духовно розкутого, глибоко емоційного внутрішнього світу просвітительської особистості. Це надзвичайно акумулювало культуру поетичного мислення у напрямі до інтимного виміру почуттів героїв. Зрештою, весь подальший шлях української поезії ХІХ ст. і полягав у дедалі глибшому інтелектуальному й емоційно-авторському осмисленні глибинної суті природи людини.

Із зародженням наприкінці 20-х років в українській поезії романтизму не зникає і сентименталістське уявлення про почуття, що створювало життєдайний ґрунт для активної

взаємодії романтичного типу художньої свідомості з сентименталізмом, який уперше наголосив на самоцінності та самодостатності чуттєвої сторони як одного з моментів емоційно-рефлексивного сприйняття героєм дійсності. Романтики принципово не заперечували і не відкидали сентиментальності. Навпаки, вони бачили в ній один із необхідних компонентів своєї творчості, але вкладали в поняття „сентиментальний“ зовсім інший зміст, аніж сентименталісти. Один із теоретиків романтизму Ф. Шлегель, наприклад, зауважував: „Романтичним є те, що представляє сентиментальний зміст у фантастичній формі. Сентиментальне те, що нас хвилює, що пробуджує в нас емоції, але не чуттєві, а духовні“<sup>12</sup>. Закономірно, що романтиків цікавив не антропологічний аспект почуття, а скоріше трансцендентний як можливість виходу за допомогою нього до вищого, надреального світу, іноді божественного начала.

Чутливість героя романтизму набуває принципово іншого характеру. Тоді як сентименталістське почуття раціоналістично задане, і письменників-сентименталістів більшою мірою цікавить не їх діалектика, а хвилеподібні спалахи, романтики вже відмовляються від цього. Почуття романтичних героїв підкреслено вільні від будь-якого впливу раціоналізму і сприймаються як можливий шлях до досягнення абсолютної свободи від сірого й косного навколишнього світу з його „прозою життя“ (Гегель). Не дивно, що вони можуть бути прямо пов'язані з прагненням героя до обстоювання власного індивідуалізму та цілковитої самотності свого „я“. В поезії українського романтизму почуття поступово набуває медитативної зосередженості, за його допомогою поглиблюється уявлення про плинність світу і місце в ньому особистості, яка вже здатна не тільки до чутливих проявів своєї натури, а й до „штюрмерських“ високих пристрастей.

Однією із сентименталістських тем, що знаходять своє втілення і подальший розвиток в українській романтичній поезії, була тема поезії кладовищ („могил“), започаткована у XVIII ст. англійським поетом-сентименталістом Р. Блером („Могила“, 1743). У ній наявні вже не тільки меланхолійні роздуми про марність світу, швидкоплинність буття усього сушого, смерть, а й містичні уявлення про таїнство життя „потойбічного“ світу з його фантастичними мешканцями. Проте не згасають і сентименталістські тенденції в осмисленні цієї теми. Так, наприклад, у М. Петренка в елегії „Батьківська могила“ з самою могилою пов'язується доля

<sup>12</sup> Шлегель Ф. Разговор о поэзии // Зарубежная литература XIX века. Романтизм. М., 1990. С. 47.

ліричного героя: пошук її стає смыслом його життя. Глибоко вражений смертю свого батька на чужині, він хотів би поклонитися його могилі й виплакати на ній від туги свої очі.

В поезії романтиків своєрідно переосмислюються й типові для сентиментальної поезії XVIII ст. і народних пісень мотиви нещасливого кохання, „розбитого“ і „обманутого“ серця, що спиралися на просвітительське уявлення про чутливий, імпульсивний внутрішній світ ліричних героїв. У Л. Боровиковського у вірші „Молодиця“ на тлі романтичного пейзажу, в якому немає нічого сталого, а все динамічне, швидкоплинне й водночас загрозливе, з'являється „плач“ дівчини за своїм милим, в якому вона нарікає на „лихую“ долю, яка розлучила її з коханим. Почуття її набувають настільки загостреного характеру, що вона, як і героїні багатьох сентиментальних творів, закінчує своє життя самогубством. Сентименталізм активно взаємодіє з романтизмом і в його вірші „Розставання“, який композиційно будується як діалог між двома закоханими „серцями“ — дівчиною і хлопцем, серденьку якого „сучно, душно дома жити“. В іншого поета-романтика О. Шпигоцького в сонеті „Тільки тебе вбачила, мій милий, коханий!..“ також знаходить втілення сентиментальна тема чулого закоханого серця. Цілком виразно відчувається прагнення поета до екзальтації почуттів героїні:

Серце мало б вирвалось; я млію, тремчу,  
Мру і оживаю вп'ять — слізьми як заллюся,  
Руки врізь розкинулись, до тебе лечу.

Виявляють чутливу природу в коханні й інші герої творів цього поета („Малороссийская баллада“, „Малороссийская мелодия“, „Малороссийский романс“ та ін.). А в поезії „Знаєш, Саню серденько!..“ наявні і пасторальні мотиви західноєвропейської сентиментальної поезії (С. Геснер). Герої цього вірша рвуть у полі квітки, милуючись одне одним, плетуть вінки, відчувають свою органічну єдність з природою, клянуться у вічному коханні та вірності.

Взагалі вростання сентименталізму в романтизм, а іноді і їх динамічне поєднання, стосується нового погляду на природу в XIX ст. У цей час у європейських літературах все більшого поширення набуває погляд на неї не як на механістично-раціональну систему (Ньютон), а як на живий організм, що втілює вищі абсолютні сутності (Шеллінг). В силу історико-літературних причин в українському романтизмі концепція природи ще посутньо спиралася на просвітительське її тлумачення, згідно з яким вона сприймалася як добре начало, мати, яка здатна розділити печаль і тугу своїх дітей. Романтичний герой не тільки відчуває подібність



та суголосність різних станів природи своєму внутрішньому світові, а й повсякчас усвідомлює власну залежність від неї, вірить, що вона допоможе йому в скрутну хвилину. В цьому плані пейзаж українських романтиків багато в чому впливає з концепції „чутливого“ пейзажу сентименталістів. Це не образ-ландшафт із вказівкою на географічну достовірність певної місцевості, а проєкція душевних почуттів персонажів („стан душі“), які своєю чутливістю можуть довірити тільки самій природі. Водночас і вона здатна надати гостроти й глибини почуттям, увиразнити їх своєю багатомірністю, багатобарвністю та вічністю поряд із життям людини („Згадка“, „Могила“, „Хмарка“ М. Костомарова, „Гуде вітер вельми в полі...“, „Сидів раз я над річкою...“, „Повіяли вітри буйні...“ В. Забіли, „Блискавка“, „Дорошенко“, „Сирітська доля“, „Козак та гулянка“ О. Корсуна).

Сентименталізм в українській поезії першої половини ХІХ ст. — явище далеко неоднозначне і неоднорічне; воно має важливе значення у творчості багатьох письменників та позначилося на всій структурі поетичної творчості того часу. Сентименталістська настанова на прояв почуттів відчувається вже в бурлескній поезії, а далі, набуваючи нових рис та якостей, заявляє про себе в поезії романтиків, охоплюючи поряд із традиційними для сентиментальної літератури ХVІІ і ХVІІІ ст. жанрами елегії і пісні нові жанрові форми — баладу, сонет, ліричну поему. Про поширеність сентименталізму в поезії свідчили і нові обрії в розкритті чутливого внутрішнього світу особистості, її здатності до інтимних почуттів та в особливостях взаємовідношень з природою, яка вже виступала непересічним джерелом меланхолійних настроїв, емоцій і могла легко відгукнутись на сердечну тугу й біль ліричного героя, виступаючи союзником у його протистоянні ординарній реальності.

Просвітительське піднесення самосвідомості особистості в літературі українського Просвітництва стимулювало пробудження до життя і прозових жанрів художньої творчості, в яких відчувалося прагнення до зображення „історії почуттів“ героїв. Нерозвиненість „великих“ епічних жанрів, насамперед роману, в тогочасній українській художній свідомості привела до того, що на перше місце в ній висуваються повість і оповідання. Водночас „поміркований“ характер українського Просвітництва сприяв тому, що прозаїки зосередили свої пошуки в основному на етичних, а не на соціальних аспектах буття. При цьому вони нерідко виходили з принципів християнського гуманізму, бачачи в релігії ту основу, на якій слід будувати складну систему взаємовідносин людини і світу. Але це зовсім не суперечило

основній просвітительській тезі письменників на пошук гармонії між індивідом і суспільством, на пізнання законів і можливостей земної природи людини з її правом на глибокі автономні почуття.

Подібне домінування етичних категорій мало подвійне значення. З одного боку, воно було своєрідною формою недовіри і відтак неприйняття будь-яких логічних теорій, які в інших європейських країнах не принесли нічого, крім суперечливих наслідків буржуазного прогресу. А з іншого — саме етика, навіть в її релігійному вигляді, була, здавалося, спроможною зняти існуючі суперечності в суспільстві, пригнати всі негативні начала, які заважають гармонійному впорядкуванню життя.

У цей час, як відомо, внаслідок процесу денационалізації вищих соціальних верств ледь чи не єдиним носієм національної культури лишився найнижчий шар суспільства — селянство з його традиційним мисленням і морально-етичними нормами поведінки. Тому „маленька людина“ — селянин починає викликати живий інтерес українських письменників (особливо його глибокоемоційний внутрішній світ, який не зазнав руйнівного впливу цивілізації). Закономірно, що вже в першій половині XIX ст. українська проза впритул підійшла до такого синтезу реальності, в якому провідну роль дістала орієнтація на заглиблення в психологію людини. Водночас це наклало відбиток на специфіку художніх пошуків, зокрема утвердження оповідного начала шляхом введення оповідача із селянського середовища.

Новий, просвітительський погляд на світ і людину потребував нових засобів і форм художньої виразності, сюжетотворення, нового характеру позитивного героя, розширення функціонального значення таких структурних компонентів твору, як пейзаж, діалог, монолог тощо. Ці художні пошуки знайшли відбиття у творах Г. Квітки-Основ'яненка, де простежується наявність основних просвітительських ідеалів, у тому числі й таких, що були позначені впливом сентименталістської естетики. Вирішальну роль у появі сентименталізму в творчості Квітки відіграла ідея народності літератури, пошук естетичного ідеалу в народному середовищі. Письменник приходив до висновку, що тільки в умовах природного життя, патріархальних звичаїв і моралі можливе збереження таких загальнолюдських цінностей, як чесність, добродійність, щирість почуття; саме серед народу він знаходить цілісні й самобутні характери.

Сентименталізм в українських повістях письменника являє про себе насамперед через утвердження нового типу

особистості, здатної до найглибших і найпотаємніших почуттів, породжених самою природою.

Чутливість у сентименталістів — не просто зворушливість, „впадання в сльози“, а особливе відношення до світу, цілий морально-етичний комплекс, що включає в себе вірність природі (насамперед людській), добротність, яка народжується із співчуття до страждань інших, послідовність у вчинках, що спирається на таку постійну константу, як „серце“, моральний максималізм. Моральний максималізм у людських стосунках набував значення концептуального — моделі світобудови, протиставленої тогочасним меркантильним відносинам. Сентименталісти вперше заговорили про те, що людині з чутливою душею і чуйним серцем неможливо вжитися в сучасний світ, а тим паче змінити в ньому щось на краще. Так, у Квітки-Основ'яненка („Божі діти“) універсальними ліками проти зла виступають терпіння і молитва: „В усьому чоловікові Бог помага, тільки терпи та молись... Перетерпиш, не прогнівлиючи создателя свого, він тебе ще й більше наградить“. Терпіння, моральний стоїцизм лежить і в основі життєвої поведінки Марусі („Маруся“). І разом з тим, якою мірою зростають у героєві активний опір середовищу, боротьба за власне щастя, такою ж мірою зникають у художній структурі типові риси сентименталізму („Козир-дівка“ Квітки-Основ'яненка).

Нове, сентиментальне бачення світу і людини поєднується в письменника з безпосереднім просвітительським проголошенням авторських поглядів і сентенцій, що нерідко оберталось дидактизмом. У цьому відбилосся характерне для просвітительського реалізму поєднання раціонального з чуттєвим. „Життя серця“ своїх героїв Квітка підпорядковує певній морально-етичній ідеї і відповідно раціоналістично будує сюжет („Сердешна Оксана“, „Щира любов“, „Божі діти“, „Добре роби — добре і буде“).

Стихію почуттів своїх героїв Квітка намагається логічно пов'язати з нормами народної моралі, з „природною“ розумністю українського селянина.

Синтез двох художніх начал (просвітительського реалізму і сентименталізму) сприяв поглибленню психологічного аналізу, виявленню індивідуальних рис персонажа. Це помітно в портретній характеристиці, де в зовнішності героя проглядає „мова поглядів“, „мова почуттів“ (портрети Марусі — „Маруся“, Галочки — „Щира любов“ та ін.).

Постійною константою, ідеальним началом, джерелом добра, мудрою наставницею виступає у просвітелів природа. Вона схиляє людину до взаємної довіри, доброзичливості, співчуття іншим, пробуджує почуття дружби й любові;

здатність розуміти і глибоко сприймати природу, робити її органічною часткою свого внутрішнього світу — важливе свідчення чутливості героя, еталон його душевної повноти й зрілості. Отже, щастя можливе тільки в гармонії з природою; вона облагороджує людину, робить її мудрою. Таке суб'єктивно-ліричне, меланхолійне споглядання природи наявне в поемі Е. Юнга „Нічні думи“, в „Елегії, написаній на сільському кладовищі“ Т. Грея. Гармонійне життя первісних людей у природі змальовує у своєму романі „Дикун“ Л. С. Мерсьє.

Природа в повістях Квітки-Основ'яненка, як правило, постає у всій своїй гармонійній цілісності й красі. До неї може звернутися розчулене серце для підтримки своїх почуттів. Сам пейзаж у такому випадку малюється в ідилічній формі: в ньому можна легко простежити паралель до світу людини. Так, ідилічний пейзаж, що постає перед Марусею („Маруся“), цілком відповідає внутрішньому настрою героїні (почуття до Василя, сумніви щодо його ставлення до неї). Проте далеко не вся природа стає об'єктом зображення. Письменника приваблюють лише естетичні її аспекти. В „Марусі“, наприклад, він відтворює нічний пейзаж, у якому приховані вдень риси постають начебто в новій якості: природа наповнюється сакральним змістом, у ній все чіткіше вирізняється особливе, неповторне. Ця сторона пейзажу, як відомо, вже була відкрита сентименталістами „першої хвилі“ (Е. Юнг „Нічні думи“). В основі такого бачення природи лежала сенсуалістична філософська парадигма, а сам пейзаж нерідко наповнювався пантеїстичним змістом, оскільки його велич і краса породжені самим Богом.

Центральне місце в сентиментальних творах Квітки займає любовне почуття — найкращий із дарунків природи. Тому конфлікт в українських повістях, як правило, є варіантом колізії між чутливими героями й обставинами, які постають на шляху до їх щастя, що був типовим для просвітительської літератури („Сердешна Оксана“, „Маруся“, „Козир-дівка“, „Щира любов“). Звичайно, це зумовлює й особливості побудови сюжету, в структурі якого починають домінувати такі події, які найповніше розкривали б усю глибину і щирість внутрішнього світу героїв. Згідно із традиціями сентиментальних творів автор нерідко закінчує повісті трагічним фіналом („Маруся“, „Щира любов“).

Вирішальну роль у любовному почутті відіграє „життя серця“, яке, однак, будучи не контрольоване розумом, твезезою розсудливості, нерідко стає причиною страждань, а то й трагедії героя. Безоглядне природне почуття, кероване тільки серцем, робить нещасною Оксану („Сердешна Оксана“

Квітки-Оснoв'яненка), занaпaщae життjа Олесі („Козачкa“ Мaркa Вoвчкa), призoдить дo зaгибелі Кaтеринy („Кaтеринa“ Т. Шeвчeнкa). Сeрдeчнe пoчуттjа, лoвoв чи нeнaвисть, y Мaркa Вoвчкa нeрідкo виступaють як присуд дoлi, яку нi об'їхaти, нi обїйти („Козачкa“, „Чaри“, „Свeкрухa“, „Мaксим Гримaч“, „Дaнилo Гурч“).

З oсoбливoю силoю прoблeмy сeрдeчнoгo пoчуттjа як „згуби“ рoзкрив Ю. Фeдькoвич, в oснoвi худoжнoї прoзи якoгo бaчимo прoсвітeлeцьский рeaлїзм з рисaми сeнтимeнтaлїзму. Кeрoвaнe тїльки пoчуттjа „життjа сeрцjа“ вїн рoзкривae y рoмaнтичнo-сeнтимeнтaльнoму дусi нe тїльки в oпoвїдaннях „Лoбa — згубa“, „Сeрдe нe нaвчити“, „Тaлїянкa“, „Штeфaн Слaвич“, a й y вїршaх „Двi пїснi рoжeвi“, „Присjагaвсjа“, „Бoгaчeвa“, „Чeрeмськa цaрицjа“, „Сoкїльськa кнjгинjа“. Сeрдeчнїй пoрив нe звaжae нi нa рoдиннi зв'язки, нi нa пoбрaтимствo, нi нa дoкaзи рoзуму, нi нa сaмe життjа, прoклaдaючи сoбi шлjах чeрeз кривaвi дрaми, вбивствo i сaмoгубствo. З ним мoжe пoзмaгaтисjа хїбa щo кoдeкс лицaрськoї чeстї.

Дoсягнeння гaрмoнї мїж чуттєвим i рaцїoнaльним, зoкрeмa y сфeрi лoвoвнoгo пoчуттjа, булo прeдмeтoм oсoбливoї увaги Квїтки-Оснoв'яненкa. Йoгo гeрoї нeмoвби пeрeбувaють нa мeжi цїх прoтилeжнїх сфeр, нaмaгaютьсjа дoсягти рївнoвaгї мїж сeрдeцeм i рoзумoм. Пoмїркoвaнїсть, прaктичний рoзум, якi пoєднoютьсjа iз слївчуттjа мнeдoлeнoму й бїднoму, цїнуютьсjа пїсьмeнникoм дoжe вoсoкo (oбрaз Тихoнa Брусa в пoвїстї „Дoбрe рoби — дoбрe i будe“). Тaкoю ж пoстae i Мaрусjа („Мaрусjа“) — типoвa їдeaльнa сeнтимeнтaльнa гeрoїнjа. Прїрoднїй рoзум i твeрдїсть хaрaктeру Ївгї Мaкухи дoпoмaгaють їй вїдстoяти щирїсть i глїбину пoчуттїв („Кoзирдївкa“). I рaзoм з тим пїдпoрядкoвaнїсть пoчуттjа рaцїoнaлїстичнїй нeoбхїднoстї в „Мaрусї“ вїявлeae свoю ущeрбнїсть, пoзбaвлjаючи зaкoхaнїх хoчa б кoрoткoгo щaстjа. Рaцїoнaлїстичнe в свoїй oснoвi прїдушeння пoчуттjа дo oфїцeрa, свїдoмa жeртвa Гaлoчки y „Щирїй лoвoвi“ рoблjать гeрoїню нeщaснoю i прїзвoдять її дo смeртї. Отжe, i в сeнтимeнтaлїзмi, як гoвoрїлoсjа ужe в цїлoму прo прoсвітeлeцьскy eстeтїку, сїнтeзу чуттєвoгo i рaцїoнaльнoгo нe булo дoсягнутo.

Пoдaльшїй пoступ сeнтимeнтaлїзму в укрaїнськїй лїтeрaтурi пoв'язaний iз прoцeсoм суб'єктївїзaцїї oбрaзу aвтoрa (oпoвїдaчa), вїдмoвoю вїд дїдaктичнїх пoвчaнь, пoявoю oкрeмoгo худoжнoгo „я“, як гeрoя твoру, щo ствoрївaлo ширшї мoжлївoстї длjа eмoцїйнїх oцїнок зoбрaжувaнoгo, рoзшїрївaлo дїaпaзoн їндивїдуaлїзaцїї oбрaзу. Прїкмeтнo, щo в зaхїднoєврoпeїськїх лїтeрaтурaх ХVІІІ ст. прoблeмa худoжнoгo „я“

виникає у зв'язку з розвитком загальних понять про роль особистості в суспільній свідомості, що й зумовило появу оповідача із здатністю емоційно реагувати на світ і накладати відбиток свого світобачення на всю художню структуру літературного твору.

В середині ХІХ ст. в українській літературі з'являється широке розмаїття різних модифікацій образу автора-оповідача. В цьому плані інтерес становить творчість П. Куліша, який ще не виділяючи автора-оповідача як окремий образ, вводить його в недалеку історію вільних козацьких часів у своїх романтично-сентиментальних оповіданнях-ідиліях. Перетлумачуючи „живу“ історію, письменник не тільки постулює її як взірець і бажаний ідеал, а й як арену різних подій, у яких герої виявляють різнобарвну гаму людських почуттів. В конфлікті оповідань Куліша, засобах творення характерів відчувається потужний струмінь просвітительської настанови на пошук всезагальної гармонії буття. Основу її автор шукає не в якихось відсторонених від життя поняттях, а безпосередньо в самій людині — її серці („Дівоче серце“). У пошуках цієї гармонії просвітители (і сентименталісти) відроджують жанр ідилії (С. Геснер, І. Г. Фосс, Б. де Сен-П'єр, М. Карамзін) як художню форму, що відтворює ідеал природного життя. У П. Куліша це було оповідання-ідилія „Орися“, в якому автор намагався показати природне патріархальне життя, яке, на його погляд, здатне зберегти самий генетичний код української нації.

Відкриття несталості й динамічності внутрішнього світу в людині та прагнення заглибитися в нього в естетиці сентименталізму не могли не позначитися на формуванні реалізму в українській літературі середини і другої половини ХІХ ст. Вже Марко Вовчок вводить в літературу героя, що відзначається більш складною психологією, ніж персонажі Квітки-Основ'яненка і не може бути однозначно охарактеризований як суто позитивний чи негативний. Разом з тим у Марка Вовчка залишаються незмінними основні постулати просвітительської ідеології, осмислені в сентименталістській літературі. Як і інші письменники-просвітители, вона обстоювала у своїх творах право особистості на щастя, виявляла тенденцію оцінювати внутрішній світ людини в залежності від її здатності до ширих почуттів та активного „життя серця“.

В центрі багатьох оповідань письменниці трагічна доля людини, насамперед жінки, яка змальовується в реалістично-сентиментальному дусі („Одарка“, „Сестра“, „Горпина“, „Козачка“ та ін.). Так, молоду, повну щастя Одарку, як і в багатьох сентиментальних творах, чекають глузування і смерть, коли вона втрачає свою жіночу гідність. Оригінальна стильова

манера витримується Марком Вовчком у формі оповіді від особи селянки — окремого персонажа твору, що надає оповіданням наївної чарівності, зворушливості. Письменниця користується й багатьма засобами сентименталістської поезики: створює чутливі характери, основну увагу приділяє розкриттю душевних порухів персонажів, активно залучає емоційно забарвлену лексику, не виносить події в творах у широкий історичний контекст, підкреслюючи натомість їх локальність, камерність, не цурається лінійної побудови сюжету й художнього часу. Загалом культура опису у неї пов'язується із способом подання предмета чи явища через реакцію „людини почуття“ — самого оповідача. Тому зовнішній предметний світ у творах виразно позначений відблиском сентименталістського світовідчуття, чуттєво-емоційною тональністю.

В оповіданні „Свекруха“ кохання Василя і Ганни постає у світлій колористичній гамі. Вони ідеальні герої сентиментальних романів, здатні до глибоких почуттів. Емоційне обрамлення, що йде від оповідачки, підсилює ліричний струмінь оповідання, поглиблює його емоційний пафос, який розчулює читача, викликає у нього співчуття, співстраждання. Дещо в іншій тональності розвиваються події в оповіданні „Павло Чорнокрил“. Почуття Павла до Варки несе відблиск типового сентиментального кохання двох рідних натур: слізне виявлення почуттів, прагнення не тільки зрозуміти людину, а й виявити їй співчуття, спалахи емоційної екзальтованості та афектації. Але саме кохання за своїми наслідками набуває фатального характеру, що вже притаманне романтизмові.

Розрив із сентименталізмом і романтичне усвідомлення кохання властиві й іншим творам, у яких знайшли вияв мотиви народної балади. В них відчувається загальна орієнтація на таємничість, тяжіння до гіпертрофованих пристрастей, інтригуючої фабули, загального драматизму, а також наявне звернення до минулих часів, на тлі яких і розгортаються події („Чари“, „Максим Гримач“, „Данило Гурч“ та ін.).

В „Народних оповіданнях“ Марка Вовчка спостерігається органічна взаємопов'язаність трьох художньо-стильових систем — сентименталізму, романтизму, реалізму, які у своїй складній взаємодії розкривали, з одного боку, нові грані й обрії зображення всієї складності стосунків людини і світу, а з іншого — свідчили про позитивні зрушення в художніх пошуках письменниці нових зображальних засобів, які пізніше плідно використовували реалісти другої половини XIX ст.

Не позбавлені впливу сентименталізму і твори представників етнографічно-побутової школи в українській літературі середини XIX ст., які в основному орієнтувалися на руссоїстську парадигму „природної людини“, насамперед селянина. Загальна тенденція їх розвитку, зорієнтована на етнографізм і фольклоризм, відзначалася поглибленням сентиментально-ліричного начала, хоча при цьому й давався взнаки емпіричний спосіб відтворення „потоків життя“ („Дзвонар“, „Старці“ Д. Мордовця, „Вірна пара“, „Перемогла“, „Не було зранку — не буде й д’останку“ Ганни Барвінок та ін.).

Медитативна зосередженість на внутрішньому світі людини в українській сентиментальній прозі поглиблювала художню майстерність письменників, сприяла становленню їх індивідуальних стилів та була школою психологічного аналізу, що збагачувало художні виражальні можливості української прози в цілому.

Сентименталізм не обійшов стороною і українську драматургію, де він утверджувався в процесі занепаду основних принципів шкільної драматургії XVII—XVIII ст. Його вияв став можливим лише на початку XIX ст. разом із формуванням в українській літературі побутової драми. Звичайно, сентименталізм не був єдиним художнім явищем, яке визначало своєрідність і характер художніх пошуків драматургів цього часу: в їх творах виразно простежуються бурлеск, риси класицизму та просвітительського реалізму, преромантичні і романтичні елементи. В цілому пафос української драми першої половини XIX ст. відбивав просвітительсько-русоїстські ідеї, утверджував необхідність співстраждання „маленькій“ людині, віру в добре природне начало в людині. Своєрідним ціннісним критерієм у них виступає чутливість персонажів: негативні, як правило, її не мають, у позитивних вона виявляється сильно, навіть гіпертрофовано. Чутливість стає засобом морально-етичного відродження героїв. Усе це проявляється уже в „Наталці Полтавці“ І. Котляревського, де любовна колізія з найбільшою повнотою й очевидністю дала героям змогу виявити природу своїх почуттів, глибину й чистоту внутрішнього світу. У поведінці Наталки і Петра виразно проступають риси сентиментальних героїв, здатних не тільки глибоко переживати (аж до душевної розчуленості і сліз) незгоди життя, а жертвувати своїми інтересами для щастя інших. Так, Петро готовий зректися свого щастя і „горювати во всю жизнь“, аби тільки була щасливою Наталка. Саме здатність до самопожертви надзвичайно високо цінилася просвітителями, які вважали, що саме життя обов’язково віддачить подібній людині за благородний вчинок. Позитивні герої



у п'єсі по-сентименталістськи імпульсивні, послідовні у своїх почуттях, які передають зворушливо в ліричних піснях.

Не позбавлена впливу сентименталізму і п'єса П. Котлярова „Любка, или Сватанье в с. Рихмах“. Сюжетна схема її не становить чогось оригінального: тут зустрічаємося з уже відомим конфліктом між закоханими героями і середовищем. Головні герої п'єси Любка і Гриць, хоч і належать до різних прошарків суспільства, кохають одне одного широко, прагнуть жити чесною працею, аби тільки їм вдалося бути разом. Любка — носій рис по-справжньому сентиментальної героїні: чутливості, сльозливості, екзальтованості у виявленні почуттів. Автор не обмежується лише тим, що вкладає в її уста сентиментальну пісню, а акцентує увагу на манері її поведінки, певною мірою відбиту в ремарках п'єси (в моменти найбільш інтенсивних спалахів почуттів вона „складывает руки и потупляет глаза“ або „утирает рукавом глаза“ і т. д.).

Дещо іншою тональністю позначена п'єса К. Тополі „Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских“, в якій відчувається авторська настанова на барвистість і таємничість, чому служить використання у творі народних повір'їв та легенд про любовні чари.

Потяг до таємничого, ірраціонального, а то й фантастичного в „Чарах“ є характерною рисою сентименталізму як художнього явища, що не тільки передувало романтизмові, а часто змикалося з ним. П'єса поєднує в собі сентименталізм і преромантизм із сильним гумористичним компонентом. Уже в „Предупреждении“ автор обґрунтовує можливість поєднання у творі сміху і сліз, адже „от смешного к плачевному, а от печального к веселому небольшой переход: часто бывает то и другое в природе, и в одно и то же время“<sup>13</sup>. Чутливі персонажі в п'єсі змальовуються по-різному. Василь і Любка — герої врівноважені, меланхолійні, які живуть за велінням почуттів і „серця“. Галя, як і інші сентиментальні персонажі, теж украй чутлива, але іноді прояви її почуттів набувають настільки стихійного характеру, що вона час від часу виявляється здатною до непередбачених учинків. У цьому в ній уже проглядають риси психологічно ускладненої романтичної особистості. Поглиблюється психологічний момент і в змалюванні другого центрального образу п'єси — Гриця, який проходить в ній своєрідну еволюцію, спочатку постаючи типовим героєм-спокусником, що одержує від життя лише насолоду, а потім

<sup>13</sup> Українська драматургія першої половини XIX ст. Маловідомі п'єси. К., 1958. С. 178.

стає послідовно чутливим героєм, широко освідчуючись Галі в коханні і реагуючи на її сльози власними сльозами.

Народні вірування в силу чаклунів, відьом, чортів використовуються і в етнографічно-побутовій драмі С. Шерепі (С. Писаревського) „Купала на Івана“, де вони приходять на допомогу позитивним героям і сприяють тому, що об'єднуються два закоханих серця. Центральні постаті твору, Любка та Іван, наділяються високими моральними якостями: вірністю, ширістю, розважливістю, здатністю до ніжних почуттів, яку вони демонструють зворушливими піснями. Однак на відміну від попередніх сентиментальних героїв, які виступали в основному пасивними персонажами, Іван виявляє спритність і активність, вступаючи у боротьбу зі своїм суперником і перемагаючи його.

Внутрішньою активністю і здатністю відстоювати свої почуття за будь-яких обставин наділяються і сентиментальні герої Іван та Маруся в п'єсі Я. Кухаренка „Чорноморський побит“. Герої, як і в попередньому творі, вимушені вдаватися до хитрощів і обману для того, щоб поновити втрачену справедливість. Чутливість і кохання сприймаються як найвищі якості людської істоти, тому й обман заради них здається виправданим.

„Життя серця“ стає предметом зображення і в драмі Г. Квітки-Основ'яненка „Щира любов, або Милий дорогше щастя“, яка була написана на основі його сентиментальної повісті „Щира любов“. Зіткнувшись із проблемою переробки прозово-епічного матеріалу в драматургічний, автор вдається до таких художніх прийомів, які дають змогу передати глядачеві чутливість внутрішнього світу героїв не через описову форму, як у повісті, а через монологічну й діалогічну. Це зумовило те, що письменник змінив також і деякі акценти в тлумаченні образу Галочки в драмі у порівнянні з повістю. Якщо вона зосереджена в собі замкнута особистість (про своє кохання може розповісти далеко не кожному), то в п'єсі відразу зізнається про всю глибину й ширість своїх почуттів до Семена Івановича у розмові з подругою Оленкою.

На відміну від попередніх п'єс, де трагічне начало, як правило, в процесі розвитку дії переборювалося оптимістичною вірою авторів в обов'язкову перемогу справедливості, у драмі Квітки трагічне доводиться до свого логічного кінця — смерті Галочки. Між власними почуттями та розумово-логічною настановою про неможливість щастя між представниками різних суспільних станів вона робить свій вибір на користь абстрактної настанови (що свідчить про наявність у драмі рис класицизму). Але фактом своєї смерті героїня стає в один ряд із трагічними персонажами літератури

сентименталізму, в якій смерть ідеалізувалася і була останнім аргументом по-справжньому глибокочутливої істоти („Бідна Ліза“ М. Карамзіна).

Сентименталізм в українській драматургії першої половини XIX ст. проявився у виборі позитивного героя із нижчих верств суспільства, який живе за велінням власного серця, у конфлікті між чутливими персонажами й обставинами, у введенні в сюжет любовного трикутника, в якому сентиментальні герої були протиставлені їх антагоністам, що надавало творам напруженого інтригуючого характеру.

Сентименталізм з моменту свого зародження у XVII—XVIII ст. і протягом першої половини XIX ст. відіграв важливу роль у літературному процесі України. Осмислення його художнього феномена засвідчує, що він, як і будь-яке інше помітне явище цього часу, має свою специфічну природу й динаміку розвитку. З ним пов'язується утвердження в літературі такого типу позитивного героя, в якому більш за все цінувалася його чуттєва природа, здатність до порухів найнижчих внутрішніх почуттів, що значно поглиблювало уявлення про психологію людини. Водночас такий погляд на особистість цілком уписувався в основні ідеологічні настанови руху Просвітництва в Україні, одна із стрижневих ідей якого була ідея самоцінності кожної людини незалежно від її суспільного стану.

Сентименталізм охопив з різною мірою інтенсивності всі три літературні роди — епіку, лірику й драму, культивуючи передусім ті жанри, які найбільш послідовно давали змогу оцінити почуття героя зсередини його внутрішнього світу: елегію, пісню, сонет, баладу, повість, оповідання, етнографічно-побутову драму. Динамічна лабільна художня структура українського сентименталізму спричинилася до того, що він легко вступав у плідні контакти з іншими літературними явищами епохи — просвітительським реалізмом, преромантизмом і романтизмом.

Розвиваючись в одній ідеологічній системі Просвітництва, сентименталізм і в царині естетики, як уже говорилося, близько стикався не тільки з просвітительським реалізмом, а й великою мірою як явище преромантичне входив у взаємодію (і це особливо характерне саме для української літератури) з романтичним типом творчості. Ряд ідейно-естетичних настанов взагалі були спільними для сентименталізму і просвітительського реалізму. До них належать: зображення дійсності в її життєвій (у тому числі й соціальній) конкретиці; відстоювання позасоціальної цінності людини; домінуюче місце у творах позитивного героя, його ідеалізація; віра в добре

природне начало людини, в її здатність до морального самовдосконалення; одноплановість і незмінність характерів та ін.

Спільною рисою було й ототожнення морального та естетичного начал. Усі просвітителі вважали, що мистецтво відповідає своєму призначенню лише остільки, оскільки ставить і розв'язує моральні проблеми. Коли мистецтво втрачає моральне значення, воно цим самим позбавляється й естетичної цінності.

До рис, які слід вважати поступом у характеротворенні і які відрізняють сентименталізм від просвітительського реалізму та відповідно зближують його з романтизмом, є усвідомлення самотності особистості, автономності її внутрішнього світу, який у просвітительському реалізмі виступає здебільшого своєрідною проекцією зовнішніх обставин: „Я заглиблююсь у себе і відкриваю цілий світ!“, — записує гетевський Вертер. Такою ж рисою є моральний максималізм сентименталістських героїв, їх відповідальність перед іншими, почуття любові до них як вияв безкорисливої емоції, відчуття моральної краси людини та її провини перед іншими.

Сентименталізм вніс великий вклад у ліризацію художніх структур, підніс роль інтуїції як засобу самопізнання, осягнення найпотаємніших порухів людської душі. Ці та інші набутки сентименталізму органічно засвоювалися романтизмом і критичним реалізмом, про що, зокрема, свідчить присутність сентименталізму в українській літературі уже за хронологічними межами його становлення й функціонування як самостійного художнього явища.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Гончар О. І. Просвітительський реалізм в українській літературі. Жанри та стилі. К., 1989.
- Івашків В. М. Українська романтична драма 30—80-х років XIX ст. К., 1990.
- Лімборський І. Український сентименталізм — забута історико-літературна проблема? // Слово і час. 1994. № 2.
- Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. К., 1981.
- Нахлік Є. К. Українська романтична проза 20—60-х років XIX ст. К., 1988.
- Федченко П. М. Літературна критика на Україні першої половини XIX ст. К., 1982.
- Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. К., 1979.

Україна належала до країн, де ніколи не завмирала народна середньовічна художня традиція. Для історичного руху української літератури характерним у XVI—XVIII ст. був потяг як до „натуральності“, природної простоти й краси, так і до світу пригод і чудес, спонтанності, вільного польоту фантазії. В сучасних наукових дослідженнях існує думка про те, що в українській літературі XVI—XVIII ст. поряд з ренесансним класицизмом існував ренесансний романтизм (переробки рицарських романів і повістей, ліро-епічні жанри типу балад і романсів). Зрозуміло, що тут ідеться ще не про власне романтизм як оформлене ідеологічне та художнє явище, літературний напрям, а головним чином про романтичний тип естетичного відношення до дійсності.

Посиленню суб'єктивного начала в українській літературі сприяло те, що, за словами І. Франка, український народ „после ужасных треволнений XVII века начинает жить более спокойной, упорядоченной, хотя далеко не розовой жизнью. Цена человеческой жизни повышается, личность начинает чувствовать себя и стремится к самовыражению...“ [41, 118].

Інтерес до інтимного світу особистості, що посилювався наприкінці XVII— у XVIII ст., дав поштовх розвитку в українській літературі ліричної поезії („свіцькі пісні“), в якій звучать мотиви марності несправедливого світу, сліпої людської долі, швидкоплинності людського життя, нерозділеного нещасливого кохання. Тут також проявляється середньовічна за своєю генезою антитеза світу реального („марного“, який не дає умов для розвитку душі, почуття, осягнення щастя) і світу уявного (небесного) як ідеального. Ці мотиви інтимної лірики, яка часто ще несла в собі стильові ознаки бурлеску, можна розглядати як прояв сентиментально-преромантичної течії в літературі. Вона розвивалася в „силовому полі“ барочної художньої свідомості, яка за нових умов продовжувала в інших формах ідеї гуманізму Відродження. У світі бароко, „який не знає гармонії“, яскраво проявляються

несумісність ідеалу і дійсності, контраст між реальними умовами буття й почуттям, трагічний результат боротьби особистості із суспільством.

З другої половини XVIII ст. ці настрої з'являються і в Просвітництві. Вони характеризуються втратою соціального оптимізму, віри в раціональне поліпшення життя суспільства, протиставленням культурі природного начала як найбільшого блага. Характеризуючи матеріальну і духовну культуру, якою послуговуються освічені верстви, Руссо заперечує її позитивне значення і протиставляє їй природу як джерело досконалості й стихійної доброти. Він закликає зробити рішучий поворот від „життя розуму“ до „життя серця“. Виступивши слідом за Гердером із обґрунтуванням права народів на вільний самобутній розвиток своїх природних форм життя та культурних національних традицій, руссоїзм „як соціально-філософська і культурно-історична система ідей став однією з найважливіших передумов преромантизму і романтизму“ (Д. С. Наливайко). Отже, як загальноєвропейське явище преромантизм з'являється на рубежі літературних епох, коли концепція мистецтва, підпорядкованого усталеній художній теорії, змінюється концепцією мистецтва спонтанного, оригінального, де замість універсального античного ідеалу висувається національне середньовіччя, коли раціональне й емоціональне виступають не в гармонії, а в протиставленні.

В українській літературі прагненням до метафоричного універсалізму, до побудови всеосяжної гармонії у картині буття (висування на перше місце духовно-етичної цінності „природного життя“, заклик іти за велінням серця, обробляти свою душевну ниву) відзначався Г. Сковорода.

Певне відношення до преромантичних віянь мала і творча практика І. Котляревського — і не тільки у творенні оригінальних чи у творчій переробці народних пісень у „Наталці Полтавці“, а й у поемі „Енеїда“. Преромантична стихія її проявляється насамперед у відображенні природного, не обмеженого ніякими офіційними правилами, плину народного життя з його безпосереднім виявом чуттєвого начала, його відкритістю й нескінченністю. Підкреслено критичне ставлення письменника до античної літературної версії, її творче переосмислення, введення народного гротеску, поява власних оціночних елементів в авторській мові, порушення композиційних зв'язків Вергілієвої епопеї, багатство „місцевого колориту“, тісне поєднання міфа (як прояву самої природи у поетичній формі) й історично-конкретного, яке міфологією не знімається, а поглиблюється, свідчило про появу нового типу художнього узагальнення, близького до преромантизму.

При всій широті відображення „органічного“ життя народності „Енеїда“ І. Котляревського разом з тим у концепції особистості, у співвіднесенні її з дійсністю не є твором преромантичним. Авторська ідея в поемі спрямована на гармонізацію всезагальної суті суспільства й держави та національного стихійно-природного начала. Об'єднуючим центром цього синтезу виступає просвітительський раціоналізм.

Одним із найяскравіших проявів преромантизму став оссіанізм (від „Творів Оссіана“ (1765) Дж. Макферсона), який набув поширення і в Україні. Твори Оссіана перекладали й переказували російською мовою О. Склабовський (1817), Р. Гонорський (1818), В. Капніст (1815), який уподібнював до Оссіана автора „Слова про Ігорів похід“. І. Рижський у своїй „Науке стихотворства“ (1811) вказував на поеми Оссіана як на зразок епічної поезії „непросвіщенних народів“; піснями Оссіана захоплювався М. Цертелєв, порівнюючи з ними українські думи.

Оссіанівські ремінісценції характерні були для поеми О. Палицина „Дмитрий Донской“ (1808), для перекладів — „каледонської повісті“ „Бен-Грианан“, яку з польської мови перекладав П. Гулак-Артемовський (1819), для твору Г. Гердера „Страна души“, який переклав Р. Гонорський (Український вестник . 1818, ч. XII, кн. 1-2). Протягом 1822—1829 рр. П. Білецький-Носенко створив 15 українських балад, шість із яких („Ївга“, „Нетяг“, „Могила відьми“, „Отцегубці“, „Бурун“, „Нечай“) були типовими преромантичними творами з певними ознаками оссіанізму. Балада „Ївга“ стала першою українською обробкою „Ленори“ Г. А. Бюргера. Для балад П. Білецького-Носенка характерні морально-етична проблематика, виняткові драматичні колізії, фантастичний елемент у дусі народних вірувань і демонології, традиційна фольклорна поетика, побутово-розмовний стиль, бурлескна лексика.

В обґрунтуванні національної своєрідності української народності, її світобачення, мови, звичаїв, моральних норм, психічного складу її „душі“ велика роль належить так званому історіографічному преромантизму, ґрунтом і арсеналом якого служили національні перекази, легенди, матеріали різних історичних хронік, народна поезія загалом.

У другій половині XVIII ст. преромантична історіографія (йдеться насамперед про „Историю русов“) виступає в Україні як опозиційна до ідеї просвітительської „освіченої монархії“, певною мірою передкоплюючи погляди майбутніх декабристів про знищення в Росії абсолютизму і встановлення республіканських принципів народовладдя, що беруть свій початок у суспільних формах народного само-

управління типу вічової новгородської, псковської та запорозької вольниці.

Представники освіченого українського дворянства, які не втратили почуття патріотичної причетності до історичного життя свого народу і зазнали впливу прогресивних ідей європейського Просвітництва, в особі автора „Истории русов“ виступили з позицій політичного автономізму і республіканського демократизму, спрямованих проти абсолютизму російського самодержавства. Декларація природного права народів на влаштування життя відповідно до свого „духу“ була, отже, реакцією на космополітичний раціоналізм Просвітництва. Виступаючи з морально-емоційним осудом національного гноблення, доводячи давність прав і „вольностей козацького народу“, виявляючи відчуття руху історії, „История русов“ вливалася в русло загальноросійського визвольного руху. Її матеріали й мотиви були використані в поезії К. Рилєєва, творчості Ф. Глинки, В. Капніста, О. Пушкіна, Т. Шевченка та багатьох українських і російських поетів-романтиків.

Шляхом міфологізації та сакралізації історичних начал українського народу як носія „з божої волі“ духу демократизму і свободи автор „Истории русов“, вдаючись до історичного есхатологізму, звертаючись до апокрифічних легенд і нерідко ймовірних промов історичних діячів, створює своєрідний національний міф та намагається обґрунтувати месіанську роль України щодо інших країн і народів.

Перетворення автором історії народності на сакральний міф, інтроспекцію своїх історіософських поглядів, використання її в інтересах політичної боротьби — типологічне явище часу формування націй і національно-культурного розвитку перехідної епохи від феодального до капіталістичного ладу. Преромантичне звернення „Истории русов“ до національної традиції, висування на перше місце її „природних“ основ, своєрідна реабілітація середньовічних поглядів перебувають в типологічному ряду таких явищ слов'янської культури, як „История славено-болгарська...“ (1762) Паїсія Хілендарського. Суспільно-політичні засади автора „Истории русов“ типологічно близькі до преромантичної системи поглядів Руссо, діячів „Бурі і натиску“ (принцип народного суверенітету, ідея демократичної республіки, заснованої на загальній рівності, утвердження національної самобутності, заперечення абсолютизму та „освіченої монархії“, раціоналізму, висування на перше місце „природного начала“) та багато в чому передхоплюють романтичну концепцію народу „Книг народу польського і польського пільгимства“ (1832) А. Міцкевича.



Історіографічний преромантизм, перебуваючи в цілому ще в соціально-філософській і культурно-історичній системі Просвітництва, водночас був явищем, перехідним до романтизму. Подібний характер мали й перші спроби теоретичного осмислення українського фольклору як безпосереднього явищу „природи“ і національного характеру.

Вважаючи основним джерелом мистецтва природу, піонери української фольклористики підносять естетичну цінність народної поезії як неперевершеного зразка глибокої емоційності, поетичного чуття, інтуїтивного проникнення в глибини буття. Своїми літературно-естетичними поглядами вони найближче стояли до культурологічної концепції Гердера, „органічної теорії“ творчості, що склалася у німецьких діячів „Бурі і натиску“, а також до фольклористично-літературних поглядів Д. Макферсона, М. Чезаротті, Р. Лоуса, Дж. Аддісона, А. Рамзая, В. Капніста, М. Гнедича та великою мірою К. Бродзінського, М. Грабовського, А. Мальчевського. Отже, можна говорити про наявність в українській літературно-естетичній думці початку (власне 10—20-х років) XIX ст. фольклористичного преромантизму.

Висунувши ідею народного суверенітету, таких форм суспільного життя, які б відповідали „духові народу“, культ „природної людини“ та художника як „природного генія“, виступивши проти позачасових „вічних“ естетичних норм і правил, традиційних форм і моделей об'єктивізуючого мислення, утвердивши на противагу просвітительському раціоналізму цінність незайманої цивілізацією природи і „природної“ народної поезії, що проявилось в літературі, фольклористиці й історіографії, преромантизм, однак, не став цілісною ідейно-художньою системою. Він був не стільки першим етапом романтизму, скільки його підготовчою стадією. У цілісне світобачення, яке дістало художньо адекватне стильове обличчя, його течії інтегрував романтизм.

В українській літературі преромантичні явища трапляються і в період сформованого романтизму, наприклад, поема П. Морачевського „Чумаки, або Україна з 1768 року“ (написана 1848 р.). Типовим преромантичним явищем, типологічно близьким до творів Оссіана, Краледворського і Зеленогорського „рукописів“ В. Ганки і Й. Лінди, „Гузля“ П. Меріме, є „Запорожская старина“ (1833—1838) І. Срезневського, що містила ідеологізовані в романтичному дусі літературні підробки українських дум та історичних пісень (думи й пісні про Свірговського, Серпягу, Баторія та ін.). Матеріалом для них послужили „История русов“, польські історичні хроніки, літописи, легенди й перекази. Як і твори Оссіана в європейській літературі, „Запорожская старина“,

що з'явилася в атмосфері романтичного захоплення народною поезією, справила помітний вплив на творчість українських письменників (Т. Шевченка, М. Костомарова, П. Куліша, О. Стороженка та ін.). Перша преромантична драма — „Чари“ К. Тополі з'явилася теж уже в час розквіту українського романтизму.

Розвиток романтичного типу творчості, що почався у преромантизмі, як загальноєвропейське явище був зв'язаний з глибоким світоглядним переломом наприкінці XVIII — на початку XIX ст., із спростуванням принципів механістичного матеріалізму. Матеріалістам світ видавався замкнутою системою з упорядкованими об'єктами і формами (в тому числі і в сфері суспільного життя), існуючими за законами класичної механіки. У подоланні цих метафізичних засад вирішальну роль відіграла німецька ідеалістична філософія, що справила величезний вплив на формування світоглядної основи романтизму. За нею світ (універсум) є живою динамічною цілісністю, що перебуває в безнастанному рухові й змінах, у боротьбі суперечностей, які в синтезі виступають його багатство.

У соціально-історичному плані романтизм був відповіддю людського духу на прискорений рух історії, на ломку старих, феодальних устоїв (Французька революція 1789-1794 рр., наполеонівські війни, національно-визвольна боротьба пригноблених народів) і відзначався прагненням по-своєму зрозуміти характер світового розвитку, що виявився невідладним розумові. Романтизм став новим типом ідеології і художньої свідомості, що охопив різні ділянки людської діяльності: історію, філософію, психологію, право, політичну економію. Успадкувавши культурологічні ідеї Віко і Руссо, руссоїстську антропологію з її культом природи, „природної людини“ й почуття, романтизм відкрив самотній „дух народу“ (Фіхте), своєрідність, призначення й місце кожного народу у розвитку світової історії (Гердер, Шеллінг, Гегель).

Виходячи з єдності макрокосму і мікркосму (людини), романтизм поставив людину у центр перетину світових сил і законів, у нерозривний зв'язок із природою, всесвітом, суспільством, долею та Богом як вічною животворною силою. Оскільки людина є частиною всеосяжної природи і, таким чином, містить у собі космічні сили, вона постає індивідуально-самоцінною та неповторною з автомним душевним світом. Свідомість її не вичерпується сферою розуму, як це твердили просвітителі; внутрішня сутність людини виходить за сферу практичного мислення в царину почуття, інтуїції, уяви, фантазії, за допомогою яких тільки й можна досягнути все багатство буття, його найвищу гармонію. Звідси, на

противагу просвітительському реалізму, у романтизмі — підпорядкування виражального начала зображальному, логічній ідеї образу, домінуюча роль художньої фантазії. Звідси й апологія мистецтва (Шеллінг), яке поєднує в собі художнє і філософське пізнання і є суттю та найвищою цінністю світу.

Перебуваючи в центрі універсального буття, людина в романтизмі немовби виламується з прози щоденного побуту, меркантильних інтересів суспільства, оскільки емпіричне матеріальне життя не вичерпує безмежних можливостей буття. Справжнє життя, сповнене свободи і краси, — у сфері духу й природи. Тоді як пафосом Відродження і Просвітництва було підпорядкування людини суспільним інтересам, у романтизмі основним є конфлікт між особистістю і суспільством, бунт суспільної людини проти перетворення її на обивателя, протест проти гноблення народу й індивіда. Ця двосвітність, що найяскравіше в особистісному плані проявилася в західноєвропейському романтизмі, поєднувалася із прагненням до гармонії і художнім освоєнням реальної дійсності (на ґрунті якої і виник романтизм) новими естетичними засобами.

Висунувши тезу про багатоманітність і багатство різних культурних епох і традицій, романтики заперечили будь-які раціоналістичні „правила“ (найбільший вклад в літературно-естетичну теорію зробили ієнські романтики) в художній творчості, зокрема класицистичний принцип „наслідування природі“. Головним критерієм цінності твору є його новизна й оригінальність. Художник не наслідує природу чи якісь зразки і правила, а силою своєї фантазії творить новий світ, виступаючи сам як частина животної природи (А. В. Шлегель). Гердерівське уявлення про те, що, відображаючи усю суму особливостей життя й культури певного народу, мистецтво виступає як органічне явище, що виростає безпосередньо з історичного народно-національного ґрунту, дістало в романтиків дальший розвиток. Оскільки кожна нація має свій спосіб життя, звичаї і внутрішній світ, час і простір, що були для класицистів нейтральним фоном, місцем дії, у романтиків наповнюються конкретним історичним, національно-неповторним змістом.

Для романтиків непереверденим художнім зразком „органічної“ поезії, вищим за літературу освічених класів є фольклор, що уособлює народний дух, національні особливості як прояв багатства універсуму. В цьому вони слідували Гердерові, як авторові „органічної“ теорії творчості, який замінив універсальність античного мистецтва універсальністю національної народної поезії. Виходячи з концепції універсальності буття, в центрі якого перебуває природа, романтики (зокрема

А. В. Шлегель) ізоморфним її вираженням вважали міф. Універсальне буття проявляє себе в конкретному за допомогою символів і символіки, що є не простим відображенням речі чи явища, а чуттєвим вираженням наявної в них ідеї, присутності в кінцевому безконечного, в одиничному загальному. Звідси — символізація як основний принцип художнього узагальнення в романтизмі. Образи-символи не вичерпуються певним конкретним змістом, а відбивають загальні закономірності буття (звідси у романтиків єдність міфа й історії). Таким чином, утвердження романтичного типу творчості означало цілий переворот в художньому освоєнні дійсності.

За ідейно-естетичної єдності основних художніх рис, що було великою мірою зумовлене спільністю тенденцій розвитку європейської художньої свідомості у XVI—XVIII ст., світовий романтизм має свої особливі соціально-історичні функції та специфічні типи в різних країнах, що в кінцевому підсумку залежить від характеру суспільних умов, рівня розвитку буржуазних відносин, історичних традицій кожної культури, характеру художньої системи літератури (зональні групи літератур). У країнах з яскраво вираженими суперечностями буржуазного розвитку (Західна Європа) романтизм був реакцією на Просвітництво і наслідки Французької буржуазної революції (розчарування буржуазною цивілізацією, несприйняття її способу життя). В центрі його художньої системи — нове розуміння особистості, її самоцінності, проблема людини і суспільства. Суверенна особистість, яка протиставляє себе світові, романтичний індивідуалізм з'являються там, де розкладається феодально-корпоративна система і розвиваються нові, буржуазні відносини. В період розвитку романтизму провідними стають проблема трагічної долі людини, культ душевного страждання, різке протиставлення мрії, ідеалу і дійсності. Цей тип романтизму звичайно пов'язаний з гострою боротьбою проти класицизму.

У країнах з уповільненим буржуазним розвитком (Центральна і Південно-Східна Європа), у поневолених слов'янських країнах домінантою романтизму був національно-визвольний рух, боротьба за національне самовизначення, звернення до національної мови, до історичного минулого, народних витоків культури у взаємодії із загальноєвропейськими соціально-філософськими ідеями. Чільне місце займає ідея слов'янського єднання та обміну національними культурними цінностями (контактні зв'язки). Тут особливо плідно наслідували й розвивали політичні та культурологічні ідеї Гердера, якого, за словами І. Франка, „справедливо можна назвати батьком слов'янофілства“ [29,62]. У романтизмі

цього другого типу — в центрі взаємовідносини особистості з національним колективом; на перше місце виходить нація з своїм особливим характером, що розглядається як єдина особистість.

Як суспільно-історичне явище український романтизм, проявляючи тенденції, спільні для розвитку європейського романтизму, великою мірою був зумовлений своєрідними умовами суспільно-політичного і культурного життя України кінця XVIII — початку XIX ст. Надіям ліберально-дворянських кіл України на вік Просвітництва, покликаного утвердити царство розуму і справедливості, їх сподіванням законодавчо врегулювати станові інтереси та досягти хоч якоїсь автономії в національному питанні не судилося збутися. Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. в Україні в суспільній свідомості реальна соціально-політична, економічна й культурна ситуація не могла не викликати невдоволення й протесту не тільки з боку народних мас, а й у середовищі навіть політично поміркованих кіл суспільства. Ця атмосфера трагічного відчуття несумісності високих ідеалів людства, проголошених просвітителями, з реальною дійсністю, крах надій на досягнення рівноправності в союзі козацької України з самодержавною Росією породжували протест і протиставлення кріпосницькій дійсності овіяного легендами історичного минулого України. На протигагу раціоналістському принципів абсолютистської монархії як породженню нівелюючого розуму, що придушує природне право народів на розвиток свого „духу“, до ідеалу підносяться „вольності козацького народу“ як втілення свободи й демократичних форм національного життя. „В боротьбі пригнобленої національності за право національного розвитку, проти денационалізаторських тенденцій панівної нації ідеалізація старовини, національна романтика є тим історичним аргументом, що має довести право цієї нації на самостійне існування в нових історичних обставинах“<sup>1</sup>. Саме за цих умов романтичний тип художньої творчості дістає сприятливі можливості для свого розвитку та відіграє велику роль у формуванні національної свідомості й літератури.

Український романтизм є складовою частиною слов'янського національно-культурного відродження, однак у зв'язку з тим, що наприкінці XVIII — на початку XIX ст. слов'янські народи перебували на різних ступенях державного, політичного, суспільно-економічного і національно-культурного розвитку, він не збігається ні з романтизмом літератур з „класичним“ типом ідейно-художнього комплексу, ні з романтизмом літератур „некласичного“ типу. Скоріше

<sup>1</sup> Харківська школа романтиків. Том другий. X., 1930. С. 23—24.

він займає проміжне місце, більше наближаючись до літератур Центральної Європи і Росії, ніж південнослов'янських країн. Заявивши про себе на першому етапі як „фольклорний“, або „народний“ романтизм (цей тип романтизму був представлений і в гейдельберзьких та англійських романтиків), він у своєму розвитку інтегрував і виявив основні типологічні риси романтизму літератур західноєвропейських.

Розвиваючись в умовах тісної взаємодії стадіально різних рівнів суспільної й естетичної свідомості, український романтизм, на відміну від західноєвропейського, ідеологія якого мала антибуржуазний характер, зберігає в цілому антифеодальне спрямування та відзначається такими головними особливостями: симбіоз просвітительських і романтичних ідейно-естетичних комплексів (при цьому на відміну від російської, польської і німецької літератур у ньому не було творчих контактів із слабо розвинутим класицизмом чи боротьби з ним, як приміром, у французькій літературі); зосередження уваги на проблемі літературної мови; висунення на перше місце як ідейно-естетичної основи нової літератури народної поезії (як і в усіх літературах „некласичного“ типу); велика роль в усіх літературних родах національно-історичної тематики; ідеалізація патріархальних відносин та наявність релігійної свідомості (як і в англійських поетів „озерної школи“); не характерне в цілому для романтизму поєднання національного і соціального начал (зокрема, наявність соціальної детермінованості характерів).

Коли в літературах Західної Європи романтичний герой, перебуваючи в атмосфері зруйнованої єдності природи і культури, виявляв душевну роздвоєність, індивідуалізм і „світову скорботу“, ліричний герой в українському романтизмі перебуває в гармонії з природою і природним життям та починає усвідомлювати свою самоцінність на більш пізньому етапі розвитку суспільства. Коли, приміром, в російському романтизмі чільне місце займає загострена особиста свідомість, пошук сенсу життя, а звідси — філософська лірика (поети-„любомудри“), ідея громадянського служіння державі, успадкована від класицизму, в українській літературі романтичний герой, як правило, зв'язує свою долю з долею народу, з боротьбою за національну незалежність; „світова туга“ набуває характеру національної туги за минулою славою і волею України.

Сприймавши уже на початку свого розвитку імпульси, що йшли від чеських будителів (П. Й. Шафарик, В. Ганка, Я. Коллар, Ф. Л. Челаковський), польських (А. Міцкевич, Ю. Словацький, „українська школа“) та російських письменників (В. Жуковський, К. Батюшков, К. Рилєєв, О. Пушкін та ін),

українські романтики інтегрували й багато ідей німецького романтизму, що, зокрема, виявилось в середині 20-х — 30-ті роки у спробах теоретичного обґрунтування засад нової творчості. Так, відомін окремих теоретичних положень німецьких романтиків помітний у статті І. Кулжинського „Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии“ (1825). Виводячи предмет поезії за межі буденного світу, він орієнтується на „поезію почуття і сердечної уяви“, зразком якої є українські народні пісні. Як Шеллінг і ієнські романтики, І. Кулжинський абсолютизує поетичне мислення як найбільш адекватний засіб пізнання та відкидає потребу естетичних правил, оскільки головну роль у творчому акті відіграє підсвідоме. Дійсність по відношенню до мистецтва виступає не як реальне цілісне поняття, а розірваною на два світи — нікчемне „тут“ (земний світ) і таємниче „там“ (ідеальний світ душі, неземного одкровення). Тому душа людини (поета) роздвоюється і перебуває між двома світами. Таке ж розуміння місця поета — між грішною землею і захмарними висотами, — де для смертних немає місця, проявилось і в прозовій баладі-притчі Л. Боровиковського „Великан“ і літературних поглядах А. Метлинського. За всієї еклектичності своїх естетичних суджень І. Кулжинський робить крок до історизму, пояснюючи дух народної поезії національною історією і характером народу. За книгою О. Галича „Опыт науки изящного“ (1825), який розробляв естетичну теорію на основі німецької ідеалістичної філософії, в руслі шеллінгіанського романтизму, один час читав у Харківському університеті лекції П. Гулак-Артемовський.

Одним з діячів, який, будучи близьким до товариства „любомудрів“, сприйняв ряд теоретичних положень німецької ідеалістичної філософії і значною мірою репрезентував характер тогочасної літературно-естетичної думки, був М. Максимович. На відміну від німецьких романтиків, які перенесли свої інтуїтивні пошуки найпотаємнішого в природі і людині за межі реального світу, „любомудри“ сприймали філософію Шеллінга скоріше як просвітители, проектуючи її постулати на реальне суспільне життя. Ідея національного розвитку, що впливала з філософської концепції Шеллінга, орієнтувала „любомудрів“ та їх послідовників на пізнання змісту історичного життя народності. Найголовнішими висновками, які були сформульовані М. Максимовичем, зокрема, у передмові до збірника „Малороссийские песни“ (1827), є утвердження самостійного характеру поетичної творчості кожного народу як засобу пізнання дійсності (ця думка пов'язана з теорією пізнання ієнських

романтиків), встановлення органічної єдності народної і професійної творчості.

Велику роль у теоретичному осмисленні засад романтичної естетики в Україні відіграв І. Кронеберг — у 20—30-х роках професор кафедри класичної філології і ректор Харківського університету. У своїх працях „Амалтея...“ (1825—1826), „Брошюрки, издаваемые И. Кронебергом“ (десять випусків — 1830—1833 рр.), „Минерва“ (1835) та ін. проблему естетики Кронеберг розглядав у двох основних напрямках: шляхи її історичного розвитку та власне природа естетичного в теоретичному аспекті. За словами З. Каменського, „історичний виклад для Кронеберга є лише формою і засобом викладу романтичної концепції з усіма її недоліками, але й з усіма тими перевагами і глибиною розробки ряду проблем естетики, які були характерні для естетики романтизму“<sup>2</sup>.

У судженнях вченого виявляються риси, властиві перехідному періоду від просвітительської ідеології до романтичного світобачення; теоретичною основою його поглядів стає німецька ідеалістична філософія. В центрі його уваги — взаємовідношення чуттєвості і розуму, емпіричного і раціоналістичного в їх рухові до істини як проблема філософсько-логічного обґрунтування системи знань про прекрасне. Хоч у теорії пізнання світ виступає у Кронеберга об'єктивною і незалежною від суб'єкта реальністю, центр ваги, на відміну від класицистів, учений переносить з об'єкта на суб'єкт, у сферу активного естетичного відношення людини до дійсності, в якій реалізуються найвищі її пізнавальні здатності. Кронеберг першим в Україні виступив проти розуміння мистецтва як достовірного копіювання дійсності.

Ідеалістична кантівська теза про творення суб'єктом світу об'єктів в естетичних поглядах Кронеберга переосмислюється як положення про творчу переробку (творення другої, художньої, реальності) матеріалу, взятого безпосередньо з життя. Близькість до положень німецької класичної філософії (Канта і Шеллінга) виявляє Кронеберг і в розумінні спонтанності художньої творчості, творчого акту генія, хоч і не абсолютизує його, вважаючи, що він є тільки частиною творчого духу природи. Справжній поетичний твір так само невичерпний і багатогранний, органічний, як світ і саме життя.

Оскільки романтична естетика формується як загальна теорія мистецтва, вона переосмислює і вбирає в себе всі

<sup>2</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 617.



історичні прояви романтичного типу мислення. З цього погляду український романтизм був підготований сентиментально-преромантичною поезією XVII—XVIII ст. („свіцькі пісні“), народною поезією (думи, історичні та ліричні пісні, перекази, легенди й повір'я), теоретичним осмисленням її першими фольклористами, ідеями української історіографії XVII—XVIII ст., самою атмосферою слов'янського національно-культурного відродження, прагненням утвердити на противагу бурлеску здатність української мови до вираження серйозного змісту й високих почуттів, першими спробами українських поетів початку XIX ст. (П. Білецький-Носенко, С. Писаревський, П. Гулак-Артемівський) творення літератури у романтичному стилі, інтеграцією ідейно-естетичних здобутків західноєвропейського та російського романтизму теоретичним осмисленням його літературної теорії.

Організуючою константою українського романтизму, яка забезпечувала синтез і кореляцію усіх його складників і течій та визначала головний ідейно-естетичний зміст, стала ідея народу, вивчення його минулого, розуміння його сучасного і майбутнього. На ідеї народу у 20-ті—40-ві роки XIX ст. складається концепція романтичного історизму. Коли для багатьох українських просвітителів-русофітів найбільшою цінністю виступав морально-етичний кодекс, закорінений у „природності“ народного життя, вільного від руйнівного впливу цивілізації, коли для більшості з них природною була діяльність на благо Російської держави як „общей отчизны“, романтики починають з усвідомлення українського народу як нації з власною історією, своїм психічним складом, самотутніми мовою, етичними й естетичними принципами, власною культурою й історичним призначенням. Для них історія — не вияв розвитку єдиної для всього людства раціоналістично сконструйованої ідеї, а часова зміна окремих національних організмів, самотутніх культур, що залежать від географічних умов, історичного минулого та складу „душі народу“. Кожна національна культура — явище самоцінне як складова частина світового багатства. Ідея народу стала тією призмою, крізь яку і в усі наступні часи переломлювалися політичні, суспільно-економічні та культурно-національні проблеми, тим головним гаслом української літератури, навколо якого об'єднувалася боротьба за національне і соціальне визволення.

Одними з перших творів сентиментально-романтичного характеру в новій українській літературі стали вірші-пісні С. Писаревського „За Немань іду“ та „Моя доля“, написані наприкінці 10 — на початку 20-х років (опубліковані в 1825—1827 рр.). На відміну від преромантичних балад П. Білецького-

Носенка 20-х років, позначених ще сильним впливом бурлеску, у цих творах (як і в поезіях „Пісня“, „Розставання“) помітні тільки окремі сліди цього стилю. В 1828 р. з'являються друком балада „Молодиця“ і поема-„билина“ „Пир Володимира Великого“ Л. Боровиковського.

Наприкінці 20 — на початку 30-х років у Харківському університеті виникає гурток любителів народної словесності Ізмаїла Срезневського. До цього — так званого першого покоління харківських романтиків, крім І. Срезневського, належали Іван Розковщенко, брати Федір та Орест Євцькі, Опанас Шпигоцький. Власна літературна творчість їх не становить чогось особливо примітного в українській літературі. Вона проявилася у спробах історичних повістей у дусі Вальтера Скотта (про І. Підкову, Півтора Кожуха, Морозенка та ін.), що не побачили друку, та в невеликій кількості поетичних творів українською і російською мовами, опублікованих на початку 30-х років. Однак загалом своєю діяльністю, до якої входило і записування та вивчення народної поезії, видання „Українського альманаха“ (1831), переклади творів слов'янської поезії та особливо випуск шести томів „Запорожской старины“ (1833—1838), гурток відіграв велику роль у популяризації романтичного світобачення, нового літературного стилю і жанрів, що дало стимули наступним поколінням українських романтиків.

У своїй діяльності члени гуртка орієнтувалися на романтичну поезію В. Жуковського, О. Пушкіна, А. Міцкевича, К. Батюшкова, Д. Веневітінова, сприймали ідейно-художні імпульси, що йшли як від поетів слов'янського відродження (Ф. Л. Челаковський, П. Шафарик, В. Ганка, Я. Коллар, С. Гоцинський, Б. Залеський та ін.), так і від західноєвропейських джерел (Гердер, Руссо, поети-осціаністи, Вальтер Скотт). Вони багато зробили для відкриття художнього світу народної поезії, для того, щоб довести, що українська мова придатна для відтворення серйозного змісту й найпотаємніших порухів душі. Розглядаючи народну поезію як „богатейший рудник для будущих поетов Украины“ (І. Срезневський), вони поклали її в основу своєї літературної теорії, що дало поштовх для творення фольклорних стилізацій в „Запорожской старине“. Ці стилізації були вже явищем власне літературним і подібно до європейських преромантичних наслідувань, що, за словами О. Пипіна, склали цілу епоху в розвитку європейських літератур, дали потужний ідеологічний та естетичний імпульс розвитку романтизму в українській літературі.

Сприймавши й розвинувши ідеологічні та патріотичні формули, що йшли від „Истории русов“ і народної поезії,

вони піднесли постаті українського гетьмана, козака, кобзаря і бандуриста до висоти героїчних епічних героїв. Стилiзованi твори „Запорожской старины“ як типове європейське явище кінця XVIII— початку XIX ст. „сприяли руйнуванню фабульності епічної поезії, даючи натомість безсюжетну історичну лірику, де стрижень теми густо повивається патріотичними формулами про Україну, про її боротьбу за свободу і т. д... Потреба творити новий стиль, висловлювати нові ідеї в формах пісні і думи, проблеми стилізації постали як першорядної ваги завдання для покоління, що, борючись з котляревщиною, пробувало стати на нові шляхи, і „Запорожская старина“ є один із перших виявів цієї проблеми“<sup>3</sup>.

Рішуча відмова від бурлескного стилю, орнаментування епічного викладу образами-символами, поетичними формулами-кліше, екзотизм та експресивність у відтворенні пейзажу за рахунок концентрації типових рис народної пісні надавали стилізаціям „Запорожской старины“ рис нового літературного стилю.

Літературна атмосфера Харківського університету, загальне захоплення народною поезією і насамперед діяльність гуртка І. Срезневського справили великий вплив на пробудження літературних інтересів одного з піонерів українського романтизму Левка Івановича Боровиковського (1806\* —1889). Як і в членів літературного гуртка І. Срезневського, головним побудником його літературної творчості стала народна поезія. В одному з листів 1834 р. до І. Срезневського Л. Боровиковський повідомляв, що вже більше шести років, „занимаясь Малороссиєю в ее словесном выражении“, він записав багато народних пісень, прислів'їв і приказок та іншого фольклорно-етнографічного матеріалу. „Местная роскошная поэзия народных песен, суверенный быт моих земляков — ленивых баловней плодородной, голубонебой Украины, замысловатость поверий, суверий, — писал він, — представляют богатое сокровище для баллад, легенд, дум: это рудник нетронутый“<sup>4</sup>.

Після закінчення у 1830 р. етико-філологічного відділення філософського факультету Харківського університету, де він познайомився з І. Срезневським, Л. Боровиковський протягом 1831—1837 рр. працює викладачем історії, географії та латинської мови у Курській гімназії. Саме в цей час і була написана основна частина його творів (20 українських віршових балад, 20 російських, писаних ритмічною прозою,

<sup>3</sup> Харківська школа романтиків. Том перший. С. 73—74.

\* За іншими (посередніми) даними — 1808 р.

<sup>4</sup> Боровиковський Левко. Повне зібрання творів. К., 1967. С. 208.

притчевих оповідань, 600 віршових „байок і прибаюток“; з них українською мовою 250; 12 „дум“—віршів пісенно-баладного характеру, 17 російських перекладів з Міцкевича та ін.). За життя письменника були опубліковані 177 його байок — „Байки й прибаютки Левка Боровиковського“ (1852), 12 оригінальних поетичних творів українською мовою, три вірші російською мовою, шість прозових балад російською мовою та кілька переспівів і перекладів з О. Пушкіна й А. Міцкевича. На сьогодні багато його творів не знайдено. Повне видання відомих творів побачило світ тільки через 140 років після дебюту поета.

Говорячи про свої твори, Л. Боровиковський відзначав, що в них „публика заметит и ту новость, которая, кажется, доселе была неприступна для малороссийских поэтов — это серьезность, противная несправедливому мнению, что на малороссийском языке, кроме шуточного, смешного — писать нельзя“<sup>5</sup>. Характерною рисою творчості Л. Боровиковського є поєднання просвітительських і романтичних ідей, просвітительського реалізму і романтичного стилю. Так, у деяких творах („Дін“, „Бандурист“) проявилась насамперед характерна для українських письменників-просвітителів ідея „общей отчизны“, уславлення доброго царя („освіченого монарха“). Типовою просвітительською ідилією, взірцем безконфліктного поміщицько-хутірського життя в його органічній злагоді з природою є вірш „Подражаніе Горацію“. Як переспів Горацієвого „Vitae rusticae laudēs“ („Хвала сільському життю“), твір виразно позначений тенденцією наблизитись до реалій українського побуту. Підкреслюючи прадідівську ідилічність „природного життя“ як втраченого раю, поет усуває монолог лихваря Альфія, який усіма правдами і неправдами збиває собі капітал. Подібна просвітительська концепція первісного суспільства, де родило без посіву, а люди були сильні й добрі, наявна в його притчі „Великан“. Просвітительськи-дидактичними є російські твори Л. Боровиковського „Две доли“, „Ружье — совсем“, „Хромой скрипач“, „Кузнец“, в основу яких, як і байок, покладено фольклорний матеріал.

Типовим явищем просвітительського реалізму є байкова творчість Л. Боровиковського. Як і в П. Гулака-Артемовського, на першому місці в його байках логічна ідея, моральне повчання, осуд загальнолюдських вад. Поєднання просвітительства і романтизму характерне для вірша „Ледащо“ та особливо поезії „Волох“, що являє собою поетизацію життя „природної людини“.

<sup>5</sup> Боровиковський Левко. Повне зібрання творів. С. 218.

Як поет-романтик Л. Боровиковський не тільки сприйняв ранні романтичні імпульси, а й багато в чому визначив провідні тематичні і жанрово-стильові тенденції наступного розвитку романтизму в українській літературі. Чільне місце в його творчості належить фольклорно-побутовій баладі („Молодиця“, „Убійство“, „Рибалка“, „Розставання“, „Чорноморець“, „Вивідка“), нерідко з казково-фантастичним змістом („Маруся“, „Чарівниця“, „Заманка“, „Гайдамаки“). Більшість із них, як правило, тематично обертаються у традиційному колі народної демонології, вірувань, магії, обрядів, чарів, ворожіння, нещасливої любові, нерідко зв'язаної із смертю одного з героїв („Молодиця“, „Маруся“, „Чарівниця“, „Рибалка“, „Вивідка“ та ін.). У ряді з них персонажами суто побутового баладного сюжету виступають історичні соціальні типи — козаки, гайдамаки. Цей нахил до історіоризації побутової фабули пізніше набуде розвитку в баладах М. Костомарова. У таких віршах, як „Боян“, „Палій“, „Смерть Пушкаря“, історичні постаті виступають уже відокремленими від баладного сюжету, започатковуючи в українському романтизмі ідеологізовану історичну тему з яскраво вираженим романтичним пафосом, що готувало ґрунт для історичної поеми, драми й трагедії (Т. Шевченко, Є. Гребінка, М. Костомаров, П. Куліш та ін.).

Характерні для творчої практики літературного гуртка І. Срезневського руйнування фабульності епічної поезії, поява безфабульної історичної лірики дістали у творчості Л. Боровиковського своє втілення у таких поезіях, як „Палій“, „Козак“, „Дніпр“, „Розставання“, що зберігають, однак, більшою чи меншою мірою ознаки баладного колориту. В них, хоч і не відліті в чіткі формули патріотизму, як у другого покоління харківських романтиків (А. Метлинського, М. Костомарова), звучать мотиви любові до України та самопожертви задля її свободи.

Меншою мірою представлена у Л. Боровиковського безфабульна любовна лірика і зовсім відсутня (коли не брати до уваги вірш „Дніпр“ як зразок громадянської лірики) лірика особиста. Як і в баладах, художньою моделлю любовної лірики („Журба“, „Вішба“) служить народна пісня. Характерна для неї імперсональність цілком відповідала на ранньому етапі розвитку романтизму слабкій визначеності образу автора. Однак невловимість у баладах і пісенних стилізаціях Л. Боровиковського біографічних і психологічних рис автора не означає відсутності єдиного начала у виборі тем, сюжетів і мотивів, спільних рис естетичного відношення до зображуваного, трактування характеру ліричного героя та єдності літературного стилю. Хоч у поета ще немає того

антитетичного протиставлення історичного минулого сучасності, як це пізніше проявилось в А. Метлинського, М. Маркевича, Т. Шевченка, М. Костомарова, впадає в око наявність характерної для романтичного світобачення двосвітності. Поет не бачить у сучасному житті сильних і діяльних характерів (вірш „Ледащо“, що ідейно-тематично перегукується з віршем П. Гулака-Артемовського „Упадок века“ і близький до поезії М. Лермонтова „Печально я дивлюсь на наше покоління“).

Доля баладно-пісенних героїв трагічна: нещасливе кохання, розлука з милим, страждання сиротини на чужбині, ~~шукання щастя, що, як правило, закінчується смертю.~~ Щастя можливе або в минулому, або у втечі від суєтного меркантильного світу („Волох“, у зв'язку з яким згадується герой „Циганів“ О. Пушкіна — „відступник світу, друг природи“). Сильні, діяльні й цілісні характери породжувало славне історичне минуле; причетність людини до загальнонародної справи. Такими непересічними людьми були козаки й гайдамаки. Витоки цієї двосвітності, поляризації сушого й ідеалу генетично пов'язані з рисами антитетичності української народної поезії, що складалася у часи середньовіччя, яке великою мірою стало відправною точкою всієї романтичної поезії.

Називаючи фольклор „нечіпаним рудником“ для балад і пісень, Л. Боровиковський не тільки брав із нього теми й мотиви для своїх творів, а й спирався у своїй творчості на поетику народної пісні, що по-різному впливало на формування романтичного світобачення і стилю. Це пов'язане з тим, що в художньому методі фольклору синкретично поєднані романтична ідеалізація (урочистість, піднесеність, героїзація, монументалізм народних дум) і принцип життєвої правдивості (художнє узагальнення реалістичного типу). Звідси — контакт із народною поезією, з одного боку, сприяв становленню романтичного мислення, а з іншого — утруднював його.

Як відомо, найінтенсивніший розвиток народної поезії припадає на часи формування народності, на епоху бурхливих історичних подій та інтенсивного духовного життя. „Україна, — говорив В. Белінський, — була органічно-політичним тілом, де будь-яка окрема особистість усвідомлювала себе, жила й дихала в стихії свого суспільного існування і тому добре знала справи своєї батьківщини, такі близькі її серцю і душі. І тому народна поезія України була вірним дзеркалом її історичного життя. І як багато поезії в цій поезії!“<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Белінський В. Г. Русские народные сказки. Часть I. Статья IV // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 434—435.

Звернення Л. Боровиковського до народної поезії сприяло не тільки становленню романтичного історизму, а й вираженню „народної душі“, самого типу національного мислення, ментальності. З народної демонології, магії, обрядів, забобів, із легенд, переказів та історичних пісень поет елімінував ті характерні для романтизму фантастичні явища, незвичайні події і драматичні ситуації, що становлять зміст більшості його балад, засвоював принципи героїко-фантастичної епічної ідеалізації. З народної ліричної пісні, головним змістом якої є показ душевного стану персонажа (при цьому соціальне становище, як і в романтичній поезії в цілому, окреслюється тільки в найзагальніших рисах), випливає чуттєвість, поетизація об'єкта зображення, емоційна концентрація душевних переживань, принцип ідеалізації і майоризації героя. Оскільки романтики вважали музику „найромантичнішим мистецтвом“, звернення до народної лірики оживляло дух музики, сприяло появі музично-пісенних структур (Л. Боровиковський називає свій вірш „Козак“ „подражанієм народної песне“, „Материну стрічу“ — „песней“, а в підзаголовку вірша „Розставання“ зазначає: „з пісень“, хоч своєю стилістикою вони різною мірою наближалися до народної пісні; цим, звичайно, пісенні форми, мотиви, цитати та стилізові інтонації в його творчості не вичерпуються).

Особливо виразно вплив народної пісні на Л. Боровиковського позначився в царині композиції, що забезпечує органічну єдність змісту та емоційної тональності — на рівні морфологічному (як структура усталених структур) і синтаксичному (як комбінування цих структур — єдність традиції і новаторства, стереотипності й імпровізації). До таких композиційних засобів належить відсутність мотивації вчинку; вона міститься в суспільному стереотипі персонажу — „сиротина“ („Молодиця“), у кумулятивному принципі послідовності зображуваних подій, їх природно-подійному розгортанні („Маруся“, „Подражаніє Горацію“), в послідовності амебейного типу, коли два анафоричні ряди розвиваються паралельно, нерідко з чергуванням запитань і відповідей у формі діалогу персонажів („Журба“, „Віщба“, „Вивідка“).

Поєднання амебейності з пеляризацією, метафоризація і символізація як характерні ознаки народної образності сприяють взаємному поглибленню емоційних характеристик персонажів, загостренню конфлікту, посиленню сугестивності — відмітних рис поезики романтизму („Розставання“). Наявність у композиції деяких поезій Л. Боровиковського заперечення попереднього міркування (апофазії) готувало ґрунт для романтичної медитації. З композиційним принципом асоціативного „данцюгового зв'язку“, де виступає синоніміч-

ний ряд асоціацій, просте порівняння картин людського життя й природи, засвідчують зв'язок поезії „Бандурист“ і „Чарівниця“.

Однорядне нанизування і ступенювання об'єктів (персонажів) і подій, яке О. Пушкін називав „сходінками почуттів“, наявне у вірші „Чорноморець“, де інтенсивність і глибина душевних переживань у залежності від родинної ієрархії (мати, сестра, жінка) передаються за допомогою народнопісенних образів-символів. Присутній у цій поезії принцип трістості проявився і в баладі „Чарівниця“ (трикратне повторення замовляння). Питально-заперечне виділення одиничного з ряду інших об'єктів і явищ, відоме як слов'янська антитеза, характерне для вірша-пісні „Чорноморець“. Від словесної антитетичності, поляризованих зачинів, зіставлення протилежностей як локальних художніх засобів поет приходить до більш розгорненої структурної і смислової поляризації („Віщба“, „Заманка“). Найяскравіше вона проявилася у вірші „Ледащо“, де зіставлення протилежностей (як добра і зла, мудрості і дурості, краси і потворності) набуває суспільно-історичного звучання.

Включення романтиками людини у космос, світобудову означало й органічний зв'язок її з природними стихіями як частиною „органічної єдності“; романтичне мистецтво заявляє про себе як про аналог природи, її творчих сил. Органічна злитість народної поезії з природними стихіями, її принциповий антропоморфізм, таким чином, відповідали цій концептуальній настанові романтизму, його поетиці. Конкретний вияв це дістало в освоєнні фольклорного психологічного паралелізму, у паралельному зображенні природи й людини, зіставленні людських переживань із природними явищами, апеляції до природних стихій — інвокації (до хмар, вітру, річок, неба) та інших форм паралелізму. Як і в усіх поетів-романтиків, у Л. Боровиковського пейзаж розширює свої функції — від опису місця дії до лірично-емоційного його сприйняття. Він часто виступає і як композиційна основа твору. Принцип паралельного зіставлення поет поширює на інші об'єкти. Так, перша частина вірша „Журба“, що містить ліричне узагальнення, побудована на паралельному зіставленні самотнього корабля та сиротини, послідовно підкріпленою анафорою. „Журба“ — типовий загальноєвропейський романтичний сюжет.

З композиційним принципом народної поезії пов'язане у Л. Боровиковського і ступеневе звучення образу (від далекої панорами до близького плану, від більшого до меншого об'єкта, від загального стану душі до конкретної емоції) різною мірою у „Молодиці“, „Марусі“, „Гайдамаках“; ступеневе



звуження образу в експозиції-зачині „Вивідка“. Із ступеневим звуженням образу пов'язане виділення персонажа з ряду інших, одиничного явища з-поміж багатьох за допомогою запитань — здогадів — відповідей („Чорноморець“), що відповідає принципу романтичної винятковості персонажа чи ситуації.

Названі композиційні засоби народної поезії, що в принципі сприяли становленню романтичного стилю, як правило, проявляються у творчості Л. Боровиковського в переплетенні: поєднання амебейності з поляризацією чи апобазією; виділення характерно-одиничного, індивідуального (принципово романтичний підхід) за допомогою амебейності, контрастування та ступеневого звуження образу; введення в структуру психологічного паралелізму монологу як найпоширенішої композиційної форми ліричної пісні; чергування повістувального амебейного психологічного паралелізму з діалогічним та ін.

Створенню романтичного колориту сприяв і добір відповідних постійних народнописемних епітетів, що в поєднанні з означуваними об'єктами окреслювали загальні контури незвичайного романтичного світу. Ключовий для романтичної поезії Л. Боровиковського суб'єкт дії — „вольний козак“ неодмінно виступає в ореолі таких символів неозорих просторів, волі, трагічної долі, смерті й печалі, як „синє море“, „широкий степ“, „буйний вітер“, „густі тумани“, „вірний кінь“, „бистрий Дунай“, „колючий терен“, „дикі звірі“, „чорний ворон“, „білі кості“, „висока могила“, „червона китайка“.

Творчість Л. Боровиковського, як і всього харківського туртка, розвивалася в атмосфері загальноєвропейського літературного процесу. Так, баладний сюжет і мотив (запродання душі нечистому) вірша „Ледащо“ має аналогії у „Громобой“ В. Жуковського, „Пані Твардовській“ А. Міцкевича та „Твардовському“ П. Гулака-Артемовського. Так само й балада „Маруся“ має свої літературні взірці — „Ленора“ Г. Бюргера, „Людмила“ і „Світлана“ В. Жуковського, „Втеча“ А. Міцкевича. Однак „його „Маруся“, — писав І. Франко, — то не костюмована Світлана, то українська сільська дівчина; її суджений — то не сентиментальний коханок у селянському костюмі, але український парубок, що приїздить до своєї судженої з щирою любов'ю... Зміст, букву і форму своєї „української балади“ узяв Боровиковський у Жуковського. Та проте, простим перекладом твору Жуковського „Марусю“ не можна назвати. Детальне порівняння обох поем показує значні різниці і виправдовує слова Боровиковського, що він опрацював у своїй баладі вірування та легенди українського народу“ [33, 409—410].

Вплив народної поезії на романтиків відігравав, однак, не тільки позитивну роль. Прагнення творити „в народному дусі“ породжувало численні стилізації та цитації народних пісень, що приводило до гальмування розвитку авторської свідомості. Ця залежність поетичного світу від канонів народної пісенності характерна і для Л. Боровиковського: цитації та численні ремінісценції народних пісень („Бандурист“, „Чарівниця“, „Убійство“, „Розставання“, „Чорноморець“), запозичення образно-стильових кліше, введення стилізованих пісенних монологів, позбавлених особистісного начала, наявність демінутивних форм, що приводило до появи рис сентиментальності. Під впливом народної пісенності і місцевий колорит виступав, як у сентименталістів, переважно узагальнено-пейзажним. Найбільшою перешкодою для розвитку романтичного мислення була принципова імперсональність народної поезії, нерозвиненість у ній індивідуального начала, злитість суб'єкта й об'єкта. Разом з цим Л. Боровиковський виявляє нахил до переосмислення фольклорної поетики саме в романтичному дусі. У деяких творах (наприклад, у „Розставанні“, що містить ремінісценції з пісні С. Климовського „Іхав козак за Дунай“, із напівфольклорних „Козак і Кулина“, „Козак Плахта“) з'являються вже суто романтичні мотиви світової туги, чужі народній пісні. Подібно до К. Рилєєва, стилізацій „Запорожской старины“, історичне минуле виступає в нього ідеологізованим, спостерігається генералізація і концентрація саме тих народнопісенних начал, які були суголосними романтичній поетиці і концепції особистості: самозаглибленість у внутрішній світ, відлюдькуватість, спонтанність дій, трагічне сприйняття світу, передчуття смерті, нехтування земними благами, неприйняття життєвої прози, яка усилює душу: „Сидіть дома, на покой, Не пристало козакові“ („Палій“).

Народнопоетичний герой, потрапляючи в силове поле романтичного світобачення (чому сприяли і творчі контакти Л. Боровиковського з творчістю Байрона, Міцкевича, Пушкіна, Жуковського), з постаті реально-історичної перетворювався нерідко на романтичного шукача долі. Головні побудовки його вчинків лежать не стільки в царині історичної необхідності, скільки у внутрішніх імпульсах, родовому характері: „Козацька охота — гірше неволі“ („Розставання“). Відкріплення від історичної конкретики приводить до того, що в ряді творів („Козак“, „Палій“, „Фарис“) протагоніст виявляє риси байронічного героя, відчувається перегук з мотивами світової скорботи. Сцена прощання козака („Козак“), мотиви розлуки з батьківщиною дуже близькі до прощання Байронового Чайльд-Гарольда. Містячи розгорнені ремінісценції

пісні „За Немань іду“ С. Писаревського, вірш „Козак“ разом з тим пройнятий духом орієнтальної екзотики, що зближує його з „Гяуром“ Байрона і „Фарисом“ Міцкевича. Переказавши „Фариса“ (1830) і, отже, зробивши його явищем української літератури, Л. Боровиковський утвердив у ній, коли можна так сказати, родову концепцію романтичного героя. Типологічно український „Фарис“ близький до знаменитого „Мерані“ (1842) Н. Бараташвілі — програмного твору грузинського романтизму. Їх вершник (до речі, ключовий образ української народної поезії), його політ у безмежному просторі, всупереч природним стихіям, це — нестримний порив самого романтичного духу „за межу долі“, до осягнення повноти буття, виклик самому фатумові. Проблема осягнення романтичного ідеалу порушується і в притчі „Великан“. Поетові Івашку „тесно жить здесь, на земле, меж людьми“. Однак і досягти омріяних захмарних висот він не в силі, оскільки тягар земного життя подолати не можна. Людина, отже, опиняється між землею і небом.

За художнім рівнем, виробленістю літературної мови, органічністю зв'язку з народною поетикою та пластичністю образного малюнка балади і народнописенні стилізації Л. Боровиковського до появи поезій Т. Шевченка були найвищим досягненням українського романтизму. Кладучи в основу своїх творів мотиви та образний лад народних пісень (як, наприклад, у „Чарівниці“ пісню „Ой не ходи, Грицю“ чи пісню про сербина у вірші „Вивідка“ або використовуючи у вірші „Розставання“ композиційно-стильові прийоми пісні про козака й Кулину), поет енергійно розбудовує народнопоетичну основу; посилюючи при цьому емоційно-драматичний елемент, творить нову, суто літературну образність: „Швидше мчи, ніж кремнем збита Згасне іскра від копита“; „Шабля різанину чує, Люлька пожари віщує“; „Ляжа в плящі воював“; „Сіди злидні хуторами“. Риторичні запитання і звертання, народнописенні персоніфікації він успішно поєднує з літературною метонімією, синекдохою, складною метафорою, вільним віршем, переносом та ін. У нього з'являються різні типи ритмічних схем народної пісні, зокрема колодійковий вірш. Своєю образною стихією і плином поетичної думки „Журба“ Л. Боровиковського немовби передхоплює ідейно-художній світ трьох Шевченкових „Думок“ („Нащо мені чорні брови“, „Тече вода в синє море“, „Тяжко, важко в світі жити“). Його вірш „Молодиця“ — своєрідна відправна точка „Причинної“ Т. Шевченка. Загалом він справив помітний вплив на творчість другого покоління харківських романтиків.

Творчість літературного гуртка І. Срезневського та Л. Боровиковського підготувала ґрунт для якісно нового етапу в історії українського романтизму. Наприкінці 30 — на початку 40-х років у літературу приходять нове покоління романтиків (А. Метлинський, М. Костомаров, Т. Шевченко), яке приносить нові ідеї, зміст, нову проблематику, мотиви й жанри. Відмітною рисою діяльності цього покоління стає ідеологізація історичного минулого, розуміння народу і його культури як національно-політичної категорії. Вони ставлять питання про саму долю України, її мови (не як наріччя російської, а як мови окремого народу), про майбутнє української культури. „Для Костомарова, наприклад, минуле України не екзотика, не матеріал для балад і легенд, як це ми бачимо у Боровиковського, а живі літописи, з яких поет намагається зрозуміти „дух“ епохи“<sup>7</sup>. З діяльністю цього покоління пов'язана спроба вирішити проблему існування українського народу політично (Кирило-Мефодіївське братство, діяльність Т. Шевченка), розширення зв'язків і творчих контактів із слов'янськими народами і літературами на ґрунті ідей слов'янофільства, вимога радикальних соціальних реформ — аж до скасування кріпацтва.

Хоча Л. Боровиковський одним із перших звернувся до історичної тематики в пошуках позитивного героя, однак його козак чи гайдамака ще досить абстраговані від їх справжньої суспільної ролі (вони здебільшого думають про гроші, горілку й гулянку). Натомість у поетів нового покоління козаки виступають представниками народу, уособлюють його найкращі риси; вони його захисники, хоробрі лицарі й герої. Історичне минуле в романтичній концепції двосвітності дедалі виразніше окреслюється як ідеал, оптимальна антитеза безславній сучасності. Зберігаючи наступність у жанровій системі (балада, „дума“, любовна лірика, пісня), друге покоління вдається до її ідеологізації, на ґрунті чого з'являється *лірика громадянська* як вираження національної туги за минулим. Водночас зростає питома вага оригінальності в усіх жанрах їх творчості.

Важливе місце серед поетів-романтиків другого покоління належить Амвросію Лук'яновичу Метлинському (1814—1870), який розпочав літературну діяльність у 30-ті роки, виступивши на сторінках харківських альманахів „Молодик“ і „Ластівка“. Основні його поетичні твори опубліковані у збірці „Думки і пісні та ще дещо“ (1839) разом із вступною статтею „Заметки относительно южнорусского языка“. Крім 28 оригінальних поезій, збірка містить українські і російські

<sup>7</sup> Харківська школа романтиків. Том перший. С. 13.

переклади та переспіви з чеської, словацької, польської, сербської та німецької народної поезії і літератури (уривки з Краледворського рукопису, Коллар, Челаковський, Міцкевич, Вітвицький, Суходольський, Одинець, Маттісон, Кернер, Грюн, Уланд, Еленшлегер). У 1848 р. А. Метлінський видав „Южнорусский зборник“ (5 книг), де вміщені як власні твори (переробки із збірки „Думки і пісні та ще дещо“), вступна стаття „Правописание южнорусского языка, или наречия“, так і твори тогочасних українських письменників із короткими біографічними даними: „Думки та співи“ М. Петренка, „Вовкулака“ С. Александрова, „Наталя, або Дві долі разом“, „Гарасько, або Талан і в неволі“ М. Макаровського, драма Г. Квітки-Основ'яненка „Щира любов“. У 1852 р. Метлінський видав із своєю передмовою „Байки і прибаютки“ Л. Боровиковського, а 1854 р. — фольклорний збірник „Народные южнорусские песни“, до якого ввійшли записи А. Метлінського, М. Гоголя, М. Білозерського та Марка Вовчка.

Основою національної літератури, її самобутності письменник вважав історичне і сучасне життя народу, його мову і словесність: „Живое народное слово, исполненное прадедовских поучений, долголетней богатой житейской опытности, хранитель древних преданий, памятник древних событий, сокровище слез и радостей, народных чувств и мыслей за несколько столетий...“<sup>8</sup>. У своїх „Заметках относительно южнорусского языка“ він відзначає красу й мелодійність української мови, вказує на її автохтонність та здатність виражати всю гаму почуттів і понять. Подібно до Гердера А. Метлінський вважав народні пісні набагато живучішими й досконалішими, ніж літературні твори („изделия подражательной словесности“). Народні пісні виховують самоповагу до самих себе, усувають „неразумное пристрастие ко всему чужеземному“. Він відводив народнопоетичній творчості роль родоначальниці літератури, оскільки не пройшовши через „слух і серце“ свого народу, поетичний дух неспроможний висловити свого змісту. Разом з тим А. Метлінський вказував на імперсональну природу народної поезії, брак у ній широких узагальнень.

У своїх теоретичних працях „Речь об истинном значении поэзии“ (1843) і „Взгляд на историческое развитие теории прозы и поэзии“ (1850) він виявляє глибокі знання з історії естетичної думки від часів античності (естетичні ідеї Платона, Арістотеля, Горация) до нових (Данте, Петрарка, Аріосто, Буало, Баттьо, Гегель та ін.). Торкається він і сучасної науки про літературу (І. Рижський та ін.). Ці його праці

<sup>8</sup> Народные южнорусские песни, К., 1854. С. VIII.

значною мірою були позначені впливом німецької ідеалістичної філософії (за свідченням сучасників А. Метлінський був знавцем і прибічником німецької літератури й естетики; сам поет говорив, що його праця „Взгляд на историческое развитие теории прозы и поэзии“ написана „на основании понятий новейшей, преимущественно гегелевской эстетики“). В них міститься ряд постулатів, що об'єктивно сприяли утвердженню в українській літературно-естетичній думці наукового погляду на природу художньої творчості. Це насамперед вимога вивчати народне життя і культуру як першоснову всієї національної культури, підкреслення ролі літератури як важливого фактора народного життя. Розглядаючи українську літературу як складову частину європейських літератур, А. Метлінський вказує на непродуктивність наслідування античних зразків та орієнтується на практику нових літератур, що відображають життя простих людей, своє самотнє життя: „Стало понятно всем, — пише він, — что ничтожны толки о самотности и о народности без изучения частных и подробностей и что целое сильно и богато своими частями, а части живут и цветут только при своем целом, и что, уважая европейское просвещение и питая любовь к человечеству вообще, не должно, однако, забывать ни себя самих, ни своего народа, ни семьи, ни родины, которым условливается круг и образ наших действий“<sup>9</sup>.

Критикуючи класицистичну літературу як таку, що займається тільки поверховим наслідуванням природи, не проникаючи в глибину духовної сфери життя, А. Метлінський говорить, що поезія як суб'єктивне відображення об'єктивного світу творить новий світ в лоні дійсності з її „стихій“, не абстрактні поняття про дійсне життя, а саме живе життя, відбиту в глибинах людського духу дійсність. У цьому зв'язку він підкреслює роль художньої фантазії, яка перетворює дійсність, творить свій власний світ із того, що дає їй реальне життя. Вказуючи на зв'язок літератури з архітектурою, музикою і живописом, він відзначає не тільки її самостійну роль, а й універсальний характер, оскільки література може відтворювати образи і поняття усіх видів мистецтва. Вказує він на нерозривність у поезії змісту і форми, говорить, що ідея художнього твору виражається не окремо, а має бути присутня (розлита) у самій тканині твору.

У своїй художній практиці А. Метлінський додержувався постулату Ф. Шеллінга про те, що народна міфологія є необхідною умовою і вихідним матеріалом будь-якого мистецтва. Це, зокрема, проявилось в його творчості в уявленні

<sup>9</sup> Южный русский сборник. Харьков, 1848. С. 6—7.

про неперервність буття, в розумінні умовності межі між життям і смертю. Це положення базується на романтичному твердженні про тісний зв'язок органічної і неорганічної природи, про єдність усіх космічних сил. Як із зерна проростає нове життя, так із мертвої плоти, що зберігає живий дух, проростає майбутнє. В інтерпретації польських і українських романтиків наявність у могилі живого духу предків — символ неперервної наступності поколінь. Суспільство і нація — об'єднання людей у часі, тих, які живуть, з тими, які померли, і тими, що мають народитися. Ця органічна єдність минулого, сучасного і майбутнього простежується в поезіях А. Метлинського „Розмова з покійними“, „Козачі поминки“, „Кладовище“. Це не просто цвинтарна поезія, не культ могили, потяг до містичного, а рефлексія філософської ідеї неперервності і невмирущості історичного життя нації. Пломінь національного буття не вмирає і в могилі і колись може бути знову включений в нову дійсність. Слід сказати, що саме ця ідея найповніше виражена у слов'ян у творчості А. Міцкевича і Т. Шевченка.

Коли українські письменники 20—30-х років почували себе синами „общей отчизны“ і ще не втратили просвітительської віри в поліпшення дійсності, сучасне національне життя є для А. Метлинського уособленням безрадісного життя, деградації духу, занепаду й забуття рідної мови, історичної пам'яті, тоді як минуле — козацькі часи — є добою національної гідності, доблесті і волі („Бандура“, „Степ“, „Спис“, „Козак, гайдамак, чумак“, „Козак та буря“, „Козачая смерть“). Щастя було тільки в колишньому „природному“ житті пращів („Шинок“, „Ніч“, „Старець“). Дихотомія двох світів, двох епох у житті нації, протиставлення минулого й сучасного в історичній ліро-епіці Метлинського виступає не тільки ідеологічним, а й композиційно-естетичним принципом. Яскравий і величний світ козацьких часів, героїчні цілісні характери історичного минулого („Підземна церква“, „Глек“, „До вас“, „Зрадник“, „Козак, гайдамак, чумак“) протистоять роздробленому „маленькому“ світові сучасності, нікчемним буденним персонажам сьогодення. Ідеал суспільно активної, діяльної людини, риси позитивного героя — відданість інтересам України, хоробрість, здатність до самопожертви, патріотизм — уособлюють козаки, гайдамаки, народні співці-бандуристи як національні типи історичної України. Ключовим словом є козак, що як приклад для наслідування виступає в ореолі високої „оссіанівської“ символіки. Поетичним символом, свідком героїчного минулого, як пізніше і в Т. Шевченка, у Метлинського є козацька могила („Бандурист“, „Степ“). Із смертю козака („Козак

та буря“) умирає цілий неповторний світ, сама історія України („Підземна церква“). Герой поезії „Смерть бандуриста“ є постаттю так само символічною, реліктовим явищем, що уособлює своєю смертю загибель рідної мови і народної поезії. Бандурист виступає як оссіанівський бард, носій історичної пам'яті, зв'язаний з надприродними силами, людиною, яка розмовляє з самим Богом. Образ бандуриста зв'язаний і з темою мистецтва, його великою емоційною силою впливу.

Утвердження в художньому слові цінностей героїчного минулого об'єктивно означало утвердження права України на національне відродження, пробуджувало в читача почуття національної самосвідомості як найбільшої етичної цінності, тугу за ідеалом суспільно активної людини, за сильними непересічними характерами — на протигагу душевній млявості сучасників, позбавлених ідеалів і героїчного духу предків.

За словами А. Шамрая, активність поетичного почуття у Метлинського переважає ясність історичного погляду. Тема історичного минулого, часів козаччини як щастя і волі засвідчує у нього зв'язок не з історичними джерелами, а з народним епосом (думами, історичними піснями, переказами). Його твори, здебільшого позбавленні подійності, визначаються високим ступенем художнього узагальнення. Поетична ідея, що, як правило, не дістає історичної конкретики, нерідко переходить власне у поетичний мотив або ліричну рефлексію. М. Костомаров говорив, що Метлинський „прекрасно зрозумів поезію степового козацького життя; у нього козак скрізь є істотою високою, але разом з тим і буйною та дикою; сцена дії покрита туманом і сльозами...“<sup>10</sup>.

Поетична творчість А. Метлинського знаменувала рішучий відхід від вузько побутової проблематики і дрібнотем'я до проблем загальнонаціонального значення, до відтворення широкомасштабних, епохальних колізій і образів. Для поезії А. Метлинського характерне трагічне сприйняття світу; в майбутнє він дивився без надії на відновлення атмосфери славних історичних часів. Національно-патріотична тема, героїчна тематика забарвлена у нього в похмурі тони, насичена фантастикою потойбічного світу, таємниче зв'язаного з реальним сучасним життям. Поезія Метлинського є поминальним плачем по свободі України, голосом громадянської туги, пророкуванням загибелі національного життя, мови. У своїй скорботній ораторській пристрасті вона нерідко

<sup>10</sup> Костомаров М. И. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // Костомаров М. И. Твори: У 2 т. К., 1967. Т. 2. С. 391.



досягає тональності біблійних інвектив і пророцтв („Смерть бандуриста“, „Рідна мова“). Майже апокаліптична картина загибелі рідної мови асоціюється з настанням загальної німоти. Виступаючи як кара за відступництво, смерть національної культури асоціюється із загибеллю цілого світу.

У 1844 р. у вірші „М. М.“ („В різноязикім Вавілоні...“) вперше в українській поезії з'являється у формі „езопової мови“ зіставлення Єрусалим—Україна, Вавилон — царська Росія, що стає традиційним для наступної української поезії („Давидові псалми“ Т. Шевченка, переклади псалмів П. Кулішем, „На руїнах“ і „Вавилонський полон“ Лесі Українки, „На ріці вавилонській...“ І. Франка та ін.).

Контрастність сучасного життя в Україні з історичним минулим підкреслюється у Метлинського і наявністю реалістичних побутових зарисовок реальних картин дійсності, соціальної незахищеності та відчуженості людини, бідкування народу („Дитина-сиротина“, „Старець“, „Глек“). У поезіях публіцистично-дидактичного та релігійно-моралізаторського планів (у деяких з них проявляється бурлескний стиль) поет різко осуджує відступництво від інтересів рідного краю („Зрадник“), утверджує вірність народним звичаям, традиціям гостинності, нагадує, що Бог не забуває добрі діла („До гостей“, „Ніч“). Про реальну життєву основу соціальних мотивів у творчості Метлинського певною мірою свідчать зізнання самого автора. Так, у листі до І. Срезневського від 1 червня 1844 р. він згадує дрібномаєткових поміщиків-тиранів, „выжимающих последний сок из собратий, крестьян своих“, а в листі від 31 травня 1845 р. зазначає: „...народ страшно обременен работами и деньгами-поборами. Рабочий человек платит не меньше 50 рублей в год и работает не для себя, а на панщине...“<sup>11</sup>. У своїх творах поет протиставляє панству простий народ як єдиного охоронця національних святинь („До вас“). У деяких творах Метлинського проявились і офіційний загальноросійський патріотизм, прихильне ставлення до царя та слов'янофільські мотиви („Пожар Москви“, „До вас“, „До гостей“).

При відсутності в А. Метлинського інтимної любовної лірики у творах його наявні філософські роздуми про минуле й сучасне, поетизація природи, схиляння перед її вічними законами, що збуджують у людини високі почуття прекрасного, облагороджують її (лірико-філософські медитації „В'язонько“, „Ще день життя минувся...“, „Як свічка, знай, палає...“, „Вже тихо, ніч, вже всюди тихо“, „Що діється на небесах!“).

<sup>11</sup> Харківська школа романтиків. Том другий. С. 353.

Домінантами поетичної творчості А. Метлинського в плані жанру є історична балада, в царині стилю — широке звернення до символіки, тісно пов'язаної з народнопоетичною стихією. Балади його, як правило, насичені похмурою фантастикою, персоніфікованими образами природних стихій, що виступають суб'єктами дії, присутністю в подіях долі, фатуму, що визначають життя людини і народу. Образна система їх відзначається високим ступенем художнього узагальнення і нерідко являє собою розгорнені метафоричні картини. Поетика балад, як правило, спирається на образи-символи, що представляють історичну Україну, її боротьбу із загарбниками (козак, гетьман, бандурист, козацькі могили, шабля, спис, кладовище та ін.). Експресивні, сповнені динаміки й руху образи, картини буйної природи (буря, грім, блискавка, пожежа, червоні заграви, степовий вітер) генетично пов'язані з художнім світом народної поезії (думи, історичні пісні, перекази, легенди). Так, наприклад, у вірші „Козачая смерть“ помітні мотиви „Слова о полку Ігоревім“ (сигналом тут є епіграф) та народних пісень про смерть козака в степу (порівняння битви з бенкетом, весіллям, наявність загального похмурого колориту поля битви, залитого кров'ю). У вірші „Гулянка“, навпаки, бенкет співвідноситься з битвою.

Вивільнення від конкретики, звернення до широких узагальнень патетично-сугестивної монологічної мови (урочиста тональність, риторичні оклики й запитання, анафора), до ліризації епічної оповіді поклали у Метлинського початок народженню громадянської лірики, сповненої патріотичної символіки. Схильністю до загострення конфлікту, до лірико-психологічної тональності відзначаються побутові реалістичні вірші („Дитина-сиротина“, „Старець“). У ліричних медитаціях, поетичних пейзажах та в стильовій тканині перекладів слов'янської поезії подибуються численні ремінісценції з народних пісень та народнописенні стилізації (наприклад, використання форми народних голосінь у вірші „Зрадник“). Бадьорим ритмом народжуваного дня і народнописенною інтонацією позначений вірш „Добрідень!“.

Крім помітного впливу в поезиці А. Метлинського народної пісні (стилізація, ремінісценція, образна стихія, загальна стильова тональність, цитація, фразеологія), його творчість позначена впливами творів російських, чеських, польських і німецьких поетів. Так, наприклад, вірш „Дитина-сиротина“ є переспівом поезії І. Козлова „Сільська сирота“, вірш „Старець“ близький до вірша В. Жуковського „Пісня бідняка“, вірш „Кладовище“ позначений впливом поезії М. Маркевича „Хустки на козацьких хрестах“; провідний мотив вірша

„Смерть бандуриста“ взято з поетичного твору М. Маркевича „Бандурист“. Вірш „Пожар Москви“ написаний під впливом „Великої панахиди“ Ф. Челаковського. Вплив поетичної творчості Уланда відбився у віршах Метлинського „Гулянка“, „Бандурист“, „Козак та буря“, „Підземна церква“. У ряді цих наслідувань, що було в ті часи літературною нормою, А. Метлинський увиразнює соціальний аспект, надає нового, українського, колориту і реалістичності.

Незважаючи на те, що в багатьох випадках у поетичний плин художньої думки Метлинського вплітаються прозаїзми та розмовно-побутові інтонації, можна погодитися з думкою М. Костомарова, що „більша частина із його віршів позначена обдаруванням і відмітна особливою художністю“. Вступивши в літературу трохи раніше Т. Шевченка, А. Метлинський справив на нього позитивний вплив як в царині проблематики, ідеологізації історичного минулого, так і в виробленні поетичної символіки та літературної балади.

Крім харківського центру, в цей час виникає важливий осередок національно-культурного і літературного руху у Львові. Грунт для „свідомого патріотизму руського“ (І. Франко) на західних землях України був підготований загальною атмосферою слов'янського національно-культурного відродження, помітними успіхами нової української літератури на Східній Україні та політичними ідеями польського визвольного руху (повстання 1830—1831 рр.). У 1837 р. в Будапешті виходить у світ фольклорно-літературний альманах „Русалка Дністровая“, підготований так званою „Руською трійцею“ — М. Шашкевичем, І. Вагилевичем та Я. Головацьким. „Руська трійця“ поклала початок секуляризації літератури в Західній Україні, переходу її від старої, церковно-релігійної, до нової як образу народного життя саме в царині романтичної творчості. Виступивши проти церковної традиції, релігійного обскурантизму, кастовості, застиглості думки, традицій шкільного класицизму, за народну мову, народність і громадянський пафос літератури, проти політичного, національного і соціального гноблення, за федерацію вільних слов'янських народів, утверджуючи ідею єдності українського народу, спільності його історичних коренів, „Русалка Дністровая“, за визначенням І. Франка, була явищем революційним. Як і культурні діячі Східної України, „Руська трійця“ поєднувала в своїй діяльності просвітительські і романтичні ідеї; їх творчість була пройнята духом надії на відродження народу і його культури за допомогою освіти й демократії. Вони власне вперше проголосили політичну програму визвольного руху на західноукраїнських землях (стаття Я. Головацького „Становище русинів у Галичині“, 1846).

Ідейно-естетичною основою, тематичним художнім арсеналом та неперевершеним взірцем стала для них, як і для харківських романтиків, народна поезія. У типово романтичному дусі історичне минуле українського народу (зокрема часи Київської Русі) бачилися як егалітарне суспільство, доба соціальної гармонії, злагоди, сили й слави, як антипод нещасливої сучасності („Як весело колись було, Як то сумно нині в нас!“). Для творчості „Руської трійці“ та їх послідовників і продовжувачів — М. Устияновича і А. Могилянського — характерні історична епіка, громадянська поезія, особиста рефлексивна лірика, романтичні оповідання і повість, переспіви й переклади слов'янської поезії, фольклорно-етнографічні та літературознавчі розвідки. Серед жанрів — балада, історична поема, „дума“, ода, віршове послання, медитація, сонет та ін. Діяльність „Руської трійці“ стала вирішальним кроком у виробленні єдиної літературної мови, в утвердженні ідейно-естетичних засад усєї української літератури, зокрема романтизму як спільного літературного напрямку.

Загалом 30-ті—40-ві роки були найактивнішим періодом у розвитку романтизму в українській літературі (О. Шпигоцький, Л. Боровиковський, А. Метлинський, М. Костомаров, Т. Шевченко, М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький, М. Устиянович, О. Афанасьєв-Чужбинський, В. Забіла, М. Петренко, О. Корсун, М. Маркевич, Т. Падуро та ін.). Саме в цей час у літературу приходять третє покоління харківських романтиків (О. Корсун, М. Петренко, Я. Щоголев), які від епічних форм переходять до особистісної лірики (романс, елегія, медитація). Інтимна лірика чи не найвиразніше представлена в цей час у рукописній збірці „Poezie D. J. Wagilewiczca“ (1835—1841). З середини 40-х років спочатку в поезії, а пізніше і в художній прозі в українській літературі, поряд з розвитком романтизму, розвиваються засади реалізму, що починають визначати провідні закономірності ідейно-художнього процесу. Романтизм у цей період не тільки розвивається як самостійний літературний напрям, а й потрапляє у силове поле реалізму, вступає з ним у складні ідейно-естетичні зв'язки. Прикладом може бути органічне переплетення романтизму з реалізмом у творчості Т. Шевченка, Марка Вовчка, П. Куліша, М. Старицького, Ю. Федьковича та ін.

Продуктивність романтизму в українській літературі і в 50—60-ті роки засвідчують вихід у світ у 1862 р. збірок „Досвітки“ П. Куліша, „Поезії Юсифа Федьковича“, „Українських оповідань“ (1863) О. Стороженка, романтичної прози Марка Вовчка. Отже, можна говорити про синхронність українського романтизму з романтизмом французьким

(сформувався у 1810—1830 рр.) та Центральної і Східної Європи.

Твори романтичного характеру в українській літературі з'являються й у 70—80-ті роки (збірка „Ворскло“ Я. Щоголева, ліро-епічні поеми і „Драмована трилогія“ П. Куліша, драматичні твори Ю. Федьковича та ін.). У 50—70-ті роки романтичні твори з'являються і в Італії, Франції та Англії, хоча це вже був інший етап розвитку романтизму. Документом „молодечого романтизму“ назвав І. Франко свою повість „Петрії і Довбошуки“ (1875), що з погляду форми являла собою белетризацію і трансформацію фольклорних легенд, переказів і оповідань. У 70—90-ті роки виходять у світ перші систематизовані збірки романтичних творів Т. Падури, М. Шашкевича, А. Могильницького, В. Забіли, які почали свою творчість ще у 30-ті роки.

Романтичний тип світобачення і художньої творчості в українській літературі в кінці ХІХ — на початку ХХ ст. фактично змикається з неоромантизмом (Леся Українка, А. Кримський, О. Олесь, Б. Лепкий, М. Вороний, Уляна Кравченко та ін.). На відміну від романтизму в неоромантизмі з'являється інше розуміння взаємовідношення світу і людини. Коли в романтизмі сфера ідеального перебувала, як правило, у минулому або в такому майбутньому, де ідеальне виступало в іпостасі минулого (ретроспективний підхід з його принциповою настановою на „внутрішню дію“, духовно-культурні зусилля, без виразних закликів до соціально-політичної боротьби), період інтенсифікації визвольного руху наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. переміщує шукання гармонії безпосередньо у сферу існуючого соціуму (примат дійсності над винятковим суб'єктом). Настанова українських неоромантиків на переборення пасивності і духовної деградації в масах, на динамізм і суспільну активність особистості, яка перебуває в центрі універсуму, подолання романтичної відчуженості від світу, пошуки ідеалу, розсіяного в самій дійсності, органічно були зв'язані як з ідеями національного визволення, так і з взаємодією з реалізмом, із запереченням натуралістичних і декадентсько-модерністських концепцій життя і людини. Виступаючи проти модерністсько-декадентського розуміння буття „як хаосу, як абсурдного ходіння по колу“ (Д. Затонський), як нездоланної антиномії людини і світу, культури й цивілізації, неоромантики шукали шляхів для перетворення хаосу на космос, для відродження гуманізму, відстоювали ідею активної участі літератури в прогресивному розвитку суспільства.

Романтичний тип героя в кінці ХІХ — на початку ХХ ст. в українській літературі нерідко виступає в симбіозі роман-

тичних, реалістичних і неоромантичних ідей (наприклад, в історичних романах М. Старицького: трилогія „Богдан Хмельницький“ (1887), „Руїна“ (1899), „Последние орлы“ (1901), „Разбойник Кармельюк“ (1903), у повістях „Червоный дьявол“ (1896) і „Первые коршуны“ (1900).

\* \* \*

За всіх відмінностей політичних поглядів романтиків об'єднує спільність естетичного відношення до дійсності (розбіжність між ідеалом і суцям), концепція особистості, ставлення до історичного минулого, розуміння природи і мети художньої творчості, зміст естетичного ідеалу, головні риси поезици. Нерідко в творчості одного і того ж письменника проявляються різні (до протилежності) політичні орієнтації і погляди, а ті письменники, яких називали реакційними, „нерідко виявлялися глибшими і проникливішими від революційних романтиків у розумінні суперечностей епохи, у передбаченні майбутніх шляхів мистецтва... а своїми творами здійснювали справжню художню революцію...“<sup>12</sup>. Значно продуктивніше, очевидно, для історії літератури розрізняти в кожному національному романтизмі ті тенденції, спрямування і течії, які, визначаючи його індивідуальне обличчя, об'єднують творчість письменників та в своєму історичному розвитку виражають висхідний рух від перших преромантичних віянь до появи тих сутнісних рис, які притаманні романтизмові як літературному напрямку. З цієї точки розвитку романтичного початку в українському романтизмі (хоч, звичайно, і значною мірою умовно) можна виділити чотири основні тематично-стильові групи творів чи течій: фольклорно-побутову, фольклорно-історичну, громадянську і психологічно-особистісну. Розвиток цих течій далеко не завжди має лінійний, асинхронний характер. Вони часто співіснують у літературі одного і того ж періоду, у творах одного і того ж письменника, який у своєму ідейно-художньому онтогенезі немовби повторює філогенез розвитку романтичної свідомості. Нерідко художні явища, які за часом з'явилися в українській літературі на зрілому етапі розвитку романтичного напрямку, несуть у собі певні родові риси його початкового періоду.

Замість логічно-аналітичного початку у філософсько-естетичній концепції романтизму на перше місце висувається чуттєво-інтуїтивне, оскільки саме так здійснюється зв'язок

<sup>12</sup> Тертерян И. Романтизм как целостное явление // Вопр. лит., 1983, № 4. С. 152.

людини з природою. Послідовники Руссо і преромантиків дивилися на народні вірування і словесну творчість як на частину природи, яка має бути включена до складу літератури. Так, на початку XIX ст. в романтизмі виникає течія, орієнтована на фольклор (Вордсворт, гейдельберзький гурток, Міцкевич, чеські „будителі“, Петєфі та ін.).

Записуючи і досліджуючи народну поезію, М. Максимович, М. Маркевич, І. Срезневський, Л. Боровиковський та ін. звернули увагу на твори, в яких відбивається життя народу: пісні, де звучить його душа, казки, де простежується народна фантазія, на повір'я і міфологію, звичаї, перекази тощо. Водночас характер естетичного освоєння народної поезії розумівся в ті часи по-різному. Наприклад, О. Сомов у примітці до „Сказок о кладах“ свою мету розумів так: „...собрать сколько можно более народных преданий и поверий, распространенных в Малороссии и на Украине между простым народом, дабы оныне не вовсе были потеряны для будущих археологов и поэтов...“<sup>13</sup>. Реалізацією цього підходу великою мірою були його повісті за мотивами українського фольклору — „Гайдамак“, „Русалка“, „Киевские ведьмы“, написані наприкінці 20-х років. Подібну мету ставив перед собою і М. Маркевич. В „Украинских мелодиях“ (1831) з'являються його поетичні розповіді про народні вірування й прикмети (відьом, домовиків, русалок, зміїв тощо).

Найбільшу увагу романтиків привертала народна міфологія, яка, за визначенням Ф. Шеллінга, являє собою необхідну умову і первинний матеріал будь-якого мистецтва. Вона найближче стояла до романтичного типу творчості як художнє узагальнення дійсності у вигляді чуттєво-конкретних персоналізацій і одухотворення істот, що мислилися первісною свідомістю як реальні.

Початковим етапом поетичного освоєння світу народної фантазії, коли автор, відділяючи себе від міфологічного, власне ще не виявляє власну рефлексію, було олітературення народних повір'їв, легенд, переказів і обрядів. Прикладом цього можуть бути вірші М. Маркевича з „Украинских мелодий“ („Русалки“, „Иван Купала“, „Приметы по коню“). У цих творах, що наближаються до народних пісень баладного типу, ще немає самостійної авторської художньої ідеї, яка б організовувала зміст. Водночас балада, що ставила людину віч на віч з вищими силами буття, сприяла розвиткові такого романтичного начала, як двосвітність.

Самодостатнім переказом народних вірувань про русалок, які нібито затягують людину в озеро, є „Мана“ (1840)

<sup>13</sup> Невский альманах на 1830 год. СПб., 1829. С. 151.

М. Костомарова, що своїм похмурим колоритом різко контрастує з природною прозорістю „Заманки“ Л. Боровиковського.

До творів з ясно вираженою суб'єктивною позицією автора, який намагається внести в народно-міфологічну основу художню ідею, належать вірші-балади Л. Боровиковського „Маруся“ (1829) та „Заманка“ (1832). У першому фантастично-містичне витіснено у сферу сновидіння, а в другому постає як вираз незнищеного природного начала, отже, теж по суті позбавлене містики. „Заманка“ певною мірою близька до „Рибалки“ П. Гулака-Артемовського, де природне і людське виступають в органічній єдності. Тим часом балада М. Костомарова „Наталія“ (1855), що має близьку до „Марусі“ сюжетну основу, завершується в дусі християнського моралізаторства — героїня змушена повинчатися з мерцем, тому що не молилася Богу.

Одним із організуючих художніх начал, яке в багатьох творах українських романтиків по-різному переплітається з проблемою природного начала, стає народна етика. Хоч у вірші „Зозуля“ М. Костомаров, на перший погляд, просто переповідає народне повір'я про „егоїстичну“ поведінку зозуля, народні етичні уявлення стають тим елементом, який надає творові цілісної ідейно-художньої структури пісенно-баладного типу. Уже не тільки морально-етичного, а й, можна сказати, політичного характеру набуває вірш М. Маркевича „Сон-трава“, в основі якого — народне повір'я про те, що це зілля здатне викликати тіні минулого — прихід із „гетьманського кладовища“ козаків як визволителів народу з тогочасного рабського становища. Так міфологія як змістовна форма народжує образ-символ, пов'язаний із реальною дійсністю. Цей вірш, як певною мірою й уривок „Гайдамаки“ з казки „Відьма“ (1831) Л. Боровиковського, де виступають гайдамаки-характерники, що не раз „подорожніх багатих панів, як липку сиру, обдирали“, свідчить про своєрідне зрощення фольклорно-побутової течії з фольклорно-історичною.

В емоційному переживанні романтиками зв'язку людини з природою остання не виступає однозначною. У багатьох випадках вона стає своєрідним аналогом душі, коли перетілення в природний об'єкт символізує ту чи іншу сторону родової суті людського характеру. Найяскравіше це видно з таких творів, як „Тополя“, „Лілея“, „Русалка“ Т. Шевченка, „Брат з сестрою“, „Явір, тополя, береза“, „Ластівка“ М. Костомарова. Водночас, коли поетичний антропоморфізм М. Костомарова у згаданих творах виходить з порушення правил народної моралі (недопустимість кровозмішання,



заздрість матері щастю молодого подружжя, синівський непослух) та містить у собі виразне християнсько-дидактичне начало, драматичний конфлікт і трагічний його наслідок у Т. Шевченка зумовлені соціальними відносинами (як і в „Майській ночі“ М. Гоголя). Моралізаторством позначена і балада М. Устияновича „Проклятство матері“, де віра в магичну дію слова переплітається з християнським мотивом гріха. Позбавлена, по суті, реальної життєвої основи, балада стає нагромадженням неприродних жахів, розгулом природних стихій. У колі релігійних християнських уявлень перебуває й балада М. Костомарова „Великодня ніч“ (драведна, безгрішна душа з'являється біля церкви у вигляді запаленої свічки).

Певною мірою у *фольклорно-побутовій* течії дістало відображення міфологічне уявлення про неперервність буття, за яким межа між життям і смертю виступає досить умовною — життя продовжується і в могилі, і воно колись знову може бути включене в нову дійсність. Цей мотив присутній в „Розмові з покійними“ та „Козачих поминках“ А. Метлинського. (Подібне в баладі А. Бюргера „Ленора“, в „Людмили“, „Світлані“ В. Жуковського, у баладі „Втеча“ А. Міцкевича, а також у третій частині його „Дзядів“). Іншого, історичного, характеру набуває концепція органічної єдності минулого, сучасного і майбутнього в посланні Т. Шевченка „І мертвим, і живим...“.

У фольклорно-побутовій течії виявилось протистояння двох світів — реального, людського, природного та фантастичного. Міра цього протистояння різна — від апології людського начала до пригнічення його ворожою, „нечистою силою“. Прикладом першого є винахідливість Твардовського з однойменної балади П. Гулака-Артемівського. Герой не тільки елімінує з „нечистої сили“ її здатність до перетворення людей на тварин, а й перехитрює самого чорта. Герой балади І. Срезневського „Корній Овара“ (наслідування балади В. Жуковського „Громобой“), який своїм негідним життям уже підготовлений до будь-яких компромісів із совістю, продає душу чортові за гроші. Як демонічне, вороже людині начало в природі (концепція, характерна для німецьких романтиків, Г. Гейне) „нечиста сила“ виступає в баладі Л. Боровиковського „Чарівниця“ (1831), сюжетною основою якої є народна пісня про отруєння Гриця, в поемі „Вовкулака“ (1842) С. Александрова (хоч у цілому вона не є суто романтичною). Думка українських романтиків приходять врешті до того, що людина, позбавлена етичних принципів, так чи інакше вступає в зв'язок з „нечистою силою“. У складний психологічний вузол зав'язуються стосунки молодої Одарки і ста-

рого Луки в поемі О. Афанасьєва-Чужбинського „Упирь“ (1839). Неправедне життя подружжя і вчинений злочин у кінцевому підсумку перетворюють одного з них на „нечисту силу“, а другого роблять жертвою жадливої помсти. Проблема стосунків з фантастичними силами розробляється також у баладах К. Думитрашка „Змій“, „Залятий“, „Поминки“, які не відзначаються художньою довершеністю.

В естетичному освоєнні народної демонології в українській поезії 20—40-х років виявився не лише суто романтичний підхід, а й елементи просвітительського ставлення до неї. Так, у вірші „Баба Гребетничка“ М. Костомаров з притаманним йому дидактизмом, по суті, осуджує народну віру в існування відьом, а у вірші „Чорний кіт“ висміює „чудесні“ засоби любовного привороту.

Поступовий відхід від міфологічних у сферу реальних людських відносин зумовлює появу балади, основаної на реальному побутовому матеріалі (хоча ґрунтом для неї слугують народні перекази). Вивільнення з фантастичної умовності, як правило, йде поряд із зростанням художньої майстерності, посиленням психологічного аналізу. Показовими в цьому плані є „предание“ „Молодиця“ (1828), „малоросійская полубаллада“ „Вивідка“ (1834) Л. Боровиковського, „Отруї“ М. Костомарова, „Причинна“ Т. Шевченка. Такі твори прокладали в українській літературі шлях до психологічної поезії.

Деяко осторонь в українській романтичній поезії 30-х років стоять „Наські українські казки запорожця Іська Матиринки“ (1835) О. Бодяньського. Вказуючи, що жанр віршової казки, яку обрав О. Бодяньський, був неприродним для народної традиції (він так і не набув в українській літературі поширення та більш-менш продуктивно виявився хіба що у творчості І. Манжури), І. Франко, однак, цінність твору вбачав у авторських ліричних відступах, його „сміху крізь сльози“, у почутті патріотизму та інтересі до реальних проблем соціальної дійсності. Гумористичний колорит „Наських українських казок“ („перевдягнення“ царів у селянський одяг), добре знання народного побуту, звичаїв, поетичної творчості наближали їх не тільки до творчого досвіду В. Жуковського й О. Пушкіна, а й до народносмислової стихії творів І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського і М. Гоголя.

Хоча народнофантастична основа в українській романтичній поезії 20—40-х років у багатьох випадках тісно перепліталася із зображенням реального народного побуту, художнє відтворення міфологічного мислення в принципі не сприяло соціально-історичному баченню дійсності, творенню самобутніх характерів. Великою мірою ці епічні баладно-пісенні

твори в характерології позначені рисами фольклорної імперсональності та стилізації народних пісень. Виразні риси історичного часу й соціальні реалії конкретної суспільної обстановки виразно з'являються у романтичних творах Т. Шевченка та частково А. Метлинського й М. Костомарова.

Романтичне переосмислення народних повір'їв, легенд, переказів, пісень, поетизація обрядів і звичаїв, які тривали в українській літературі майже до кінця XIX ст. (так, „Леліі могила, або Довбушів скарб“ та „Жовнерка“ Ю. Федьковича з'явилися у 1885—1887 рр.), сприяли утвердженню нового типу і стилю творчості, опертих на засади народного світосприймання й естетики. Воно принесло в українську літературу нові теми, мотиви й сюжети, органічно пов'язані з життям, „місцевим колоритом“, високо піднесло роль художньої фантазії. Найбільш продуктивними літературними жанрами, виробленими у цьому процесі, стали романтична балада і поема. У творах фольклорно-побутової течії здійснився вихід людини у широкий світ природи, з'явилося в літературі розуміння життя людини й природи як космічного організму в його органічній цілісності. Фольклорно-романтична поезія не стільки ще творила новий світ, скільки відкривала його як естетичну й етичну цінність у народних звичаях, обрядах, поезії.

У 20—30-ті роки XIX ст. олітературення давніх переказів і повір'їв, що було одним із найпоширеніших засобів художнього узагальнення етнічного досвіду народу, пізнання його „духу“ та естетичного освоєння світу народної фантазії, виступало жанротворчим фактором не тільки в українській, а й у російській *романтичній прозі*. Невичерпним арсеналом цього служили українські народні звичаї й обряди та усна словесна творчість. Перші романтичні віяння, пов'язані з цим, в Україні належать до кінця 20-х років і реалізуються у формі белетризованих оповідей про народні звичаї й обряди. Так, наприклад, у 1827 р. з'являються нариси І. Кулжинського „Малороссийская деревня“ („Весна в Малороссиі“, „Обжинки“, „Вечерниці“, „Малороссийская свадьба“ та ін.).

Величезним стимулом формування фольклорно-побутової течії в українській романтичній прозі стали „Вечори на хуторі біля Диканьки“ і „Миргород“ М. Гоголя, а також значною мірою „малороссийские предания“ Є. Гребінки кінця 30-х років „Страшный зверь“, „Нежин-озеро“, „Месяц и солнце“, „Мачеха и панночка“, „Вот кому зозуля ковала!“ та ін. Саме великою мірою під впливом М. Гоголя й Є. Гребінки в 1840 р. з'являються „Шесть малороссийских простонародных баллад“ Л. Боровиковського, що, за словами автора, були наслідком вивчення народних джерел, які дають уявлення про „характер, язык, понятия, быт и суеверия

Малороссии". До романтичної прози початку 40-х років належать етнографічно-фантастичні оповідання П. Куліша „О том, отчего в местечке Воронеже высох Пешевцев став“, „О том, что случилось с казаком Бурдюгом на зеленой неделе“ та повість „из народных преданий“ „Отженный змей“, де народно-фантастичні уявлення й образи поєднуються з побутовими сценами з життя українського села.

До перших творів преромантичної і романтичної прози, написаних українською мовою, належать оповідання Г. Квітки-Основ'яненка „Перекотиполе“ (російський текст 1839 р., український — 1843 р.), „Малоросійські повісті й оповідання“ („Недобрий віщун“, „Втоплениця“, „Як нажито, так і прожито“, „Ні, не втечеш, не з тим зустрівся“) 1840 р. Х. Купрієнка, гумористичне оповідання П. Куліша „Циган. Уривок казки“ (1841) та „казки“ М. Костомарова „Торба“ і „Лови“ (1843). Основою їх стали фольклорні першоджерела.

Уже в перших творах фольклорної течії у романтичній прозі досить виразно виявилися різні ідейно-естетичні позиції. У рецензії на „Малороссийскую деревню“ (Московский телеграф. 1827. Ч. 13, № 3) М. Максимович вказав на відхід І. Кулжинського від життєвої правди, на фальшивість його сентиментально-розчулених оцінок побуту українського селянства, за якими Україна постає як „сокращенный Эдем“. Маловиразними, позбавленими провідної художньої ідеї переказами народних повір'їв були „Малоросійські повісті й оповідання“ Х. Купрієнка, позначені нетворчим наслідуванням комічного стилю М. Гоголя. В них не було ні яскравих характерів, ні високого польоту художньої фантазії. Натомість виразно виступали релігійне моралізаторство, думка про неминучість страждання людини в цьому світі.

Продуктивним виявився вплив раннього М. Гоголя у згаданих уже творах П. Куліша, де оригінальні сюжети, риси селянського побуту, образи й мотиви українського фольклору, колоритні постаті оповідачів, досить широка палітра стильової тональності (фамільярно-гумористична, урочисто-дидактична, пісенно-лірична) розширювали зображальні засоби літератури. Поетизуючи побут і самий образ України, П. Куліш ідеалізує патріархальну старовину, показує, що порушення предківських звичаїв, християнських заповідей і норм моралі неминуче призводить героїв до нещастя й загибелі (доля Марусі з повісті „Отженный змей“, загибель Наталки з оповідання „О том, отчего в местечке Воронеже высох Пешевцев став“).

Народ у М. Гоголя й Є. Гребінки — вічна, позачасова субстанція, не обмежена життям одного покоління. В їхніх творах підноситься ідея нетлінної краси України (наприклад,

„Мачеха і панночка“ Є. Гребінки), її неосяжних обширів, які окинути зором може тільки ангел у своєму піднебесному польоті. Певною мірою до народно-сміхового бачення буття підходить до М. Гоголя О. Бодяньський стильовою манерою своїх „Наських українських казок“ і ярмарковою стихією „Салдацького патрета“ та народною фантастикою „Конотопської відьми“ Г. Квітка-Основ'яненко. Однак і в останньому творі Квітки, і в Гоголя, і в Гребінки при всьому зближенні реально-буденного „низу“ й ідеального „верху“ проступає барокова розколотисть епічного стану світу. Веселій безтурботності, одчайдушності народних персонажів, які примушують служити собі самого чорта (показова, зокрема, в цьому плані прозова балада Л. Боровиковського „Кузнец“), протистоїть похмура офіційна дійсність, яка не стільки з'являється у творах у власному вигляді, скільки виявляє свій людиноненавистницький характер через символічні міфологічні сили („Вій“, „Страшна помста“, а пізніше „Ніс“, „Шинель“, „Портрет“ М. Гоголя, „Страшний звір“ Є. Гребінки). Так міфологізація побутового матеріалу розкриває алогічність реального життя. У прозовій баладі Л. Боровиковського „Великан“ розколотисть буття виступає як несумісний контраст двох сфер: реального, буденно-прозаїчного, непоетичного і світу піднесеного, ідеального, поетичного, між якими перебуває герой.

Спираючись на готові моделі, вироблені в процесі міфотворчості (зокрема, символічний характер образу в міфі, наявність фантастичних персонажів і ситуацій), романтична „казка“ вступає в мінливу дійсність, у якій діють гротескні образи-персонажі (фантастично-гротескний світ, посягання на персонажі людського й звіриного, відчуженість героя від людей, роздвоєння його особистості тощо), і набуває параболічної структури. Близькими до цього є прозові балади Л. Боровиковського „Две доли“, „Хромой скрипач“, „Ружье — совсем“, де з'являється апологія таких пристрастей, розв'язання яких можливе тільки за допомогою „нечистої сили“. Хоча новела в принципі і не сприймає фантастичного елемента, своїм динамізмом, незвичайністю подій та увагою до психології вчинку згадані балади Л. Боровиковського близько стоять до жанру новели, як і оповідання „Перекотиполе“ Г. Квітки-Основ'яненка. Останнє цікаве насамперед тим, що в ньому яскраво виявилось своєрідне зіткнення просвітельської і романтичної ідеології. У концепції особистості зустріч просвітельського і романтичного начал приводить до появи „діалогічного конфлікту“ двох відмінних характерів з різними мисленнями, життєвими ідеалами і психологією. У „Перекотиполі“ це „просвітительський“ Трохим і „роман-

тичний“ Денис. Оскільки за характером мислення, способом життя й поведінкою Трохима стоїть сам автор із його сентиментально-раціоналістичним ідеалом, моральну перемогу здобуває цей герой.

Просвітительський ідеал, сферою вияву якого є ширша, ніж у „Перекотиполі“, суспільна сфера, дістає утвердження й у повісті Квітки-Оснoв'яненка „Предання о Гаркуше“ (1839), де автор виступає проти „незаконного“ способу відновлення соціальної справедливості, висуваючи замість непокори й бунту легальні (просвітительські) методи викорінення зла. Таким чином, при наявності романтичних персонажів пафос цих творів по суті антиромантичний. І водночас „Перекотиполе“ — поступ у романтичній прозі. Психологізація характерів, підкреслення їх індивідуальних рис сприяли формуванню особистісно-психологічної течії в українському романтизмі<sup>13</sup>.

На 50—60-ті роки припадає розквіт фольклорно-етнографічної малої прози, серед якої помітне місце займають твори романтичного характеру, генетично пов'язані з літературною обробкою народних повір'їв, переказів, легенд, казок, анекдотів. Своєрідним притягальним центром цієї прози стають розділи „З народних уст“ та „Людська пам'ять про старовину“ в журналі „Основа“, одним із провідних авторів яких був О. Стороженко.

Формування романтичної прози в цей час теж йшло від літературної обробки фольклору („Чорт у крепацтві“ Ганни Барвінок, „Торба“ М. Костомарова) до фольклорних стилізацій і, нарешті, розбудови народнопоетичної основи до справді літературних творів із розвинутим сюжетом і характерами. Белетризацією фольклорних творів були такі оповідання О. Стороженка, як „Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддавав“, „Скарб“, „Жонатий чорт“ та ін.

У 1863 р. виходять у світ „Українські оповідання“ у двох томах О. Стороженка, в яких були, зокрема, вміщені такі фольклорно-романтичні твори, як „Чортова корчма“, „Матусине благословіння“, „Межигірський дід“, „Дорош“, „Закоханий чорт“. Незважаючи на те, що фантастичні сцени й елементи в них виступають у реалістичному обрамленні, в цілому образна система О. Стороженка виразно тяжіє до романтичної.

Володіючи гострою художньою спостережливістю, яка виявилася в яскравому висвітленні побутових деталей та елементах соціальної сатири, у бурлескно-гумористичній жвавості

<sup>13</sup> Див.: *Нахлік Є. К.* Українська романтична проза 20—60-х років. К., 1988.

стилю, близького до оповідної манери М. Гоголя і Г. Квітки-Основ'яненка, О. Стороженко разом з тим не проводить у своїх творах чіткої художньої ідеї і врешті не досягає єдності всіх стильових компонентів. „Даниною романтичній школі у творах О. Стороженка є часті історико-етнографічні екскурси, ліричні відступи, в яких зникають характерні для письменника усномовні звороти і з'являються патетична інтонація, гіперболізовані порівняння, риторичні фігури, вставні речення“<sup>14</sup>.

Штучне поєднання міфологічно-легендарної та конкретно-історичної ліній у легендарній повісті „Марко Проклятий“ (над нею О. Стороженко розпочав роботу ще в 40-ві роки), зроблене, за словами самого письменника, для того, щоб „придати более живости и разнообразия поэме“, привело до того, що історичні події визвольної війни 1648—1654 рр. не дістали правдивого художнього втілення. Притаманні О. Стороженкові заданість характерів, настановна на авантюризм у зображенні дій козацьких ватажків, на змалювання жаских, кривавих сцен, штучне фабульне об'єднання різночасових подій, підкреслення ірраціонального, містичного начала у долі Марка — найістотніші романтичні риси цієї „української легенди з 1648 р.“, що має прямий зв'язок із європейським готичним романом. Кращі твори О. Стороженка засвідчують добре знання автором життя українського народу, неабияку художню майстерність; вони пройняті щирим ліризмом і непідробним гумором.

Романтичний напрям в українській прозі 50—60-х років виявився як у фольклорно-етнографічній прозі О. Стороженка, П. Куліша, Ганни Барвінок, так і в соціально-побутових творах Марка Вовчка, Ю. Федьковича, творчість яких розвивалася під ідеологічним та естетичним впливом Т. Шевченка. При тому, що провідні позиції в літературі дедалі більше завойовували реалістичні соціально-побутові оповідання і повість, малі жанри романтичної прози, фабульна основа яких пов'язана з фольклором (зокрема, оповідання-балада, родинно-побутова новела), не тільки ще не випадали з літературного контексту, а й робили помітний внесок у характеротворення, в розвиток психологічного аналізу.

Прикладом розбудови легендарно-фантастичного матеріалу є оповідання-ідилія П. Куліша „Орися“ (1844, опубліковано 1857 р.), фабульною основою якого стало своєрідне зрощення античного міфа й українського фольклорного переказу-легенди, що дало українській прозі новий жанр — ідилію.

<sup>14</sup> Міщук Р. С. Українська оповідна проза 50—60-х років XIX ст. К., 1978. С. 229.

Автор підніс патріархальний побут і звичаї багатого українського козацтва на рівень гармонійного гомерівського світу. Ідеали старовини виступили еталоном національного способу життя, втіленням „духу“ нації, які в незайманій чистоті мають передаватися від покоління до покоління. Ідея соціальної гармонії суспільства й органічної єдності особистості з природою впливає в П. Куліша з глибин національного „духу“ і дістає художнє втілення, щедро орнаментоване поетичним багатством народнописенної символіки. Разом з тим і в „Орисі“, і в інших романтичних оповіданнях („Гордовита пара“, „Дівоче серце“) П. Куліша над фольклорною барвистістю проступає умовність авторського стилю, що нерідко обертається театральністю й сентиментально-дидактичною повчальністю.

Орієнтація письменників на фольклорно-етнографічну (в тому числі романтичну) прозу як на своєрідне введення в літературу документів, що виражали національний „дух“, вільний від розкладницького впливу сучасної цивілізації (у цьому, зокрема, виявлявся симбіоз їх просвітительсько-русоїстських і романтичних поглядів), набувала в них чинності літературної теорії. Так, у своєму посланні до галичан П. Куліш сформулював цю настанову недвозначно: „...школою вашою мусить бути школа українська, обперта не на Шевченкові, як у вас здається, а на етнографії“<sup>15</sup>.

Наступне поглиблення (всупереч етнографізму) соціального аналізу не означало, однак, що в родинно- і соціально-побутових творах повністю зникають романтичне начало й умовно-фольклорні засоби художнього узагальнення. Прикладом цього є оповідання-балади Марка Вовчка „Чари“, „Свекруха“, „Максим Гримач“, „Данило Гурч“ та „казки“ „Дев'ять братів і десята сестриця Галя“, „Кармелюк“, „Невільничка“, „Лимерівна“. Перебуваючи в силовому полі реалізму, ці твори різною мірою засвідчують і свій фольклорно-романтичний характер. Так, якщо родинно-побутовий конфлікт „Чарів“ і „Свекрухи“ (як і в романтичних баладах Т. Шевченка та М. Костомарова) органічно пов'язаний з народними міфологічними уявленнями, то оповідання-балади „Максим Гримач“, „Данило Гурч“ так само, як романтичні оповідання і повісті Ю. Федьковича 60-х років, власне виламуються за тісні фольклорні рамки, стаючи психологічним дослідженням волелюбної вольової особистості та значною мірою можуть бути віднесені до особистісно-психологічної течії в українській романтичній прозі. Подібне бачимо й у романтичних літературних казках. Зберігаючи пісенно-баладну

<sup>15</sup> Киевская старина. 1898. № 10. С. 166.



атмосферу, казка „Дев'ять братів і десята сестриця Галя“ будується на фатальному збігові обставин, не залежних від волі людини. Мотиви казкової фантастики, очуднення зображуваного, риси пісенно-легендарної поетики загалом визначають і романтичний стиль „Кармелюка“. Але тут казка вступає у творчий контакт із фольклорним історизмом та історичною повістю, виходить у сферу кріпацького й пореформеного села, малюючи народнопоетичними засобами історичну постать Устима Кармелюка. У романтичних казках „Лимерівна“ і „Невільничка“, як і в повістях Ю. Федьковича „Штефан Славич“, „Серце не навчити“, „Сафат Зінич“, „Три, як рідні брати“, засоби народнопоетичного художнього узагальнення служать уже власне творенню родинно-побутової та суспільно-побутової романтичної прози, де герой виступає як самоцінна особистість. Персонажі цих творів уособлюють сильні і горді натури, які вступають в драматичний конфлікт із реальними життєвими обставинами.

Найслабше фольклорно-побутова тематично-стильова течія в українському романтизмі виявилася в *драматургії*, що великою мірою пояснюється не стільки відсутністю національного театру, скільки тим, що у фольклорно-легендарному і казково-побутовому матеріалі романтична драма не могла знайти ні самотніх характеристик, ні глибоких психологічних проблем, ні неповторних суспільних колізій. В українській драматургії першої половини ХІХ ст. відома одна спроба фольклорно-побутової драми — „Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских“ (1834) К. Тополі. Поклавши в основу п'єси сюжет народної пісні про зраду й отруєння Гриця, К. Тополя головну увагу зосереджує не на розробці й психологічній мотивації трагічної колізії, а на співанні пісень (твір є своєрідною збіркою народних пісень), танцях, ворожінні, народних гуляннях, вечорницях, сватанні, замовляннях, чаклунстві. Характери героїв представлені в дусі народнопоетичних кліше, без психологічної мотивації вчинків. Смерть головного героя заздальгідь запрограмована як кара за те, що він порушив „всеобщий закон нравственности малороссов“ — зрадив кохану дівчину.

Романтизм знаменував перехід від універсальних художніх систем до конкретно-історичних. У ньому з'являється історична свідомість, за якою світ перебуває в стані неперервного руху і розвитку. Світ і людина мають минуле, сучасне і майбутнє, що виявляються в індивідуально-історичних формах. Без знання минулого не можна зрозуміти сучасність, тільки знання історії дає розуміння ідеї розвитку людства. Замість родинно-побутових конфліктів у романтизмі

з'являється драма народу і світу. Характерною рисою романтичного історизму було уявлення про народність не як соціальний організм, а тільки як психічну спільність, об'єднану духовними інтересами. Отже, цілком закономірно, що наприкінці XVIII — на початку XIX ст. європейська преромантична і романтична свідомість знайшли свій ідеал в Україні з її бурхливим історичним минулим. Воно уявлялося виявом діяльної сили народу, який створив Запорозьку Січ — бойове товариство козаків — „вільного рицарського народу“ (М. Гоголь). Минуле України крізь призму національно-визвольних рухів європейських народів (насамперед слов'янських) бачилося як історія боротьби свободи з деспотизмом.

Романтичний історизм не тільки посилює інтерес до козацько-старшинських літописів XVII—XVIII ст., а й породжує в 20—40-х роках дворянську історіографію: „История Малой России“ (перше видання 1822 р., друге — 1830 р.) Д. М. Бантиша-Каменського, „История Малороссии“ (1842—1843) М. А. Маркевича, „О причинах и характере унии в Западной России“ (1841) М. І. Костомарова, та ін.

Ці наукові дослідження, що стали одним із джерел романтичної літератури, пов'язаної з історією України, більшою чи меншою мірою перебували під впливом ідей „Истории русов“ і слідом за нею творили ідеалізований образ козаччини. За наявності в цих працях великого документального матеріалу життя народу нерідко втрачало історичну достовірність і виступало тільки як втілення „духу“ народності.

Зміст романтичного історизму великою мірою визначався й естетичною теорією, зорієнтованою не на відображення й аналіз подій, а на вираження авторської ідеї. Звідси — пошуки в історичному минулому матеріалів, які містять провідну ідею народності. Так, відводячи народним масам вирішальну роль в історичних подіях, М. Костомаров вважав, що літописи й історичні дослідження дають уявлення про події, а народні пісні — про дух віку і народу („Об историческом изучении русской народной поэзии“, 1843). Виявляючи наприкінці 20 — в середині 30-х років посиленій інтерес до минулого України, М. Гоголь починає писати її історію, орієнтуючись не стільки на історичні джерела, скільки на фольклор. Порівняно з поетичністю народних пісень і дум, з яких постає минуле життя народу, літописи здаються йому надто сухими і прозаїчними. Гоголь з ентузіазмом сприйняв „Запорожскую старину“, яка являла собою синтез народного героїчного епосу й преромантичної історіографії.

Таким чином, на ґрунті народної епічної поезії, історичних легенд і переказів та старшинсько-дворянської історіографії в українському романтизмі складається *фольклорно-історична* течія. Початок у поезії їй поклали видавці „Запорожской старини“ (І. Срезневський та І. Розковшенко), які створили пісні (зокрема про Свірговського, Серпягу, Баторія) в народному дусі. Цими підробками, одним із джерел яких послужила „История русов“, вони намагалися „доповнити“ бідність історичних відомостей про „внутрішнє життя“ „козацького народу“. Їх абстрактно-романтичний дух не був пов'язаний із суспільними інтересами історичного козацтва як соціальної верстви. Разом з тим у поетичних стилізованих формулах „Запорожской старини“, як зазначає А. П. Шамрай, „виявилися тенденції стильові й ідеологічні того часу, і тому-то ці тексти стали за матеріал, з якого виходили поети обдаровані, творячи не тільки форми, але й новий зміст. В цьому і треба вбачати історико-літературну вагу поетичної частини випусків „Запорожской старини“<sup>16</sup>.

Подібною формою перенесення в XVI—XVII ст. романтичних уявлень початку XIX ст. шляхом стилізації народної поезії стала незакінчена епопея П. Куліша „Україна“ (1843), в якій автор передбачав охопити період „од початку України до батька Хмельницького“. Себе він бачив новочасним Гомером, чи Бояном, який поставив за мету з народних дум „таку книжку, як Гомерова „Іліада“, скласти“.

До великих епічних форм, в яких автори намагалися охопити цілий історичний період, належить ліризована поема-хроніка Ф. Морачевського „Чумаки, або Україна з 1768 року“. В ній спогади про боротьбу України з польською шляхтою під проводом Богдана Хмельницького і Гонти поєднуються із скаргами України, яку нікому тепер боронити від панської Польщі. Сцени з життя Богдана Хмельницького відтворює драматична поема Є. Гребінки „Богдан“ (1843), в якій використано матеріал „Истории русов“ та „Истории Малой России“ Д. Бантиша-Каменського. Тут історичні події вступають у типовому романтичному освітленні, у стилі оссіанівському, в дусі похмурого епізму, близького до „Запорожской старини“ і „Гетьмана“ М. Гоголя. Разом з тим у змалюванні драматичних колізій автор намагається йти шляхом шекспіризації, психологізації характерів персонажів, серед яких він виводить тіні Павлюка, Острияниці, Наливайка, Голос з-під каменю та ін.

Значними епічними творами є також поеми М. Максимовича „Богдан Хмельницький“ (1833) та „Гетман Свіргов-

<sup>16</sup> Харківська школа романтиків. Том перший. С. 73.

ский“ (1839) Є. Гребінки. Відома також анонімна поема кінця 30 — початку 40-х років „Кочубей“ (не закінчена). До творів фабульної епічної поезії належить „Максим Перейбийніс“ (1839) М. Костомарова, де зображено демонічного легендарного героя. В цей самий час була написана і поема В. Забіли „Палій“. Відповідаючи на спроби порівняти її з історичними поемами Т. Шевченка, І. Франко писав: „Як несміло, наївно, по-школярськи порушується на тім полі Забіла, як блідо рисує свою фігуру, як боязко стоїть на непевнім ґрунті традиції! Запорожці, Палій, Мазепа, все те для нього якись млисті образи. Погляньте натомість на Шевченкового „Підкову“, на „Тарасову ніч“! Скільки там життя, скільки пластики! Як виразно сей „неодукований сіряк“ бачить тих давніх людей, як живо відчуває їх тайні думи, як інтимно він „зрісся з ними“, які пишні образи їх діл і повз розточує перед нами!“ [37, 51].

Використання матеріалів дворянської історіографії („Истории Малой России“ Д. Бантиша-Каменського, „Истории Малороссии“ М. Маркевича) та певний її ідейний вплив видно й у 60-ті роки. Прикладом цього, зокрема, є історичні поеми С. Руданського „Мазепа — гетьман український“, „Іван Сковорода“, „Павло Полуботок“, „Вельямін“, „Павло Апостол“. По суті, це були не стільки історичні поеми, скільки романтичні віршові оповідання, в яких автор досить вільно викладав теми з історії України. Такими ж були епічні твори М. Шашкевича „Хмельницького обступленіє Львова“ (1834) та „О Наливайку“ (1834), написані „строем народної пісні“. Перший з них був фактично літературною обробкою колядки, записаної автором, у другому, що має яскраво виражене пісенне начало, образ народного ватажка містить родові риси фольклорного героїчного епосу.

Не ставлячи перед собою завдання достовірного відображення дійсних історичних подій, автори багатьох творів, однак, через ліричні відступи, зіставлення й алюзії так чи інакше співвідносили героїчне минуле України з сучасністю, утверджували віру в народ, прославляли її захисників і героїв. Уже саме по собі художнє осмислення історії свого народу допомагало відновленню історичної пам'яті та зміцнювало національну самосвідомість.

Поетична фантазія українських романтиків сягала не тільки XVI—XVIII ст., а й часів Давньої Русі — „Ужас на Русі при зближенні монголів в л. 1224“, „Могила Святослава“ (1834) М. Устияновича, „Болеслав Кривоустий під Галичем 1139“ (1834) М. Шашкевича, незакінчена поема А. Могильницького „Скит Манявський“ (1852) та ін. Останнє було найбільш характерним для діячів „Руської трійці“ та їх

послідовників, які в ідеалізованій руській старовині і славних ділах своїх предків бачили приклад для наслідування й черпали віру (хоч найчастіше і виражену досить абстрактно) у відродження народу. Подібне явище спостерігається майже в усіх слов'янських літературах цього періоду, зокрема в болгарській і польській. Подібно до авторів „Русалки Дністрової“, які переносилися думкою в слов'янську давнину, Г. Раковський у поемі „Лісовий мандрівник“ (1857), оплакуючи нинішню сумну долю болгарського народу, згадує переоможні походи Святослава, героїзм руських і болгарських воїнів, стародавній Преслав.

Ідейно-політична ідеалізація минулого, так чи інакше пов'язана з преромантичною концепцією історії Паісія Хілендарського, характерна для С. Ніколова („Поява давніх болгар і їх вітчизни“, 1840), Л. Чінтулова („Спогад“, „Два приятелі“, 1852), П. Славеїкова („Спомин“, 1852), Х. Ангелова („Преслав“, 1863) та Р. Жінзіфова. Почуття ностальгії за рідною землею посднується у Р. Жінзіфова, як і в діячів „Руської трійці“, з мотивами слов'янської єдності й солідарності („Здравиця“, „Пісня“, „Сон“, „Охрид“, поема „Гусяр у соборі“ — 1863). Останній твір, що подібно до „Українського барда“ (1837) Є. Гребінки, малює образ нового Бояна, оссіанівського співця, багато в чому співзвучний романтичним мотивам А. Міцкевича й Ю. Словацького. Та найближчим для Р. Жінзіфова був Т. Шевченко, твори якого він перекладав болгарською мовою. Творчість українського поета вплинула і на концепцію народу, і на поезику, і на метрику поезій Р. Жінзіфова.

Характерно, що для творення фольклорно-історичного епосу використовувалася не лише своя, а й усна поезія інших слов'янських народів (так, український фольклор не тільки перекладали, а й брали за основу своїх творів російські, польські, чеські і словацькі романтики). З свого боку, українські поети перекладали та переспівували, крім „Слова о полку Ігоревім“ (М. Шашкевич, І. Вагілевич, Т. Шевченко та ін.), „Краледворський рукопис“ і „Зеленогорський рукопис“ (М. Шашкевич, І. Вагілевич, М. Костомаров та ін.), чеські, польські, сербські народні пісні (О. Корсун, М. Шашкевич, Я. Головацький, А. Метлинський та ін.), твори А. Міцкевича (П. Гулак-Артемівський, Л. Боровиковський та ін.).

Новим якісним етапом в українському романтизмі загалом і висвітленні історичної теми зокрема стала творчість Т. Шевченка. Як сильний і оригінальний таланти, що володів здатністю обіймати своїм духовним зором усю повноту історичного і сучасного буття, Шевченко у сконденсованому вигляді репрезентує, по суті, всі тематично-стильові течії

українського романтизму, об'єднаних у нього мотивами туги за минулою волею і славою України, почуттям громадянської скорботи з приводу нещасливої долі батьківщини сьогодні, прагненням свободи народу й особистості. Подібно до Гоголя, який задихався в гнітючій атмосфері чиновницького Петербурга, Шевченко перелітав на крилах уяви до рідного краю, бачачи там „мученические тени наших бедных гетманов“ і козацькі могили. Цей психологічний клімат дістав яскраве вираження у творчості Шевченка кінця 30 — початку 40-х років.

Уже в його перших відомих нам творах („Думи мої, думи мої“, „На вічну пам'ять Котляревському“, „Перебендя“, „До Основ'яненка“) з'являється фольклорно-історичний образ нетлінної краси України, її широкого, як море, Дніпра, козацьких могил, степових обширів; де „родилась, гарцювала козацькая воля“. Згадує поет і про руйнування Січі, про запорожців та гетьманів. Як репрезентант і синтез колишньої слави України виступають у Шевченка „наша дума“ і „наша пісня“, правдиві як „господне слово“. Від символічного образу чорного орла, який літає над „козацькою волею“, і бажання затоптати неволю „босими ногами“ Шевченко переходить до громадянсько-політичного узагальнення важкого становища України, яка, „обідрана, сиротою понад Дніпром плаче“.

Ці розсіяні згадки про минуле та невиразне ще зіставлення його з сучасним набувають концентрації й оформлення у таких епічних творах поемного типу, як „Іван Підкова“, „Тарасова ніч“, „Гамалія“. Співвіднесення минулого як волі та сучасності як неволі (бо „над дітьми козацькими поганці панують“) відбивається на самій двочастинній композиції перших двох творів. У „Гамалії“ епічній сюжетній частині передує своєрідна інтродукція — плач козаків-невольників, образна й ритмомелодійна системи якої взяті постом з народних дум. У цих творах традиційно ще як оптимальна форма організації державного життя України фігурує гетьманщина. У них наявна романтична ідеалізація козацьких часів, що походить не стільки від тогочасної історіографії, скільки від народних поглядів, народної історичної пам'яті й художньої традиції.

Художній історизм спирається у Шевченка на народно-поетичне історичне мислення і має яскраво виражений фольклорний характер. Коли Гоголь, звертаючись до народної пісні, легенд та історичних переказів, намагався розширити насамперед живописний бік у зображенні подій минулого, показати могутність національного характеру, Шевченко ставить своєю метою оживлення самого духу національно-визвольних

і соціально-революційних рухів народних мас. На відміну від дворянських історіографів, які відсували на другий план соціальну активність народу, поет історію проектує на дійсність, шукає в минулому уроків для сучасності і надій на майбутнє.

Перенесення автора в історію, романтична концепція нерозривності минулого, сучасного і майбутнього створює ефект присутності минулого в сучасному і робить природним появу послання поета „І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам...“, інтерпретацію мотивів сплячих вояків та оживлення минулого, поширених у фольклорі і літературах не тільки слов'янських, а й західноєвропейських народів (у німців, англійців, угорців та ін.). Підземний (власне історичний) світ („могила“) позбавлений у Т. Шевченка містичного (як, наприклад, у С. Гоцинського чи Ю. Словацького) або іронічного (як у Г. Гейне) бачення. Стаючи об'єктом інтенсивного ліричного переживання, цей світ з'являється перед очима поета живим („Високії ті могили, — Чорніють, як гори, Та про волю нишком в полі з вітрами говорять“). Гетьмани, сотники, отамани, рядові запорожці і гайдамаки, викликані з могил могутньою фантазією поета, приходять до нього, як живі, в хату: „У моїй хатині, як в степу безкраїм, Козацтво гуляє, байрак гомонить“.

Минуле для Шевченка — не мертва „домовина України“. Це — невмираюча енергія народу, що передається від покоління до покоління, запорука нового, вільного життя в майбутньому:

Не смійтеся, чужі люди!  
Церков-домовина  
Розвалиться... і з-під неї  
Встане Україна.  
І розвіє тьму неволі,  
Світ правди засвітить  
І помоляться на волі  
Невольничі діти!

Апофеозом осмислення уроків історичного минулого (історична тема не зникає у Шевченка до кінця творчості, поглиблюючись і повертаючись все новими гранями) стали „Гайдамаки“, в яких, зокрема, в образній формі міститься естетична декларація про важливість розробок історичної теми на противагу беззмистовній салонній поезії та обивательським чутливим романсам, стилізованим під простонародну поезію.

Цей твір за масштабністю і характером висвітлення історичних подій наближався до епопеї своїм масштабом і звучанням і не мав рівного в усій творчості українських поетів-романтиків. Основним джерелом поеми, за свідченням

самого Т. Шевченка, були народні перекази, пісні і легенди. Хоча поет і користувався при написанні твору „Историей русов“, „Историей Малой России“ Д. Бантиша-Каменського, працею М. Максимовича „Оповідь про Коліївщину“ та іншими історичними працями, а також знав історичні твори польських письменників-романтиків (М. Чайковського, С. Гоцинського), він виробив власний погляд на народно-визвольне антифеодальне повстання 1768 р. на Правобережній Україні. Поставивши в центр поеми „громаду в сіряках“ і виступаючи сам в оцінці подій з її точки зору, Шевченко співвідніс свій твір з антикріпосницьким селянським рухом 30-х років XIX ст. в Росії.

Поділяючи у своїх ранніх великих епічних творах концептуальні позиції українських поетів-романтиків 30—40-х років, у яких висвітлювалася тема боротьби проти турецької і шляхетської експансії, Т. Шевченко, як ніхто з них, дедалі більше переключає увагу на сучасне підневільне становище народу, спрямовує свій сатиричний гнів проти багатокласової політики соціального і національного гноблення України з боку російського самодержавства та досягає в цьому в романтичній містерії „Великих льох“ величезної викривальної сили. Зазнає кардинальної зміни у зв'язку з цим й ідейно-оціночна позиція українського поета щодо „славних гетьманів“.

Повернення Т. Шевченка до народнопісенної поетики, що своїми рисами близько стоїть до його ранніх романтичних творів, спостерігається у творах 1847—1848 рр. „Чернець“, „Швачка“, „Заступила чорна хмара“, де історична тема в умовах політичного заслання дістає більш традиційне, фольклорно-історичне висвітлення. В історико-романтичних творах Шевченка періоду заслання спостерігаються характерні для народної поезії відсутність хронологічної й історичної конкретності, стягненість (концентрація) подійного часу („Іржавець“, „Заступила чорна хмара“). Беручи з дум і пісень образ ідеального героя — борця за національну незалежність батьківщини, Шевченко водночас інтегрував із фольклору соціальні елементи та використовував народнопоетичні художні структури як органічну форму вираження класового ставлення до тогочасної дійсності.

До творів, у яких досить виразно проступає соціальна основа визвольної війни українського народу 1648—1654 рр., належить поема П. Куліша „Дунайська дума“ (збірка „Досвітки“, 1862). У романтичних поемах „Солониця“, „Кумейки“, „Настуся“ та „Великі проводи“ акцентується думка на національному розбраті та необхідності боротьби за національну „свою правду“ й „українську долю“.



У поемах „Настуся“ і „Великі проводи“, що відзначаються театральністю й народнопоетичною орнаментальністю стилю, впадає в око неорганічність поєднання особистої долі персонажів з великими історичними подіями. Останні стають власне тлом і приводом для авторської риторики, стилізованої то під думу, то під народну пісню, для неприродних монологів-промов персонажів, які виступають рупором досить туманних авторських ідей. Як слушно зазначав А. П. Шамрай, у згаданих поемах П. Куліша „стилізаторські нахили покривають, як і в „Запорожской старине“, конкретність змісту...“<sup>17</sup>.

Для поезії Т. Шевченка, як і для віршових творів інших українських романтиків, характерні ліризація фольклорно-історичного матеріалу, висунення на перше місце оціночної позиції сучасника, що приводить, як зазначає А. П. Шамрай, до руйнування фабульності епічної розповіді та появи безсюжетної історичної лірики, „де стрижень теми густо повивається патріотичними формулами про Україну, про її боротьбу за свободу і т. д.“<sup>18</sup>.

Ці риси виявилися ще в „Украинских мелодиях“ М. Маркевича („Украина“, „Гетьманство“, „Чигирин“ та ін.), віршах Л. Боровиковського „Козак“, „Палій“, а пізніше в О. Корсуна („Козак та гулянка“, „Рідна сторона“, „Могила“, „Старі пісні“, „Дорошенко“), М. Костомарова („Згадка“, „Співець“, „Дід-пасічник“, „Могила“), Я. Щоголева („Неволя“, „Поминки“, „Могила“, „На згадування Климівського“), П. Куліша („З-за Дунаю“, „Сам собі“, „Старець“, „Давне горе“, „Lago Maggiore“) та ін. Особливо велике місце безподійна історична ліро-епіка займає у творчості А. Метлинського, збірка якого „Думки і пісні та ще дещо“ власне й утвердила її як жанр в українській романтичній поезії.

Зберігаючи генетичний зв'язок із історіографією (зокрема, з „Историей русов“, „Историей Малой России“ Д. Бантиша-Каменського; „Историей Малороссии“ М. Маркевича та ін.) і народними історичними піснями й переказами, ці фольклорно-історичні твори не стільки відбивають конкретні достовірні події чи діяльність історичних осіб, скільки малюють узагальнений образ України „козацьких часів“ та її ідеальних героїв. Навіть у творах, що зберігають риси фабульності або присвячені певній історичній особі, на перше місце виступають узагальнені романтичні кліше. Так, у вірші „Палій“ Л. Боровиковського замість історичної особи бачимо своєрідного демонічного героя, розбійника, характерника, що

<sup>17</sup> Харківська школа романтиків. Том перший. С. 73.

<sup>18</sup> Там же. С. 72.

налітає з вогнем і мечем на населені пункти і ріже шляхту та орендарів-євреїв. У вірші баладного типу „Іван Кучерявий“ тема козацького походу проти завойовників-татар немовби розчиняється у досить невиразних ремінісценціях; риси рольової лірики не в'яжуться органічно із сюжетною епікою.

У романтичному світобаченні козак виступає як ідеал „вільної“ людини, часто не обмеженої ніякими суспільними нормами моралі й обов'язку. Зокрема, у вірші Л. Боровиковського „Бандурист“ про козаків говориться як про характерників: „Козак світом мутить. Дома п'є та уси крутить — Та все не гуля!“ Позбавлений соціальної характеристики, а отже, й реальних історичних рис, козак стає романтичним шукачем долі („Козак та гулянка“ О. Корсуна та ін.).

У поетів, які не мали чітких світоглядних позицій, історична тема нерідко переростає в невиразні рефлексії з приводу минулого, де останнє бачиться як ідеал без певних історичних ознак. Інколи спливають смутні картини колишніх битв у романтичному відсвіті буйної природи, абстрактні медитації з приводу „вікової неволі“ тощо (твори Я. Щоголева, „Дума над Галичем“, „Дума Наддністрянська“ І. Гушалеви́ча). У багатьох поетів тема козаччини, як щастя і волі, втрачаючи історичну конкретику, власне переходить у поетичний мотив у ліричних віршах (недоля ліричного героя — як брак колишнього вільного козацького життя); уподібнення ліричного героя до козака виступає як свосвідна поетична фігура („Два літа вже скоро пройде“ В. Забіли).

Близькою до концепції козака в романтичній поезії є й поетична концепція гетьмана та гайдамаки. Коли гайдамаки („Відьма“) Л. Боровиковського нагадують героїв „Братів-розбійників“ О. Пушкіна (з наявністю соціальної мотивації поведінки), то романтичний гетьман А. Метлинського суворю відчуженістю і трагічністю нагадує героя з уривка „Гайдамак“ К. Рилєєва. Психологічному статусові гайдамаки і гетьмана „несносна тишина“, він чахне в ній, бо його душі „нужна війна“. Незрівняно ближче до народних уявлень про минуле в концепції історичного позитивного героя стоїть Т. Шевченко. Його козаки і гайдамаки не відлюдькуваті персонажі, а представники широких народних мас, які співвідносять свої вчинки з їх волею, прагненнями і бажаннями. Вони знають кінцеву мету свого подвигу й боротьби, відстоюють загальнонародні інтереси.

Ідеологізація історичного минулого України, що набула у Шевченка актуального політичного змісту, була власне розпочата письменниками декабристського кола, насамперед К. Рилєєвим. Значною мірою вона позначилась і на поетичній творчості М. Маркевича. В „Українських мелодіях“

М. Маркевича звучить досить виразне протиставлення історичного минулого України — уособлення слави і волі — сучасності. М. Маркевич тяжко переживав національне гноблення українського народу з боку самодержавства, що, зокрема, досить виразно виявилось у його віршах „Україна“, „Гетьманство“, „Веснянка“, „Чигирин“, „Венки“. Для нього свобода й Україна за часів Б. Хмельницького виступають як синоніми. У вірші „Венки“ дівчата в полі на прохання парубків дати їм по вінку відповідають:

Скуйте вы сабли из кос и серпов,  
Будьте как деды, — дождетесь венков.

Звичайно, ці оцінки й заклики М. Маркевича відзначаються досить абстрактно-романтичним характером і не мають того революційного тираноборчого змісту, як у К. Рилєєва й особливо Т. Шевченка. Подібна туга за минулими козацькими часами, гетьманщиною звучить у віршах „У. С. Ловцовой“, „Курган“ Є. Гребінки, „Старі пісні“, „Рідна сторона“, „Могила“, „Неволя“ Я. Щоголева, „Шевченкові“ О. Афанасьєва-Чужбинського, „Бандура“, „Степ“, „Спис“, „Козак та буря“, „Козачая смерть“, „Гулянка“ та інших творах А. Метлинського.

Протиставлення минулого (воля) сучасному (неволя, деградація) стає у романтиків не тільки ідеологічним, а й естетичним, композиційним принципом. Думається, що така дихотомія двох світів не просто „втікання в минуле“. „Прогресивне“ чи „консервативне“ спрямування творчості визначається врешті не цим, а змістом естетичного ідеалу. Неприйняття тогочасної суспільної дійсності, що породжувало двосвітність романтичної творчості, власне було своєрідною формою її заперечення. Як справедливо зазначає П. Приходько, „прогресивна роль, яку відіграла творчість українських романтиків-новаторів 30 — початку 40-х років XIX ст., може, ні в чому не виявилася так помітно, як у готуванні ґрунту для громадянських мотивів... До таких мотивів вони рішуче почали спрямовувати рідну літературу вже самим відходом від вузько побутової тематики до проблем загальнонаціонального значення, до змалювання великого історичного минулого свого народу, до спроб критичної оцінки сучасної їм суспільної дійсності“<sup>19</sup>.

Громадянські мотиви, що з'явилися ще в М. Маркевича та на повну силу зазвучали у Шевченковій романтичній поезії, хоч і з меншою силою та в іншій формі, відбилися й у творчості А. Метлинського. Це дає підстави для виді-

<sup>19</sup> Приходько П. Г. Шевченко й український романтизм 30—50-х рр. XIX ст. К., 1963. С. 104.

лення в українському романтизмі течії громадянської, що з часом виходить на широкий простір світової історії і загальнофілософських проблем буття.

Ці громадянські і по своїй суті соціальні мотиви звучать у віршах А. Метлинського „До вас“ (де проводиться ідея різкого протиставлення волелюбного народу ледачому панству), „Козак, гайдамак, чумаки“ (де змальовано три історично-психологічні типи особистості та висловлено, хоч і не дуже енергійний, протест проти сучасного життя, від якого краще втопитися), „Дитина-сиротина“, „Старець“, „Шинок“ (в яких показано крайню відчуженість хижачького суспільства від бідної і немічної людини). Якщо у вірші „Старець“ дід шукає притулку у церкві, бо люди байдужі до нього, то у вірші „Шинок“ старий усвідомлює: „Тільки й рідних, що шинок!“ Характерно, що подібні протиставлення і соціальні мотиви зустрічаються навіть у такого песимістичного поета, як Я. Щоголев („Гречкосій“, „Безталання“, „Безрідні“ та ін.).

Громадянські мотиви звучать й у творах М. Костомарова („Кремуций Корд“, „Співець Митуса“, „Юпитер світлий пливе по зеленим водам киммерийським“, „Еллада“, „Давнина“). Уособленням свободи і незламності духу виступає в нього Прометей.

В цілому на громадянських позиціях стояли й діячі „Руської трійці“, в яких романтичне оспівування старовини поєднувалося з просвітительською вірою у відродження народу. Так, зокрема, у вірші „Мадей“ І. Вагилевич відбиває боротьбу проти іноземних загарбників та створює романтичний образ вождя, який і в смертельну хвилину не втрачає віри в перемогу народу. Незважаючи на певний відхід від ідеалів „Руської трійці“, громадянські мотиви зберігаються у творчості М. Устияновича („До перемишлян“, „До Зорі Галицької“, „Жебрак“, „Рекрутка“, „Верховинець“) та А. Могильницького („Ученим членам Руської Матиці“, заспіви до першої і другої частин поеми „Скит Манявський“). Громадянські мотиви різної тональності характерні і для поетичної творчості Ю. Федьковича.

Творчість українських романтиків поряд з народною поезією сприяла зверненню Шевченка до історичної тематики, „поезії історичного змісту давали вихід його громадянським і патріотичним почуттям“<sup>20</sup>. Тоді як у „Передньому слові“ до третього видання „Досвітків“ (1899) П. Куліш назвав свої історико-романтичні твори 40—60-х років „мізерними ілюзіями“, „фанатизмом національності“, „міражем козащини“, Т. Шевченко лишився вірний громадянсько-історичній

<sup>20</sup> Івакін Ю. О. Поезія Шевченка періоду заслання. К., 1984. С. 166.

темі. До неї він звертається не тільки в 1847—1850 рр. на засланні (крім поем, вірші „Іржавець“, „У неділеньку у святую“, „Швачка“, „Буває у неволі іноді згадаю“, „Ой чого ти почорніло“, „Розрита могила“ та ін.), а й пізніше, наповнюючи її глибокою соціальністю і революційністю.

Уже ранні українські романтики усвідомлювали, яку можливість фольклорно-історична тема дає для створення великої прози. Значною мірою вони були захоплені прикладом Вальтера Скотта (П. Білецький-Носенко, І. Розковшенко, І. Срезневський, П. Куліш). У листі до І. Срезневського від 11 грудня 1830 р. І. Розковшенко писав, що Україна є невичерпним джерелом для романів у дусі Вальтера Скотта; навіть Шотландія не дає такого матеріалу, як Україна, починаючи з XVI ст. У 1816 р. з'являється повість Ф. Глінки „Зиновий Богдан Хмельницький, или Освобожденная Малороссия“, навіяна українськими думами та історичними піснями, що була спробою вальтерскоттівського роману.

Використовуючи матеріали „Истории русов“, „Истории Малой России“ Д. Бантиша-Каменського, „Историю государства Российского“ М. Карамзіна, а також численні народні перекази і легенди, П. Білецький-Носенко наприкінці 20-х років створює історичний роман у трьох частинах „Зиновий Богдан Хмельницький. Историческая картина событий, нравов и обычаев XVII века в Малороссии“ (досі не опублікований). Представляючи Б. Хмельницького як визначного державного діяча і воєначальника, письменник подає його промови українською мовою та для посилення романтичного колориту вводить в роман народні пісні, свої романтичні балади, казку, байку.

Своєрідним підступом до історико-романтичної прози українською народно-побутовою мовою були нарис „Гаркуша“ (1831) про керівника селянських повстань на Слобідській Україні (ймовірним автором його є підстави вважати Ф. Євцького), а також літературні обробки російською мовою народних історичних переказів Г. Квіткою-Основ'яненком („О слободских полках“, „Головатый“, „Основание Харькова“, „Татарские набеги“, „Предания о Гаркуше“), що з'явилися наприкінці 30-х — на початку 40-х років. Фольклорно-історичні сюжети у 30-ті роки розробляв у своїх творах, що не відзначалися високим ідейно-художнім рівнем, і С. Карпенко („Твардовський“, „Прапрадід“, „Плачевная участь Василькова“).

Окремою тематичною лінією в українській фольклорно-історичній романтичній прозі є історико-патріотична і героїко-соціальна проза, пов'язана з відкриттям „історичної людини“ та осмисленням національного характеру. „Історія

в наш час, — писав в „Огляді російської літератури 1829 року“ І. Киреевський, — є центр усього пізнання...“<sup>21</sup>. Відповідно до поглядів того часу історичний роман „за самою своєю назвою має бути приправлений вимислом“ і являти собою „тісне поєднання історичної істини з палкою уявою“<sup>22</sup>. Таким чином, і в російській, і в українській прозі 30-х років спостерігаються відтворення історичного колориту в душі народних переказів, його фольклоризація. Так, 1839 р. в „Полтавских губернских ведомостях“ було опубліковане „Историческое предание о Иване Золотаренко“ П. Білецького-Носенка; того ж року він написав „драматический рассказ в одном действии“ українською мовою „Іван Золотаренко“ (зберігся тільки уривок).

Найяскравішим прикладом гармонійного поєднання цих начал стала історична повість М. Гоголя „Тарас Бульба“ (1833). Для М. Гоголя, який, як і кожний з російських прозаїків першої половини ХІХ ст., зазнав впливу Вальтера Скотта, характерний, однак, свій тип історизму, котрий можна назвати фольклорним, — історична тема розробляється не в генетичному відношенні до дійсності, а в протиставленні до неї; персонажі виступають не об'єктом зображення, а суб'єктами дії. Модель такого естетичного бачення походить з українського героїчного епосу, де ідеальні герої не тільки піднясені над реальними обставинами, а й заданою логікою своїх характерів-типів значною мірою передбачають певні сюжетні побудови. З цього погляду фабульна канва „Тараса Бульби“ (зокрема, протистояння характерів двох братів, їх випробування в екстремальних ситуаціях, фатальне кохання Андрія тощо) є типово фольклорною.

У становленні української романтичної прози помітне місце займають історико-патріотична „историческая бль“ — повість „Нежинский полковник Золотаренко“ (1842) та роман „Чайковский“ (1843) Є. Гребінки. У першому творі, який власне є белетризованим переказом сюжету, взятого з „Истории русов“, наявний чудесний елемент, генетично пов'язаний з народними повір'ями. В основу роману „Чайковский“ покладено народну думу про Олексія Поповича. В ньому широко представлені звичаї і побут козацтва, їх хоробрість і мужність, бойова солідарність. Використавши думу про Олексія Поповича, П. Куліш в історичному романі „Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад“ (1842) головну увагу звертає на романтику козацького життя;

<sup>21</sup> Денница: Альманах на 1830 год. М., 1830. С. 22—23.

<sup>22</sup> Ушаков В. Дмитрий Самозванец (Соч. Ф. Булгарина) // Моск. телеграф. 1830. № 6. С. 204.

персонажі твору — люди незвичайної вдачі і шалених пристрастей. Широко орнаментований численними уривками з дум, історичних пісень, легендами й переказами про козацтво, роман позначений морально-дидактичним началом та поєднанням просвітительської і романтичної естетики.

Великим досягненням української історичної прози став роман П. Куліша „Чорна рада. Хроніка 1663 року“ (написаний у 1843—1846 р., окреме видання — 1857 р.), де використані як численні історичні джерела, так і народно-поетичний матеріал. У прагненні до точної хронологізації подій, відтворення соціально-історичного змісту епохи автор домігся значних успіхів (відбиття станових суперечностей між козацькою старшиною і рядовим козацтвом та селянством, прагнень народних мас до соціальної рівності). Це роман вальтерскоттівського типу. Разом з тим, відбиваючи станові відносини, П. Куліш висуває проблему єдності української народності, засновану на вірності етнічним традиціям. П. Кулішу належить також незавершений вальтерскоттівський роман з доби „смутного часу“ XVII ст. „Алексей Однорог“ (1852—1853), у якому історичні події служать тлом для романтичних пригод самотнього романтичного мрійника. В ньому з'являється політична утопія про хутірську ідилію „народу-хохла“ як хранителя давніх звичаїв і норм щасливого „природного“ життя, що виникла у П. Куліша під безпосереднім впливом Руссо (ним він особливо захоплювався наприкінці 40-х — на початку 50-х років).

Серед нечисленних творів української романтичної прози 60-х років, яка розробляла фольклорно-історичну проблематику, — оповідання А. Кралицького „Князь Лаборець. Історическа повість із IX віка“ (1863), героїчна казка Марка Вовчка „Невільничка“ (1865), оповідання С. Воробкевича „Турецькі бранці“ (1868). У 1871 р. з'являється фольклорно-історична повість Марка Вовчка „Маруся“. Зображаючи повстання народних мас 1668 р., письменниця ставила перед собою завдання не стільки відбити історично достовірні події, скільки поетично змалювати народну Україну з її помислами і боротьбою за щастя. У центрі повісті, створенню якої передувало глибоке вивчення письменницею історичних праць („Истории русов“, „Истории Малороссии“ М. Маркевича та ін.), — відважна юна патріотка Маруся.

До творів, що яскраво представляють героїко-соціальну романтичну прозу й у цілому входять до фольклорно-історичної течії, належать також новела-казка М. Шашкевича „Олена“ (1837), повісті „Страсний четвер“ (1852) М. Устияновича, „Варнак“ (1853—1854) Т. Шевченка, „Син опришка“

(1862) Ф. Заревича, оповідання „Три недолі“ (1863) А. Вахнянина, казка „Кармелюк“ (1865) Марка Вовчка.

Романтично гіперболізованими, сильними, винятковими особистостями, сповненими лицарського благородства і почуття честі, виступають Кирило („Варнак“) і Кармелюк („Кармелюк“), яких народні маси висунули зі свого середовища як борців за соціальну справедливість. Серед цих творів помітне місце не тільки за часом написання, а й за ідейно-художніми достоїнствами належить „Олені“ Шашкевича, яка глибокопоетично змальовує опришків як людей честі і великої душі, захисників народних інтересів.

Таким чином, в українській фольклорно-історичній романтичній прозі 30—60-х років, незважаючи на порівняно невелику кількість творів, зроблена в цілому успішна спроба ідейно-художнього осмислення історичного життя й досвіду боротьби народних мас, що була успадкована і розвинута українською реалістичною прозою другої половини XIX ст.

В романтичній драматургії головне місце займає тема історичного минулого. Так, у середині 30-х років тема історичного минулого Києва з'являється у п'єсах С. Карпенка „Орлосир и Седмиграма“, „Изгнанник древних киевских жрецов“, „Заложение города Киева“, які, однак, не лишали помітного сліду в романтичній літературі. Наприкінці 30-х років в українському романтизмі з'являється історична трагедія, тісно пов'язана з естетичним впливом фольклору. Разом з тим народнописенна стихія не береться в її цілісному світобаченні, а інтерпретується відповідно до ідеологічних переконань письменників-романтиків. Першим таким твором були „драматичні сцени“ „Сава Чалий“ (1838) М. Костомарова. Поклавши в основу народну пісню „Гей, був в Січі старий козак“, М. Костомаров перетлумачує її по-своєму і змальовує образ Сави Чалого як ілюстрацію до своєї тези про можливість мирного розв'язання історичних конфліктів.

Образ відважної народної героїні Марини, активної учасниці боротьби 1649 р. за незалежність батьківщини, створив Костомаров у трагедії „Переяславська ніч“ (1841). В українській літературі це був перший образ жінки, яка борець не за особисте щастя, а за інтереси народу.

Перебуваючи під враженням допитів в ув'язненні у зв'язку зі справою Кирило-Мєфодіївського братства, Костомаров у 1847 р. задумує драму „Кремуций Корд“, дія якої відбувається в імператорському Римі за часів Тіберія. В центрі твору — романтичний герой, історик, людина твердих демократичних переконань і незламного духу, борець проти сваволі й деспотизму, провісник майбутнього. Образ історика



певною мірою співвіднесений із самою особою автора драми, а образи імператора та його деспотичного оточення в завуальованій формі відбивають політичну атмосферу самодержавної Росії 40-х років. Усі історичні п'єси Костомарова належать до жанрового різновиду драми ідей.

Романтичні тенденції виразно проявилися у п'єсі Т. Шевченка „Назар Стодоля“ (1843). Хоч цей твір і є своєрідним розвитком традицій просвітительської драми („Наталки Полтавки“ І. Котляревського), у ньому наявний цілісний тип романтичної особистості та романтичний характер художнього конфлікту. У відтворенні героїчного начала п'єса засвідчує тісний зв'язок з українськими думами та історичними піснями.

Рисами фольклорного художнього історизму позначена драматична поема Є. Гребінки „Богдан. Сцени из жизни малороссийского гетмана Зиновия Хмельницкого“ (1839—1843), в якій події визвольної війни українського народу 1648—1654 рр. висвітлюються у формі літературної розбудови фольклорно-баладного начала. Історичну конкретику в поемі нерідко заступають узагальнені символи — історія боротьби двох орлів з чорними воронами, образ могили та ін. Разом з тим у творі простежується близький до історичної достовірності образ Богдана Хмельницького, наголошується на тісному зв'язку його з народними масами.

У 1860 р. в альманасі „Хата“ була надрукована „українська драма з останнього польського панування на Україні“ „Колії“ П. Куліша. Власне це був тільки перший акт (драма так і не була закінчена), в якому показано назрівання в селянській масі повстання проти польської шляхти. Серед персонажів — колишній учасник повстання під проводом Харка, козаки і гайдамаки. Протистояння антагоністичних сил виразно намічено в плані релігійно-національного протистояння (Карпо — Хаїм, титар — ксьондз); мотиви соціального протесту, що їх виявляють Карпо і коваль, який кує зброю для повстанців, значною мірою впливають з цих самих джерел.

У 60—80-ті роки було створено ряд п'єс історичного змісту інших авторів, які через пересічний, а то й слабкий ідейно-художній рівень не стали значним явищем в українській романтичній драматургії („Ярополк“ і „Олег Святославович Овруцький“ К. Устияновича, „Гальшка Острозька“ і „Павло Полуботок“ О. Барвінського, „Роксолана“ Г. Якимовича, „Бондарівна“ Ф. Заревича, „Гаркуша“ О. Стороженка та ін.).

Певний інтерес становлять п'єси Ю. Федьковича та П. Куліша. Так, історичні трагедії Федьковича „Довбуш“,

„Керманич“ і „Хмельницький“ відзначаються впливом літературних традицій першої половини ХІХ ст., що проявився у синтезі елементів класицизму, просвітительського реалізму і романтизму та народнопоетичної міфології. Найвиразніше народнолегендарна основа, витлумачена автором у романтичному дусі, виступає у „Довбуші“ і „Керманичі“. Романтично-трагедійний пафос цих творів, зумовлений підкреслено трагічним освітленням народних переказів і легенд, а також певним впливом західноєвропейської історичної трагедії (зокрема, П. Кальдерона), поєднуючись з гіперболізацією у висвітленні подій, підкресленні ролі фатуму та наявністю містичних елементів, у кінцевому підсумку приводить автора до розходження з історичною правдою.

До пізніх проявів романтизму в українській літературі належить „Драмована трилогія“ (1884) П. Куліша, що складається з історичних драм „Байда“, „Петро Сагайдашний“ і „Цар Наливай“, позначених світоглядними суперечностями автора. Хоч у „Байді“ характер художнього історизму впливає з народнопісенної основи, драма в цілому підпорядкована філософсько-історичній концепції автора. В основу „Царя Наливая“ і „Петра Сагайдашного“ покладено уже не народнопоетичний матеріал, а ідеологічні концепції Куліша, що, зокрема, дістали вияв у його історичній праці „История воссоединения Руси“ (1874— 1877). Герої „Драмованої трилогії“ виступають шукачами абстрактно-ідеальної „правди“, позбавленої конкретно-історичних рис<sup>23</sup>.

Порівняно з поезією і прозою українська романтична драматургія не дістала продуктивного розвитку. Найбільші досягнення української драматургії (до появи драм Лесі Українки) пов'язані з реалізмом.

Атрибутивною рисою романтичної поезії є схильність до ліризації теми, мотиву. Вона досить виразно намітилася ще в сентиментально-преромантичній поезії другої половини ХVІІ—ХVІІІ ст., де суспільна невлаштованість і несправедливість буття виступають як особиста недоля. Суб'єктивізація фольклорної й фольклорно-історичної епічної теми, приводячи до розмивання фабули, у своєму розвитку зумовлює появу ліро-епічних та ліричних форм (наслідком цього була, зокрема, громадянська поезія). Ця естетична закономірність є в кінцевому підсумку відображенням процесу розвитку особистісного начала в умовах розкладу феодально-кріпосницьких відносин.

<sup>23</sup> Див.: Івашків В. М. Українська романтична драма 30—80-х років. К., 1989.

Порівняно пізніше і менш розвинуте, ніж у європейському романтизмі, особистісне начало в українській ліриці 20—60-х років є свідченням уповільненого розвитку буржуазно-капіталістичних відносин. До ідеалу підносився переважно ще просвітительський тип „природної людини“, схильний до пошуку гармонії з суспільством. Через слабу диференціацію соціального побуту романтичні характери виступали як концентрований вираз психічного й ідеологічного досвіду всього середовища. Суб'єктивізація цього досвіду на ранніх етапах могла виявитися лише за умови виломлювання героя з колективного цілого (як, наприклад, у „Перекотиполі“ Г. Квітки-Основ'яненка). Крім того, естетичні норми народної поезії, величезного впливу якої зазнала українська література особливо в першій половині XIX ст., також значною мірою стримували вияв у ній особистісного начала. Цим пояснюється те, що в українській романтичній поезії не тільки 20-х, а й 60-х років є дуже багато творів перехідного типу від народнопісенних імперсональних (преромантичних) до особистісно-психологічних.

Велике місце серед них займають твори, тематичну, формотворчу й характерологічну основу яких становлять народні пісні. Найбільш показовими з них є „Моя доля“, „За Немань іду“, „Пісня“ С. Писаревського, „Туга“, „Вірна“, „Місяченько круглоколий...“, „Чи то вірли крильми б'ються?“ М. Шашкевича, „Малороссийская мелодия“ О. Шпигоцького, „В'язонько“ А. Метлинського, „Туга“, „Голубка“, „Дівчина“, „Хмарка“, „Березка“ М. Костомарова, окремі твори О. Рудиковського, Д. Бонковського та ін. Характерними для них є мотиви кохання, розлуки, туги за милою людиною, виражені у формах народнопісенного паралелізму та метафорики (наприклад, сіяння білого піску на білому камені і поливання його сльозами — „Малороссийская мелодия“ О. Шпигоцького). О. Афанасьєв-Чужбинський у віршах інтимного плану („Думка“, „Весна“, „Осінь“, „Роздум'я“, „Місяць“, „Метіль“ та ін.) фактично не виходить за коло традиційної народнопісенної поезії. Він, за словами І. Франка, „дуже часто наслідує українську народну поезію, особливо її типовий паралелізм між картинами природи і подіями та настроями людського життя...“ [39, 27]. Нерідко вірші О. Афанасьєва-Чужбинського, зберігаючи народнопісенну основу (зокрема, персоніфікацію і символіку), набувають, як і в Т. Шевченка, М. Петренка, П. Куліша, Б. Залеського, форми елегії-„думки“.

Для особистісно-психологічної течії перехідного типу характерна і друга лінія, генетично пов'язана з фольклорною течією. Умовно цю групу творів можна назвати баладною лірикою. Як правило, темою в ній є нещасливе кохання:

„Малоросійська балада“, „Малоросійський романс“ О. Шпигоцького, „Рожа і дівчина“ О. Корсуна, „Рекрутка“ М. Устияновича, „Пісня“ О. Афанасьєва-Чужбинського та ін. Ці твори мають чітко виражену епічну основу.

Руйнуючи станова відносна цілісність людини, капіталізм дедалі активніше включає її в суспільно-історичний процес, підносить почуття особистості. Людина виступає як суб'єкт свідомої діяльності, наділений можливістю аналізу й самоаналізу, хоча реального аналізу всієї дійсності дати не може, оскільки як частина суспільного буття не є людиною цілісною в усій своїй повноті людських якостей. Суспільство (друга природа) протистоїть людині як її відчужена суть. Необхідну повноту вияву людських якостей особистість, отже, може дістати тільки у сфері суб'єктивній, духовній.

Виділившись із корпоративної спільності та усвідомивши свою самоцінність і відносну автономність, особистість в умовах більш або менш розвинутих буржуазних відносин відчула самотність. У романтичній ліриці цей стан одинокої душі має найрізноманітніші тематичні й художньо-естетичні вияви. Один із них — розлука з рідною стороною, розрив етнічних та етично-естетичних колективних зв'язків, завдяки яким особистість діставала традиційну життєву опору, зокрема в колі сім'ї і друзів.

Генетично тема розлуки з батьківщиною в українській романтичній поезії великою мірою пов'язана з народнопісними мотивами від'їзду козака з військом, прощанням з родиною, родом, коханою. Чужа сторона загострює відчуття самотності, сирітства й неприкаяності ліричного героя („Туга за родиною“ Я. Головацького, „Давно тебе, отчизна, я оставил“ І. Срезневського, „Признание“, „Малиновка“, „Опять передо мной знакомые поля“ Є. Гребінки, „Розмова з покійними“ А. Метлинського, „Прощання“ О. Афанасьєва-Чужбинського, „І широкою долину...“, „Не гріє сонце на чужині“, „Ми заспівали, розійшлись...“ Т. Шевченка та ін.). Туга за рідною стороною породжує образи-символи. Батьківщина у вірші О. Корсуна „Коханка“ (1839) виступає в уявленні ліричного героя-козака в образі коханої дівчини з с. Антипівки в зеленій плахті й юпці; золота коса її — з жита й пшениці, покрімка, якою вона підперезана, — не що інше, як річка Бірюча.

Відчужена особистість уподібнює себе до човна, відданого на волю стихії („Човен“ Є. Гребінки), відчуває приреченою на загибель сиротою („Думка“ — „Тяжко, важко в світі жити...“ — Т. Шевченка, „Безталанний“ Я. Щоголева, „Туга серця“ В. Забіли, „Тебе не стане в сих місцях“, „Як в сумерках вечірній дзвін“, „Недуг“ М. Петренка). Нарікання

на долю, ворогів у багатьох українських поетів 30—60-х років стає лейтмотивом усієї творчості (“Моя доля“ С. Писаревського, „Безталання“, „Осінь“, „Місяць“, „Товаришеві“ О. Афанасьєва-Чужбинського, „Моя доля“ Я. Головацького, вінок сонетів „Добрий день!“, „Добрий вечір!“, „Добраніч!“ М. Устияновича, „Журба“, „Три дороги“ П. Кузьменка, ліричний цикл-сповідь „Три сльози дівочи“ О. Псьол та ін.) та нерідко поєднується з мотивом смерті („Човник“ В. Забіли, „Не ховайте мене в зелененькім саду“ Г. Андрузького, „Нащо, тату, ти покинув“ В. Забіли, „Прощай навіки, моя чорноброва“, „Весна“ О. Афанасьєва-Чужбинського та ін.).

Більшість віршів-роздумів про власну долю, в якій, як правило, зосереджується для ліричного героя весь світ, туга за безповоротно втраченим, позначена медитативно-елегією споглядальністю, рефлексивним відтворенням у пам’яті щасливого минулого (наприклад, вірші польською мовою „Друже-брате, прощай“, „Розпач“, „Спомин“, „Життя“, „Туга“ І. Вагилевича). У багатьох із них наявні філософське осмислення історичного плину часу, онтологічний песимізм, що, зокрема, характерні для такої жанрової форми романтичної сповідальної лірики, як „думка“ (Т. Шевченко, П. Куліш, О. Афанасьєв-Чужбинський, М. Петренко та ін.).

Тема недолі, скарги на життя часто виливаються у формі романсу: „Ні, мамо, не можна нелюба любити“, „Човен“, „Черные очи“, „Молитва“, „Печаль“, „Скала“ Є. Гребінки, „Не щечечи, соловейку“, „Гуде вітер вельми в полі“ (покладені на музику М. Глинкою), „Повіяли вітри буйні“ В. Забіли, „Романс (А. М. Д.)“, „Є. П. Гребінці“ О. Афанасьєва-Чужбинського, „Дивлюся на небо“ М. Петренка, „До карих очей“ К. Думитрашка та ін.

Шукаючи рятунку від суспільної самотності, особистість бачить втілення своєї повноти і самотності в любовному почутті. Однак взаємна любов і відчуття щастя — зовсім не в душі романтичної поезії. Для поета-романтика цінність має саме переживання стану закоханості, любовної муки, їх естетизація. Найчастіше виступають мотиви нерозділеного почуття, розлуки, зради, втрати коханої людини, які дають глибину емоційного переживання. Віршів про щасливу любов в українських романтиків дуже мало („Тільки тебе вбачила...“, „Знаєш, Саню-серденько!..“ О. Шпигоцького).

У любовній особистісно-психологічній ліриці, таким чином, виявляється характерна для романтизму недосяжність у реальному житті ідеалу, своєрідний культ душевного страждання. Особливо показова в цьому плані сентиментально-романтична лірика В. Забіли. У його творах, яким властиві безпосередність вияву чуттєвого сприйняття і, за

словами І. Франка, „повна безпретенціональність і примітивність... ліричних виливів“ [16, 43], неможливість досягнення особистого щастя в реальній дійсності, де все „перевернулося“, тісно переплетені з темою нещасливого кохання („Голуб“, „Пісня“, „Пугач“, „Поуз двір, де мила живе“, „Два вже літа скоро пройде“, „Повіяли вітри буйні“ та ін.). Характерна сама назва складеної ним поетичної збірки „Співи крізь сльози“. Мотиви приреченості на страждання в коханні звучать і у багатьох інших українських поетів-романтиків („Станси до М. З.“ та інші поезії особистісно-психологічного плану, писані польською мовою, І. Вагилевича, „Петрарчина пісня“ М. Писаревської). Як правило, в персональній і рольовій ліриці про кохання, сирітство та лиху долю соціальні мотиви трапляються дуже рідко.

У романтичному світосприйнятті індивід виступає частиною природи, яка є живим організмом, доброю матір'ю, етичною й естетичною цінністю. Від фольклорного пантеїзму романтики приходять до розуміння природи як вічної субстанції, вищої за суетне й мізерне людське життя, як ідеального уособлення гармонії і свободи. Різко осуджуючи людську ненажерливість („Людська ненагля“) — мотив, широко відомий у народній поезії, — Л. Боровиковський протиставляє їй цінності „природного життя“ волоха („Волох“).

Природа у романтиків не тільки виступає могутнім джерелом образотворення, а й викликає в ліричного героя бажання повного злиття з нею: „...душа ширяє. І примішатися до неба, гір і моря Або до зір ясных — та й не даремно — хоче“<sup>24</sup>. Поетизація природи, яка будить високе відчуття прекрасного й облагороджує людину, схилення перед її вічними законами характерні для філософських медитацій „Украинские ночи“, „Ще день життя минувся“, „Вже тихо, ніч, вже всюди тихо“, „Що діється на небесах!“ А. Метлинського, „Зорі“ М. Костомарова. У вірші „Море“ (російською мовою) І. Срезневського звучать мотиви, суголосні „Парусу“ М. Лермонтова, — відчужена від людей душа ліричного героя почуває себе між морем і небом, як у рідній стихії, зливається з нею.

Своєрідне космічне світосприйняття, таке характерне для романтиків (зокрема, для М. Лермонтова), дістало чи не найяскравіший вияв у творчості М. Петренка — цикл „Небо“. „При безсумнівному наслідуванні Лермонтова, — зазначав М. І. Петров, — поезія Петренка відзначається ще сумнішим тоном; поет постійно про щось зітхає і поривається від

<sup>24</sup> Байрон Гордон. Чайльд-Гарольдова мандрівка. Л., 1905. С. 100.

землі до неба<sup>25</sup>. Естетизація природи як аналога душі, втеча від жорстокості й прози земного буття в кінцевому підсумку були формою, хоч і пасивного, протесту проти дійсності; поза самотності, світова скорбота теж були не чим іншим, як вираженням суспільного змісту внутрішнього світу особистості і разом з тим ненастанного пошуку гармонії, возз'єднання із світом. Це — характерні риси байронічного героя, реакція на бездуховність буржуазного суспільства, що були притаманні російському романтизму 20—30-х років і виявилися в українській романтичній поезії (хоч і меншою мірою). Виступаючи проти буржуазної меркантильності („Утешение“, 1838), Є. Гребінка у вірші „Моя месть“ засвідчує близькість до мотивів „Демона“ М. Лермонтова. Підносячи образ демонічного героя, який живе у світі духу, недоступному простим смертним, поет від імені ліричного суб'єкта немовби кидає виклик усьому світові. Про неприйняття Є. Гребінкою буржуазної моралі свідчить вірш „Давно уже я не писал стихов“ (1846).

Разом з тим, коли прагнення внутрішньої моральної свободи особистості, яка задихається на землі (де все „пахнет златом и кровью“ — „Недуг“ Є. Гребінки) та позбавлена реальних суспільних зв'язків, співвідноситься з дійсністю, критика останньої в українських романтиків (крім революційної поезії Т. Шевченка), як правило, не виходить за межі загального осуду абстрактного зла і неправди.

Чи не єдиною сферою вільного вияву творчого духу особистості в усіх романтиків стає сама художня творчість. В українській романтичній поезії ця тема була започаткована образом бандуриста („Бандурист“ Л. Боровиковського, „Украинский бард“ Є. Гребінки, „Бандурист“ О. Афанасьєва-Чужбинського, „Перебендя“ Т. Шевченка, „Смерть бандуриста“ А. Метлинського, „Бандурист“ М. Маркевича та ін.). В романтичному освітленні бандурист виступає то як оссіанівський бард, носій історичної пам'яті старовини, нерідко пов'язаний із надприродними силами, людина, що розмовляє з самим Богом, то як реальна етнографічно достовірна постать, виразник народних сподівань. Сам процес художнього творення часто зображається як озаріння, спонтанна дія („Блискавка“ О. Корсуна), а поет — як людина, що стоїть над суетою людського життя. Це — типовий байронічний герой, як, наприклад, у вірші Є. Гребінки „Скала“. У притчі „Великан“ Л. Боровиковського з'являється образ поета Івашки, який прагне жити у захмарних висотах.

<sup>25</sup> Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. К., 1884. С. 164.

За всієї різноманітності розв'язання теми поета спільним для всіх романтиків є протиставлення ідеалу дійсності і разом з тим — поступове сходження поета з „горніх“ вершин на грішну землю. Яскравими романтичними барвами малює образ поета М. Шашкевич („Моє небо“). Це — натхненний співець, здатний підноситися у польоті своєї фантазії до зірок, линути, як степовий вихор. Однак життєві інтереси його пов'язані із земними справами, він відчуває обов'язок пробуджувати в народі „руські думи“. Коли у вірші М. Костомарова „Пісня моя“ духовне обличчя сучасного поета постає як митця насамперед національного, що адресує свою пісню й „ім'янитим панам“, і „неімущим старцям“, то в романтичній драмі „Кремуций Корд“, віршах „Співець Митуса“ та „Юпитер світлий пливе по зеленим волнам киммерийским“ з'являються проблеми „митець і тиран“, „поет і народ“. Найповніший розвиток тема громадянського призначення творчості і суспільного обов'язку митця як виразника народних інтересів, за торжество яких він готовий віддати своє життя, дістала в ліричній поезії Т. Шевченка. Вона була підхоплена й розвинута Іваном Франком, Лесею Українкою, Павлом Грабовським.

Увага до психології особистості, до ірраціональних глибин її душі в українській прозі з'являється в сентиментально-реалістичних повістях Г. Квітки-Основ'яненка, де вже в саму назву твору було винесено ім'я чи характерну рису героїні з народу („Маруся“, „Сердшна Оксана“, „Козирдівка“). Ця лінія була продовжена російськомовними романтичними оповіданнями Є. Гребінки, що, з одного боку, відбивали кризу патріархальної свідомості особистості (зокрема, руйнування усталених морально-етичних норм родинного життя), а з другого — засвідчували появу іншого, нерационалістичного, як у Квітки, світобачення автора.

У „повісті“ М. Устияновича „Месьть верховинця“ (1849) на перше місце виступає проблема характеру, але не незвичайного (як у „Перекотиполі“ Квітки), а типово народного, який сформувався в умовах „природного“ життя українських горян. Продан Наливайко — не стільки тип особистості, яка виділилася з патріархального колективу, скільки людина, яка найповніше втілює найкращі риси цього „природного“ колективу. Саме в умовах екзотичного бойківського побуту, у ненастанній боротьбі з природою, несприятливими життєвими обставинами, які вимагають від людини напруження всіх її сил, і виробився тип особистості з розвинутим почуттям власної гідності, твердим характером, із розумінням свого права на особисте щастя. У змалюванні Продана і його нареченої Молани письменник виявляє



майстерність психологічного аналізу, розкриває глибину і неоднозначність їх внутрішнього світу, хоча розв'язання конфлікту у творі, по суті, просвітительськи-раціоналістичне.

Своєю оптимістичною тональністю та поєднанням просвітительсько-романтичних елементів близькою до „Месті верховинця“ є повість О. Торонського „Ганця“ (1862), яка відбиває любовний конфлікт у середовищі „підбескидського народу“ (лемків) з їх своєрідними етнічною мораллю і звичаями.

Назвавши „Народні оповідання“ Марка Вовчка ліро-епічними поемами в прозі, О. І. Білецький дав підстави для зближення їх з народними баладами. Для оповідань Марка Вовчка „Чари“, „Свекруха“, „Максим Гримач“, „Данило Гурч“ характерне переживання героями процесу романтичного відчуження від середовища, „громади“. Причиною його є соціальні обставини, нереалізоване любовне почуття. Конфлікт у романтичних оповіданнях Марка Вовчка будується на зіткненні ідеальної і реальної сфер. У концепції характерів Максима Гримача і Данила Гурча яскраво виступає проблема історичного їх походження — це природи, сформовані в атмосфері козацького волелюбства і незалежності. Письменниця досягає глибокого психологізму, виділяє як головну рушійну силу вчинків емоційно-рефлексивне начало. Це люди, справді по-романтичному трагічні, суперечливі, невірноважені, скорі на суд не тільки над іншими, а й над собою. Проявляючи незалежність від усталених норм патріархальної моралі, ці діяльні характери явно виламуються із свого середовища, не знаходять у ньому умов для реалізації закладених у них великих потенційних можливостей. Опосередковано в оповіданнях „Данило Гурч“ і „Максим Гримач“ буденному і безрадісному сьогоденню протиставляється героїчне минуле, в якому існували умови для формування сильних і незалежних характерів.

Оскільки кохання в романтичній літературі виступає, як правило, темою трагічною, природа любовного конфлікту далеко не завжди пов'язана тільки з об'єктивними зовнішніми обставинами, а часто з несумісністю духовною (чи душевною), з перешкодами суто психологічного плану. Самий характер такого конфліктного протиставлення свідчив про успіхи літератури в психологічному дослідженні особистості, оскільки на зміну прямолінійному відображенню в характерах обставин приходить розуміння багатомірності, суперечливості та глибини психології індивіда. Зрозуміло, що ідейний пафос такої характерології у кожному випадкові міг бути різний. Прикладом є оповідання П. Куліша „Гордовита пара“ (1861), присвячене показові національно

своєрідних, „козацьких“ характерів за часів, коли „скрізь пахло волею“. В ньому виявилось характерне для Куліша поєднання етнографічної достовірності та елементів соціального аналізу з ідеологічною заданістю художньої ідеї. Власне з цього і випливає протистояння незалежних, гордих характерів, їх трагедія. Близьке до „Гордовитої пари“ подібним тлумаченням суті характеру персонажа є оповідання-ідилія „Дівоче серце“ (1862). Позитивним моментом у ньому є висунення права особистості на свободу прояву своєї натури, незалежність від феодально-кріпосницької моралі, що об'єктивно відбивало розвиток в Україні буржуазних відносин. У „Дівочому серці“ проводиться думка Куліша про національно-культурницьку місію освіченого дворянства щодо народу:

Руссоїстське протиставлення сільської патріархальної культури „панській“ цивілізації характерне для Ю. Федьковича. Цю сільську культуру, що виступає у Федьковича як моральна цінність, представляють „прості гуцуди“. Хоч і різною мірою, просвітительсько-реалістичні, сентиментальні й романтичні тенденції виявляються у Федьковича в творах „Люба — згуба“, „Штефан Славич“, „Таліанка“, „Побратим“, „Опришок“, „Серце не навчити“. В основі цих творів — драматичні колізії, пов'язані з любовним почуттям, яке має здебільшого суперечливу, а то й фаталістичну природу, незалежну від волі особистості. Любов з найбільшої цінності стає для персонажів Федьковичевих творів причиною найбільшої трагедії, що пояснюється абсолютизацією письменником чуттєво-інтуїтивної сторони життя. Цим пояснюється й вибір Федьковичем для оповідань „Люба — згуба“ та „Серце не навчити“ сюжетів і мотивів з народнопоетичних творів баладного типу. І тільки у повісті „Штефан Славич“ в основі конфлікту лежать суспільні умови (служба в цісарській армії).

Позначені психологічною концентрацією і лаконізмом, „Таліанка“ і „Добратим“ стали першими в українській літературі зразками психологічної новели. Морально-психологічні колізії в них впливають з реальних людських відносин. Найбільшим досягненням Федьковича є увага до індивідуальної психології, її виявлення в екстремальних умовах.

Демонічно-фаталістичним, „згубою“ виступає любовне почуття під впливом несприятливих (часто фантастично-містичних) обставин в оповіданнях „Пастир в полонинах“, „Казнь неба“ А. Кралицького, „Чудний цвіт“, „Вітрениця“, „Син опришка“ Ф. Заревича, „Циганка“ С. Воробкевича, „Сон — весілля“ Я. Чорного, новелі „Сон — як билиця“

В. Ільницького. В „Циганці“ С. Воробкевича і загалом у прозі Ю. Федьковича з'являється „діалогічний конфлікт“ між реалістично-сентиментальним оповідачем-персонажем і романтичним протагоністом, який є баладним героєм. Вчинки його впливають не з тверезої оцінки обставин, а з невимовного темпераменту, емоційної неврівноваженості, в „діалогічному конфлікті“ виявляється подвійність авторської позиції — постає проблема вибору між ідеалом гармонії „природного“ життя і виламуванням з нього суверенної особистості.

В українській романтичній особистісно-психологічній прозі найвиразніше окреслюються три типи особистості: герой, який (часто жертвовно) співвідносить свої вчинки з інтересами коханої людини; романтично-просвітительський, етичний, але малодійовий герой; власне романтичний (баладний) герой, який, нехтуючи моральними нормами свого середовища, домагається реалізації своїх пристрастей. Як правило, другий тип героя не відповідав просвітительському авторському ідеалові. Своєрідний духовний диктат Просвітництва в кінцевому підсумку впливав із недостатньої розвиненості суспільно-економічних умов в Україні.

На відміну від принципового космополітизму просвітителів (хоч інтерес до народного життя проявляється саме в них) романтики першими висувають проблему народу як своєрідної історично-культурної спільноти. За Фіхте („Промови до німецької нації“, „Про призначення вченого“), кожний народ, оберігаючи свій „дух“, виражає певну ідею людства, розвиваючи її по-своєму. Виходячи з цих філософських ідей, утверджуючи право на суверенність нації, українські романтики відіграли велику роль у відновленні й активізації історичної пам'яті та національної самосвідомості, в ознайомленні світу із звичаями, віруваннями, етичними й естетичними уявленнями свого народу, з його національним характером і менталітетом.

Відкриття національного світу України, включення його у світовий історичний процес зробило її, за словами А. Міцкевича, обітованою землею слов'янської романтичної поезії. Цьому, зокрема, немало сприяла й діяльність поетів „української школи“ в польській літературі, через посередництво яких, за словами І. Франка, „сни о Україні — не дійсній, не ідеалізованій навіть, а чисто висненій, фікційній“ [27, 23] швидко поширилися мало чи не по всій Європі. Козацька Україна, що протягом багатьох століть перебувала у тісних контактах із тюркським Сходом, бачилася Західною Європою в орієнтальному романтичному ореолі. На початку XIX ст. інтерес до „екзотичної“ країни з'являється у французів,

німців, англійців, іспанців (праці Леруа де Флажі, К. Мальт-Брюна, Х. Решберга, Н.-Л. Піссо та ін.) і дає імпульс до появи художніх творів у європейському романтизмі (в літературі — Байрон, Гюго, Шаміссо, Готшалль, Еспронседа та ін., у живописі — Буланже, Верне, у музиці — Бетховен, Ліст). Усе це сприяло входженню України як історико-культурного комплексу у свідомість західноєвропейських і насамперед слов'янських народів, пробудженню інтересу до її літератури (саме у цей час починають з'являтися переклади творів українських письменників іноземними мовами).

Романтизм в українській літературі — історично закономірне явище, важливий крок у розвитку духовного життя суспільства взагалі і художньої свідомості зокрема. Тоді як просвітительська літературно-естетична думка (просвітительський реалізм) була зорієнтована насамперед на відображення дійсності, а не на перетворення її, романтична естетика внесла в мистецтво і літературу той суб'єктивний підхід до предмета, ту вимогу перетворення дійсності, яка активізує творчі потенції особистості, переводячи її з об'єкта в суб'єкт дії. Виступаючи на захист свободи народу і суверенної особистості, романтична естетика високо піднесла і роль поета як творця нової дійсності, розширила проблематику літератури, вивела людину на зустріч з історією, поставила важливі суспільно-політичні і філософські питання: одиничне і загальне, життя і смерть, свобода і тиранія, народ і влада, особистість і колектив, утвердження активної ролі особистості. На відміну від переважаючої екстравертності просвітительського реалізму, що замикав психологічну діяльність героїв на зовнішній світ, романтики зосередили увагу на розкритті внутрішнього життя людини (принцип інтравертності), що привело до перевероту у пізнанні психології особистості.

Творчість українських романтиків дала поштовх розвитку художньої фантазії, утвердила протиставлення і контраст як провідний художній принцип (високе — низьке, вічне — скороминуще, минуле — сучасність, реальне — ідеальне). Розглядаючи дійсність як боротьбу суперечностей, рух, романтики зруйнували класицистичну ієрархію жанрів та поєднали в цілісні художні структури лірику, епос і драму (поява ліро-епічних та ліро-епіко-драматичних жанрів). Вони утвердили в літературі жанри побутової й історичної балади, історичної поеми, драми і трагедії, ліро-епічної поеми, любовної і громадянської лірики, „думи“, медитації та ін. Художні відкриття і досягнення романтиків органічно ввійшли в критичний реалізм.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Боровиковський Л.* Повне зібрання творів. К., 1967.
- Забіла В., Петренко М.* Поезії. К., 1960.
- Українські поети-романтики. Поетичні твори. К., 1987.
- Харківська школа романтиків: У 3 т. Харків, 1930.
- Айзеншток І.* Українські поети-романтики // Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст. К., 1968.
- Волинський П. К.* Український романтизм у зв'язку з розвитком романтизму в слов'янських літературах // *Волинський П.З* творчого доробку. К., 1973.
- Івашків В. М.* Українська романтична драма 30—80-х років XIX ст. К., 1990.
- Комаринець Т. І.* Ідейно-естетичні основи українського романтизму (Проблема національного й інтернаціонального). К., 1983.
- Крижанівський С. А., Ротач П. П.* Визначний представник українського романтизму // *Боровиковський Л.* Повне збір. творів. К., 1967.
- Крижанівський С. А.* Амвросій Могила та Ієремія Галка // Могила Амвросій. Галка Ієремія. Поезії. К., 1970.
- Наливайко Д. С.* Искусство: Направления, течения, стили. К., 1981.
- Нахлік Є. К.* Українська романтична проза 20—60-х років XIX ст. К., 1988.
- Нудьга Г.* Два поети-романтики // *Забіла В., Петренко М.* Поезії. К., 1960.
- Охріменко О. М.* Українська романтична балада (20—60-ті роки XIX ст.) // Рад. літературознавство. 1986. №5.
- Приходько П. Г.* Шевченко й український романтизм. К., 1963.
- Яценко М. Т.* Романтизм як художній напрям в українській літературі // Укр. мова і літ. в шк. 1989. № 2.
- Яценко М. Т.* Український романтизм й інші слов'янські літератури // Слов'янські літератури. Доповіді. К., 1988.
- Яценко М. Т.* Українська романтична поезія 20—60-х років XIX ст. // Українські поети-романтики. Поетичні твори. К., 1987.

Доба національного пробудження й становлення нової літератури в Західній Україні припадає на 30—50-ті роки XIX ст., тобто охоплює час від початку діяльності „Руської трійці“ до творчого дебюту її основоположника Ю. Федьковича.

У першій половині XIX ст. в Західній Україні, насамперед Галицькій Русі (історична назва Східної Галичини), склалися певні передумови для національно-культурного відродження й становлення нової, народної літератури. Найважливішим чинником було те, що західні українці, незважаючи на багатовікове національне поневолення польською, австрійською, угорською та молдавською державами, зберегли свою мову, віру (грецький обряд), звичаї, усне образне слово. Наприкінці XVIII ст. західноукраїнські землі опинилися під владою єдиної держави — Австрійської монархії: Східна Галичина — з 1772 р., Північна Буковина — з 1774 р. (Закарпатська Україна, або, за тодішньою історичною назвою, Підкарпатська Русь, перебувала у складі Австрії ще з кінця XVII ст.). Формування національної самосвідомості західних українців ускладнювалося тим, що вони належали до неповної — в межах Австрійської імперії — нації, являючи собою тільки частину українського народу, більшість якого перебувала під владою іншої держави — Росії.

Час від часу на західноукраїнських землях спалахували національно-визвольні й антифеодальні виступи. Австрійський уряд так і не зміг до кінця погасити одне з давніх вогнищ народної боротьби — карпатське опришківство, що зародилося ще за часів панування шляхетської Польщі. Крім того, селянські бунти й повстання відбулися у Волі Якубовій (1819), інших селах Самбірщини (1823), на Сколівщині (1824—1826), Чортківщині (1838), у Нагуєвичях (1832), Демні (1842). У 1843—1844 рр. у Північній Буковині виник антифеодальний селянський рух під проводом Лук'яна Кобилиці, 1846 р. спалахнуло селянське повстання у Східній

Галичині. Однак внаслідок нерозвиненості соціальної структури в середовищі українського населення на західних землях (основні верстви — селяни, духовенство, міщани), відсутності стійкої політичної традиції серед народних мас тутешній національний рух у першій половині XIX ст. (до революції 1848 р.) проходив головним чином свій культурно-мовний етап, хоч у кінцевому підсумку він мав ідеологічне й політичне спрямування.

Вагомими для національно-культурного пробудження Західної України були передумови у сфері „верхньої“ культури — як національної, так і інонаціональних. Загальний культурний рівень краю жили польські, німецькі та угорські освітні осередки, літературно-художні й наукові видання у Львові, Чернівцях, Ужгороді та інших містах; до культурно найрозвиненіших міст Австрійської імперії належав Львів. У 1784 р. тут було засновано університет, завдяки якому Східна Галичина приєдналася до загальноєвропейського руху Просвітництва. Філософські та суспільно-політичні ідеї цього руху пропагували у 80-х роках декан філософського факультету, серб за походженням, І. Мартинович, викладачі університету — діяч словенського Просвітництва М. Куральт, угорський просвітителі І. Фесслер.

Однак власне українських осередків освіти на Західній Україні було вкрай мало. У більшості міських шкіл викладання велося німецькою мовою, у Львівському університеті — німецькою й латинською. У народних школах переважала польська (у Східній Галичині), румунська (у Північній Буковині) або угорська (на Закарпатті) мова. Поодинокими національно-релігійними (греко-католицькими) осередками освіти були у Львові далекі від прогресивних ідей часу духовна семінарія (заснована 1783 р.) і Ставропігійський інститут, який мав власну друкарню і видавав церковнослов'янською та українською книжною (слов'яно-руською) мовами релігійну літературу, букварі, праці й тексти, що стосувалися давньогрецької культури (в інституті розвивалася елліністика).

На цьому тлі вирізнявся Руський інститут (*Studium Ruthenum*) — тимчасовий допоміжний навчальний заклад при Львівському університеті для студентів-українців філософського, юридичного й теологічного факультетів, у якому викладання велося українською книжною мовою. Для слухачів інституту Петро Лодій, професор філософії Львівського університету в 1787—1802 рр., переклав з латинської на українську книжну мову й опублікував підручник німецького філософа Х. Баумейстера „Наставлення любомудрия нравоучительного“ (1790), вживши в перекладі народні вислови.

Він же у своїх лекціях пропагував ідеї європейського Просвітництва (про необхідність розбудови наукової картини світу, впорядкування суспільного життя на засадах розуму, шляхом наукових досліджень, про доцільність „освіченого абсолютизму“ тощо). Слов'яно-руською мовою викладав студентам інституту математику й фізику природознавець-просвітитель І. Земанчик, професор, а в 1803—1804 рр. ректор Львівського університету. Завдяки цим ученим, мовознавцеві І. Лаврівському, а також іншим викладачам Руський інститут за час свого існування (1787—1806) підготував чимало освічених випускників із місцевого населення, зокрема знавців української книжної мови.

Наприкінці XVIII — у першій половині XIX ст. в Західній Україні панувала література шкільного класицизму. У школах учні вправлялися у писанні творів за класичними зразками й правилами. Найбільшою популярністю користувалися панегірики з нагоди релігійних свят, подій чи ювілеїв високопоставлених осіб. Поетичний доробок шкільного класицизму поповнювали представники вищого й нижчого духовенства, семінаристи. В 1790-х роках з одами на честь знатних осіб виступав П. Лодій, висловлюючи, зокрема, похвалу австрійським „освіченим монархам“ і галицько-українським церковним діячам за сприяння розвитку освіти, заснування Руського інституту. Найпомітнішим виразником цієї течії у першій половині XIX ст. був галицький священник з Перемиської єпархії Йосиф Левицький (1801—1860), який у своїй творчості наслідував оди Державіна, писав малозрозумілим для народних мас „язичієм“ — сумішшю російської та церковнослов'янської мов із місцевим діалектом. У 20—40-х роках він видав окремими книжечками ряд „стихов во честь“ митрополита М. Левицького та єпископів. Й. Левицький пробував перекладати „язичієм“ поетичні твори Гете й Шіллера, але ці публікації успіху не мали. Він виявляв увагу й до фольклору (записав близько 40 колядок і щедрівок) і звертався в окремих творах до народної мови, якою переклав початок „Слова о полку Ігоревім“ (1839) і написав вірш „Галич“ (усі ці тексти збереглися в рукописі). До представників „високоштильної“ поезії належали Г. Таркович, С. Лисенецький, складачі німецькомовних віршів австрофільського спрямування — Й. Білецький, І. Громницький, І. Остиславський, Р. Теліховський. Крім „язичія“, твори писали німецькою, польською, угорською, латинською чи давньогрецькою мовами.

Західноукраїнський шкільний класицизм представляв офіційну охоронну феодально-клерикальну літературу. Та все ж класицистичні панегірики й послання деякою мірою протидіяли



асиміляції західноукраїнського духовенства й підтримували в нього усвідомлення своєї належності до окремого субетносу Австрійської імперії, історично пов'язаного зі східнослов'янською („слов'яно-руською“) спільнотою. А в панегірику Й. Левицького на честь І. Снігурського (1837), написаному мовою, близькою до народної, та інкрустованому фольклорно-романтичною образністю, І. Франко навіть відчув „подих тої самої весни, яка віє від „Русалки Дністрової“ [31, 324].

Помітний внесок у національно-культурний розвиток Галичини зробив Іван Могильницький (1777—1831), колишній студент Віденського університету, слухач В. Копітара, з 1816 р. — ректор дяко-вчительського інституту в Перемишлі, заснованого за його ініціативи для підготування вчителів парафіяльних шкіл, а з травня 1817 р. — канонік та інспектор шкіл Перемиської єпархії. З метою українізації шкільництва він у 1816 р. заснував у Перемишлі першу в Галичині просвітню організацію — „Товариство галицьких греко-католицьких священиків для поширення письмами просвіти і культури серед вірних на основі християнської релігії“. В опублікованому у Відні 1816 р. статуті цього товариства — важливого, на думку І. Франка, документі з історії національно-культурного розвитку Галичини [27, 137] — були здекларовані завдання національно-просвітницького характеру: поширювати освіту серед народу, видавати українською мовою підручники для шкіл і загальнопросвітні посібники з господарства, гігієни, правових проблем, філантропії, виховувати селян у релігійному, гуманістичному й патріотичному дусі. У підході до народної мови проголошувався, з одного боку, просвітительський принцип: вона вважалася необхідною основою народної освіти й морально-дидактичної літератури, з іншого — класицистичний: мова простоліуду розглядалася як груба, простацька, що потребувала „окультування“ церковнослов'янською.

Через спротив польських шовіністичних кіл, Папи римського й галицького губернатора (останні остерігалися, що викладання в школах „руською“ мовою призведе до посилення російського впливу на Галичину), а також через інтриги в середовищі вищого духовенства й нестачу коштів товариство проіснувало лише до середини 1817 р. Все ж за ініціативи І. Могильницького в 1815—1827 рр. було здійснено кілька видань підручників, зокрема „Букваря славено-руського язика“, для народних шкіл Галицької Русі. Йому належить і перша в Західній Україні граматика української мови, написана в 1823 р. („Граматика язика славено-руського“; уперше видана в 1910 р.). У передмові до граматики — трактаті „Відомість о руськом язичі“, скорочений варіант якого

в перекладі А. Набеляка — „Rozprawa o języku ruskim“ — був надрукований у журналі львівської бібліотеки Оссолінських („Cztopismo Naukowe“ (1829), Могильницький першим серед західноукраїнських діячів заклав наукову основу розуміння „руської мови“ як рівноправної і самобутньої серед слов'янських мов, висловив думку про потребу української літератури, писаної народною мовою. Українців Галичини, Буковини й Підкарпатської Русі І. Могильницький розглядав як невід'ємну частину українського народу, стверджував, що всі етнічні групи української нації мають розвиватися як єдине національно-культурне ціле.

Завдяки зусиллям закарпатських культурно-освітніх діячів — І. Кутки, І. Фогараші, А. Бачинського, Г. Тарковича — ряд „руських“ підручників, зокрема букварів, видала для закарпатських і галицьких шкіл „східна друкарня“ при Будинському університеті\*.

Ранні просвітителі — єпископ І. Снігурський, професор Львівського університету І. Лаврівський, фольклорист і лінгвіст Й. Лозинський, історик-краєзнавець В. Компаневич, історик і мовознавець, професор і ректор Львівського університету М. Гриневецький — у своїй громадській діяльності займали помірковану позицію, обмежуючись справами просвіти, мовними питаннями, збиранням, систематизацією і популяризацією різноманітного історичного матеріалу. У 1830 р. М. Лучкай з Ужгорода видав граматику „слов'яноруської“ мови („Grammatica slavo-ruthena“), навівши в ній фольклорні зразки мови, а в 1834 р. вже згадуваний Й. Левицький — „Граматику руської, або малоруської мови в Галичині“ („Grammatik der Ruthenischen oder Kleinrussischen Sprache in Galizien“), перша вийшла латинською, друга — німецькою мовою. Оскільки ці граматики репрезентували передусім українську книжну мову з перевагою церковно-слов'янської, то й І. Вагилевич у листі до П. Шафарика 3 жовтня 1836 р. зауважив, що унормовані в них „язики“ насправді ніде „не живуть“ і що хоч обидва граматикарі силкуються воскресити штучну мову з часу її найбільшого занепаду, „але дасть Бог, що суетна їх робота“<sup>1</sup>. Усе ж згадані граматики відіграли певну роль у національно-культурному відродженні Західної України, недарма ж той-таки Вагилевич у листі до М. Максимовича 7 березня 1837 р. визнав: „Словесність наша розпочалася від граматик“<sup>2</sup>.

\* Будин — слов'янська назва тогочасного угорського міста Буда, об'єднаного в 1872 р. з Пештом та Обудою в одне місто — Будапешт.

<sup>1</sup> Українсько-руський архів. Львів, 1921. Т. 15. С. 8—9.

<sup>2</sup> Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я. Твори. К., 1982. С. 196.

Джерела виникнення нової української літератури на за-хідноукраїнських землях — у преромантичних віяннях. Їхні найхарактерніші ознаки — інтерес до своєї, „руської“, істо-рії, етнографії, захоплення манускриптами й давніми кни-годруками, фольклором, невтомна, дедалі ширша пропаган-да народної поезії як джерела естетичної насолоди, творчого натхнення і неперевершеного, на думку тогочасних популя-ризаторів, взірця для художньої літератури. Преромантичний рух був спрямований проти диктату шкільного класицизму, який відбивав ідейні погляди і художні смаки переважно вищого духовенства.

Ще в 1813—1821 рр. З. Доленга-Ходаковський, піонер слов'янського народознавства, діяч польської, української, російської та білоруської фольклористики, зібрав на східно-, західноукраїнських та польських землях близько 1400 ук-раїнських народних пісень. У 1817—1818 рр. він займався історико-географічними, археологічними, етнографічними і фольклористичними дослідженнями в Галичині. Помітно ак-тивізувала збирання і вивчення галичанами усної народної творчості його розвідка „Про Слов'янщину перед христи-янством“, видана в Кременці 1818 р. і передрукована зі значними доповненнями та виправленнями у львівському журналі „Pamiętnik Lwowski“ (1819). У цьому трактаті, пер-ейнятому виразними симпатіями автора до покріпаченого селянства, Доленга-Ходаковський уперше спробував розгля-нути архаїчні форми усної словесності як цінне джерело для характеристики стародавньої історії слов'янства.

У 20-х роках зразки української народнопоетичної твор-чості з'явилися у ряді львівських періодичних і непе-ріодичних видань (зокрема, німецько-польськомовному ка-лендарі „Der Pilger von Lemberg — Pielgrzym Lwowski“, тижневику „Rozmaitości“, поетичній збірці Вінцентія Поля „Ruthenische Volkslieder“, випущеній у світ 1829 р.). До львівських альманахів наступного десятиліття — „Haliczanin“ (1830), „Ziewonia“ (1834), „Slawianin“ (т. 1 — 1837 р., т. 2 — 1839 р.) — увійшло вже чимало зразків пісенної творчості русинів. На той час майже в кожному літературному часо-писі та альманасі польською мовою зустрічаються статті чи згадки про українську народну пісню або й її тексти у переспіві, перекладі чи оригіналі.

Становленню української фольклористики на Закарпатті у 20—40-х роках сприяли М. Лучкай, І. Фогараші, І. Ріпа, В. Довгович.

Поштовхом до національно-культурного відродження у Східній Галичині стало польське повстання 1830—1831 рр., певною мірою натхненне ідеями декабризму. Як підкрес-

лював І. Франко, „сей початок свідомого патріотизму польського був zarazом... початком свідомого патріотизму руського, початком відродження руської народності зразу в літературі, а з часом і в політиці“ [29, 322]. Сприяла цьому і поява у Львові 1833 р. збірки „Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego“ Вацлава з Олеська (В. Залеського). Ця збірка, названа І. Франком „першою ластівкою нашого народного пробудження“ [17, 111], здобула широкий розголос серед галицьких українців. Пісні з неї поширювалися в рукописних списках, ентузіасти почали збирати нові зразки усної народної творчості. У фольклористичному русі ініціаторами виступали представники нижчого духовенства — молодші попи й поповичі, які близько стояли до простолюду. Фольклор, що досі стихійно функціонував серед „низів“, тепер свідомо вводився у „високу“ літературу як її взірець.

Помітними віхами фольклористики стали збірка Й. Лозинського „Ruskoje wesile“ (Перемишль, 1835) та двотомник народнописенної творчості Жеготи Паулі „Pieśni ludu ruskiego w Galicyi“ (1839—1840). „Галичане перецеголяли нас повнотою и точностью своих изданий“, — зазначив М. Костомаров про видання В. Залеського, Й. Лозинського і Жеготи Паулі у статті „Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке“ (1843)<sup>3</sup>.

Фольклористичний дух у 30—40-х роках на західноукраїнських землях готував ґрунт для романтичної літератури. Найвагоміший внесок у національно-культурне відродження, становлення нової, народної, літератури в Західній Україні зробили діячі прогресивного літературного угруповання „Руська трійця“ — Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич та Яків Головацький. Їхня діяльність була б немислима без тих внутрішніх, галицько-руських, передумов, про які йшлося вище. Але самих цих чинників було недостатньо для національного пробудження у Східній Галичині — воно почалося і розвивалося в атмосфері слов'янського відродження, на яке орієнтувалася „Руська трійця“ і яке мало значний вплив на неї (з художніми і науковими творами слов'янських, як і західноєвропейських, авторів гуртківці мали змогу ознайомитися у львівській бібліотеці Інституту Оссолінських, читальний зал якої відкрився 1832 р., і в приватних колекціях).

Найвідчутніші інспірації на галицьку культурну молодь були з боку чеських „будителів“ — Й. Добровського, П. Шафарика, Ф. Челаковського, Ф. Палацького й особливо Я. Коллара, чій поема „Дочка Слави“ (1824) та стаття „Про

<sup>3</sup> Костомаров М. Твори: У 2 т. К., 1967. Т. 2. С. 378.

літературну взаємність між слов'янськими племенами і говірками" (1836), позначені впливом преромантичних поглядів Гердера, захопили молодих ентузіастів. Вагилевич навіть переклав українською мовою окремі сонети з „Дочки Слави“. Певним збудником фольклористичних зацікавлень і творчої діяльності „Руської трійці“ стали чеські збірки (як згодом стало відомо — не автентичних фольклорних творів, за які вони видавалися, а підробок під народну поезію) „Краледворський рукопис“ (1818) і „Зеленогорський рукопис“ (1819) В. Ганки та Й. Лінди. М. Шашкевич і І. Вагилевич навіть переклали окремі твори з них українською мовою.

На початку 30-х років „Трійця“ виявила інтерес до збірника „Народні сербські пісні“ (1824) та наукових розвідок провісника сербського відродження В. Караджича, до праць словенського філолога-славіста В. Копітара і польських учених — істориків Й. Лелевеля, М. Стрийковського, І. Б. Раковецького, Я. С. Бандтке, мовознавця С. Лінде, до поетичних творів А. Міцкевича й Ю. Словацького. Їх захопила й поетична і прозова творчість „української школи“ в польському романтизмі (С. Гощинський, Й. Б. Залеський, А. Мальчевський, Т. Падура), причому М. Шашкевич переклав рідною мовою уривок з поеми С. Гощинського „Канівський замок“.

Серед читаних побратимами книг — „Історія держави Російської“ М. Карамзіна, збірки російського фольклору К. Данилова, М. Чулкова, М. Попова, І. Прача, І. Сахарова, І. Снегірьова, поезія К. Рилєєва, твори Й. Г. Гердера, Й. Ф. Шіллера, французького просвітителя К. Ф. Вольнея, „Німецька міфологія“ Я. Грімма, „Всесвітня історія“ німецького просвітителя К. В. Роттека, „Опис України“ Г. Боплана.

Характерною рисою культурно-літературного руху на західноукраїнських землях була орієнтація на Східну Україну. У „Передслів'ї“ до фольклорно-літературного альманаху „Русалка Дністровая“ (Будин, 1837) М. Шашкевич із захопленням згадав надихаючі галицьких патріотів твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемовського, фольклорні збірки М. Цертелєва (1819), М. Максимовича (1827 і 1834), чотири випуски „Запорожской старины“ (1833—1834) І. Срезневського, „Малороссийские приказки“ (1834) Є. Гребінки. „Живий приклад“, за словами Я. Головацького, побачив М. Шашкевич у „Енеїді“ І. Котляревського та збірці „Малороссийские песни“ (1827) М. Максимовича і „загадав велику гадку — утворити чисто народну словесність южноруську — і цій гадці вірен остався до кінця“<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Головацький Я. Пам'ять Маркіяну-Руслану Шашкевичу // Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я. Твори. С. 265—266.

Істотне значення для розгортання діяльності „Руської трійці“ мали особисті зв'язки М. Шашкевича з В. Залеським, чеськими письменниками і вченими, на той час львів'янами, Я. П. Коубеком і К. Ф. Л. Запом, особисте знайомство чи листування Я. Головацького з В. Ганкою, Я. Колларом, П. Шафариком, Г. Петровичем, Ф. Міклошичем, В. Ягичем, Т. Павловичем, М. Максимовичем, О. Болянським, І. Срезневським, П. Лукашевичем, І. Вагилевича — з П. Шафариком, М. Максимовичем, І. Срезневським, М. Погодіним.

М. Шашкевич активно взявся до збирання народнопоетичної творчості (кілька його записів увійшло до фольклорної збірки В. Залеського). На початку 30-х років цей ентузіаст очолив у львівській семінарії, як згадував М. Устиянович у вірші „Вспомини“, „кружок вільнодумних, Що Русі Червоної відродження ждали і вслід українських мужів бистроумних Народ заумерлий збудити ся брали — Подвигами будь-то на полі словеснім, Будь заходом ширим около просвіти...“<sup>5</sup> Членами гуртка стали І. Вагилевич, Я. Головацький, М. Устиянович, І. Білинський, М. Кульчицький, М. Мінчакевич, Й. Острожинський, Й. Охрیمович, І. Покінський, С. Шепедій, О. Шухевич та ін.

Революційна настроєність оточення „Руської трійці“ — учасників конспіративного польського руху (зокрема таємної організації „Союз друзів народу“, заснованої у Львові 1833 р.) — А. Бельовського, М. Гординського, семінаристів Р. Крижанівського, М. Кульчицького, Й. Охрیمовича, М. Мінчакевича, М. Гадзинського, І. Покінського, Ф. Константиновича, І. Станчака, Т. Вісньовського та ін. — стала поштовхом до національно-культурної, хоча ще не досить виразно політично окресленої, діяльності „Трійці“. Романтичний рух на Західній Україні вже в своїх початках був явищем ідеологічним, хоч і здійснювався у літературно-культурній формі. Ідеологічним аспектом значною мірою зумовлювалася й увага „Руської трійці“ до фольклору та національної історії, у яких побратими шукали духу свободи, боротьби й героїзму. Як вказував І. Франко, замисли гуртківців були „витворити одноцільну полудневоруську мову і літературу і при їх допомозі воскресити цілу полудневоруську націю до нового життя духового і громадського“ [29, 43]. І. Вагилевич вірив, що завдяки просвітительській і культурно-освітній роботі „наші країни виступлять в жизнь європейську як народ, уцивілізований прикметно до духу і потреби веремня“ (лист до Я. Головацького від 1 липня 1843 р.)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Устиянович М. Поезії. К., 1987. С. 184.

<sup>6</sup> Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я. Твори. С. 206.

Молоді ентузіасти рішуче відкинули помилкові погляди В. Залеського на українську мову як діалект польської, його заперечення потреби творення української літератури. Під впливом „Трійці“ гуртківці М. Кульчицький, І. Білинський, М. Мінчакевич, М. Козанович, Й. Скоморовський, І. Бірецький, С. Семенович, М. Тимняк та інші збирали й вивчали матеріали з давньоруської та української історії, літератури, слов'янських мов, етнографії, усної народної творчості. У 30-х роках активно займався фольклорно-збирацькою роботою на бойківсько-лемківському пограниччі Михайло Мінчакевич (1808—1879): М. Шашкевич з вдячністю згадав його в „Передслов'ї“ до „Русалки Дністрової“ серед тих, що „пристроїли“ її „піснями народними і стариною“, а І. Франко згодом черпав матеріали з його рукописної збірки народних присяв'їв для свого видання „Галицько-руські народні приповідки“.

Зв'язок з львівським гуртком підтримували збирачі фольклору Г. Ількевич, М. Верещинський, М. Гнідковський, Л. Данкевич, К. Блонський. Учитель з Коломиї Григорій Ількевич ще в 20-х рр. розпочав рукописний зшиток „Sobranje pisem ruskich historycznych“; загалом же він зібрав близько 300 українських історичних, ліричних і баладних пісень, коломийок, гаївок. Після його смерті Я. Головацький видав „Галицькі приповідки і загадки, зібрані Гр. Ількевичем“ (Відень, 1841); до книжки ввійшли також матеріали Я. Головацького та І. Бірецького.

У 1838 р. І. Вагилевич упорядкував кілька рукописних збірників — переважно світських колядок та шедрівок — і передав їх П. Шафарикові, П. Киресвському, П. Лукашевичу та В. Мацейовському. В 1843 р. він надіслав фольклорно-пісенний збірник „Слов'янське свято коляда“ з „Передмовою“ М. Погодіну. Жоден з цих збірників не був опублікований. Результатом фольклорно-збирацької діяльності „Руської трійці“ та її однодумців стало тритомне (у чотирьох книгах) видання „Народные песни Галицкой и Угорской Руси“, упорядковане Я. Головацьким (1878).

Для становлення нової української літератури на західно-українських землях характерне складне взаємовідношення різних ідейно-художніх тенденцій. Основою літературного розвитку став пафос національно-культурного відродження, що зумовило панування романтизму в синкретичній ідейно-художній системі, у якій співіснували також тенденції просвітительського реалізму та сентименталізму. В силу історичних умов на Західній Україні виник характерний для літератур поневолених націй патріотичний варіант роман-

тизму. Його настрої виявився у загалом бадьорому, закличному тоні творчості молодих літераторів.

Оптимістична тональність, палкий, хоча й багато в чому неясний, порив властиві уже першій рукописній збірці львівських семінаристів „Син Русі“ (1833), до якої увійшли вірші, складені народною мовою: „Слово до чителей руського язика“ та „Дума“ (перша редакція „Погоні“) М. Шашкевича, „Сатира“, „Розсвіт“, „Роксолян, лі Танець руській“ Михайла Мінчакевича (1808—1879), „Радость весни“ Й. Левицького з Бовшева, „Русин“ Й. Левицького з Августівки та ін. Ця рукописна збірка є першою відомою нам пробою зачину нового українського письменства в Галичині, твореного народною мовою, на фольклорній основі і наснаженого національно-патріотичними почуттями. Шашкевич та його побратими закликали молодих „синів Русі“ усвідомити власну національну ідентичність і гідність („Русин я си зроду, тим ся величаю...“), повернутися обличчям до своєї історичної батьківщини („Бо Русь — край наш. наша мати“), згуртуватися в боротьбі за її національне відродження, просвітити „руський“ ум і прищепити „руському серцю“ любов до „муз“ — тобто нових, переважно романтичних художньо-естетичних віянь, що домінували в тогочасному європейському літературному процесі і в слов'янському відродженні. Творці „Сина Русі“ орієнтувалися на такі характерні парадигми романтичного художнього мислення, як культивування „народного стилю“, фольклоризму, стенографічного побутописання, утвердження національно-патріотичних почуттів, пробудження історичної пам'яті, поетизація народу, його звичаїв та обрядів, національної історії, рідної природи, самовираження автономної особистості, увага до індивідуальної людської долі. Ця романтична збірка сама була, таким чином, прикладом реалізації отого задекларованого в її програмному вірші „До синов Русі“ невідомого нам О. Г. заклику „защипити“ „в руськім серцю“ любов до нового віршотворення, нової словотворчості.

Учасники „Сина Русі“ залюбки використовували народнописенні жанри, мотиви, образи, прийоми, ритмомелодику, народні фразеологізми; серед віршів збірки подибуємо літературну обробку місцевої народної легенди (анонімний „Хрестец камінний край Любачева“), героїко-романтичну баладу, створену шляхом оригінального переосмислення народнопоетичного матеріалу, зокрема фольклорної балади драматично-побутового плану („Дума“ М. Шашкевича). Певне суголосся з рефлексійністю народнописенної лірики вловлюється у вірші „Молитва хлопця“ О. Глиньського.



Водночас автори збірки зверталися й до суто літературних форм — пробували опанувати народною мовою поетичні жанри громадського послання („До синів Русі“ О. Г., „Слово до читателів руського язика“ М. Шашкевича), вірша-алегорії („Сатира“ М. Мінчакевича), віршового пейзажу („Розсвіт“ М. Мінчакевича, „Радость весни“ Й. Левицького з Бовшева, „Віхер“ Г. О.), громадянського маніфесту („Русин“ Й. Левицького з Августівки), складну ритмічну модифікацію восьмивірша („Радость весни“), зробити переклад з Анакреонта („вїмок“ А. Гадинського). До своєрідного схрещення жанрових ознак народної календарно-обрядової поезії (веснянок, русальних, петрівочних та купальських пісень) і віршового громадянського маніфесту вдався М. Мінчакевич у „Роксоляні“ (книжно-поетичним за ритмічною структурою чотиривіршам передує рефрен, запозичений із народнообрядового дійства). Таким чином, уже в цій першій збірці віршів галицьких семінаристів відбувалося взаємодоповнення різних за походженням художніх тенденцій — фольклорної та книжно-словесної, що стало характерним для становлення й розвитку нової галицько-руської і всієї української літератури.

Уміщені в „Сині Русі“ вірші художньо нерівноцінні; вони хибують на недосконалість, точніше, невиробленість літературної форми. (Та не забуваймо, що це були тільки перші проби віршування народною мовою!) До кращих належать твори М. Шашкевича, М. Мінчакевича, „До синів Русі“ О. Г., анонімний „Хрестец камінний край Любачева“, позначений певним драматизмом, натхненна ода весні й молодості „Радость весни“ Й. Левицького з Бовшева, „Віхер“ Г. О., де подано романтичний опис бурі, переклад „З Анакреонта“ А. Гадинського. З віршів Мінчакевича найцікавішими є „Роксолян“ і „Сатира“; остання варта уваги як відгук на тодішні польсько-українські національні суперечки: в образі „впертого“ брата в ній виведено „русина“, „думного“ — поляка, а „сусіда третого“ — Австрію. „Роксолян“ же прикметний не тільки патріотичною наснагою, а й спробою відтворити етнографічні реалії побуту українського народу. Така ж спроба наявна і в Мінчакевичевому „Розсвіті“, у якому автор виявив спостережницький хист. Щирістю й невимушеністю вислову зворушує фольклоризований вірш Мінчакевича „Розлука“, написаний на мотив прощання за-коханих.

Крім віршів, уміщених у „Сині Русі“, М. Мінчакевич склав також любовну елегію „Думка“ (1834) в стилі народно-ліричних пісень про кохання (опубл. 1912 р.), а Йосиф Левицький з Бовшева — перший в українській літературі

переклад народною мовою балади А. Міцкевича „Альпугари“ (з поеми „Конрад Валленрод“; цей переклад зберігся в окремому рукописі, датованому 1833 р.).

„Син Русі“ був лише систематизацією творів гуртківців і ще не призначався для публікації.

До друку „Руська трійця“ підготувала наступну збірку — „Зоря“ (1834), що відкривалася портретом Б. Хмельницького і складалася з деяких фольклорних записів та оригінальних творів гуртківців. Однак львівський цензор В. Левицький і галицький митрополит М. Левицький визнали цей альманах непридатним для друку передусім тому, що, з огляду на місцеві обставини, „самі тільки нагадування про сумні історичні події, зв'язані з релігійним і політичним гнітом, який під колишнім польським урядом терпіли тутешні жителі і корінні русини особливо через вплив єзуїтів і лихварів, яких використовувано як знаряддя утиску і який спричинив криваву відплату під час козацьких війн Хмельницького, викликали б гіркі відчуття, коли б рукопис був надрукований і розповсюджений“. До того ж збірка, на думку цих офіційних осіб, могла б поставити під сумнів відданість „галицько-руської нації“ та її духовенства цісарському урядові і дати привід для звинувачення їх у прихильності до Росії (особливо тому, що один з авторів — М. Шашкевич — підписався прибраним ім'ям Руслан). Нарешті, цензор і митрополит приписували семінаристам займатися теологією і пробувати свої літературні сили у творенні народною мовою „загальнокорисних моральних книжок для народу“<sup>7</sup>.

Після невдачі з „Зорею“ Шашкевич, Вагилевич і Головацький на її основі упорядкували новий альманах — „Русалка Дністровая“ уклавши його з народних пісень, власних оригінальних творів, перекладів сербських пісень та уривків з „Краледворського рукопису“, статей літературно-критичного, фольклористичного й історіографічного характеру. Цю збірку Головацькому пощастило опублікувати в Будині наприкінці 1836 р. (на титульній сторінці альманаху дата — 1837), в обхід львівської цензури, за допомогою Г. Петровича, сербського громадсько-політичного та культурного діяча. „Русалка Дністровая“ стала першим опублікованим фольклорно-літературним альманахом західноукраїнських літераторів. Однак той же львівський цензор В. Левицький заборонив поширення цієї збірки — „в основному з тієї причини, що вміщені в ній статті є несвоєчасним духовним витвором екзальтованої юнацької фантазії, читання якого, особливо в теперішній час, може ввести в оману легковажних

<sup>7</sup> „Русалка Дністрова“: документи і матеріали. К., 1989. С. 61—63

і викликати у них невдоволення існуючим<sup>8</sup>. 800 примірників „Русалки Дністрової“, надісланих до Львова, були конфісковані, читачі — переважно поза Галичиною — одержали тільки 200. З конфіскованих примірників альманаху у львівському цензурному комітеті збереглося 600; вони вийшли у світ 1848 р.

Ще у спрямованій проти латинізації українського алфавіту статті „Азбука і Abecadjo“, виданій окремою брошурою в 1836 р., М. Шашкевич здекларував романтичне розуміння народної літератури. Причому на статті позначився вплив пройнятої гердерівськими ідеями передмови В. Залеського до збірки 1833 р., зокрема думки про поділ поезії на природну й штучну. Разом з тим у розвідці відбилися просвітительські погляди: „Література є постійною потребою всього народу. Основна мета її і завдання — ширити освіту серед всього народу аж до окремих його представників“<sup>9</sup>.

Ідейно-художньою основою творчості „Руська трійця“ вважала фольклор як історично правдиве відображення життя народу, вираження його „руської душі“.

Діячі „Руської трійці“ ставили народну поезію вище за тогочасну галицько-українську літературу, що розвивалася в руслі шкільного класицизму. Народним вважалися фольклорний твір або близький до нього. Вміщені в „Русалці Дністровій“ українські історичні пісні про козацтво, про боротьбу проти іноземного поневолення, пісні про кохання, зразки народної обрядової лірики, а також переклади сербських пісень і фрагментів з „Краледворського рукопису“, переважно інтимного плану, покликані були представити самобутній „народний стиль“ як основу нової літератури.

Фольклористичні погляди „Руської трійці“ значною мірою викладені в опублікованій у „Русалці Дністровій“ рецензії М. Шашкевича на збірник „*Ruskoje wesile*“. У цьому першому в галицько-руських виданнях зразку критичної рецензії Шашкевич дорікав Лозинському за описовість, відсутність глибокого осмислення народних пісень з погляду актуальних завдань національно-культурного розвитку, вимагав визначати час виникнення фольклорних творів, спільне в піснях прадавніх і „нинішніх“ (це мало доводити єдність народу), їх жанрово-сюжетні ознаки, особливості поезики тощо.

Основною ознакою народності в літературі „Руська трійця“ вважала народну мову. У руслі романтичної абсолютізації

<sup>8</sup> „Русалка Дністрова“: документи і матеріали. С. 99.

<sup>9</sup> Шашкевич М., Василевич І., Галовацький Я. Твори. С. 114.

мистецтва орієнтація робилася на народнопоетичну, а не на живу розмовну мову. Та важливо, що діячі „Руської трійці“ в своїй творчості орієнтувалися не лише на галицький мовний діалект, а й на мову основної маси українського народу, вживану у фольклорі та літературі Наддніпрянщини. Саме поняття народної мови М. Шашкевич та його романтичні однодумці розуміли як невіддільне від поняття „духу“ народу. Тим-то створити літературу народною мовою означало разом з мовою ввести у письменство її носія — народ.

У „Передговорі к народним руським пісням“ „Русалки Дністрової“ І. Вагилевич виклав романтичну концепцію „руського народу“ та етнічної самобутності наддністрянських українців. На його погляд, народна субстанція склалася переважно ще в Київській Русі і згодом вистояла в тяжких умовах іноземної експансії та соціального гніту. На цій концепції позначився певний вплив гердерівського трактування слов'ян як ідилічного, миролюбного „голубиноного“ народу. Водночас, на думку І. Вагилевича, в часи „ужасної недолі“ — монголо-татарської навали — і в добу козаччини, уславленої „лицарськими ділами“, в народі сформувалися героїчні риси характеру.

Якщо у „Святій Русі“, за Вагилевичем, існувала соціальна гармонія у відносинах між князями, боярами і простолюдом, то в період занепаду загальноруської державної єдності внаслідок князівських міжусобиць (чим скористалися зовнішні вороги) з'явилися свої „лукаві хіснолюбці, які, приставши до ворогів, чуженіли, а здвигшись з ними, кували чіпи своїм браттям“.

Оскільки в історичній концепції „Руської трійці“ основною дійовою особою вважався народ, між історією і фольклором ставився знак рівності. („...Народ руський прославлявся, гараздував, бідився, боровся, розбивав тугу і надіявся — таким конче і гадкам його, і пісням бути“, — писав у „Передговорі...“ І. Вагилевич). Історія трактувалася побратимами як розвиток у певних національних і тільки частково соціальних відносинах, родинно-побутових стосунках „народного руху“ (при цьому історичний час уявлявся лише частиною сакрального, християнського, часу, вічності). Сучасний народ вони трактували як наступника попередніх поколінь, життя яких вважали прикладом для наслідування. У дусі романтизму „Руська трійця“ дивилася на сучасність із позицій ідеалізованого минулого.

З романтичним розумінням народу пов'язувалися відповідно тип і завдання літератури, в якій значна увага приділялася оспівуванню історичних часів. У „Передговорі...“ І. Вагилевич розрізняв три історичні епохи в житті „руського

народу“: князівська Русь, козаччина і сьогочасність. Ідеалізована давньоруська епоха, коли були „мир, і гаразд, і любов взаємна“, протистояла в уяві письменника двом наступним. З цього протиставлення героїчної боротьби в минулому і „ганебної покори“ в „сьогоденні“ М. Шашкевич робив сміливий для тих умов висновок: „Лучше борба нещаслива, як нинішня тихота...“<sup>10</sup>.

Інспірована великою мірою „Дочкою Слави“ Коллара антитеза сучасності і „передвіцького часу“, коли руський та інші слов'янські народи переживали добу розквіту, сформульована у вірші М. Шашкевича „Згадка“:

Заспіваю, що минуло.

Передвіцький згану час, —

Як весело колись було,

Як то сумно нині в нас!<sup>11</sup>

Під знаком подібного контрасту минулого й сучасного, посилянь на „історичне право“ проходило все слов'янське відродження. З таких уявлень „Руська трійця“ виводила мету — відновлення „вільної“ атмосфери минулих часів. Крім апеляцій до „історичного права“, мала місце просвітительська пропаганда „приобрітєнія природніх прав усьому народові, розширення правдивої людськості, істинного чоловіколюбія через розширення наук і проч.“, як писав у 1841 р. Я. Головацький<sup>12</sup>.

Перші прояви омріяного відродження народу молоді патріоти вбачали в літературному русі. У фрагменті „До читателя“ М. Шашкевич розмежував „словесність руську“ на три часові „переділи“ — „величественний Бояновий, запорчений польський, движшийся народний“<sup>13</sup>.

І. Франко назвав „Русалку Дністрову“, спрямовану відразу проти трьох тодішніх авторитетів — літературно-церковного, політичного і соціального, — „свого часу явищем наскрізь революційним“ [26, 90], „Ціла „Русалка“, — писав він, — се немов один неясний прорив чуття людського серед загального затупіння та одичіння. Се її найбільша, найреволюційніша ціха“ [26, 92]. На противагу церковній культурній традиції, письменству шкільного класицизму збірка відзначалася світським змістом, просвітительсько-романтичним спрямуванням; вона поклала початок секуляризації літературно-художнього процесу на західноукраїнських землях. Творці й упорядники „Русалки Дністрової“ з успіхом використали народну мову й український алфавіт („граж-

<sup>10</sup> Шашкевич М. Твори. К., 1973. С. 119.

<sup>11</sup> Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я. Твори. С. 32.

<sup>12</sup> Там же. С. 20.

<sup>13</sup> Шашкевич М. Твори. С. 124.

данський“ шрифту), вказали на єдність українського народу, закликали до спільної слов'янської діяльності проти гнітючої атмосфери царського абсолютизму. В альманасі вони представили творчість простолюду, підтримали народний протест проти гноблення („Олена“ М. Шашкевича, „Мадей“ І. Вагилевича), вийшли на рівень інтернаціональних зв'язків із всеслов'янським культурно-прогресивним рухом (ідея всеслов'янської єдності відбилася як в оригінальних віршах, так і в перекладах з інших слов'янських мов).

Чільною постаттю серед галицьких „будителів“ був Маркіян Семенович Шашкевич (1811—1843), за висловом І. Франка, „батько нового, народного галицько-руського письменства“ [47, 112]. Народився він у с. Підлісся Золочівського повіту на Львівщині в сім'ї священика. Освіту здобув у Золочівській німецькій школі, Львівській та Бережанській гімназіях, а в 1829—1838 рр. — у Львівській семінарії (з перервою у 1830—1833 рр., коли був виключений за порушення статуту). Відвідував лекції з філософії у Львівському університеті. З 1838 р. до кінця життя був сільським священиком.

Літературна діяльність Шашкевича припадає на 1833—1843 рр. Творчий і науковий доробок письменника складається з понад тридцяти віршів, незавершеної поеми „Перекінчик бісурманський“, „казки“ „Олена“, переспівів і перекладів з давньоруської, чеської, сербської, польської та грецької мов, кількох статей і нотаток. У 1836 р. цей культурний діяч склав першу українську „Читанку“ для народних шкіл. Видана у 1850 р., вона знаменувала початок нової української літератури для дітей. Зберігся фрагмент Шашкевичевого переспіву „Слова о полку Ігоревім“ — „Плач Ярославин“.

Провідною в художньому світі Шашкевича є антитеза „національна воля в минулому — неволя в сучасному“, з якої виводиться мета — відновити минулу свободу. Цей історико-романтичний двосвіт, а також відчуття відірваності західних українців від основної маси українського народу зумовили характерну особливість Шашкевичевої творчості: вона пройнята мотивами розрваного „зв'язку часів“, утраченої гармонії, сприйманням світу як роздвоєного цілого (не тільки в історичному плані: минуле — сучасне, а й в індивідуально-психологічному: кохання — розлука, доля — недоля), а відтак — і прагненням подолати цю неприродність становища. Глибоко особисте, як це властиво романтикам, відчуття історії в Шашкевича, втілюване у відчутті гордості за колишню велич народу і жалю за втрату минулої волі, вийшло за межі громадянських тем і поширилось на лірику любовну та лірику долі.

Мотиви національно-культурного відродження звучать у його громадянських поезіях: вірші „Згадка“, закличних дружніх посланнях, адресованих ровесникам, освіченій молоді, — „Слово до чителів руського язика“, „Побратимові, послаючи єму пісні українські“, фрагментах „Відкинь той камінь, що ти серце тисне!“, „Руська мати нас родила“. Із цих творів постає образ автора-патріота, який репрезентує молоді прогресивні сили народу. У „Слові...“ лунають просвітельські заклики до „юних друзів“ — „Гонить з Русі мраки тьмаві!“, „Разом к світлу!“ — та замість ранньо-просвітельського космополітизму тут вчуваються властиві романтизмові патріотичні ідеї. Наснажений любов'ю до материнської мови фрагмент „Руська мати нас родила“ перегукується з паякими рядками про рідну мову з поеми чеського романтика К. Г. Махи „Травень“.

В епічних поезіях галицько-українського митця — вірші „Болеслав Кривоустий під Галичем, 1139“, фольклорних стилізаціях „О Наливайку“, „Хмельницького обступленіє Львова (Строєм народної пісні)“ — опрацьовується історична тема, звучить апеляція до старовини, звияжної визвольної боротьби народу із загарбниками — польською шляхтою. Тут своєму інертному сучасникові палкий романтик підтекстом нагадує: „Ти не неволі син!...“ Цими творами Шашкевич ввів у літературу фольклорну „історичну людину“, образи-персонажі загальнонаціонального звучання.

Романтична дисгармонія світу проступає у зверненні поета до традиційного фольклорного мотиву розлуки закоханих („Туга“, „Вірна“, „Думка“, „Нісся місяць ясним небом“, „Туга за милою“, „До милої“) чи родичів („Погоня“). Інші мотиви, що відбивають відчуття задушливої атмосфери феодалного суспільства, — це мотиви знедоленості, сирітства, самотності. У таких віршах домінує меланхолійний тон, але смуток є формою протесту особистості проти пригноблючого й інертного середовища. Поет довірливо допускає читача до світу своїх інтимних почуттів. Гуманістична концепція homo sensibilis — (чуттєвої людини) — виражена в поетичних творах, викладених як романтична сповідь серця, „життя душі“ ліричного героя: „Місяченько круглоколий“, „Розпука“, „Лиха доля“, „Над Бугом“, („Безрідний“), „Підлисс“, сонет „Сумрак вечерній“. Запрограмованим, передбаченим літературним (класицистичним) етикетом почуттям протиставляється справжнє (у романтичному трактуванні і ще зі значними елементами фольклорної умовності) внутрішнє життя індивіда. Саме в „поезії долі“ в Шашкевича вже почав складатися образ ліричного героя (у „любівній“ ліриці поета, крім польськомовних віршів „A wiesz ty?..

(До Julii...)“ і „Моє небо (Julii...)“, ліричного героя ще немає): В українській романтичній поезії передшевченківської доби ліричний герой найталановитішого митця „Руської трійці“ став найближчим попередником аналогічного образу в Шевченка, а сам Шашкевич, по суті, — першим ліриком нової української літератури.

У поетичному світі Шашкевича наявний ряд наскрізних парних протилежних мотивів. Це мотив розлуки — від поетової „розлуки із долею“, „з гараздом“, рідною „веселою стороною“, розлуки закоханих до розлуки народу із своєю колишньою „волею“ і контрастний йому потужний мотив єдності, братання — від єднання закоханих і їх вінчання до консолідації молодих патріотичних сил Галицької Русі, єдності Західної і Східної України та, нарешті, до братання всеслов'янського. Наскрізним є мотив світлої туги, пориву до високого. Це туга за милою, родиною, „колодязем стусляцьким“, його цілющою, живодайною водою, за втраченою національною незалежністю, за кращим майбутнім. Нарешті — мотив віри, такий істотний для настроїв „бучителів“. При всій неясності ідеалу кожна клітина Шашкевичевої поезії насажена живим чуттям і таким глибоким емоційним зарядом, якого ще не знали галичани у своїх мертвонароджених „язичівських“ віршових композиціях. „Чуття — а панщина!“ — згадує І.Франко [26, 92] той контраст між застоєм духовності в Галичині й гарячою лавиною, вибухнутою з глибин Маркіянового серця.

У поетичній творчості Шашкевича здійснювалася еволюція від преромантизму до романтизму. Подібний розвиток притаманний не лише Шашкевичевій поезії, в цьому річизі взагалі відбувався закономірний рух галицько-української літератури від фольклорної імперсональності до проблисків нового типу особистості — „суверенної людини“, до становлення особистісного начала, від раціоналістичного світобачення до романтичного світовідчуття.

Певна частина поетичного доробку Шашкевича ще перебуває в руслі преромантизму. Це ранні твори, в яких просвітительська ідеологія поєднана з прикметами романтичного світобачення: „Слово до читателів руського язика“, сонет-послання „До\*\*\*\*“, де просвітительсько-класицистична абсолютизація розуму, стоїчного спокою, гармонії співіснує з романтичною концепцією людини, яка ставиться в центр універсального буття. До преромантизму належать сентиментальне послання „Син любимому отцю“, а також фольклорні стилізації з властивою їм імперсональністю („О Наливайку“, „Хмельницького обступленіє Львова“, „Погоня“). переспіви та переклади зі слов'янського фольклору, анакреонтика з її



увагою до чуттєвого світу людини. На межі преромантизму та романтизму перебувають любовна лірика („Туга“, „Вірна“, „Туга за милою“, „До милої“), медитація „Веснянка“, де крізь народнописенні імітації прозирають особистісні ремінісценції, самотні образи.

Чільне місце в поетичному світі Шашкевича належить романтичним творам: оригінальним віршам і фрагментам, пройнятим громадянською наснагою, патріотично-визвольним пафосом, духом боріння („Згадка“, „Побратимові“, „Відкинь той камінь“, „Руська мати нас родила“, „Болеслав Кривоустий під Галичем, 1139“), „ліриці долі“ („Місяченько круглоколий“, „Розпука“, „Лиха доля“, „Над Бугом“, „Підлисе“, „Сумрак вечерній“) з виразними ознаками образу ліричного героя, а відтак — нового, суверенного типу особистості.

У різних віршах Шашкевича з неоднаковою силою виявляються його поетичне обличчя та неповторна індивідуальність. За винятком окремих фольклорних стилізацій і переробок („О Наливайку“, „Хмельницького обступлені Львова“ та ін.), поет зумів тією чи іншою мірою виявити власну творчу позицію, особистісно-психологічне начало, подолати опір фольклору й органічно використати його ідейно-художні багатства. Тому нема підстав ототожнювати Шашкевича з образом народного співця із своєрідного поетичного маніфесту [„Бандурист“] — уривка з незавершеної поеми „Перекинчик бісурманський“. Захоплений поезією Шашкевича, І. Франко не набгато перебільшував, відзначаючи „її індивідуальний, суб'єктивний характер, що дає нам можливість із-за кожного твору, із-за кожного стиха бачити особистість поета, його симпатичну вдачу і щире серце“. Далі І. Франко слушно вказував, що народні пісні „тільки наполовину могли бути для нього взірцем: вони так само прості і натуральні, та при тім вони і м пер с о н а л ь н і ...“ [29, 250]. У цілому творчість Шашкевича, об'єднуючи народнописенне й особистісно-творче начала, знаменувала перехід від універсальних художніх систем — шкільного класицизму і фольклору до конкретно-історичної — романтизму. При цьому письменник творчо опрацював і літературні жанри, що побутували в польському романтизмі (поетичне послання, маніфест, сонет, елегія, поема, новела).

У романтичній новелі-казці „Олена“, що започаткувала нову художню прозу на західноукраїнських землях і стала першим твором романтичної прози й першим зразком жанру новели в українській літературі, Шашкевич уславив карпатських опришків як захисників пригноблених, народних месників, висловив протест проти соціального гніту. Як і у віршах „О Наливайку“, „Хмельницького обступлені Львова“,

позитивним героєм у цьому гостросюжетному творі виступає народний ватажок (опришок Медведюк). „А тота ціла картина оприського курища, — писав І. Франко, — так чудно і артистично змальована Шашкевичем в „Олені“, чи ж не виходить вона на апофеоз того єдиного протесту проти неволі, який тоді був можливий для народу?“ [26, 92]. І. Франко недаремно вжив слово „тоді“ — він аж ніяк не ідеалізував і не абсолютизував свавільні акції простолюду, зокрема криваву помсту, розуміючи, що в нові часи конституційна монархія уможлиблювала інші, цивілізовані шляхи боротьби проти гноблення.

В „Олені“ опрацьовано новелістичний фабульний матеріал (незвичайна, але правдоподібна подія), у ній наявне новелістичне, стисло виписане закінчення, в основі якого — різкий поворот дії. Водночас у Шашкевича новела-казка щедро орнаментована фольклорною символікою і лежить у руслі освоєння європейськими романтиками художньої умовності усної народної творчості. Казковість сюжету „Олені“ надають і поетизація зображуваного, підкреслення незвичайності не тільки дії, а й дійових осіб — опришків. Ватажок легендарних карпатських захисників народу Медведюк, чий портрет і образ явно гіперболізовані, наділений рисами казкових персонажів — це немовби та фантастична сила, до якої по допомогу звертається герой фольклорної казки. Прикметне й живописне тло дії, зокрема верховинський „пейзаж-марєво“. За слушним спостереженням М. Гнатишака, „коли Кулішеву „Орисю“ справедливо можна вважати за недосяжний у нашій літературі зразок класичної ясності і прозорості, — то Шашкевичева „Олена“ є досконалим артистичним виявом романтичної таємничості“<sup>14</sup>.

Маркіянові Шашкевичу судилося стати найяскравішим зачинателем нової літератури демократичного спрямування на західноукраїнських землях. Заслуги його полягають і в тому, що він своєю громадсько-культурною діяльністю спричинився до пробудження національної самосвідомості галицьких українців, а стверджуючи думку про єдність українського народу, розділеного кордоном, виступив за возз'єднання західноукраїнських земель із східнослов'янськими. Письменник увійшов в історію також як виразник соціальних прагнень трудящих, єднання вільних слов'янських народів. В очах наступних поколінь колоритна постать цього „будителя народного духу“ зростає до символу взірцевого письменника-патріота, поборника дружби народів.

<sup>14</sup> Гнатишак М. Ідейні основи творчості Маркіяна Шашкевича. Львів, 1937. С. 15.

За типом митця, котрий у своєму поетичному доробку синтезував фольклорний і літературний первні, органічно поєднав громадянські мотиви з інтимно-сповідальними інтонаціями, мажорну закличність з камерними переливами, органічну творчість з перекладацькою, М. Шашкевич виявився предтечею великого Івана Франка.

Іван Миколайович Вагилевич (1811—1866), як і Шашкевич, здобув семінарсько-університетську освіту. У двох поетичних втворах українською мовою та кільканадцятьох польською виступив послідовним романтиком. Його польськомовні твори, написані в 1829—1841 рр., збереглися в автографах — окремому зошиті і рукописній збірці під назвою „Poezie D. J. Wagilewicza, 11”<sup>15</sup>. В інтимно-ліричних віршах-ретроспекціях „До L\*\*\*\*” (звернення до когось із друзів юнацьких літ), „Wspomnienie” („Спомин”), „Zycie” („Життя”), „Teşknota” („Тура”), „Teżaźniejszość” („Теперішнє”) поет, кинутий „холодною рукою долі” у вир життєвих перипетій, з сумом згадує своє щасливе минуле — „весну життя”. Відчуття розірваного „зв’язку часів” тут постає в індивідуально-психологічному плані. В поезії „Stance do m[arii] Z[arzyckiej]” („Станси до М. З.”) ліричний герой, охоплений передчасною „старістю душі”, благає в коханої тільки згадати його колись, у вірші „Spotkanie” („Зустріч”) уславлює кохання, що рятує його від зневіри й самотності. Елегійна лірика Вагилевича („думки”, за його визначенням) символізує драматизм і проблематичність досягнення духовної свободи й самореалізації непересічної особистості в суспільстві.

В іншому ключі створено цикл „Dumy” („Думи”) з тієї ж збірки „Poezie” — чотири ліро-епічні мініатюри героїко-історичного змісту, побудовані на історичних джерелах і народних легендах, пересипані поетико-стилістичними ремінісценціями зі „Слова о полку Ігоревім” і написані в стилі цієї літературної пам’ятки ритмізованою прозою. Епіграф із „Слова...” („Уже-бо, братіє, невеселая година встала...”) увиразнює і посилює трагічну тональність „дум”, у яких ідеться про зруйнування ханом Батисем галицько-руських міст Пліснесько („Pleśniąnsko”) і Бич („Bucz”), а також знищення турками „града” Добрилів („Dobryłów”). Четверта мініатюра, власне історико-політична медитація „Dniestr” („Дністер”),

<sup>15</sup> Див.: Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. Архів І. Вагилевича. № 14. П. 1; № 43. П. 12. Уперше більшість творів з цих автографів опубліковано у виданні: Шашкевич М., Вагилевич І., Говцацький Я. Твори. С. 133-163.

відбиває авторську тугу за старими князівськими часами, „давньою славою“ Галицько-руської землі, загарбаній згодом польською шляхтою. „Думи“ символізують боротьбу Галицької Русі проти монголо-татарського нашествия та інтервенції з боку султанської Туреччини і королівської Польщі.

У „Русалці Дністровій“ надруковані його легендарно-історична поема „Мадей“, близька до жанру народної героїчної балади, і любовно-психологічна балада з демонологічними мотивами й образами „Жулин і Калина“, названа автором „казкою“. Стиль поеми інкрустований ремінісценціями із „Слова о полку Ігоревім“, до речі, перекладеного письменником українською мовою. У центрі цього Вагилевичевого ліро-епічного твору — опoетизований образ ватажка „легіників“ — „сив Мадея“ (поема побудована на народних легендах про однойменного опришка). Творець ліричних „знімків душі“ тут виявив себе сильним поетом-трагіком, співцем боротьби карпато-руського населення проти угорських феодалів. У баладі „Жулин і Калина“ авторська увага зосереджена на трагічних колізіях любовного трикутника, на душевних муках закоханих, на проблемі справжності почуттів і цільності натур. Через фольклорну образність Вагилевич виражає романтичне відчуття непорядкованості світу, дисгармонії міжособистісних взаємин.

І. Вагилевич — автор фольклорно-етнографічних та історичних розвідок, присвячених переважно карпатським етнічним групам — бойкам, гуцулам, лемкам. Особливо цікавили його слов'янська й зокрема українська міфологія і фольклорна символіка — у рукописах збереглися його праці „Demonologia słowiańska“, „Zarysy do demonografii“, „Symbolika słowiańska“, збірка легенд і оповідань „Kronika Ludu z demologii słowiańskiej“.

Яків Федорович Головацький (1814—1888), який у 30-х роках навчався у Львівській духовній семінарії та університеті, в духовній академії в Кошице й університеті в Пешті, був насамперед ученим-славістом — фольклористом, етнографом, літературознавцем, істориком, мовознавцем, бібліографом. Серед його найважливіших розвідок — „Поділ часу у руснів“, „Слова вітання, благословенства, чемності і обичайності у руснів“, „Очерк старославянського баснословия, или Мифологии“. Особливу увагу у своїй збирацькій і дослідницькій фольклористично-етнографічній діяльності Головацький приділяв регіону Українських Карпат („Мандрівка по Галицькій та Угорській Русі“, „Великая Хорватия, или Галицько-Карпатская Русь“), заклавши разом з Вагилевичем основи українського етнографічного карпатознавства.

У 30 — 40-х роках Я. Головацький написав ряд віршів (у 1861 р. він створив ще одну поезію — „Братові з-за Дунаю“). За винятком віршових записів в альбоми І. Срезневському та В. Ганці, вони публікувалися в альманахах „Русалка Дністровая“, „Вінок русинам на обжинки“ (1847. Ч. 2) і газеті „Слово“. Типово просвітительський притчево-алегоричний вірш Головацького „Весна“ завершується знаменним висновком-настановою: „Хто працює, оре, сіє, Той і плодів ся надіє!“<sup>16</sup>. Лірико-повчальне спрямування („Лучче плисти потихоньки, Та певненьким ходов...“) має й інша його фольклорно-алегорична поезія, теж надрукована у „Вінку...“, — „Річка“, яку І. Франко вважав „непоганим віршем“, створеним „при моментальнім приливі ширості“ [35, 72]. У вміщених у „Русалці Дністровій“ преромантичних „Двох віночках“ — імітації фольклорної балади — відтворено народнопісенний мотив вічної розлуки закоханих. Серед романтичної лірики поета вирізняється „Туга за родиною“, пройнята любов'ю до свого народу, рідного краю, рідної мови. Неясні, невмотивовані почуття „туги й жалю“ ліричного героя („Моя доля“) насправді несуть відбиток „лиха віку“ — відчуття скованості, несвободи особистості в умовах несправедливого суспільства. Чи не найвдаліший вірш Головацького — громадсько-культурний маніфест „Руський з руським повстрічався...“ [„В альбом Ізмаїлу Срезневському“], позначений ширістю почуттів і поетичністю вислову. У цьому творі, а також у поезії „Братові з-за Дунаю“ письменник закликає наддніпрянських і надністрянських українців до єдності. Двовірш [„В альбом Вацлаву Ганці“] демонструє віру поета у „велику будучність“ слов'янських народів.

У творчості „Руської трійці“ (найвиразніше — у Шашкевича) втілено три основних типи героя: романтично-історична постать ватажка народних мас; романтично-психологічний тип непересічної індивідуальності, яка страждає у пошуках особистого щастя, і просвітительсько-романтичний тип сучасної освіченої молоді людини, яка прагне служити національно-культурному відродженню рідного народу.

Народжувана українська література нового типу на західних землях привернула увагу культурних діячів Наддніпрянської України. Схвально сприйняв „Русалку Дністровую“ Т. Шевченко. М. Максимович підтримав прагнення західноукраїнських письменників розвивати літературу народною мовою у листі до галицького історика Д. Зубрицького та статті „О стихотворениях червоноруских“ (Києвлянин,

<sup>16</sup> Шашкевич М., Вигилевич І., Головацький Я. Твори. С. 215.

1841. Кн. 2). У цій розвідці він зробив критичний огляд тодішніх галицько-українських художньо-літературних видань, найвище оцінивши „Русалку Дністровую“ (щоправда, він розглядав мову цих видань як етап переходу до письменства російською мовою). Певний вплив на галицьких літераторів мав І. Срезневський, який у 1842 р. відвідав Львів.

Значного розголосу серед галицьких українців набула полемічна стаття Я. Головацького „Становище русинів у Галичині“, надрукована німецькою мовою під псевдонімом Гаврило Русин у лейпцігському журналі „Jahrbücher für slavische Literatur, Kunst und Wissenschaft“ (1846. — Hft. 9) і видана того ж року окремим відбитком. Австрійські власті негайно ж заборонили розповсюдження в Галичині числа журналу з цією статтею, але вона поширювалася в списках. Це була перша публічна політична програма визвольного руху на західноукраїнських землях, яка знаменувала початок його нового етапу — політичного. Осудивши феодально-абсолютистські порядки, викривши дискримінацію галицько-українського простолюду з боку австрійських властей, польської шляхти й української денационалізованої верхівки, Головацький висунув ряд прогресивних вимог до уряду: скасування панщини; створення робітникам мануфактурної промисловості й ремісникам; поширення загальнокорисних знань для піднесення культури, промисловості й законопорядку; запровадження україномовних шкіл, викладання і дослідження української мови у вищих навчальних закладах; піклування про розвиток літератури народною мовою, збереження національно-історичних традицій і обрядів, заснування українських періодичних видань.

Разом з братом І. Головацьким Я. Головацький підготував хронологічно другий — після „Русалки Дністрової“ — західноукраїнський літературно-науковий альманах „Вінок русинам на обжинки“, у двох книгах якого (Відень, 1846, 1847) були вміщені поезії, казка „Олена“ та переклади М. Шашкевича; вірші, літературно оброблені прозою народні казки та небилиці, переклади сербських пісень і казок В. Даля, нарис про М. Шашкевича й етнографічні статті Я. Головацького; поетичні твори І. Вагилевича, І. Головацького, М. Устияновича, А. Могильницького, А. Лужецького, Л. Данкевича, К. Скоморівського; фольклорні матеріали.

Як спроба ввести в галицько-руську літературу народну мову вартій уваги панегірик (вінок з дев'яти сонетів) І. Головацького „Піснь радостного голоса“, присвячений російському цареві Миколі І з нагоди його візиту до Відня 1845 р. (опубл. 1848 р.).

У 1848—1849 рр., з початком буржуазно-демократичної революції, яка в Австрійській імперії відразу ж привела до скасування панщини і запровадження конституції (1848), в Західній Україні настало національно-культурне й літературне пожвавлення. 2 квітня 1848 р. у Львові представники буржуазії, чиновництва, інтелігенції і духовенства заснували постійно діючий орган — Головну руську раду, яка вимагала від австрійських властей проведення буржуазних реформ у промисловості, сільському господарстві, соціальних відносинах і забезпечення умов для вільного національно-культурного розвитку галицьких українців. У відозві до українського народу від 10 травня 1848 р. Рада вперше офіційно проголосила галицьких русинів частиною українського народу. За свою відзнаку Головна руська рада взяла герб галицьких князів Романовичів (XIII ст.) — золотий лев на голубому тлі, а національним визнала синьо-жовтий прапор (ці символічні барви „народу руського“ оспівав М. Устиянович у вірші „Братки“).

У жовтні того ж року відбувся з'їзд діячів української науки й культури („Собор учених руських“), метою якого було згуртувати сили галицько-української інтелігенції в справі національно-культурного відродження. Найактивнішим учасником львівського з'їзду — прогресивно настроєним М. Устияновичу, Я. Головацькому, І. Жуківському, Р. Моху, Й. Лозинському, Й. Левицькому (з Перемиської землі), І. Гушалевичу та ін., які висловилися за народно-демократичний розвиток літератури, — вдалося одержати перемогу над консервативно настроєними представниками вищого духовенства — прихильниками шкільного класицизму, які опинилися в меншості. На з'їзді було засновано культурно-просвітне товариство для видання дешевих книжок для народу „Галицько-руська матиця“ на зразок чеської та південнослов'янських. Це товариство видало „Буквар для шкіл в Галиції“ А. Добрянського (1848), „Граматику руського язика“ Я. Головацького, драму у віршах „Справа в селі Клекотині“ Р. Моха (1849), „Читанку для малих дітей“ М. Шашкевича (1850, 1853) та ряд інших книжок. З 1849 р. культурне й наукове життя Галицької Русі зосередилося в Народному Домі, заснованому у Львові з ініціативи Головної руської ради.

Під тиском галицько-руської громадськості австрійський уряд дозволив викладання українською мовою в народних школах Східної Галичини і розпорядився ввести українську мову як обов'язковий предмет у тутешніх гімназіях (мовою викладання в них залишалася німецька). У 1849 р. у Львівському університеті була відкрита кафедра української мови та літератури, професором якої став Я. Головацький.

На хвилі революційного піднесення у Львові з'явилися перші українські часописи. Помітно активізувала літературний процес „Зоря галицька“ — перша українська політична і літературно-художня газета, яку видавала Головна руська рада з 15 липня 1848 р. Літературно-критичні матеріали та художні твори друкували газети „Дневник руський“ (1848; редактор І. Вагилевич), „Галичо-руський вісник“ (1849—1850; редактор М. Устиянович), „Новини“ (1849; редактор І. Гушалевич). У „Дневнику руському“ (№ 5, 6, 9) побачив світ перший на Західній Україні історико-літературний нарис „Замітки о руській літературі“ І. Вагилевича — інформативно-популярний огляд українського письменства з часів Київської Русі до появи найновіших майстрів слова (Т. Шевченка, М. Костомарова, П. Куліша та ін.). Автор нарису підкреслив, що з кінця XVIII ст. з'явилася тенденція до розвитку української літератури, відповідно „потребам і духові народному“.

Літературний тижневик „Пчола“, який видавав у 1849 р. І. Гушалевич як продовження „Новин“, помістив статтю Я. Головацького „Іван Котляревський“ (№ 3), у якій наголошувалося на народності творів зачинателя нової української літератури.

Окремою брошурою — „Три вступительні преподаванія о руській словесності“ (1849) вийшли три лекції Я. Головацького, прочитані на новоутвореній кафедрі української мови та літератури Львівського університету. І. Франко звернув увагу в них насамперед на те, що Головацький „зазначував самостійність, підносив красоту руської мови“ [43, 364]. Професор зробив огляд українського фольклору та літератури від „Слова о полку Ігоревім“ до творчості І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Л. Боровиковського, Є. Гребінки, М. Шашкевича, М. Устияновича, обґрунтувавши закономірність зародження нової української літератури, писаної народною мовою і прикметної „обличем народним“. Покликання галицьких письменників автор викладів убачав у тому, щоб „розвинути свою родиму словесність, свос питоме жите“, сприяти народній освіті і „переносити європейське пресвіщене тихим розвоєм на весь южноруський нарід“<sup>17</sup>.

У передмові до львівського видання повісті „Маруся“ „О житті і сочиненіях Грицька Основ'яненка“ (1849) Головацький високо оцінив Квітку як літератора, „котрий поклав нам сильну основу храму чисто народної словесності“<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Твори М. Шашкевича, Я. Головацького, Н. Устияновича, А. Могильницького. У Львові, 1906. С. 165.

<sup>18</sup> Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я. Твори. С. 284.



Нариси Головацького про життя і творчість задніпровських письменників не відзначалися оригінальністю — він чимало запозичив, наприклад, із статей В. Пассека про І. Котляревського й К. Сементовського про Г. Квітку, надрукованих у журналі „Москвитянин“ (1841, 1843). Проте історико-літературні публікації Головацького сприяли популяризації цих письменників і становленню нової літератури в Східній Галичині. До того ж, як відзначив І. Франко, до виходу в світ першого тому „Історії слов'янських літератур“ (1879), автором якого був О. Пипін, в галузі історії літератури „для Галичини існувала тільки одна серйозна праця“ — „О первом литературно-умственном движении русинов в Галиции со времен австрийского владения в этой земле“ Я. Головацького (Львів, 1865).

У цю пору продовжувачами просвітительських і романтичних традицій „Руської трійці“ виступили письменники М. Устиянович, А. Могильницький, Р. Мох, І. Гушалевич, Л. Данкевич та ін.

Ще навчаючись у Львівській семінарії, Микола Леонтьович Устиянович (1811—1885) написав українською мовою сду „Сльоза на гробі М. Гарасевича“ (1836). У романтичному посланні (у формі сонета) „Побратимові в день імені его“ (1836) письменник, оновивши класицистичну одописну традицію, склав шану своєму другу та натхненнику М. Шашкевичу. Сприйняте від „Руської трійці“ протиставлення „щасливого“ історичного минулого й безрадісної тогочасної дійсності виразно проступає у ранніх віршах Устияновича „Гей, гей, милий Боже!“ та „Наддністрянка“.

З 1848 р. Устиянович активізував свою творчу й громадську діяльність, позначену демократичними рисами. У виголошеній на з'їзді „учених руських“ патріотичній промові, наснаженій романтичним пафосом, письменник зорієнтував українських літераторів на народнопісенну стихію, творчість Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Шашкевича та Шевченка.

Прикметно, що повернення М. Устияновича до літературної творчості в 1848 р. знаменувала „Згадка за Маркіяна Шашкевича во вічную его пам'ять“. У поетичному набутку Устияновича революційних літ переплелися мотиви туги, пов'язані з утратою національної незалежності (зокрема, вірш „Дума матері руської“), і бадьорий дух відродження. Віра в майбутнє рідного народу звучить у посланнях „До „Зорі галицької“, „До перемишлян“. Майстерними є переспіви віршів з драми польського письменника Ю. Коженювського „Каррассу górale“ — романтичний словоспів мешканцям і природі Карпатської України „Верховинець“

(„Верховино, світку ти наш!..“) і романтично-трагічна за своєю тональністю „Піснь опришків“. Обидва переспіви стали популярними народними піснями (до першої з них музику опрацював М. Лисенко). В узагальненому образку-портреті „Хлібороб“ поет ушлявлює трударя — творця земних благ, схиляючись до ідеалізації селянського життя. Реалістичними засобами, переходом до об'єктивного письма відзначається поезія „Жебрак“. Наприкінці 50-х на початку 60-х років письменник створив цикл історичних поезій — переспівів окремих відомостей з „Повісті минулих літ“ і Галицько-Волинського літопису.

У першій завершеній поемі нової літератури на західноукраїнських землях „Путь на полонину“, уривки з якої друкувалися в галицькій періодиці в 1850—1859 рр., Устиянович пов'язує свій історичний оптимізм із національно-культурним пробудженням, надіями на поширення освіти. Твір складається з циклу медитацій і цікавий як зразок української романтичної поеми з внутрішнім сюжетом. Поетичний виклад характеризується ліричними інтонаціями, багатством художньої умовності. Алегоричний образ „пути на полонину“ символізує поступ народу з феодально-патріархальної темряви („мраку невіжества“) до світла.

Устияновичеві належить і заслуга у становленні художньої прози на західноукраїнських землях. У просвітительсько-романтичному образку-портреті „Старий Єфрем“ („Галичо-руський вісник“, 1849) ще незначне художнє осягнення дійсності, фабула майже відсутня, натомість домінує філософсько-публіцистичний струмінь, помітний дидактизм, автор звертається до традиції церковного жанру проповіді. Водночас спостерігаються поєднання біблійної моралі і народної мудрості, етичне вивищення простолоду над панством. Романтичний образ столітнього селянина Єфрема виростає до символу народу-стоїка.

У романтично-психологічному творі „Месть верховинця (Повістка з правдивого случаю)“ (Галичо-руський вісник, 1849—1850)\* Устиянович протиставляє поміщицько-чиновницькому середовищу „природну людину“, проводить ідею про морально-етичну та чуттєву вищість народних низів над панством. Герой письменника Продан Наливайко — „сиротюк

\* Жанр цього твору — одного з кращих в українській романтичній прозі — М. Устиянович спочатку визначив як повість, очевидно, за аналогією з „Малороссийскими повестями“ Г. Квітки-Основ'яненка. В окремому львівському виданні 1879 р. автор назвав твір „повісткою“ — поширеним у жанровизначальному лексиконі західноукраїнських письменників другої половини XIX ст. терміном на означення прозової форми, яка, з сучасного погляду, поєднувала в собі риси оповідання, повісті і новели.

без кавальця землі“, музично обдарований наймит-вівчар „з гарячим, але чесним серцем“ — характеризується інтенсивним, суперечливим внутрішнім життям, багатим духовним світом.

Конфлікт „повістки“ побудований на основі соціальних (майнових) суперечностей любовного трикутника. Вигранується романтичний тип особистості, яка усвідомлює свою самоцінність, прагне утвердитися в суспільстві. Письменник зображує не тільки незвичайне кохання Продана, а й його тверде переконання в тому, що лише він гідний руки красуні і зможе принести їй щастя. Така впевненість сповнює Наливайка рішучістю в досягненні бажаної мети. Водночас розв'язання колізії позначене впливом просвітительської моралі і здійснюється, як і в „Наталці Полтавці“ І. Котляревського, через ситуацію „змагання у благородстві“, щоправда, по-романтичному драматизовану.

У спробі прозового твору, орієнтованого на вальтерскоттівську манеру викладу й поетику пригодницької сюжетопобудови, „Страсний четвер. Повість верховинська, з місцевих поговорок“ (Зоря галицька, 1852) Устиянович прагне з'ясувати соціальні причини карпатського опришківства посиленням експлуатації трудящих мас. Письменник зображує опришків подвійно: йдучи за фольклорною традицією, опетизовує, за офіційною — осуджує.

Антін Степанович Любич Могильницький (1811—1873), теж випускник семінарії (1840), розпочав творчу діяльність ще в 1838 р., але найпліднішими для поета стали 1848—1852 рр.

У передмові до окремого видання незавершеної поеми „Скит Манявський“ (Перемишль, 1852) на питання, з чого починати національне відродження, Могильницький відповів: „з народної словесності“. Під народною словесністю поет розумів літературу, писану народною мовою, засновану на фольклорі, прийнятую народними думами й почуттями. Сповнена романтичного пафосу, поезія Могильницького відзначається наступальним демократизмом, громадянською наснагою, полемічністю, мажорною тональністю, безкомпромісністю. Ліричним суб'єктом більшості поезій Шашкевичевого наступника виступає власне автор — полум'яний патріот „руського народу“, соратник борців за його національно-культурне відродження. У програмному вірші-посланні „Ученим членам руської Матиці (Нового року 1849)“ поет покладає надію на культурне просвітительство. На противагу стоїчим мотивам, що виявилися у творчості М. Устияновича, А. Могильницький закликає, щоб „Русі синове“,

„як Прометей... Самі си світла аж з неба досягли“<sup>19</sup>. У цьому творі, а також у поетичному маніфесті „Судьба поета“ автор гостро виступає проти канонів шкільного класицизму, наслідування іноземних художніх зразків (до ідеї творчого засвоєння досвіду світової літератури поет ще не піднявся), орієнтує письменників на український фольклор, на опрацювання сюжетів з життя простолюду, закликає митців до безкорисливого служіння рідному народові.

Майже в усіх творах Могильницького наявні апеляції до великої історії князівської Русі та України. Традиційна антитеза „золотого віку“ в минулому й безрадісної сучасності найзриміше виражена у вірші „Згадка старовини“, позначеному натяками на соціальне гноблення, та романтичній поемі „Скит Манявський“ (Зоря галицька, 1849), створеній на основі народних переказів. У поемі письменник зробив спробу відтворити історичний та місцевий колорит, розкрити народну психологію і світогляд, проте обмежився живописним викладом легенд та етнографічними замальовками. Закликаючи співвітчизників до активної праці на ниві національної культури, Могильницький гостро, як ніхто з „будителів народного духу“ в Західній Україні, критикував їх за довгу „сплячку“ (поетичне послання „Пробудися, соловію“, звернене до Я. Головацького, й особливо поема „Скит Манявський“). Поет дорікав полонізованим сучасникам за те, що вони цураються рідної мови, прагнуть наслідувати манери чужоземців, не знають свого історичного минулого. Нікчемним „правнукам“ у поемі протиставляються „предки“ — „рицарі в брани“. Біль і гнів вчуваються у рядках Могильницького „Отців мови ся встидаєм?.. Ах, недячний, гідний встид!“ (вірш [„Рідна мова“]).

У першому полемічному розділі балади „Русин вояк“ письменник прагне піднести „руський“ патріотизм. І хоча другому розділові — фабульному, ілюстративному — шкодить австрофільські тенденції, в цілому в баладі виразно прозвучав голос галицьких русинів як частини української нації.

Літературним наступником М. Шашкевича — „найпопулярнішим із його спадкоємців“ (І. Франко) — був поет і зачинатель нової драматургії в українській літературі Галичини Рудольф Іванович Мох (1816—1892), сільський священник. Ще в 1841 р., будучи семінаристом, він видав у Львові невеличку (з десяти віршів) збірку „Мотиль“ —

<sup>19</sup> Могильницький А. Л. Ученим членам руської Матиці (Нового року 1849) // Письменники Західної України 30—50-х років XIX ст. К., 1965. С. 433.

першу в Галичині книжку поезії українською народною мовою. Дружне послання, іділія, філософська медитація, байка, віршове оповідання — такий жанровий спектр „Мотилу“ (автор вправлявся також у писанні народною мовою панегіриків). Поет замислюється над долею трудівника в несправедливому суспільстві та місцем і можливостями людини в універсальній світобудові, а відтак підносить цінність таких людських рис, як працелюбність, приязнь, самовіданість. Збірка, підкреслив І. Франко, засвідчила, „крім немало поетичного таланту, також добре знання галицької народної мови“ у Р. Моху. Та найкраще виявився його поетичний і гумористично-сатиричний талант у драматичнім творі „Справа в селі Клекотині“ [41, 299]. Ця гумористично-сатирична драма-притча на антиалкогольну тему побудована як художня ілюстрація до повчального переказу, очевидно, вигаданого самим автором, про міфічний Клекотин, що згорів через недогляд його мешканців-п'яниць. Навівши в передмові „До чесних читателів“ цей переказ, Р. Мох акцентував на узагальнюючому і дидактичному характері своїх „драматичних сцен з панцизнаних часів“. П'єса репрезентує характерний типаж західноукраїнського села першої половини ХІХ ст. — хлопи, баби, сільські урядники (війт, присяжний, десятник), орендар і його жінка, вояк-дезертир. За словами І. Франка, автор „драматичних сцен“ зумів змалювати „очень живую и пеструю, хотя и вульгарную картину галицко-русской деревни во время барщины, с ее непроглядной темнотой и деморализацией“ [41, 130]. У непривабливих, зумисне згущених барвах у п'єсі подано сцени пияцтва і сварок між селянами, без прикрашення показано гнітюче становище кріпачок, які потерпали від чоловіків-п'яниць, а також нелад у панських сім'ях. Автор уважно аналізує не тільки сімейно-побутові, а й станіві та інші соціально-ієрархічні взаємини, розвінчуючи експлуаторську сутність стосунків між паном, суддею, сільськими урядниками, орендарем, з одного боку, і кріпаками — з іншого, викриває хабарництво судових чиновників. Мохові вдалося переконливо розкрити добре налагоджену в тогочасному суспільстві систему експлуатації народу через споювання, в якій брали участь пан, сендзя, війт і орендар.

„Справа в селі Клекотині“ має прикметні ознаки просвітительсько-реалістичного твору: подвійний сюжет — реальний (соціально-викривальний) і логічний (морально-дидактичний); поряд з конкретно-реалістичними картинками, скопійованими з дійсності, — підкреслені художньо-параболічна умовність зображуваного; провідне зв'язання негативним персонажам (п'яницям, ледарям, визискувачам) взірця

моральної поведінки. В ролі останнього виступає селянин Трофим, який залюбки виголошує дидактичні сентенції, закликаючи односельців вести тверезий спосіб життя і дбати про освіту дітей як запоруку їхнього щасливого, сповненого достатків майбуття.

„Драматичні сцени“ Р. Моха написані римованими віршами (чотири- і п'ятистопним ямбом, чотиристопним хореем, колодийковим розміром та ін.), виклад жвавий, дотепний, позначений версифікаторською вправністю. Автор уміло вмонтував у текст п'єси народні вислови, прислів'я та приказки, пісні. Драма стала одним з перших у літературі зразків тогочасної розмовної мови галицьких українців. Чи ставилася ця п'єса на сцені — невідомо.

Власне, перша в Галичині українська театральна вистава відбулася у Львівській духовній семінарії ще в 1841 р., коли було інсценізовано народне весілля за збіркою Й. Лозинського „*Ruskoje wesile*“. У 1848 р. в Коломиї з успіхом пройшли вистави за п'єсами І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та С. Писаревського в переробках (етнографічних адаптаціях) І. Озаркевича. А 15 травня 1849 р. у Львові широкій глядацькій аудиторії було запропоновано сценічне втілення оригінального драматичного твору Р. Моха — повчально-сатиричної п'єси на антиалкогольну тему „Терпен — спасен“ (уривки з неї друкувалися в „Зорі галицькій“ 1849 р.).

На мандрівну тему про солдата-чарівника написав водевіль „Муж старий — жінка молода“ (1849) Стефан Петрушевич, етнограф і фольклорист, сільський священик на Стрийщині, однак його „первописна опера, з громадських повісток уложена“, була надрукована тільки через півстоліття.

Талановитим поетом вважав І. Франко Луку Данкевича (1791—1867), галицького священика, який розпочав літературну діяльність у 30-х роках, а дебютував у другій частині альманаху „Вінок русинам на обжинки“ (драматичною сценкою у віршах „Бесіда о горілці“, присвяченою проповіді тверезості, та іншими творами). Його поетичний доробок складається з написаних народною мовою понад 40 ліричних віршів (патріотичних та психологічно-сповідальних) і такої ж кількості байок, частина з яких має антикріпосницьке спрямування. З віршами (а також публіцистичними статтями на економічні та культурно-громадські теми) він виступав на сторінках газет „Зоря галицька“, „Новини“, „Слово“, журналу „Голос народний“, альманаху „Зоря галицькая яко альбум на год 1860“ та збірника „Галичанин“ (1862).

У поезії „Плач та потіха Руської матері“ Данкевич привітав національне пробудження в революційній Галичині („Грімкий голос ту розлягся, Бо й Лев рикнув грізно...“), палко закликав краян: „Гей, до діла враз берімся!“, бо „В сам час дім наш будувати На власній землиці“. У романтичних віршах „Коляда“, „На день 3(15) мая“ (дата скасування панщини в Австрійській імперії; 1848) поет мріяв про „красну днину“ для „всіх русинів“, про єднання розмежованих українських земель, про „благий день на всю Русь“ (тобто Україну), радів, що „галичани за руську справу Борються різко... За ім'я рідне, мову, предків славу“. Популярності набула свого часу його сатирична політична поезія „Надгробное слово карті з 4 марта 1849 р.“, у якій висміювалася австрійська конституція, — до публікації І. Франком у 1884 р. ця поезія поширювалася у списках.

Любов'ю до рідної землі, традиційними мотивами туги, народнопісенною основою, мелодійністю вирізняються більшість творів з ранньої лірики Івана Гушалеви́ча (1823—1903) (збірки „Стихотворенія“ (Перемишль, 1848), „Цвіти із наддністрянської левади“ (Львів, 1852) та публікації в періодичних виданнях і альманахах). Окремі його вірші, покладені на музику, стали популярними піснями („Де єсть руська отчина?“, „Бурлак“ та ін.).

Просвітительськи-практичне спрямування мала публіцистична і літературна діяльність Льва Трещаківського (1810—1874), пароха з села Рудне поблизу Львова, який у 1848—1850 рр. опублікував на сторінках „Зорі галицької“ цілий ряд реалістично-дидактичних оповідань, белетризованих сільськогосподарських повчань для селян і політичних статей, у яких боронив право галицьких русинів на національно-культурний розвиток.

Улюбленою творчою манерою Трещаківського була проповідь загальнолюдських моральних засад і національно-патріотичних ідей у формі цікавого повчального оповідання, написаного живою народнорозмовною мовою і доступного для розуміння читачам і слухачам із простолюду. Особливо наполегливо письменник пропагував тверезий спосіб життя, закликаючи народ „од піяньства утікати“. Серед його оповідань на тему тверезості — „Болотнівка“, „Село Гараздівці“, „Суд, або Що Іван на тамтом світі виділ“ — вирізняється „Село Липовиці, або Як то легко мож в нещасте впасти“ (1849) — оригінальна притча з використанням народно-демонологічного образу (нечистий, обернувшись у парубка-зайду Луця Перовича, спокусив працьовитих і заможних липовицьких селян до горілки і таким чином зробив з них жебраків).

У художній формі діалогічної сценки — один селянин повчає іншого („Петро і Павло. Розмова в лісі“, 1848) Трещаківський виклав свою політичну програму: на думку автора, шлях галицьких українців до самоутвердження і здобуття рівноправності серед народів Австрійської імперії лежить через освіту і парламентську боротьбу (вибори най-достойніших депутатів на сейм, які могли б гідно відстоювати там національні інтереси).

У 1848—1849 рр. Осип Шухевич (1816—1870), галицький сільський парох, випускник Львівської духовної семінарії, колишній учасник Шашкевичевого гуртка, вперше переклав українською мовою знамениту „Пісню про хліборобство“ та деякі інші твори Вергілія, романтичну поему „Залята рожа“ і два сонети німецького поета-романтика Е. Ф. Шульце, уривок з легенди Гердера „Хоробрий воїн“, створив українізований переспів — „наслідване з Вальтер-Скотта“ — „Подорожній“. І. Франко, який видав збірку „Переводи і наслідування Осипа Шухевича“ (Львів, 1883), у „Передньому слові“ відзначив, що вміщені в ній тексти „цікаві для нас раз яко збогачене нашої вбогої перекладної літератури“, а по-друге, „тим, що вони дуже корисно свідчать о тім, як пильно перекладчик прислухувався мові народній, як обширним скарбом тої мови він владав“ [26, 254]. Переклади і наслідування Шухевича цікаві і з точки зору розвитку українського віршування — так, „Залята рожа“ відтворена італійською октавою (*абабаба*), що є першим зразком використання цього розміру в українській версифікації.

П. Головацький, брат Я. Головацького, переклав українською мовою повість М. Гоголя „Тарас Бульба“ (1850).

Поступові нової української літератури у Східній Галичині сприяв літературний збірник „Лірвак з-над Сяна“ (Перемишль, 1852), в якому були вміщені поезії П. Кульчицького, П. Леонтовича, С. Осташевського, оповідання „Чис серце, того правда“ П. Леонтовича, мовознавчі статті П. Леонтовича, Й. Лозинського. Орієнтуючись на творчість І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, О. Бодяньського, автори збірника висловилися за розвиток галицько-руської літератури народною мовою.

Становлення нової прози пов'язане з романтичною повістю Євгена Згарського (1834—1892) „Анна Смохівська“ (Зоря галицька. 1855, № 18-25), сюжет якої обертається навколо однієї події — сватання. На матеріалі з життя верховинців автор порушує популярну серед тогочасних українських письменників проблему кохання парубка й дівчини з різних соціальних верств („багацьким дочкам а убогим синам невже ж не любитись?“). У центрі



цього твору колізія між любовним почуттям як органічним виявом людської природи, позастановою цінністю особистості й приватновласницькою психологією з її прагматизмом міжособистісних взаємин. „Для любви нема ріжниці, і Смохівський над грішми, а не над серцем своєї дочки владу має“ — такий лейтмотив трагедійної повісті-притчі Згарського, спрямованої проти буржуазного духу наживи.

Поряд з обумовленістю любовно-побутової колізії соціальними чинниками повість „Анна Смохівська“ виявляє риси романтичної двоплановості конфлікту (зацеплено проблеми людського буття взагалі, свободи волі індивіда, фатальних випадків у людському житті). Цей твір, у якому прозирають ознаки детективно-психологічного жанру, захоплює інтригуючим викладом фабульних перипетій; автор з успіхом послуговується композиційною перестановкою хронологічного порядку зображуваних подій.

У культурному розвитку Закарпаття першої половини XIX ст. певну роль відіграв поет, філософ і фольклорист Василь Довгович (1793—1849). До його рукописної поетичної збірки „Роѣmata Basilii Dohovits“ (1832) увійшли латиномовні філософські вірші, сповідально-інтимні, любовні поезії угорською мовою, а також побутово-ліричні та гумористичні твори книжною українською мовою з елементами народної — переважно стилізації фольклорнопісенних першовзорів.

Зачинателем нової української літератури на Закарпатті є Олександр Васильович Духнович (1803—1865) — учений-педагог, письменник, видавець, фольклорист, історик та етнограф. Будучи каноніком у Пряшеві, він у 40—60-х роках очолив національно-культурний і освітній рух закарпатських українців, виступаючи за єдність своїх краян із східнослов'янською етнічною спільністю, уявляючи собі її майбутнє, щоправда, під крилом російського орла (вірш „Русскій марш“). Кращі його поезії насажені національно-патріотичними почуттями, ліризмом, романтичним пафосом, написані мовою, близькою до народної. Широку популярність здобув вірш „Вручание“ („Я русин був, есмь і буду...“), який у 60-х роках поширювався як народна пісня. Написаний язичієм, твір Духновича „Милен і Любица. Идилъская повесть от древних русинов времен“ (надрукований, як і названий вірш, в альманасі „Поздравление русинов на год 1851“) започаткував сентименталізм в українській прозі Закарпаття.

О. Духновичу належать і драматичні спроби. Певним успіхом користувалася його драма з сільського життя „Добродітель превышает богатство“ (1850), при написанні якої

митець орієнтувався на творчість Капніста і Фонвізіна. Мова п'єси народнорозмовна.

Соціально-побутовий конфлікт між селянами, пов'язаний із злодійством, перетворився під пером О. Духновича на художню колізію між носіями протилежних ціннісних орієнтацій. Дійові особи цієї просвітительсько-реалістичної драми чітко поділяються на негативних (багатий селянин Многомав, його дружина і син Федорцьо, сусід Лестобрат, корчмар Чмуль, „ворожіля“ Незохаб) і позитивних (селянин Чесножив, селянка-вдова Богумила, їхні діти, учитель і дяк Мудроглав, жебрак Богобой). Многомав вірить у всевладдя грошей, за допомогою яких надіється забезпечити синові сите, безтурботне існування. Натомість Чесножив, Мудроглав і Богобой у численних дидактичних промовах повчають, що найбільше багатство людини, яке ніхто від неї відібрати не годен, — це „серце добре і богобойное, чиста совість, добрий розум і честь“. Вони наставляють селян жити чесно, у згоді з власною совістю, наполегливо працювати, не пиячити, привчати дітей до праці, дбати про їхню освіту. Драма має параболічне спрямування завдяки повчальному сюжету: в останній, третій, дії, яка відбувається через десять років після перипетій, зображених на початку твору, негативні персонажі, які раніше торжествували, знеславлюються, а позитивні, навпаки, винагороджуються (справжні злодії — Чмуль, Незохаб, Федорцьо — покарані, а ті, яких вони свого часу звинуватили у крадіжках, — Чесножив і Богумила — виправдані, їхні „просвіщенні і учені“ діти стали добрими, можливими і щасливими людьми). У душі просвітительської естетики — каяття і „перевиховання“ п'яниці Многомава, саморозвінчання Федорця, котрий у власній трагедії звинуватив батьків, які не пустили його вчитися.

Ідеал Духновича — людина освічена, а тому особливу увагу у драмі він приділив пропаганді шкільної освіти, закликаючи селян не шкодувати коштів на навчання дітей. Виразник просвітительських поглядів автора Богобой переконує краян: „если всегда лем при давних обичаях останеме, то всегда будеме там, де отци наші морилися“. На його думку, тільки засвоївши „способ гражданської житні“ європейської цивілізації, найновіші ремесла й наукові здобутки — і, зрозуміло, зберігши при цьому свою „прекрасну бесіду“ й обряди, — „карпато-руський рід“ зможе вирости у „народ великий і світу полезний“<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> На Верховині: Збірник творів письменників дорадянського Закарпаття. Ужгород, 1984. С. 173.

Вагоме значення мав виданий Духновичем двомовний українсько-угорський буквар „Книжиця читалная для начинающих“ (1847), укладений переважно з його дитячих віршів пізнавально-виховного змісту, написаних мовою, близькою до народної.

У 1850 р. письменник організував „Пряшівську літературну спілку“ видавничо-освітнього характеру, яка опублікувала драму „Добродітель перевищат богатство“, кілька шкільних підручників та літературних альманахів. Її найзначнішим здобутком став вихід у світ першого на Закарпатті українського альманаху „Поздравление русинов на год 1851“.

Літературний зачин О. Духновича в закарпатоукраїнській літературі продовжив поет Олександр Іванович Павлович (псевдонім — Чарнян Маковицький, 1819—1900), який розпочав свій творчий шлях у 40-х роках. Розвиваючись під благотворним впливом Шевченкової музи, орієнтуючись на опрацювання фольклорних джерел та використання живої народної мови (щоправда, впереміж з елементами „язичія“), О. Павлович у 50—80-х роках створив ряд історико-патріотичних поезій, став літописцем нужденного життя, „бідства Маковиці“, — одного з гірських районів українських Карпат.

У 50-х роках у зв'язку з наступом реакції (в 1851 р. було, зокрема, розпущено Головну руську раду та її філії на місцях) розвиток нової літератури в Західній Україні дещо сповільнився. Революційне піднесення змінилося періодом розчарувань, хитань, а то й зневіри. Сумнівами щодо перспектив галицько-руського відродження пройнята лірика М. Устияновича. Припинили творчу діяльність І. Вагилевич і А. Могильницький, до табору слов'янофілів приєднався Я. Головацький. Окреслилася орієнтація на австрійський чи російський монархізм. Тоді ж зародилося „москвофільство“ — реакційна суспільно-політична течія, що орієнтувалася на царське самодержавство. Прибічником цієї течії, пропагандистом „язичія“ став І. Гушалевиц. „Москвофіли“ Б. Дидицький та І. Наумович у своїй художній практиці еkleктично поєднували традиції шкільного класицизму з містичним романтизмом, писали поетичні твори язичієм. Але початок прогресивному українському письменству нового типу в Західній Україні був покладений. Уже в 1859 р. тут розпочав творчий шлях Ю. Федькович. Демократичні ідейно-художні традиції „Руської трійці“ та її послідовників дістали продовження на новій стадії історико-літературного розвитку.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Русалка Дністровая. К., 1967.
- Русалка Дністровая. Документи і матеріали. К., 1989.
- Русалка Дністрова (Фотокопія з видання 1837 р.). К., 1972.
- Письменники Західної України 30—50-х років XIX ст. К., 1965.
- Шашкевич М. Твори. К., 1973.
- Шашкевич Маркіян, Вагилевич Іван, Головацький Яків. Твори. К., 1982.
- Білецький О. І. „Русалка Дністрова“ // Русалка Дністрова. К., 1972.
- Вінок Маркіянові Шашкевичу. Поезії, статті, виступи, хроніка. К., 1987.
- Возняк М. С. Історичне значення діяльності Маркіяна Шашкевича // Наук. зап. Ін-ту суспільних наук НАН України. Львів, 1953. Т. I.
- Гербільський Г. Ю. Розвиток прогресивних ідей в Галичині у першій половині XIX ст. (до 1848 р.). Львів, 1964.
- Кирчів Р. Ф. Етнографічно-фольклористична діяльність „Руської трійці“. К., 1990.
- Нахлік Є. Пантелеймон Куліш і „Руська трійця“: До проблеми ідеологічних шукань серед української інтелігенції XIX століття. Львів, 1994.
- Нахлік Є. К. Поетичний світ Шашкевича-романтика // Рад. літературознавство, 1984, № 8.
- Петраш О. „Руська трійця“: М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький та їхні літературні послідовники. К., 1986.
- Пільгук І. І. Літературне відродження на Західній Україні // Письменники Західної України 30—50-х років XIX ст. К., 1965.
- „Руська трійця“ в історії суспільно-політичного руху і культури України. К., 1987.
- Шалата М. Й. Маркіян Шашкевич. Життя, творчість і громадсько-культурна діяльність. К., 1969.
- Шалата М. „Перші будителі народного руху в Галичині“ // Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький. Твори. К., 1982.
- Шурат В. Г. Шашкевичева „Олена“ // Вибрані праці з історії літератури. К., 1963.

У XVI-XVII ст. Україна опиняється в орбіті тих суспільно-історичних і художньо-естетичних процесів, що були зв'язані з бурхливим розвитком Західної Європи часів її переходу від феодального середньовіччя до нового часу. З XVI ст. починається процес поступового зближення української літератури з новосвропейською художньою системою та формування ренесансно-культурної спільності.

З другої половини XVI ст. дедалі більше заявляє про себе світське начало, з'являються світські жанри в образотворчому мистецтві, архітектурі, книжковій графіці, відбувається розмежування протягом XVI-XVIII ст. синкретичної писемності на окремі функціональні галузі, складання нової, власне вже літературної, жанрово-стильової системи, поступове становлення нових художніх форм і завдань словесної творчості, розвивається індивідуальне начало. Відмирають середньовічні естетичні уявлення, народжується нове світобачення (реабілітація земного чуттєвого світу), в якому на перше місце висувається людина, самоцінність її буття; в літературі поступово утверджується жива народна мова. Усе це підготувало умови для кристалізації рис нової української літератури, початок якої датується кінцем XVIII — початком XIX ст.

Комплекс художніх явищ української літератури перших десятиріч XIX ст. має самостійне історико-літературне значення і водночас містить ознаки перехідного періоду як у сфері суспільно-історичних відносин, так і в галузі історичного розвитку мистецтва.

У мистецтві й літературі це ознаменувалося переходом від універсальних художніх систем до конкретно-історичних, у яких відкривається справжня суть зв'язків людської особистості з розвитком усього комплексу суспільного життя.

Процес інтенсивного зростання об'єктивно-пізнавальної сторони художньої творчості в українській літературі перших десятиріч XIX ст. (початок цьому покладено у просвітительсь-

кому реалізму) означав разом з тим зростання оціночної й перетворювальної функції літератури. На перший план висувалося значення конкретного життєвого змісту в естетичному ідеалі. Зі сфери умоглядних норм естетичний ідеал переміщується в реальне життєве середовище, набуваючи конкретно-пізнавальних функцій і стаючи поступово засобом перетворення дійсності за законами прекрасного. Будучи за своєю природою нерозривно пов'язаним із зображенням людини, її вчинків, почуттів і прагнень, естетичний ідеал у творчості українських письменників перших десятиріч XIX ст. (зокрема, І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ'яненка) шукає можливості свого втілення в діяльності реальних суспільних сил, за якими майбутнє.

Українські дворянські просвітителі в художній практиці об'єктивно виходили за межі інтересів свого стану й спиралися на більш широку світоглядну основу, виражаючи більшою чи меншою мірою закономірності національного суспільного розвитку, інтереси народних мас. Звертаючись до художнього дослідження життя народу як реальної сили історичного розвитку, українські письменники засвоювали здобутки народної естетики, моралі й етики як основного форманта ідейно-художнього змісту національної культури.

На початку XIX ст. одним із центрів пропаганди просвітительських ідей і формування нової громадської та художньої свідомості в Україні стає Харківський університет, що відіграв, зокрема, велику роль у появі журналістики („Харьковский Демокрит“, „Украинский вестник“, „Украинский журнал“). У матеріалах цих журналів помітне прагнення зв'язати загальнолітературний прогрес з історичними потребами національного літературного розвитку. Всіляко заохочуючи вивчення історії України, звичаїв, побуту й художньої культури українського народу, виховуючи любов до рідної мови й літератури, харківська періодика, що об'єднувала зусилля української і російської художньої та наукової інтелігенції першої чверті XIX ст., зміцнювала позиції української літератури в її прагненні до самобутності й народності.

У зв'язку з повільним розвитком соціально-економічної структури і суспільної думки в Україні наприкінці XVIII — в першій чверті XIX ст. просвітницька ідеологія була сприйнята переважно в її руссоїстському вигляді, де живим утіленням розуму виступає „природа“, яка включає в себе й людину (власне народні маси). „Природа“ стає аргументом у критиці й запереченні існуючого феодального ладу як явище, яке відхилилося від нормальних розумних начал.

Для української літератури цього часу характерне переведення політичної оцінки в морально-етичний план, що притаманне було просвітителям. У свідомості українських письменників ще живою була ілюзія про можливість досягнення гармонії суспільних і особистих інтересів шляхом морального виховання людини. Тому критика порядків феодальної монархії в дошевченківський період розвитку української літератури глибоко не зачіпала політичні та економічні її підвалини.

У перші десятиріччя ХІХ ст. в суспільній свідомості в Україні, зокрема в літературі, формуються ідея природної рівності людей та позастанової цінності людської особистості, віра в прогрес, у те, що через поширення знань і наук, утвердження розумних начал можна досягти перетворення життя суспільства на засадах рівності й справедливості. На основі визнання матеріально-чуттєвої визначеності людських устремлінь і характерів, розуміння середовища як сукупності побутових і матеріальних обставин в українській літературі зміцнюється зображення життя в його конкретній даності, пояснення дій і вчинків персонажів безпосереднім впливом середовища, формується як самостійний художній напрям просвітительський реалізм (І. Котляревський, П. Гулак-Артемовський, Г. Квітка-Основ'яненко та ін.).

В українській літературі перших десятиріч ХІХ ст. спостерігаються прискорений розвиток різних напрямів, течій і стилів та своєрідне їх „накладання“ (співіснування). Провідними, як і в усіх новосвропейських літературах, стають поетичні жанри, серед них до середини 30-х років були бурлескні твори, естетична природа яких у той час ще багато в чому відповідала завданням утвердження народного світосприйняття і народних естетичних принципів (розвинутий у бурлеску шар розмовної народної мови, органічний зв'язок його з фольклором, його художнім світом і народною етикою, критика феодальних порядків і духовенства, дух демократизму, яскраво виражене прагнення до відтворення життя в його повсякденних, знижених формах).

Найпродуктивніше риси бурлеску виявилися в українській віршовій байці (П. Гулак-Артемовський, П. Білецький-Носенко, Л. Боровиковський, Є. Гребінка та ін.) як в одному з найбільш розвинених жанрів просвітительського реалізму. Однак наступний ідейно-художній прогрес української літератури, дослідження кардинальних проблем суспільного життя, поглиблення соціальної критики та утвердження позитивного начала (зокрема, позитивного героя), успіхи у творенні індивідуальних характерів пов'язані з подоланням

бурлескного стилю, який у 30-х роках став вироджуватись у безідейну сміхотворчість.

У подоланні традицій бурлеску і формуванні реалістичної художньої прози велика роль належить Г. Квітці-Оснoв'яненку, творчість якого розвивалася в руслі натуральної школи. Багато зробили у зживанні бурлескного стилю в поезії українські поети-романтики.

Зміни у сфері естетичного відношення літератури до дійсності приводять у перші десятиліття ХІХ ст. до значного розширення жанрово-стильової системи української літератури, в якій розвиваються жанри ірої-комічної, гумористично-побутової, історичної поеми, оповідання-казка, віршове оповідання й новела на морально-побутову тему, гумористично-дидактичне оповідання, віршова байка, „міщанські“ комедія і драма, соціально- й родинно-побутова повісті та ін. Об'єднуючою домінантою системи жанрів у цей час виступає „нравоописова“ (етологічна) їх спрямованість.

Незважаючи на те, що з кінця 20-х років паралельно з розвитком просвітительського реалізму і сентименталізму в українській літературі з'являється романтичний тип свідомості й художньої творчості, Просвітництво не тільки утримує свої ідейно-естетичні позиції, а й накладає відбиток на характер романтичної літератури. В українській літературі й літературно-естетичній думці до другої половини ХІХ ст. спостерігається співіснування і навіть своєрідний симбіоз і синкретизм рис бароко, бурлеску, класицизму, сентименталізму, просвітницького реалізму, преромантизму й романтизму, спільною ідеологічною базою яких більшою чи меншою мірою виступає Просвітництво.

Романтизм приніс в українську літературу нові принципи художньої творчості, дух історизму, що виявився, зокрема, в ідеї неперервного розвитку, зверненні до національного минулого, розуміння життя народності як динамічного процесу. Він великою мірою сприяв розвитку в українській літературі індивідуального творчого начала, художньо-психологічного дослідження особистості, принципів народності й громадянськості. Вершиною українського романтизму стала революційна творчість Т. Шевченка.

Поява в романтизмі нового відношення до дійсності сприяла виникненню нових жанрів: балади, ліричної пісні, „думки“, романсової лірики, ліро-епічної поеми, елегії, медитації, романтичної драми й трагедії, історичної повісті й роману. Письменники-романтики (Л. Боровиковський, А. Метлинський, М. Костомаров, П. Куліш, В. Забіла, М. Петренко та ін.) розвинули силабо-тонічну систему українського



віршування (ямбовий, коломийковий вірш), збагатили його строфіку (катрен, секстина, семирядкова строфа тощо).

У середині 20—30-х років в Україні виникає літературно-естетична й критична думка як самостійний вид художньої самосвідомості літератури. Теоретична літературна думка в цей період тісно пов'язана із збиранням і вивченням народної поезії.

Характерною рисою нової української літератури перших десятиріч XIX ст. було те, що вона розвивалася на народнопоестичній основі; це визначило в найкращих її ідейно-художніх зразках глибоко демократичний характер. Невід'ємною рисою фольклоризму найпрогресивніших українських письменників, насамперед Т. Шевченка, є відображення народного світосприймання, соціальних прагнень і сподівань закріпаченого селянства.

Творчість і естетичні принципи Т. Шевченка, виявляючи риси наступності щодо попереднього періоду розвитку української літератури, за ідейно-художнім рівнем належать новій історичній епосі — розкладу феодально-кріпосницьких відносин. Творчість Т. Шевченка відкриває новий етап в історії української літератури.

- Аддісон Дж. — 244  
Айзеншток І. Я. — 114, 151, 312  
Аксаков С. Т. — 84  
Александров С. В. — 40, 264, 276  
Анакреонт — 324  
Ангелов Х. — 288  
Андрієвич Р. П. — 44, 125  
Андрузький Г. Л. — 304  
Аріосто Л. — 264  
Арістотель — 16, 48, 49, 50, 264  
Афанасєв-Чужбинський О. С. —  
42, 191, 193, 271, 277, 294,  
302—304, 306
- Багалій Д. І. — 66, 70  
Байрон Дж.-Н.-Г. — 37, 189, 261,  
262, 305, 311  
Баженов М. — 160  
Бандтке Я. С. — 320  
Бантиш-Каменський Д. М. — 71,  
285—287, 291, 292, 296  
Баранович Лазар — 16, 19  
Баратинський Є. А. — 200  
Барвінок Ганна (Білозерська-  
Куліш О. М.) — 235, 281, 282  
Барвінський В. Г. — 136  
Барвінський О. Г. — 300  
Батий — 334  
Баттьо Ш. — 51—53, 58, 264  
Батюшков К. М. — 249, 253  
Баумгартен А. Г. — 49, 58  
Баумейстер Х. — 314  
Бахтін М. М. — 78  
Бачинський А. — 317  
Беклешов О. А. — 115  
Бекон Ф. — 212  
Бельовський А. — 321  
Бенедиктов В. Г. — 210  
Бестужев-Рюмін М. О. — 27  
Бетховен Л. ван — 311
- Белінський В. Г. — 62, 155, 156,  
162, 163, 171, 172, 179, 183,  
191, 193, 197, 203, 205, 207, 257  
Белоусов М. — 189  
Білецький Й. — 315  
Білецький-Носенко П. П. — 36, 37,  
39, 40, 47, 54, 60, 96, 117, 119,  
120, 137, 148, 242, 252, 296, 297,  
354  
Білецький О. І. — 3, 72, 73, 88,  
134, 137, 308, 351  
Білінський І. — 321, 322  
Білозерський М. М. — 264  
Бірецький І. — 322  
Блер Р. — 51, 220  
Блонський К. І. — 322  
Блюмауер А. — 73  
Бодяньський О. М. — 31—33, 37,  
62, 65, 117, 122, 163, 277, 280,  
321, 347  
Бокаччо Дж. — 81  
Бонковський Д. Ф. — 42, 302  
Боплан Г. Л. де — 320  
Боровик Л. — 220  
Боровиковський Л. І. — 24, 29, 31,  
36, 42, 100, 119—121, 145, 190,  
191, 227, 250, 253—264, 271,  
274, 276—278, 280, 288, 292,  
293, 305, 306, 312, 339, 354,  
355  
Боян — 286, 288  
Брант С. — 81  
Брігген О. фон — 27  
Бродзінський К. — 214, 244  
Брюллов К. П. — 190  
Буало (Буало-Депре) Н. — 51, 52,  
108, 138, 139, 264  
Буланже Л. — 311  
Булгарін Ф. В. — 155, 180, 296  
Бюргер Г. А. — 37, 242, 260, 276

- Вагилевич І. М. — 31, 32, 36, 62, 270, 271, 288, 295, 304, 305, 317, 319, 320—322, 325—327, 329, 334—337, 339, 350, 351  
 Вахнянин Н. (А.) К. — 299  
 Величко Самійло — 16, 18  
 Величковський Іван — 16, 49  
 Венгер М. — 47  
 Веневітинов Д. В. — 253  
 Вербицька Є. Г. — 188  
 Вергілій — 13, 52, 69, 71—75, 78, 79, 89, 98, 114, 241, 347  
 Верещинський М. М. — 322  
 Вернадський В. І. — 21  
 Верне Ф. — 311  
 Вишенський Іван — 14, 16, 34, 49, 99  
 Віко Дж. Б. — 104, 245  
 Вінкельман І. І. — 58, 101, 103  
 Вісньовський Т. — 321  
 Вітвіцький С. — 264  
 Вовчок Марко (Вілінська, Маркович М. О.) — 3, 187, 204, 232—234, 264, 271, 282, 283, 298, 299, 308  
 Возняк М. С. — 351  
 Волинський П. К. — 90, 312  
 Волков Н. В. — 160  
 Вольней К. Ф. — 320  
 Вольтер (Марі Франсуа Аруе) — 26, 37, 93, 96, 103  
 Вордсворт В. — 274  
 Воробкевич С. І. — 298, 309, 310  
 Вороний М. К. — 272  
 Воронов І. — 28  
 Врачанський С. — 118  
 Вяземський П. А. — 29, 121  
 Гаврило Русин — див Головацький Я. — 337  
 Гадинський А. — 324  
 Гадзинський М. — 321  
 Галич О. І. — 146, 250  
 Галятовський Іоанкій — 16, 19  
 Ганка В. — 146, 151, 244, 249, 253, 320, 321, 336  
 Гаркуша С. І. — 184, 185  
 Гачев Г. Д. — 131  
 Гевлич А. П. — 51, 52, 56  
 Гегель Г. В. Ф. — 56, 58, 75, 123, 226, 245, 264  
 Гейденрейх — 58  
 Гейне Г. — 276, 290  
 Гельвецій К. А. — 93, 107, 112  
 Гербель М. В. — 186  
 Гербельський Г. Ю. — 351  
 Гердер Й. Г. — 32, 61, 62, 104, 105, 146, 241, 242, 244, 245, 247, 253, 264, 320, 347  
 Геснер С. — 227, 233  
 Гете Й. В. — 37, 41, 105, 112, 148, 315  
 Гізель І. — 49, 214  
 Глинський О. — 323  
 Глібов Л. І. — 122, 136, 144, 200  
 Глинка Ф. М. — 29, 30, 243, 296  
 Гнатишак М. — 333  
 Гнєвковський Ш. — 81  
 Гнедич М. І. — 71, 244  
 Гнітковський М. — 322  
 Гоголь В. П. — 44, 127  
 Гоголь М. В. — 29, 30, 47, 71, 78, 81, 84, 155, 160, 162, 180, 181, 187, 189, 202—206, 208—210, 222, 264, 276—280, 282, 285, 286, 289, 297, 347  
 Голдсміт О. — 136, 213  
 Головатий А. А. — 152, 179  
 Головацький І. Ф. — 337  
 Головацький П. Ф. — 347  
 Головацький Я. Ф. — 31, 66, 270, 271, 288, 303, 304, 317, 319—322, 325, 326, 328, 334—340, 343, 350, 351  
 Голубовський З. — 220  
 Гольбах П. А. — 93, 100  
 Гольдоні К. — 127, 178  
 Гомер — 52, 139, 286  
 Гонорський Р. Т. — 28, 55, 138, 242  
 Гонта І. — 286  
 Гончар О. І. — 2, 68, 111, 137, 188, 239, 357, 358  
 Гораций (Квінт Гораций Флакк) — 13, 38, 50, 60, 69, 105, 117, 138, 149, 255, 264  
 Горбунов-Посадов І. І. — 208  
 Гординський М. — 321  
 Горка Л. — 50  
 Горський І. К. — 91  
 Готшалль Р. К. — 311  
 Готшед І. Х. — 109  
 Гошинський С. — 253, 290, 291, 320  
 Грабовський М. — 244  
 Грабовський П. А. — 9, 307  
 Грабянка Григорій — 18  
 Гребінка Є. П. — 6, 24, 29, 30, 36, 38, 59, 64, 65, 100, 108, 118, 119, 121, 122, 154—156, 145,

- 151, 154—156, 188—211, 221, 256, 278—280, 286—288, 294, 297, 300, 303, 304, 306, 307, 320, 339, 353, 354
- Грей Т. — 213, 218
- Греч М. І. — 155
- Грибовський М. К. — 28
- Грибоедов О. С. — 162, 189
- Гриневецький М. — 317
- Грицютенко І. Є. — 136
- Грім Я. — 320
- Грінченко Б. Д. — 136
- Громницький І. — 315
- Грюн А. (Ауершперг А.-О.) — 264
- Гулак-Артемовський П. П. — 2, 6, 24, 28—31, 34, 36—38, 55, 59, 60, 63, 95, 96, 100—102, 108, 111, 117, 119, 120, 122, 137—151, 154, 156, 191, 194, 200, 211, 221, 222, 242, 250, 252, 255, 257, 260, 275—277, 288, 320, 353, 354
- Гусовський М. — 14
- Гушалевич І. М. — 293, 338—340, 346, 350
- Гюго В. — 311
- Даль В. І. — 29, 337\*
- Данилевський Г. П. — 150
- Данилевський П. — 22, 40, 66, 114, 116
- Данилов К. — 320
- Данкевич Л. — 322, 337, 340, 345, 346
- Данте А. — 264
- Дашкевич М. П. — 77, 90
- Декарт Р. — 212
- Денисюк І. О. — 165, 166, 175
- Державін Г. Р. — 21, 52, 149, 315
- Деркач Б. А. — 2, 37, 137, 151, 211, 357, 358
- Джонсон Б. — 107
- Джунковський В. Я. — 52
- Джурджевич І. — 214
- Дідицький Б. А. — 350
- Дідро Д. — 83, 97, 100, 104, 109—112, 123, 213
- Діккенс Ч. — 181
- Длугош Я. — 139
- Дмитренко Т. В. — 137, 188
- Дмитрієв І. І. — 37, 121
- Дмоховський Ф. — 139
- Добровський Й. — 319
- Добролюбов М. О. — 142, 162
- Добрянський А. — 338
- Довгалевський М. — 50, 218, 219
- Довгович В. — 318, 348
- Доленга-Ходаковський З. (Чарноцький А.) — 318
- Дороніна Р. Ф. — 91
- Дорошкевич О. К. — 188
- Достоевський Ф. М. — 187
- Думитрашко К. Д. — 41, 42, 277, 304
- Духнович О. В. — 348—350
- Дюбо Ж.-Б. — 107, 109
- Дюкре-Дюмініль Г. — 54
- Еберхард І. А. — 53
- Езоп — 118
- Еленшлегер А. Г. — 264
- Енгельс Ф. — 24
- Епікур — 105
- Еспронседа Х. — 311
- Ешенбург Й. — 51, 52
- Евецький О. С. — 253
- Евецький Ф. С. — 253, 296
- Єрмолін І. П. — 34
- Жан-Поль — 58
- Житецький П. Г. — 34, 90
- Жінзіфов Р. — 288
- Жолтовський П. М. — 12
- Жуківський І. — 338
- Жуковський В. А. — 29, 37, 55, 146, 148, 149, 190, 249, 253, 260, 261, 269, 276, 277
- Забіла В. М. — 36, 40, 191, 228, 271, 272, 287, 293, 303—305, 312, 355
- Загоскін М. М. — 194
- Залеський Й. Б. — 320
- Залеський Б. Ю. — 253, 302
- Залеський В. (Вацлав з Олеська) — 31, 32, 62, 319, 321, 322, 326
- Зап К. Ф. Л. — 321
- Заревич Ф. І. — 136, 299, 300, 309
- Затонський Д. В. — 272
- Згарський Є. Я. — 347
- Земанчик І. — 315
- Зубков С. Д. — 180, 187, 188, 210, 211
- Зубрицький Д. І. — 336
- Зульцер Й. Г. — 58
- Івакін Ю. О. — 295
- Іванюк І. В. — 51, 68
- Івашків В. М. — 239, 301, 312
- Ізмйлов В. В. — 47

- Ількевич Г. С. — 322  
 Ільницький В. С. — 310  
 Калениченко Н. Я. — 106, 137  
 Кальдерон П. — 301  
 Каменський Й. К. — 71  
 Каменський З. А. — 251  
 Кант І. — 52, 55, 57, 58, 146, 222, 251  
 Капніст В. В. — 27, 149, 214, 242—244, 349  
 Караджич В. — 320  
 Каразін В. Н. — 26, 66, 95, 143  
 Карамзін М. М. — 52, 134, 173, 214, 233, 238, 296, 320  
 Карман Й. — 214  
 Кармелюк У. Я. — 284  
 Карнссв З. Я. — 138  
 Карпенко С. Д. — 194, 296, 299, 305  
 Карпенко-Карий І. К. (Тобілевич І. К.) — 8, 9, 84  
 Карпінський Ф. — 214  
 Кастевич Ф. — 218  
 Катерина II — 161  
 Каченовський М. Т. — 148  
 Квітка А. Ф. — 152  
 Квітка Ф. І. — 152  
 Квітка-Основ'яненко Г. Ф. — 2, 3, 6, 24, 28—30, 34, 36, 38, 43—45, 48, 59, 60, 64—66, 95, 96, 101—103, 106—109, 111, 112, 117, 119, 120, 126—134, 136—138, 140, 142, 145, 152—211, 221, 229—233, 237, 279—282, 296, 301, 307, 320, 339—341, 345, 347, 353—355  
 Кернер А.-Ю. — 264  
 Киресвський І. В. — 297  
 Киресвський П. В. — 322  
 Кирчів Р. Ф. — 351  
 Кичигін В. П. — 164, 166, 188  
 Климентій Зіновійв — 16  
 Климовський С. — 66, 218, 261  
 Клірик Острозький — 16  
 Кобилиця Л. — 313  
 Коженювський Ю. — 340  
 Козанович М. — 322  
 Козельський Я. П. — 26, 215  
 Козлов І. І. — 269  
 Коккьяра Дж. — 104  
 Колісниченко Т. — 197  
 Коллар Я. — 249, 253, 264, 319, 321, 328  
 Кольцов О. В. — 29  
 Комаринець Т. і. — 312  
 Компаневич В. — 317  
 Кониський Г. — 49  
 Кониський О. Я. — 136, 219  
 Кононович-Горбацький Й. — 214  
 Конрад М. і. — 48  
 Константинович Ф. — 321  
 Коперник М. — 139  
 Копітар В. — 316, 320  
 Кореницький П. — 36, 40, 122  
 Корсун О. О. — 228, 271, 288, 292, 293, 303, 306  
 Костомаров М. і. — 3, 30—33, 36, 45, 63, 67, 111, 135, 174, 186, 187, 192, 193, 228, 245, 256, 257, 263, 267, 270, 271, 275—279, 281, 283, 285, 287, 288, 292, 295, 299, 302, 305, 307, 319, 339, 355  
 Котельницький О. — 39, 73  
 Котляревський І. П. — 2, 3, 6, 22, 24, 29, 34, 36—40, 42, 44, 45, 59—61, 65, 66, 68—85, 88—90, 95, 101, 106, 108, 111, 114—116, 123—125, 127, 135, 137, 142, 145, 148, 154, 156, 173, 184, 189, 191, 194, 197, 221, 235, 241, 242, 277, 300, 320, 339, 340, 342, 345, 347, 353, 354  
 Котляров П. — 44, 125, 236  
 Кочубей В. П. — 74  
 Коубек Я. П. — 321  
 Кошиць-Квітицький Г. і. — 22  
 Кравченко У. (Шнайдер Ю. Ю.) — 272  
 Краєвський А. О. — 60, 156, 191  
 Кралицький А. Ф. — 298, 309  
 Красіцький і. — 52, 63, 81, 120, 121, 139, 141, 143—145  
 Крашевський Ю. і. — 180  
 Кребійон П.-Ж. — 138  
 Крекотень В. і. — 11, 18, 20, 68  
 Крижанівський Р. — 321  
 Крижанівський С. А. — 312  
 Крилов і. А. — 28, 29, 118, 144, 151, 190, 193—195, 197, 200, 211  
 Кримський А. Ю. — 272  
 Кроковський Й. — 214  
 Кронеберг і. Я. — 57—59, 222, 251  
 Кропивницький М. Л. — 8, 178  
 Кузьменко П. С. — 304  
 Кукольник Н. В. — 189, 190  
 Кулжинський і. Г. — 32, 64—66, 135, 189, 250, 278, 279

- Куліш П. О. — 3, 33, 77, 116, 136, 152, 170, 176, 186—188, 204, 222, 233, 245, 256, 268, 271, 272, 279, 282, 283, 286, 291, 292, 295—298, 300—302, 304, 308, 309, 339, 351, 355
- Кульчицький М. — 321, 322
- Кульчицький П. — 347
- Купрісно Х. — 279
- Куракін О. Б. — 82
- Куральт М. — 314
- Кутка І. — 317
- Кухаренко Я. І. — 40, 44, 126, 237
- Лаврівський І. — 315, 317
- Лагарп Ж. Ф. де — 58, 95
- Ламетрі Ж. О. де — 93
- Ландражин І. — 189
- Ласло-Куцюк М. А. — 22
- Лафіто Ж.-Ф. — 104
- Лафонтен Ж. — 37, 118, 122, 145
- Левицький В. — 325
- Левицький Й. — 315, 316, 317
- Левицький Й. (з Августівки) — 323, 324
- Левицький Й. (з Бовшева) — 323, 324
- Левицький Й. (з Перемиської землі) — 338
- Левицький М. О. — 315
- Лейбніц Г. В. — 66
- Лелевель Й. — 320
- Леонтович П. — 347
- Лермонтов М. Ю. — 257, 305, 306
- Лепкий Б. С. — 272
- Лесаж А. Р. — 179, 180
- Лессінг Г. Е. — 83, 97, 101, 104, 109, 110, 118, 122, 146, 214
- Лесков М. С. — 187
- Лисенецький С. — 315
- Лисенко М. В. — 341
- Лихачов Д. С. — 4, 10, 18, 63
- Лімборський І. В. — 239, 357
- Лінда Й. — 151, 244, 320
- Лінде С. Б. — 320
- Ліпатов О. В. — 11
- Ліст Ф. — 311
- Лобанов-Ростовський Я. — 69, 74
- Лодій П. Д. — 21, 314, 315
- Лозинський Й. І. — 31, 317, 319, 326, 338, 345, 347
- Локк Дж. — 97, 107, 212, 215
- Ломоносов М. В. — 21, 26, 52, 53
- Лорер М. І. — 27
- Лоус Р. — 244
- Лужецький А. С. — 337
- Лукашевич П. Я. — 31, 321, 322
- Лук'янович С. — 52
- Луначарський А. В. — 64
- Луцький Ю. Д. — 188
- Лучкай М. — 317, 318
- Людовік XIV — 58
- Люценко Ю. П. — 39
- Льовшин О. І. — 54
- Макаровський М. М. — 41, 225, 264
- Максимович І. — 21, 23
- Максимович М. О. — 29, 31, 32, 55, 60, 62, 64—66, 71, 77, 147, 150, 250, 274, 279, 286, 291, 317, 320, 321, 336
- Макферсон Дж. — 242, 244
- Мальдіс А. Й. — 17
- Мальт-Брюн К. — 311
- Мальчевський А. — 244, 320
- Мандевіль Ж. — 109
- Манжура І. І. — 277
- Маркевич М. А. — 29, 31, 190, 257, 269—271, 274, 285, 287, 292—294, 298, 306
- Маркс К. — 24
- Марлінський О. (Бестужев О. О.) — 202, 210
- Мартинович І. — 314
- Маслович В. — 28
- Маттисон Ф. — 264
- Маха К. Г. — 330
- Мацейовський В. — 322
- Мендельсон Б. — 58, 146
- Меріме П. — 244
- Мерсьє Л. С. — 98
- Метлінський А. Л. — 31, 37, 51, 121, 193, 250, 256, 257, 263—271, 276, 278, 288, 292—295, 302, 303, 305, 306, 355
- Микитенко Ю. (І.) — 68
- Миклашевський М. — 27
- Міклошич Ф. — 321
- Микола І — 161, 190
- Мирний Панас (Рудченко П. Я.) — 3, 8, 9, 136
- Мільтон Д. — 138, 139
- Мінчакевич М. — 321—324
- Міцкевич А. Б. — 37, 146, 147, 243, 249, 253, 255, 260—262, 264, 266, 274, 276, 288, 310, 320, 325
- Міщук Р. С. — 174, 185, 282
- Могилевський А. — 51, 52
- Могилянський А. Л. — 271, 272, 287, 295, 337, 339, 340, 342, 343, 350

- Могильницький І. — 67, 316, 317  
 Мольєр (Ж. Б. Поклен) — 127, 178  
 Мокрицький А. М. — 190  
 Монтеск'є Ш. Л. де — 26, 93, 103, 189  
 Момбеллі М. О. — 191  
 Морачевський П. — 244, 286  
 Мордовець Д. Л. — 235  
 Мороз М. О. — 90  
 Мох Р. — 338, 340, 343—345  
 Муравйов-Апостол С. І. — 27
- Набеляк А. — 317  
 Надеждін М. І. — 161  
 Наливайко Д. С. — 2, 11, 18, 20, 68, 137, 239, 241, 312  
 Наливайко С. — 189  
 Наріжний В. Т. — 29, 30, 47, 179, 180  
 Нарушевич А. С. — 139  
 Наумович І. — 350  
 Нахімов Я. М. — 28  
 Нахлік Є. К. — 90, 124, 239, 281, 312, 351, 357, 358  
 Некрасов М. О. — 178, 210  
 Немцевич Ю. У. — 214  
 Нечуй-Левицький І. С. — 3, 6, 8, 9, 136  
 Никольський Т. Ф. — 116  
 Ніколов С. — 288  
 Нічик В. М. — 13  
 Новиков М. І. — 28, 102  
 Новиков М. М. — 69  
 Новицький М. М. — 206  
 Нудьга Г. А. — 68, 312  
 Ньютон І. — 227
- Обрадович Д. — 214  
 Овідій — 13, 52, 69  
 Одинець А. Є. — 264  
 Одоевський В. Ф. — 29  
 Озаркевич І. І. — 345  
 Олександр І — 23, 141  
 Олесь О. (Кандиба О. І.) — 272  
 Оріген — 66  
 Оріховський С. — 14  
 Осипов М. П. — 53, 73  
 Осиповський Т. Ф. — 56  
 Оссіан — 140, 244  
 Оссолінські — 317, 319  
 Осташевський С. — 347  
 Остиславський І. — 315  
 Остолопов М. Ф. — 121  
 Острожинський Й. — 321  
 Острозький К. І. — 49
- Охріменко О. М. — 312  
 Охримович Й. — 321
- Павлович О. І. — 350  
 Павлович Т. — 321  
 Павловський О. П. — 35, 61  
 Павло із Кросна — 14  
 Павлюк М. М. — 151  
 Падура Т. — 271, 272, 320  
 Палацький Ф. — 319  
 Палицин О. О. — 26, 242  
 Пальм О. — 191  
 Парпура М. Й. — 71  
 Пассек В. В. — 26, 71, 340  
 Паулі Ж. І. — 32, 319  
 Пашковський І. — 219  
 Пашенко Є. М. — 18  
 Пестьель П. І. — 27  
 Петефі Ш. — 274  
 Петлюра С. В. — 152  
 Петрарка Ф. — 264  
 Петраш О. — 351  
 Петренко М. М. — 42, 226, 264, 271, 302—305, 312, 355  
 Петрович Г. — 321, 325  
 Петров М. І. — 305  
 Петрушевич С. — 127, 345  
 Пипін О. М. — 253, 340  
 Писаревська М. І. — 305  
 Писаревський П. С. — 122, 225  
 Писаревський С. (Стецько Шерепе-  
 ря) — 40—42, 44, 122, 193, 224, 237, 252, 262, 302, 304, 345  
 Пльгук І. І. — 151, 351  
 Піссо Н.-Л. — 311  
 Піфагор Самоський — 66  
 Платон — 264  
 Плетньов П. О. — 29, 60, 110, 186  
 Плеханов Г. В. — 64  
 Пліній Старший — 165  
 Погодін М. П. — 47, 71, 110, 150, 162, 321, 322  
 Погорельський А. (Перовський О. О.) — 30, 47, 162  
 Поджіо О. В. — 27  
 Покінський І. — 321  
 Полевой М. О. — 194  
 Поль В. — 318  
 Попов М. І. — 320  
 Прач І. Г. — 320  
 Приходько П. Г. — 294, 312  
 Прокопович Ф. — 26, 45, 49, 50, 189, 214, 215, 219  
 Псьол О. І. — 304  
 Пугачов О. І. — 190

- Пузина К. — 34, 114, 116  
Пульчі Л. — 81  
Пушкін О. С. — 29, 30, 37, 38, 95,  
162, 189, 190, 192, 193, 243,  
249, 253, 255, 257, 259, 261,  
277, 293  
Пчілка Олена (Драгоманова-Ко-  
сач О. П.) — 136
- Рабле Ф. — 81  
Радивиловський Антоній — 16, 18  
Радищев О. М. — 27, 189, 214  
Радкліф А. — 54  
Раковецький І. Б. — 320  
Раковский Г. — 288  
Рамзай А. — 244  
Расін Ж. — 138  
Редько М. — 99  
Репнін М. Г. — 69, 70, 74  
Решберг Х. — 311  
Рижський І. С. — 51—53, 56, 107,  
221, 242, 264  
Рилєєв К. Ф. — 29, 30, 189, 243,  
249, 261, 293, 294, 320  
Ріпа І. — 318  
Річардсон С. — 136, 213  
Розковшенко І. В. — 253, 286,  
296  
Рославський-Петровський А. — 147  
Ротач П. П. — 312  
Роттек К. В. — 320  
Роттердамський Е. — 81  
Рубан Я. — 56  
Руданський С. В. — 287  
Рудиковський О. П. — 41, 42, 122,  
302  
Руссо Ж.-Б. — 138  
Руссо Ж. Ж. — 26, 75, 93, 96—98,  
103—105, 110, 111, 213, 218,  
241, 243, 245, 253, 274
- Салтиков-Шедрін М. С. — 187  
Самовидець — 18  
Сапфо (Сафо) — 82, 83  
Сахаров І. П. — 320  
Свидницький А. П. — 136  
Свіфт Дж. — 102  
Святослав (Ігорович) — 288  
Семенович С. — 322  
Сементовський К. — 340  
Сенека Л. А. — 105  
Сенковський О. І. — 155, 202  
Сен-П'єр Б. де — 222, 233  
Сервантес М. — 81  
Скалігер Ю. Ц. (Ж. С.) — 108
- Скаррон П. — 73  
Склябовський О. В. — 52, 53, 54,  
108, 242  
Сковорода Г. С. — 16, 22, 26, 27,  
66, 79, 85, 99, 105, 106, 118,  
144, 152, 153, 215, 223, 241  
Скоморівський К. — 337  
Скоморовський Й. — 322  
Скотт В. — 253, 296, 347  
Славейков П. — 288  
Словацький Ю. — 249, 288, 290,  
320  
Слюсар А. О. — 164, 188  
Сміт А. — 109  
Смоллетт Т. Дж. — 213  
Смотрицький Г. Д. — 13  
Смотрицький М. — 49  
Снєгірьов І. М. — 35  
Снігурський І. — 316, 317  
Снядецький Я. — 139  
Совинь П. М. де — 52  
Сократ — 105  
Сомов О. М. — 29, 30, 47, 65, 71,  
108, 145, 162, 274  
Сошенко І. М. — 190, 191  
Сперанський М. М. — 95  
Спіноза Б. — 100  
Срезневський І. І. — 31, 32, 35,  
40, 51, 52, 65, 66, 71, 150, 154,  
244, 253, 254, 256, 263, 268,  
274, 276, 286, 296, 303, 305,  
320, 321, 336, 337  
Срезневський І. О. — 63  
Сталь А. Л. Ж. — 53  
Станчак І. — 321  
Старицький М. П. — 3, 8, 9, 271,  
273  
Стеблін-Камінський С. П. — 70  
Степанов М. Л. — 197, 198  
Стерн Л. — 136, 213  
Стефанік В. — 334  
Стещенко І. М. — 116  
Стороженко О. П. — 204, 245, 281,  
282, 300  
Стрийковський М. — 320  
Субтельний О. — 154  
Сумароков О. П. — 37, 149  
Сумцов М. Ф. — 77
- Таркович Г. — 315, 317  
Теліховський Р. — 315  
Тертерян І. А. — 273  
Тимняк М. — 322  
Тихорський М. Я. — 156, 159  
Тіберій Ю. — 299



Томсон Дж. — 213  
Тополя К. — 44, 126, 236, 245, 284  
Торонський О. — 308  
Транквілон-Ставровецький Кирило —  
16  
Тредіаковський В. К. — 21, 197  
Трещаківський Лев — 346, 347  
Тронська М. Л. — 213  
Трошинський Д. П. — 44  
Туптало Дмитро — 16  
Тургенев І. С. — 190

Українка Леся (Косач-Квітка Л. П.)  
— 8, 268, 272, 301, 307  
Уланд І.-Л. — 264, 270  
Успенський Г. І. — 53  
Устиянович К. М. — 300  
Устиянович М. Л. — 42, 271, 276,  
287, 295, 298, 303, 304, 307,  
321, 337—342, 350  
Утехін М. П. — 128  
Ушаков В. А. — 297

Фальковський І. — 21  
Федр — 197  
Федченко П. М. — 67, 68, 151, 211,  
221, 239  
Федькович Ю. А. — 3, 232, 271,  
272, 278, 282—284, 295, 300,  
309, 310, 313, 350  
Фесслер І. — 314  
Фет А. А. — 150  
Філдінг Г. — 109, 136  
Філомафітський Є. М. — 28, 52,  
108, 138, 142  
Фіхте І. Г. — 56, 245, 310  
Фішарт Й. — 81  
Флажі Л. де — 311  
Флоріан Ж. П. К. де — 65  
Фогараші І. — 317, 318  
Фома Аквінський — 101  
Фонвізін Д. І. — 102, 161, 162, 349  
Фонтенель Б. — 104  
Фосс І. Г. — 233  
Франко І. Я. — 3, 8—11, 14,  
15, 19, 25, 26, 33, 42, 71,  
77, 98, 118, 121, 136, 142,  
152, 153, 172, 187, 188, 192,  
195, 199, 217, 219, 240, 247,  
260, 268, 270, 272, 277, 302,  
305, 307, 310, 316, 319, 321,  
322, 328, 329, 331—334,  
336, 339, 340, 343, 344, 346,  
347  
Фрідлендер Г. К. — 94

Харко — 300  
Хатчeson Ф. — 109  
Хемніцер І. І. — 120, 144, 145  
Херасков М. М. — 52  
Хілендарський Паїсій — 243, 288  
Хмельницький Б. (Зіновій) М. —  
201, 286, 294, 296, 300, 325  
Хогарт В. — 109  
Хропко П. П. — 68, 90

Цертелев М. А. — 31, 32, 61, 62,  
104, 137, 242, 320

Чаадаєв П. Я. — 190  
Чайковський М. — 291  
Чезаротті М. — 244  
Челаковський Ф. Л. — 249, 253,  
264, 270, 319  
Чемоданова М. Г. — 91  
Чехов А. П. — 208  
Чижевський Д. І. — 222  
Чінтулов Л. — 288  
Чоконаї М. — 81  
Чорний Я. — 309  
Чулков М. Д. — 320

Шад Й. Є. — 56  
Шайдович І. — 21  
Шалата М. Й. — 351  
Шаліков П. І. — 47, 65, 135  
Шаміссо А. фон — 311  
Шамрай А. П. — 76, 90, 267, 286,  
292  
Шапалінський К. — 189  
Шаплен Ж. — 108  
Шафарик П. Й. — 31, 151, 249,  
253, 317, 319, 321, 322  
Шаховський О. О. — 59, 70, 71,  
108, 145, 194  
Шашкевич М. С. — 31, 37, 42, 62,  
66, 193, 270—272, 287, 288, 298,  
299, 302, 307, 317, 319—334,  
336—340, 342, 343, 351  
Шевченко Т. Г. — 3, 6, 8, 22, 29,  
30, 33, 34, 64, 69, 77, 80, 96,  
150, 172, 187, 191, 193, 243,  
245, 256, 257, 262, 263, 266,  
268, 270, 271, 275, 277, 278,  
282, 283, 287—295, 298, 300,  
302—304, 306, 331, 336, 339,  
340, 350, 355, 356  
Шекспір В. — 37, 59  
Шеллінг Ф. В. Й. — 56, 58, 59,  
222, 227, 245, 246, 250, 251,  
265, 274

- Шепедій С. — 321  
Шефстбері А. Е. — 97, 109—111  
Шишацький-Ілліч О. В. — 305  
Шіллер Й. Ф. — 58, 105, 315, 320  
Шлегель А. В. — 245, 246  
Шлегель Ф. — 226  
Шпигоцький О. Г. — 29, 36, 37,  
190, 227, 253, 271, 302—304  
Штейн І. Ф. — 70  
Шубравський В. С. — 68  
Шульце Е. Ф. — 347  
Шухевич О. — 321, 347
- Щепкін М. С. — 70, 84  
Щоголев Я. І. — 271, 272,  
292—295, 303, 305
- Щурат В. Г. — 351
- Юм Д. — 101, 109, 212  
Юнг Е. — 139, 213, 218, 231  
Юнг К. Г. — 217  
Юркевич П. — 215, 223
- Яворський Стефан — 16, 49, 214,  
218  
Ягич В. — 321  
Язиков М. М. — 29  
Якимов В. О. — 52  
Якимович Г. — 300  
Якоб Л. Г. К. — 56  
Яценко М. Т. — 2, 68, 90, 137,  
166, 222, 239, 312, 357, 358

Передмова (М. І. Яценко)	3
ЛІТЕРАТУРА ПЕРШИХ ДЕСЯТИРІЧ XIX ст. (М. Т. Яценко)	10
Іван Котляревський (М. Т. Яценко)	68
ПРОСВІТИТЕЛЬСЬКИЙ РЕАЛІЗМ (М. І. Яценко)	91
Петро Гулак-Артемівський (Б. А. Деркач)	137
Григорій Квітка-Основ'яненко (О. І. Гончар)	152
Євген Гребінка (Б. А. Деркач)	188
СЕНТИМЕНТАЛІЗМ (І. В. Лімборський)	212
РОМАНТИЗМ (М. Т. Яценко)	240
НОВА ЛІТЕРАТУРА В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ (Є. К. Нахлік)	313
Висновки (М. Т. Яценко)	352
Іменний покажчик	352

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Яценко Михайло Трохимович  
Гончар Олексій Іванович  
Деркач Борис Андрійович та ін.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
XIX СТОЛІТТЯ

У трьох книгах

Книга перша

Перші десятиріччя XIX ст.

*За редакцією М. Т. Яценка*

Художник обкладинки *О. Г. Григір*  
Художній редактор *О. Г. Григір*  
Технічний редактор *Л. І. Швець*  
Коректори *Л. Ф. Іванова, А. І. Бараз, Т. І. Котляр*

Здано до складання 13.07.95 Підп. до друку 29.09.95 Формат 84x108/32  
Папір друк. № 2. Літ. гарн. Вис. друк. Ум. друк. арк. 19,32. Ум. фарбовдб. 19,64  
Обл.-вид. арк. 25,26. Вид. № 3667 Зам. № 5-182

Видавництво „Либідь“ при Київському університеті,  
252001 Київ, Хрещатик, 10

Свідоцтво про державну реєстрацію  
№ 05591690 від 23.04.94

Акціонерне товариство „Київська книжкова фабрика“  
252054 Київ, вул. Вороб'ячого, 24.

- I-90** Історія української літератури. ХІХ століття: У 3 кн.  
Кн. 1: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка.— К.:  
Либідь, 1995. — 368 с.  
ISBN 5-325-00675-4 (Кн. 1)  
ISBN 5-325-00674-6.

У навчальному посібнику в умовах ліквідації ідеологічного диктату і усіляких заборон об'єктивного дослідження творчості українських письменників відтворюється літературний процес в Україні ХІХ століття. У першій книзі розглядається процес формування літературних напрямів (просвітительський реалізм, сентименталізм), становлення і функціонування поетичних родів і жанрів, зародження літературної критики перших десятиріч ХІХ ст. Детально аналізується творчість І Когляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, С. Гребінки та інших письменників тієї доби.

Для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів