

**ІСТОРІЯ  
УКРАЇНСЬКОЇ  
ЛІТЕРАТУРИ**

**ХІХ століття**



**КНИГА  
ТРЕТЯ**

# ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XIX століття



У трьох книгах

Книга третя

70—90-ті роки XIX ст.

За редакцією М. Т. Яценка

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

КИЇВ  
«ЛИБІДЬ»  
1997

Розповсюдження та тиражування  
без офіційного дозволу видавництва заборонено

*Автори:* М. П. Бондар, Т. І. Гундорова, Н. В. Левчик,  
Л. О. Гаєвська, М. П. Кодак, Н. Є. Крутікова, О. В. Майдан,  
Л. З. Мороз, П. М. Федченко

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

Головна редакція літератури з українознавства та соціогуманітарних наук

*Головний редактор* М. С. Тимошук

*Редактор* О. І. Цибульська

**Історія української літератури. ХІХ століття:**  
І-90 У 3 кн. Кн. 3: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яцен-  
ка.— К. : Либідь, 1997.— 432 с.

ISBN 5-325-00269-4 (Кн. 3).

Ця книга завершує аналіз літературного процесу в Україні ХІХ ст., який охоплює 70—90-ті роки. На тлі загального поступу української художньої культури розглядається розвиток художньої прози, поезії та драматургії. Автори чітко простежують, як за умов офіційних обмежень і заборон українського друкованого слова література брала на себе функції філософських наук, ставала важливим чинником визвольної боротьби. Самі історичні обставини зумовили небувалий приплив талантів, яскравих творчих постатей — І. Франка, Панаса Мирного, Б. Грінченка, І. Нечуя-Левицького, П. Грабовського та ін. Подано творчі портрети цих та інших українських письменників тієї доби.

Для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів.

І 4603020102-030 Без оголошення  
224-97

ББК 83.34УКРІя73

ISBN 5-325-00269-4 (Кн. 3)  
ISBN 5-325-00674-6

© М. П. Бондар, Т. І. Гундорова,  
Н. В. Левчик та ін., 1997

Друга половина XIX ст.— період дальшого потужного поступу української культури, літератури, розвитку кращих традицій попередніх етапів та визрівання нових художніх якостей.

Підпорядковуючися загальним закономірностям саморозвитку художніх систем, українська література мала й специфічні національні особливості, що вирізняли її з-поміж інших літератур світу. Ця особливість полягала в постійному тісному зв'язку літератури з національно-визвольним, гуманістичним рухом, у якому вона міцніла й набувала сили. «Історія нашої літератури відродження,— писав М. Грушевський,— є zarazом історією нашого відродження національного й культурного, нечасто літературі випадало таке важке значення в житті народу... українське слово... виритувало українсько-руський народ від видимої загибелі»<sup>1</sup>.

На літературному процесі відчутно відбивалася політична роз'єднаність нації, що продовжувала перебувати в складі Російської та Австро-Угорської імперій, в яких неоднаковими були не лише загальні рівні економічного й культурного розвитку, а й урядова політика стосовно національних культур. Це позначалось на характері та інтенсивності національного самоусвідомлення українського народу, самовизначення й самоорганізації його інтелігенції. Проте за всієї своєрідності суспільно-політичного й культурно освітнього життя на східних і західноукраїнських землях спільним було те, що боротьба проти соціального поневолення дедалі тісніше поєднувалася з боротьбою проти політичного й національного гніту.

У 60-х роках в Україні набув значного поширення народницький рух. Групи «Землі і волі», а згодом «Народної

<sup>1</sup> Грушевський М. Українсько-руське відродження в історичному розвитку українсько-руського народу // Літ.-наук. вісн. 1898. Т. IV, кн. 10. С. 76.



волі» й «Чорного переділу» діяли в Києві, Харкові, Одесі, Полтаві та інших містах. Учасники народницького гуртка «Київська комуна» (1873—1874) вели пропаганду серед селян і робітників. Близьким до землевольців був полтавський гурток «Унія» (1875), до якого належав Панас Мирний. У харківській групі «Чорного переділу» брав участь П. Грабовський. Мотиви народницької боротьби проти політичної деспотії й національних утисків відображені в творчості А. Свидницького, І. Нечуя-Левицького, І. Манжури та ін. Істотним недоліком народницької пропаганди й практичних дій в Україні була недооцінка, а згодом і принципове нехтування національних питань, що послаблювало зв'язки з місцевим населенням, викликало спротив української інтелігенції. За неувагу до українських національно-політичних програм М. Драгоманов і І. Франко критикували навіть таких визначних народницьких революціонерів, українців за походженням, як Андрій Желябов та Микола Кибальчич.

У ряді міст України продовжували свою діяльність громади, які об'єднували різні верстви інтелігенції — від політично поміркованих до радикальних (О. Кониський, П. Чубинський, М. Драгоманов, М. Старицький, М. Лисенко, Б. Грінченко та ін.). Специфічну групу в громадах, а подекуди й серед їх керівників становили так звані «хлопомани» — представники спольщеної шляхти, які сприйняли українські демократичні ідеали й брали найактивнішу участь у національних наукових, культурних, освітніх змаганнях (В. Антонович, Т. Рильський, П. Житецький, Б. Познанський, К. Михальчук).

Спочатку дещо романтичний, позбавлений виразного політичного забарвлення, й в основі своїй культурно-освітній громадівський рух дістав узагальнену назву українофільства. Під цією назвою він стає об'єктом провокаційної критики реакційної російської та польської преси, причіпок і переслідувань офіційних властей, тим паче, що й в українофільстві дедалі більше почали виявлятися радикальні орієнтації, які кваліфікувалися шовіністичною пресою й урядовими колами як тенденції політичного сепаратизму.

Хоч теорія й практика «малих діл», аполітичного культурництва зазнавали також критики й зліва, але в своїй суті вони були демократичними, а за тих умов і єдиними з практично можливих. З точки зору історичної перспективи еволюційні шляхи розвитку суспільства виявилися зрештою й найбільш виправданими та ефективними.

Після урядової заборони громад значна частина їх учасників зазнала різних політичних репресій. Дехто був від-

правлений у заслання (О. Кониський, П. Чубинський), М. Драгоманов, випереджаючи вже визначені для нього адміністративні й жандармські санкції, емігрував за кордон, де заснував вільну українську друкарню, розпочав видання збірок і журналу «Громада», створив своєрідний осередок політичної еміграції, який, за словами І. Франка, був «центром коли не українського руху, то української думки на протязі цілих 20-тьох літ» [41, 332]. Саме там Драгоманов сформулював основні національно-політичні та соціально-економічні програми України, орієнтуючи їх на звільнення українського народу з колоніального ярма, розбудову власної держави, хоч спочатку й у конституційних федеративних зв'язках з республіканською вільною Росією. На статтях «Громади» та на виданих Драгомановим знаменитих працях «Историческая Польша и великорусская демократия» (1881), «Вільна Спілка — Вольний Союз. Опыт украинской политико-социальной программы» (1881), блискучих антисамодержавних памфлетах, за твердженням С. Єфремова, «виховався ряд українських поколінь»<sup>2</sup>.

Як і в усій Європі, в Україні значного розголосу набули різні модифікації соціалістичних ідей, зокрема в інтерпретації П.-Ж. Прудона, Ф. Лассаля, К. Маркса та Ф. Енгельса. Поширенням економічного вчення Маркса займалися професор Київського університету М. Зібер, визначний учений і публіцист С. Подолінський. Певну данину пропаганді соціалістичних ідей віддали М. Драгоманов, І. Франко, О. Терлецький, П. Грабовський, І. Карпенко-Кирий, М. Павлик, Леся Українка. У марксизмі, який з часом здобув собі в світі все більше прихильників, українських діячів приваблювало розкриття механіки капіталістичної експлуатації трудящих та обґрунтування соціальної боротьби проти несправедливого ладу, але водночас насторожували, а то й відштовхували деякі теоретичні догми й практичні дії його adeptів. М. Драгоманов одним із перших у світі звернув увагу на ігнорування марксистськими організаціями Європи проблем національного визволення, на абсолютизацію революційно насильницьких шляхів і засобів зміни соціального ладу, недооцінку ролі й завдань селянства, яке в Україні й Галичині складало основну частину трудящих. А Франка просто відлякувала сформована наприкінці ХІХ ст. практична модель марксизму як «формальної релігії, основаної на догмах ненависництва та класової боротьби». Він волів зберігати вірність «старому, ще прагматичному соціалізму, опертому на етичній, щиро гу-

<sup>2</sup> Єфремов С. В тісних рядах // Слово і час. 1992. № 5. С. 29.

маннім вихованні мас народних, розповсюдженні освіти, науки, критики, людської та національної свободи, а не на партійнім догматизмі, не на деспотизмі, не на бюрократичній регламентації всеї людської будучини, не на парламентськім шахрайстві, що має вести до тої будучини»<sup>3</sup>. Саме таке розуміння соціальних ідеалів та шляхів і засобів їх здійснення було покладено в основу програм створеної у Львові з ініціативи М. Драгоманова і Франком та його однодумцями «Русько-української радикальної партії» (1890), орієнтованої на широкі кола трудящих Галичини.

Нові соціально-економічні обставини, розвиток визвольного руху створили більш сприятливі умови для розвитку суспільної думки, зокрема науки, мистецтва, літератури, які в другій половині ХІХ ст. становили органічно зв'язані між собою важливі частини єдиної національної культури державно й політично роз'єданого українського народу. Однак цензурні заборони та урядові переслідування, що особливо посилилися в цей період, численні репресивні акції шовіністичних сил у царській Росії ускладнювали й гальмували, деформували й переривали процес розвитку української культури, виключаючи з літературного процесу ряд визначних для свого часу творів. Емський указ 1876 р. разом із рядом додаткових цензурних розпоряджень 1880—1900 рр. по-своєму завершував розпочату ще Петром І політику денационалізації української суспільності й культури. У саму основу національної культури були спрямовані заборони українських книг для дітей та книг з історичної тематики,— йшлося про поступове формування поколінь без національного чуття й усвідомлення власного національного коріння. Заборонялося вживання слів «Запорозька Січ», «козак», «воля» й навіть «Україна».

Формально не заборонені імператорським указом політично й національно нейтральні твори літератури заборонялися волею самих цензорів. Характерно, що в 1870 р. царський указ дозволив видання «Капіталу» К. Маркса російською мовою, але заборонив вихід «Нового завіту. Євангелія» мовою українською: вважалося, що людина, котра навчилася читати рідною, а не державною мовою навіть «Святе письмо»,— небезпечна. Ті поодинокі твори, яким вдавалося прорватися через цензуру, не могли ні в Україні, ні в Росії знайти собі видавців. Так, повість «Причепа» І. Нечуя-Левицького та роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного навіть пройшли вже цензу-

<sup>3</sup> Мій Ізмарагд. Поезії Івана Франка. Л., 1898. С. 5.

ру, але до видавництва допущені не були. «Серед українських авторів і видавців настала ще й просто психічна депресія, зневір'я було охопило людей до письменства причетних і одні замовкли надовго, другі ж подалися з своїми творами до Галичини», — писав С. Єфремов<sup>4</sup>. Заохочуючи зневірених, П. Куліш згодом писав: «Байдуже, що не печатається: аби писалося. Настане час, як не буде нас, — що пошишпорюють і посписують усяку всячину нашу, та й дивуватимуться: як сі люди в такій темряві працювали й при такому темрявому світлі писали».

Заняття українською літературою за таких умов вимагало великої відданості справі й особистої мужності, що характерно було для ініціативних і наполегливих подвижників — М. Драгоманова, М. Старицького, О. Кониського, В. Грінченка, Олени Пчілки та ін. І. Нечуй-Левицький, будучи вже автором кількох визначних творів, про свої писання «нікому не говорив» і в рідному краї «про це не знали ні товариші, ні батько...». Урядовий чиновник Опанас Рудченко, сховавшись за псевдонімом, як письменник теж не був відомим навіть у найближчому середовищі. Рятували справу спроби засновувати зарубіжні видання, що друкували б і поширювали українські книжки. Перші такі спроби пов'язані з іменами С. Подолинського і О. Терлецького, які ще в 1875 р. за допомогою віденського студентського гуртка «Січ» випустили кілька «метеликів» українською мовою. Особливе ж значення мала згадана женецька пільна друкарня М. Драгоманова, з якої виходили не лише «Громада» й публіцистичні брошури, а й значні наукові та фольклористичні праці, «Кобзар» і поема «Марія» Шевченка, роман Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» та інші.

Широкого всеєвропейського розголосу набула доповідь М. Драгоманова для літературного конгресу в Парижі (1878), видана спеціальною брошурою «Українська література, проскрибована російським урядом» — як протест проти небачених у цивілізованому світі гонінь літератури великого народу та перша патріотична спроба популяризації у світі її здобутків.

В добу формування національних культур великого значення набуває активне засвоєння життєздатних культурних традицій, їх трансформація й розвиток у відповідності з умовами часу й повними потребами суспільства. Саме тому в цей період йшло активне нагромадження матеріалів в історії суспільного, громадсько-культурного життя укра-

<sup>4</sup> Єфремов С. В тісних рямцях. С. 30.

їнського народу, осмислення розвитку мови й народної творчості, літератури. Значна заслуга в цьому, а також у розвитку природничих наук належала вченим, які гуртувалися навколо Київського, Харківського, Одеського, Львівського університетів, Київської духовної академії, Колегії Павла Галагана та спеціальних культурно-освітніх і наукових товариств, зокрема Південно-Західного відділення географічного товариства.

Принципово важливим моментом громадсько-культурного руху 70-х років було те, що його центром після тривалої перерви знову стає Київ, у якому згуртувалися найвизначніші літературні й наукові сили — М. Максимович, І. Нечуй-Левицький, М. Старицький, О. Кониський, М. Лисенко, М. Петров, М. Драгоманов, В. Антонович, В. Науменко; близькими до київського гуртка були брати Рудченки — Панас Мирний та Іван Білик.

Помітний внесок у розбудову національної культури зробили заможні українські патріоти-меценати В. Тарновський, П. Симиренко, Л. Скоропадська-Милорадович, П. Галаган, Б. Ханенко, Є. Чикаленко та ін. Наслідуючи добрий приклад своїх попередників — гетьманів П. Сагайдачного, Б. Хмельницького, І. Мазепи, а також Петра Могили, Гальшки Гулевичівни, вони власним коштом заснували музеї, наукові та освітні заклади, видавництва, організовували збирання культурної спадщини, матеріально допомагали українським митцям.

Подією історичного значення стало заснування в 1873 р. з ініціативи О. Кониського, М. Драгоманова, Д. Пильчикова Літературного товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові, зреформованого в 1892 р. в Наукове товариство імені Шевченка (НТШ), що поступово перетворилося на авторитетний європейський науковий центр. На базі своїх наукових секцій та друкарні Товариство видавало «Записки НТШ» (до 1913 р. видано 120 томів), «Пам'ятки українсько-руської мови і літератури», науково коментовані твори Шевченка. Особливого розквіту ця наукова інституція досягла, коли її очолив у 1897 р. М. Грушевський, до керівництва філологічної секції прийшов І. Франко, а до етнографічної — В. Гнатюк.

Серія «Пам'яток українсько-руської мови і літератури», випуски фундаментальної «Історії України-Руси» М. Грушевського заклали підвалини досліджень історії українського народу, особливостей формування національної мови та твореної на ній народної культури. Наукове вивчення власної історії давало відчуття її давності й неперервності (як складного процесу, а не суми поодиноких

фактів), а дослідження й унормування української мови, розширення географічних меж і змістових сфер її функціонування сприяло усвідомленню національної ідентичності й цілісності, й цим здійснювалася важлива політично консолідаційна місія.

Принципово важливим було науково аргументоване ствердження факту існування давньої й самобутньої української літератури, яка ще з часів Київської Русі стала одним із яскравих феноменів слов'янської й світової культури.

Найкращі досягнення української літератури, особливо її вершина — творчість Т. Шевченка, по суті стали явочним і безперечним свідченням її інтелектуальної самобутності й суверенності, що визначало й шляхи та перспективи подальшого ідейно естетичного зростання.

Провідну роль у розробці наукових основ дослідження української літератури відігравали М. Костомаров, М. Максимович, М. Драгоманов, М. Петров, М. Дашкевич, О. Котляревський, П. Житецький, В. та О. Барвінські, О. Потебня, М. Сумцов та І. Франко. Цій же меті сприяли праці І. Прижова, О. Огоновського, а також російських учених О. Нішіна та В. Спасовича.

Визначних успіхів у цей час досягло українське образотворче (К. Трутовський, К. Костанді, М. Кузнецов, М. Пимоненко, С. Васильківський, П. Мартинювич, П. Левченко, М. Самокиш, О. Слєпцов, В. Мурашко, В. Орловський, С. Світославський, О. Попель, Л. Позен, К. Устиянович), музичне (С. Гулак-Артемівський, М. Лисенко, М. Аркас, П. Сокальський, П. Ніщинський, В. Заремба, А. Вахнянин, О. Пижанківський, С. Воробкевич) і театральне мистецтво, розвиток якого базувався на невичерпних традиціях народного національного мистецтва й на засвоєнні найкращих надбань світової культури. Чимало художників зверталася до тем і сюжетів із творів Т. Шевченка, М. Гоголя, І. Котляревського та ін. Композитори не тільки обробляли пісенні твори українського народу, а й створювали твори більших жанрів на тексти українських письменників («Заповіт», «Реде та стогне Дніпр широкий», «Думи мої» Т. Шевченка, «Вічний революціонер», «Не пора» І. Франка, «Поклик до братів-слов'ян» М. Старицького, «Ще не вмерла України» М. Драгоманова та ін.).

У цей час створюється ряд політичних пісень, що сприяли дальшому піднесенню національної свідомості, поглибленню й поширенню визвольних прагнень народу. Особливе значення мала пісня П. Чубинського «Ще не вмерла Україна» (музика Вербицького), яка відразу стала визна-

ним гімном національного руху, організацій та партій, а згодом — і державним гімном.

Велика роль у пропаганді українського мистецтва належала театру. За усталеною традицією спектаклі за п'єсами українських драматургів широко включали народні пісні, танці, звичаї та обряди. Взагалі означений період є часом фактичного народження того класичного театру, який зусиллями своїх найвизначніших представників М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Заньковецької, С. Крушельницької, І. Алчевського вийшов далеко за межі своєї країни. Таким чином, складається цілісна, розгалужена система національної культури, кожна з галузей якої розвивалася в органічному взаємозв'язку з іншими, з традиціями багатовікової народної творчості та прогресивної світової культури.

Найважливішою й принципово новою ознакою української культури було те, що всупереч орієнтації виключно на побутово-етнографічну сферу й патріархальне минуле, що підтримувалися офіційними колами російського самодержавства, в центрі уваги передових митців і вчених перебували найхарактерніші явища суспільного процесу дійсності та історичного минулого, життя усіх соціальних верств.

За умов постійних урядових обмежень сфер функціонування українського друкованого слова література вимушено брала на себе додаткові функції філософських наук, права, а її безпосередній тісний зв'язок із суспільним життям і визвольною боротьбою потребував й особливого типу письменника, для якого виступ у різних сферах культури стає формою громадської діяльності. Коли література усвідомлюється як «витвір народного духу» (Куліш), як «вплив дійсних духовних потреб, впливом історії і розвитку» (Франко), а одночасно і як своєрідний «підручник життя», вже саме слово письменника стає ділом, і те слово ставили не лише «на сторожі» людей, їх справ, а й попереду нас — як заклик і як зброю. Надзвичайною громадською й творчою поліфункціональністю вирізнялися І. Франко, М. Старицький, О. Кониський, Б. Грінченко, які були організаторами й видавцями, публіцистами й популяризаторами знань, літературними критиками й перекладачами, а насамперед — письменниками.

Самі історичні обставини зумовили небувалий раніше в українській літературі приплив талантів, появу цілої плеяди яскравих творчих індивідуальностей — І. Франка, Панааса Мирного, І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, І. Кар-

писка-Карого, яким виявилися посилені високі мистецькі завдання не тільки в розширенні змістово-тематичних об'єктів, а й в оновленні всієї образно-стильової системи літератури. Багатство та різнобічність тематичних, стильових, художньо-зображальних пошуків є однією з найприкметніших особливостей української літератури другої половини ХІХ ст. Уперше в своїй історії українська література почала розвиватися як цілісний художній комплекс, де представлені всі основні види й жанри зрілої літератури — від поезії, прози й драматургії до літературно-художньої критики, естетики й публіцистики. Цей процес стає характерним для всіх українських земель.

В процесі органічного розвитку літератури в цей період провідним художнім напрямом стає *реалізм*. Поступово в ньому складаються різні *тематично-стильові течії*: *соціально-побутова* (Л. Глібов, С. Руданський, І. Нечуй-Левицький, М. Старицький, М. Кропивницький) зі специфічним народницьким різновидом (О. Кониський, Б. Грінченко, Олена Пушкіна та ін.); *соціально-психологічна*, започаткована творчістю Марка Вовчка, А. Свидницького (Панас Мирний, І. Франко та ін.), *соціально-філософська*, представлена І. Франком, М. Павликом, В. Самійленком, П. Грабовським\*.

В умовах постійного розширення сфер духовної обсервації соціально-пізнавальні, морально-виховні й естетичні функції літератури реалізуються в залежності від індивідуальних особливостей письменників. Однією з характерних ознак реалістичного напрямку є його стильова поліваріантність, що й зумовило наявність *індивідуальних стилів* і в українському письменстві.

Для оповідань І. Нечуя-Левицького характерний етнографічно- (й фольклорно)-побутовий стиль, а в його творах повістєво-романного жанру більш чи менш яскраво виявляються соціологічні, просвітительські, ідеологічні тенденції (як і в повістях Б. Грінченка).

Психологічний аналіз переважав у творах Панаса Мирного, але і йому не були чужі соціально-побутові елементи, а згодом і ознаки нового стилю, умовно названого О. Бі-

\* У цьому поділі є певна умовність, оскільки в літературі взагалі не було внутрішньо «чистих» напрямів і течій. Це завжди діалектично складне поєднання соціально й естетично детермінованих факторів; у них, особливо в творчості окремих письменників, поєднуються різні елементи, окремі з яких у процесі еволюції виступають спочатку як тенденції, а згодом стають домінуючими. У межах окремих напрямів течії народжуються, видозмінюються й відмирають, і ніколи не буває їх лінійного чергування.



лецьким соціал-утопічним реалізмом зі спробами зобразити не просто традиційних бунтарів проти існуючого ладу, а й людей майбутнього («Лихі люди», як і роман І. Франка «Борислав сміється», повість «На дні»). Типові представники соціально-побутової течії М. Кропивницький, М. Старицький, І. Манжура, Б. Грінченко та інші згодом тяжіли до соціального психологізму з елементами соціальної критики суспільного ладу, відтворенням внутрішньо складних характерів. Поєднання різних стилів трапляється навіть в одному творі: «Украдене щастя» І. Франка є зразком соціально-побутової, а водночас і психологічної драми.

Характеризуючи основні стильові пошуки в українському письменстві останніх десятиліть ХІХ ст., І. Франко підкреслював органічний зв'язок нових стилів, різновидів реалістичного письма з традиціями попередніх художніх пошуків. «Діячі нового покоління не вискочили в повнім оружжі на сцену, мов Афіна з Зевсової голови. Вони були дітьми своєї епохи, дітьми української або галицько-руської суспільності і мушили також у більшій або меншій мірі — відповідно до своїх індивідуальних сил і обставин — підлягати основним течіям тої суспільності» [41, 482].

Це виявилось у *різноманітті художніх напрямів* в українській літературі 70—90-х років, коли продовжували існувати романтичний тип творчості (Я. Щоголев), просвітительський реалізм (І. Нечуй-Левицький), традиції натурально-фізіологічного нарису, що йшли ще від Є. Гребінки (Ганна Барвінок, М. Кононенко). Героїчний пафос ряду реалістичних творів органічно включав елементи романтизму, зокрема художню умовність, алегоризм. Водночас у творчості І. Франка та нової хвилі молодих письменників (Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський) зароджувалися ті риси, які в своїй тенденції провіщали художнє оновлення літератури ХХ ст. При цьому слід ураховувати, що внутрішня національно-історична детермінованість стильових напрямів не виключає їх прямого чи опосередкованого зв'язку з характерними й для інших літератур «стилями епохи». У цьому відношенні, скажімо, реалізм Франка мав багато спільного з реалізмом Бальзака, натуралізмом Золя, зокрема в тому, що письменники не тільки послуговувалися даними науки, а й самі постачали для наукових досліджень емпіричний матеріал та синтезовані характеристики — дані про соціальні явища й процеси епохи. В європейських літературах тоді ще не було чіткого розмежування термінів «реалізм» і «натуралізм»: нерідко ними обома послуговувалися при стильових характеристиках одного й того ж твору.

В реалізмі, як і в інших стильових напрямках, найбільш динамічною і змінною є змістова сфера, що не просто «відбивала», а своєрідно мистецьки «віддзеркалювала» явища й процеси строкатого й рухливого суспільного життя, прагнучи углядіти й схарактеризувати ще й глибинні їх збудники та закономірності. Що ж до форми, то вона виявляє порівняно більшу часово-хронологічну автономність: так, Франко в одне десятиліття написав такі різні в стильовому відношенні, соціальному трактуванні явищ та в своїх психологічних основах твори, як «Захар Беркут», «Смерть Кайна», «В полі чола», «Зів'яле листя» (перший жмуток) — і всі вони були по-своєму актуальні й своєчасні.

В українській літературі другої половини ХІХ ст. постають нові теми й нова проблематика, які відбивали суттєві зміни в суспільному й духовному житті народу, — зображення пореформеного «лиха сьогочасного», класового розшарування на селі, зубожіння й пролетаризації селянства, наростання нових хвиль революційного протесту, для якого, на відміну від раніших стихійних селянських бунтів, характерна диференціація соціальних типів — від безземельного селянина до сільського глота, від пролетаря до заводчика-фабриканта. Серед новаторських творів на робітничу тематику особливої уваги заслуговує етапний роман І. Франка «Ворислав сміється», де вперше в світовій літературі картини свідомої боротьби пролетарів проти капіталістичного ладу зображені у світлі соціалістичних ідеалів.

Новий крок в освоєнні традиційної для української літератури теми села становили твори І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б. Грінченка, почасти О. Кониського та інших, позначені соціально й художньо глибоким відтворенням як загальних процесів, так і поведінки окремих людських громад і їх членів: не колекціонування фактів народної темноти, духовного понівечіння людини, не зображення ідіотизму життя забитого селянина, а осудження рабської психології й поведінки, породжених гнобленням, прагнення розбудити й виховати людську гідність, волю до боротьби за зміну несправедливого ладу, за соціальне оновлення життя.

На матеріалі національного суспільного життя порушуються й загальнолюдські, «вічні» проблеми людського буття, свідомості, моралі, добра і зла, злочину, кари, страждання й смерті. Поряд із цим у творчості деяких письменників усе ще мало місце прагнення «дивитись на світ, на людей очима співучого селянина» (І. Франко), ідеалізація селянського життя, сентиментальне замилювання родино побутуванням, а іноді й громадськими стосунками. Не-

життєвість сюжетних ситуацій, фальшивість суспільних ідей, задана схематичність характерів та вчинків героїв відбивалася й на формі творів, для яких, за словами І. Франка, сказаними про значну частину «народовської» белетристики, характерні були мертвечина змісту, брак гарячого почуття, млявість і примітивність літературної техніки.

Принципово нові акценти вносяться у твори, присвячені темі взаємин інтелігенції й народу. Якщо раніше ця тема здебільшого порушувалась у традиційному для натуральної школи зображенні поневірянь «малої людини» («Яков Яковлевич» П. Куліша) й лише робилися невиразні спроби вивести образ інтелігента як людини, пройнятої демократичними настроями (незакінчена повість П. Куліша «Украинские незабудки»), то з 70-х років з'являється образ національно свідомого інтелігента як «нової людини», соціально й політично активної.

Ідея громадського обов'язку, служіння інтелігенції народові у творах Франка, Панаса Мирного, кращих творах Нечуя-Левицького, О. Кониського, Б. Грінченка розглядалася як завдання соціальної просвіти народу, пробудження його національної і соціальної свідомості, протесту проти гноблення й приниження. У повісті Панаса Мирного «Лихі люди» («Товариші») були виведені різні типи різночинної інтелігенції, борців за народну справу. Досить поширеними були й твори, які орієнтували інтелігенцію на «сплати боргу» перед народом шляхом його морально-етичного вдосконалення, мирної, не політичної просвіти, на реалізацію популярних у період політичної реакції теорій «малих діл».

Усвідомлене й здеклароване пропагандистсько-дидактичне призначення мистецтва, прямолінійно оголена просвітянська тенденційність зумовлювали принципову байдужість до художньої форми (як у О. Кониського) й приводили до певного схематизму в побудові конфліктів, сюжетів, образів. До того ж підкреслена стильова орієнтація на малоосвіченого читача з народу не завжди передбачала естетично високий результат.

Тісний зв'язок української літератури з національно-визвольними прагненнями зумовлював підкреслено виявлений соціальний характер художніх конфліктів, а внутрішній зв'язок реалізму з просвітительством — ще й моралізаторськи-виховний характер конфлікту й героя. Зрештою навіть теоретичні постулати таких далеко не в усьому концептуально солідарних авторитетів, як І. Нечуй-Левицький та І. Франко, передбачали раціоналістичну спрямованість усіх компонентів твору — від його конфлікту, характеру,

психологічної мотивації поведінки героїв до наскрізної свідомої ідейно-художньої тенденції. Самі історичні обставини суспільного життя народу змусили українську літературу — можливо, більшою мірою, ніж літератури «державних» націй, іти шляхом соціальної критики й національно-го виховання.

Потреби українського національно-визвольного руху в другій половині XIX ст. особливо вимагали тісного поєднання гуманізму й демократизму, демократичного й національного начал. Національно гнаними були не лише українські соціальні низи, а й нечисленна національно свідома «еліта», серед неї й письменники, чого не знали, наприклад, письменники російські чи польські. «Коли нація, яка попала в неволю або втратила власну державу, то націоналізм арастається з поривами до волі, становиться більш демократичним — і це тільки й дає йому прогресивну силу в XIX в. ...»<sup>6</sup>, — писав Драгоманов, і його твердження лише підкреслює формуючий вплив демократично-національних і гуманістичних ідей на українську реалістичну літературу другої половини XIX ст. Реальне зображення рядової людини з її повсякденним життям та інтересами, індивідуальним внутрішнім світом, соціально й психологічно зумовленість характерів — основні відкриття української реалістичної літератури XIX ст.

Демократизація й гуманізація літератури знайшли свій вираження в зображенні соціальних і духовних конфліктів, у новій концепції людини, стосунків особистості і суспільства. Художньо глибше і всебічніше досліджувався вплив зовнішніх обставин на людину, її залежність від суспільства. Водночас показувався й активний опір особистості обставинам, розкривалися її духовні сили, здатність змішувати ці обставини в своїх інтересах. Найбільш яскраво й переконливо процес духовного розкріпачення людини, виступання класової самосвідомості, народження духу протесту проти будь якого насильства, утвердження права особистості на свободу і щастя показали Панас Мирний та І. Франко. Пафос реалістичного мистецтва полягав у прагненні просвітити людину щодо її суспільних прав та можливостей, розбудити її енергію, загартувати волю до використання можливостей вільної творчості, щастя. Цей пафос протистояв споглядально пасивному вболіванню над

<sup>6</sup> Драгоманов М. П. Література російська, великоруська, українська і славянська // Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1970. Т. 1. С. 151.

народним горем, проповіді покірності, нездатності простої людини на високу духовність та історичну дію.

Новим змістом наповнюються соціальний і естетичний ідеал, концепція позитивного героя в літературі. З'являється новий тип людини-борця, свідомого носія протестантського начала — від Миколи Джері («Микола Джеря») та Чіпки («Хіба режуть воли, як ясла повні?») до Жука («Лихі люди») та Бенедя Синиці («Борислав сміється»). Як одна з форм героїзації персонажа виступає посилена увага письменників до романтичного начала.

Історично зумовлена соціальна детермінованість і підпорядкованість героя й загальної ідейно-художньої тенденції згодом, з розвитком літератури, стала викликати й внутрішній спротив тієї літератури, в якій іще живими були традиції романтизму з його принципами необмеженої індивідуальної свободи й «бунту» проти обставин. Одним із виявів цього іманентно художнього спротиву й були неоромантичні поривання Лесі Українки, О. Кобилянської та ін. По суті, це був протест не лише проти народницького побутописання, а й проти одностороннього сприйняття світу взагалі, механістичного розуміння його внутрішньої єдності та взаємозв'язків і взаємозалежності його чинників і передусім людини й суспільства. Це був заклик до розширення всього структурного комплексу художнього твору — від вибору тематики, проблематики, образно-стильового втілення, засобів мотивації поведінки героя і зрештою — що чи не найголовніше — до надання літературі прав іманентного розвитку, її специфічних ознак та властивостей. Подібні вимоги були можливими лише на певному етапі розвитку українського суспільства. Демонстрований у теоретичних виступах, листах, а головне у власній художній практиці цей конструктивний протест-маніфест Лесі Українки історично й по своїй суті передував відомому маніфесту Коцюбинського—Чернявського початку ХХ ст.

У творах українських письменників дедалі частіше з'являються образи представників інших національностей, що також відбивало одну з характерних особливостей суспільного життя — інтернаціоналізацію капіталу, посилення міжнародних зв'язків людей праці, наукової й творчої інтелігенції, різних національних культур.

Ідейно-тематичне збагачення, широта художнього осмислення дійсності викликали суттєві зміни у сфері художньої форми, зокрема в прозових жанрах, які, відбиваючи рух реальної дійсності й суспільної свідомості, стали провідними в українській літературі цього періоду. Особливо бурхливо розвиваються повістєво-романні жанри, самий

тип романного мислення, що відкрило можливості панорамного зображення життя та висунуло актуальні соціально-політичні й філософські проблеми. Під пером Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Франка, Кониського, Грінченка, Старицького, Павлика та інших письменників формувалися різні жанрові та ідейно-стильові модифікації великої прози (рідично-побутові, соціальні, історичні, хронікальні, ідеологічні, соціально-психологічні). Зініційований у Європі філософами О. Контом, Д. С. Міллем, Г. Спенсером позитивістський метод пізнання й дослідження стимулював, як і в західноєвропейських і російській літературах, новий жанровий різновид художнього дослідження, в якому поєднуються художні, філософські, наукові типи пізнання (денкі твори І Нечуя Левицького, І. Франка, Б. Грінченка, О. Левицького, Д. Яворницького). Надмірне захоплення фактами, документами іноді призводило до голого, внутрішньо строкатого *натуралістичного* писання, яке не давало змоги розкрити правду життя, об'єктивну логіку його розвитку. Це зрештою й зумовило кризу натуралізму.

З часом у тканину реалістичного письма поряд з строгими документами органічно вводився умовний елемент — притчі, фантастика з новими стильовими функціями порівняно з творами романтичними. Це також формувало нові жанрові й стильові різновиди художньої прози.

Щодо зображення гострих соціальних конфліктів виключало спокійну описово оповідну манеру з усім комплексом її статично-ілюстративних засобів. Більш напруженим і гострим стає сюжет, поглиблюються й урізноманітнюються прийоми соціального аналізу, принципи образотворення й типізації. При цьому соціальна детермінованість сюжетних конфліктів і характерів поєднується з психологічною мотивацією вчинків героїв. Однопланово-біографічні сюжетні структури поступаються більш складним із зображенням кількох якісно відмінних характерів. Нерідко в багатоголоєсі творів втручається й сам автор, залучається й реципієнт читач.

Як і в західноєвропейських літературах, центр уваги художника переходить від широкого відтворення зовнішніх обставин дії до глибини внутрішнього життя героїв. Одночасно при цьому траплялося й дещо звужене розуміння типового як найбільш поширеного, прямого наслідку певних суспільних обставин і ледве не з постійним, шаблонним комплексом традиційних ознак і характеристик. На зміну характерній для раннього етапу розвитку прози розповіді від першої особи утверджується форма об'єктивної опові-

ді, що надавало творам більшої епічності, глибини, життєвої достовірності й більшої художньо-емоційної сили.

Характерною особливістю гостротенденційних творів було посилення публіцистичного начала. Відчутною функціональною спрямованістю позначаються не тільки публіцистичні, ліричні відступи, психологічні медитації, внутрішня мова героїв, а й зовнішні описи та пейзажі. Проза цього періоду вирізняється багатоманітністю оповідних форм — від широких епічних полотен до творів малих жанрів: оповідань, новел, нарисів, сатиричних, гумористичних фейлетонів, образків, побутових зарисовок тощо. Зближення літератури з життям розширювало й поглиблювало її зв'язок з народною мовою, яка приносить у твори нові реалії, вдосконалюється стилістично й граматично.

Якісні зміни відбувались і в українській поезії. Розвиток ідейно-естетичних традицій Шевченка, проблемно-тематичне й жанрово-стильове збагачення поезії, розширення образної та ритмометричної системи пов'язані з такими поетами, як П. Куліш, Л. Глібов, С. Руданський, М. Старицький, Ю. Федькович, П. Грабовський, В. Самійленко, І. Манжура, Б. Грінченко, Я. Щоголев, В. Мова-Лиманський, С. Воробкевич, особливо І. Франко, а потім Леся Українка. Проблемно-тематична сфера поезії відбивала якісні зміни в суспільному житті народу й людської особистості, в соціальних і філософсько-етичних проблемах часу. Тенденція полягала в посиленні гуманістичного начала, соціальної й психологічної мотивації образів, переживань ліричного героя, ролі слова як виражально-сугестивного засобу. У відповідності зі змінами в художній свідомості й творчих методах проходило переосмислення й трансформація в жанровій системі, де розвиток творчих традицій поєднувався з пошуками нових жанрових різновидів.

У цьому плані дальшого розвитку набувають жанри соціально-громадської, інтимної, пейзажної, філософської, пісенної лірики, ліро-епіки (балади, легенди, байки, притчі, казки) й особливо різноманітні за проблемами й характером поеми (соціально-побутова, історична, історико-романтична, лірико-філософська), в якій особливо інтенсивно проявлялося філософське начало, що включало й сюжети, образи світової поезії, загальнолюдського буття. Справжнім новатором, законодавцем поетичної культури виступив І. Франко, який випробував і оригінально модифікував чи не всі поетичні жанри й метрично-інтонаційні системи. До вершин світової поезії належать його збірки «З вершин і низин» і «Зів'яле листя», поема «Мойсей».

В умовах цензурних заборон, штучно обмеженого функціонування українського друкованого слова принципової значення набувала українська *драматургія* з широкою соціальною проблематикою, новими героями й досконалою художньою формою. Винесені на театральну сцену п'єси М. Кропивницького, М. Старицького, Б. Грінченка, І. Карпенки Карого, І. Франка розширювали сферу впливу української літератури, її функціональні можливості, спілкування з різними верствами народу. На територіях Російської імперії протягом тривалого часу театральна сцена була взагалі єдиним офіційним місцем, де звучала українська мова. Паскрізна тенденція фактично створеної в цей період української класичної драматургії, театру корифеїв шлях від традиційних фольклорно епіграфічних і побутових п'єс, подевілі до проблемних соціальних, психологічних драм і трагедій, сатиричних соціальних комедій на історичному та головне — сучасному матеріалі з постановкою актуальних соціально-політичних, морально-етичних проблем.

Серед різнопроблемних і різножанрових вершинних досягнень української драматургії цієї доби слід назвати передусім «Байда, князь Вишневецький» П. Куліша, «Глигій, або ж Павук» та «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, «Не судилось», «Талан» М. Старицького, «Мартин Боруля», «Хазяїн», «Сто тисяч», «Суєта», «Житєвське море» І. Карпенки Карого, «Лимерівна» Панаєса Мирного, «Серед бурі», «Степовий гість» Б. Грінченка, «Учитель», «Сон князя Святослава», «Украдене щастя» І. Франка.

Все тісніше й органічніше творче спілкування зі світовою літературою мало своїм закономірним наслідком дальшу активізацію *перекладацької справи*, у якій особливі заслуги належать П. Кулішеві, І. Франкові, С. Руданському, М. Старицькому, П. Ніщинському, Б. Грінченкові, Олені Пчілці, П. Грабовському та ін. Це було і прилучення українського читача до світової культури, і важливий та ефективний засіб збагачення ідейно-естетичних і виражальних можливостей українського слова.

З кожним роком збільшувалася кількість перекладів творів українських письменників іноземними мовами, що також підносило міжнародний авторитет української літератури. Зусиллями І. Франка, М. Драгоманова, М. Дашкевича, М. Сумцова, О. Маковея, П. Грабовського, Лесі Українки та інших досягнення української літератури популяризувалися серед інших народів. Дещо в цій справі зробила прогресивна російська критика й літературознавст-



во, що продовжували традиції Чернишевського, Добролюбова, Писарева, Пипіна. Розширення контактів зі світовою культурою, органічних зв'язків із духовним життям власного народу сприяло, за словами І. Франка, дедалі чіткішому усвідомленню передовими українськими письменниками тієї думки, «котра zarazом була думкою всіх чільних і поступових умів цивілізованого світу, що головною задачею літератури є служити до підвищення народних мас на вищий ступінь цивілізації, чи то подаючи їм безпосередньо здобутки культурної праці вселюдської, чи прихилиючи якнайширші круги інтелігенції до таких народолюбних думок...» [41, 46].

Як і в інших народів світу, велике значення для розвитку національної культури, організації та спрямування літературного процесу мала *періодична преса*, й передовсім *літературна журналістика*, як база й поле функціонування літератури, теоретико-естетичної та літературно-критичної думки, засіб спілкування письменників різних регіонів та творчих угруповань і їх взаємозв'язків з читачами. В умовах урядових заборон українського друкованого слова в Східній Україні аж до революції 1905—1907 рр. не змогло з'явитися жодної української газети чи журналу. З величезними труднощами тут вдавалося видавати лише поодинокі літературні альманахи — «Луна» (1881), «Рада» (1882, 1884), «Нива» (1885), «Степ» (1886), «Складка» (1887—1897), які відіграли певну роль в активізації літературного життя. Тут друкувалися твори Шевченка та нові твори тодішніх письменників.

Дослідженням історичного минулого займався літературно-науковий місячник «Киевская старина» (1882), на сторінках якого поряд з багатьма цінними фольклорно-етнографічними та історико-літературними матеріалами й студіями друкувалися твори давніх, а зрідка й сучасних українських письменників. З часом журнал почав приділяти дедалі більше уваги актуальним тогочасним проблемам громадського, наукового й літературного життя України. В ньому брав участь чи не весь тодішній науковий і літературний актив. На його сторінках побачили світ, зокрема, «Старосвітські батюшки і матушки» І. Нечуя-Левицького, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» (під назвою «Пропаша сила») Панаса Мирного, «Оборона Буші», «Богдан Хмельницький» М. Старицького, «Серед темної ночі» й «Під тихими вербами» Б. Грінченка, «Fata morgana» й ряд оповідань М. Коцюбинського, «Краса і сила» В. Винниченка, різножанрові твори І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, О. Кобилянської та багатьох інших.

У другій половині ХІХ ст. *основним центром книжково-журнальних видань стала Галичина*. Характерним явищем тут було поступове витіснення аморфних альманахових видань, створення журналів з більш-менш визначеними політичними та ідейно-естетичними програмами, які відображали її загальну орієнтацію певних суспільних сил. Дедалі помітніше місце, а згодом і провідну роль у журналах стала відігравати літературна критика.

В окремі періоди спільними всеукраїнськими громадсько-літературними органами виступали «народовські» видання — журнали «Правда» (1867—1898), «Зоря» (1880—1897), газети «Діло» (1880—1939), «Буковина» (1885—1910). До літературно-критичних набутоків цих видань належать великі розвідки М. Драгоманова «Література російська, великоруська, українська і галицька» і «Антракт в історії українофільства», «Сьогочасне літературне прямування» І. Печуя-Левицького, статті І. Франка, О. Конляського, П. Куліша, Б. Грінченка, В. та О. Барвінських.

Що більшими були заслуги «Зорі», особливо в роки, коли до керівництва журналом прийшли І. Франко, Василь Лукіяч (В. Левицький). У ці часи журнал об'єднував майже всіх відомих тоді українських письменників, був місцем літературних дебютів Лесі Українки, О. Кобилянської, Л. Яновської, А. Кримського, В. Щурата, М. Коцюбинського та ін. «Зоря» опублікувала чимало творів з літературної спадщини, історико-літературні матеріали, спогади, листування, статті про театральне життя. До найкращих матеріалів належали численні статті й рецензії І. Франка, П. Грабовського, М. Драгоманова, О. Маковея, М. Вороного.

Значення газети «Діло» пов'язане з публікацією багатьох творів художньої літератури, а головне — систематичним висвітленням мистецьких проблем, літературного, театального, музичного життя.

В потоці урядових і угодівських видань Буковини особливе місце належало часописові «Буковина», редагованому спочатку Ю. Федьковичем, а потім О. Маковеєм і Л. Турбацьким. Часопис теж прагнув згуртувати навколо себе літературні сили західних і східних українських земель і порушувати найважливіші проблеми літературного й мистецького життя. Тут з'являлися твори Марка Вовчка, О. Кобилянської, історико-літературні розвідки І. Франка, статті О. Маковея й Л. Турбацького про літературні явища Буковини й Подільщини, а також Західної Європи.

Важлива роль у демократизації деяких «москвофільських» і «народовських» видань належала І. Франкові,

який разом із М. Павликом у 1875 р. зреформував журнал «Друг». Принципове значення для переорієнтації журналу мали й листи М. Драгоманова про потребу більш тісного зв'язку з реальним життям народу. Виступи журналу проти соціальної несправедливості й національного гніту, пропаганда літератури, тісно пов'язаної з визвольною боротьбою, викликали нападки реакційної інтелігенції та переслідування цензури. Проте й після закриття «Друга» І. Франко й М. Павлик зуміли видати два номери нового прогресивного журналу «Громадський друг», а після їх конфіскації — два збірники «Дзвін» і «Молот» (1878), де були опубліковані програмні вірші «Товаришам із тюрми» та «Каменярі» І. Франка, його повість «Воа constrictor», цикл «Критичних писем о галицькій інтелігенції», стаття «Література, її завдання і найважливіші ціхи» та ін.

Чимало у висвітленні суспільного й культурного життя, визвольної боротьби народів Росії й України, революційного руху в країнах Західної Європи зробили збірники й журнал «Громада» (1878—1882) — перші безцензурні українські видання, засновані в Женеві М. Драгомановим і його друзями С. Подолинським, М. Павликом та ін.

Найкращі традиції демократичних видань намагався продовжувати й розвивати літературно-науковий і громадський журнал «Світ» (1881—1882), де, за словами Франка, вперше на ґрунті прогресивних ідей зустрілися галичани, російські українці та українські емігранти. Значення цього журналу пов'язане з пропагандою політичних і наукових праць, з поширенням художніх надбань світової літератури, з публікацією творів, що згодом увійшли до золотого фонду української літератури (зокрема, «Борислав сміється» І. Франка).

Новий етап у розвитку демократичної журналістики пов'язаний із журналом «Народ» (1890—1895), редагованим І. Франком і М. Павликом, — своєрідним органом галицької радикальної партії. У тісному зв'язку з актуальною політико-економічною тематикою були й друквані тут літературно-критичні виступи та художні твори, зорієнтовані на сучасність. Серед авторів журналу, крім видавців, були М. Драгоманов (тут публікувалися його «Чудацькі думки про українську національну справу», «Листи на Наддніпрянську Україну»), Леся Українка, П. Грабовський, А. Кримський, В. Стефаник, Лесь Мартович, П. Кобринська та ін.

Друкваним органом, навколо якого об'єдналися демократичні сили української культури, науки, літератури, став редагований І. Франком журнал «Жите і слово» (1894—1897) — спочатку загальнодемократичний науковий, а по-

тім і громадсько-політичний та літературно-художній мі-  
сичник. Прагнучи всеобічно сприяти ідейно-естетичному  
зростанню української літератури, журнал ґрунтовно по-  
ставив дослідження найбільш життєздатних і прогресивних  
традицій української народної творчості й літератури, ши-  
роко інформував про політичне й культурне життя народів  
світу й сучасні літературно-естетичні теорії, друкував пере-  
клади найвизначніших творів світової літератури. Основну  
цінність в журналі становили оригінальні твори І. Франка  
(повісті «Для домашнього огнища», «Основи суспільності»,  
п'єси «Сон князя Святослава», «Учитель», ліричний цикл  
«Зів'яле листя»), Лесі Українки (поема «Давня казка» та  
ліричні поезії), П. Грабовського (поетичний цикл «До Ук-  
раїни», статті й нариси), М. Коцюбинського («Посол від  
чорного царя»), О. Маковця, У. Кравченко та ін. На сторі-  
нках журналу розгорнулася відома полеміка «між свої-  
ми» — І. Франком та Лесею Українкою (статті «З кінцем  
року», «Не так ті вороги, як добрі люди», «Якщо не по  
книжках, то хоч по оглоблях»). ґрунтовно й систематично  
було налагоджено рецензування поточної художньої про-  
дукції. Значну історико-літературну цінність становили  
публікації епістолярної спадщини М. Драгоманова,  
Ю. Федьковича, С. Руданського, Х. Алчевської тощо.

Плідні традиції української літературної періодики про-  
довжував заснований 1898 р. (після припинення журналів  
«Зоря», «Житє і слово», «Правда») «Літературно-науковий  
вісник». Упродовж кількох наступних десятиліть він збері-  
гав за собою роль основного організатора літературного  
життя в Україні.

Утвердженню реалістичного мистецтва й боротьби про-  
ти патріархально-консервативних і декадентських тенден-  
цій служили не тільки проблемні за змістом і досконалі за  
формою художні твори, а й *літературно-критичні та загаль-  
нотеоретичні виступи*, в яких аналізувалася поточна ху-  
дожня продукція, розглядалися актуальні проблеми того-  
часного літературного процесу та порушувалися важливі  
проблеми методології й методики літературознавчих до-  
сліджень. ґрунтовні розвідки й статті М. Драгоманова, Іва-  
на Білика, І. Франка, О. Терлецького, П. Грабовського,  
М. Дашкевича, О. Потебні знаменували собою найвищі до-  
сягнення естетичної думки й літературної критики в Украї-  
ні XIX ст.

Після смерті Шевченка роль законодавця в українській  
літературі намагався перебрати на себе П. Куліш — діяль-  
ний, творчо плодотворний і непостійний у поглядах. Супереч-  
ливим за своїм характером і практичною орієнтацією було

поєднання його давньої теорії «етнографічної достовірності» з відстоюванням певного національного герметизму та проповіддю месіанського призначення українського слова. Принципова боротьба проти літературного дилетантизму, віра в значні ідейно-художні потенції рідної літератури, прагнення до максимального виявлення її національної самобутності вступали в певну суперечливість із настановами на звуження її зв'язків з більш розвиненими літературами.

Чимало спільного з ідейно-художніми програмами П. Куліша було в художній практиці та літературно-критичних виступах О. Кониського, автора численних рецензій, статей, присвячених явищам минулого й поточного літературного життя, зокрема просторого «Критичного розгляду української (руської) драматургії». Попри певні хиби методологічного і фактологічного порядку неперехідне значення має його багаторічне дослідження життя й творчості Т. Шевченка, наслідком якого стали публікації в ряді журналів, об'єднані згодом у фундаментальну двотомну працю «Тарас Шевченко—Грушівський. Хроніка його життя».

Одним із перших проти хибних теоретичних настанов та консервативної художньої практики виступив М. Драгоманов, з ім'ям якого пов'язаний історично вищий етап ідейно-художньої орієнтації українського письменства. До цього й сам Драгоманов ішов складним, внутрішньо суперечливим шляхом, свідченням чого були, зокрема, його ранні праці «Українське письменство 1866—1873 років» та «Література російська, великоруська, українська і галицька».

Оглядаючи стан української літератури 60—70-х років, Драгоманов шкодував, що «твори української словесності ніколи не були у нас предметом безперестанної аналітичної критики», під якою він розумів «критику сміливу і наукову», свідому тощо, «чого тепер потребувати від поетів і белетристів»<sup>6</sup>. Переконаний федераліст вважав неодмінними підвалинами української літератури «реалізм по методу, гуманізм по ідеалах і федералізм по політиці», конкретизуючи це так: література має бути «по ідеям демократична, по манері критична і реалістична, по мові живонародна», побудована «на міцній реальній основі, а не на романтизмі й ретроградності»; справжнім письменником є той, «хто подасть нам типічні факти головного життя у громаді»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Драгоманов М. Українське письменство 1866—1873 рр. // Літ.-наук. вісн. 1902. Кн. XI. С. 58.

<sup>7</sup> Переписка Михайла Драгоманова з Мелітолом Бучинським. Л., 1910. С. 93, 105.

Під таким кутом зору Драгоманов у своїй розвідці «Література російська, великоруська, українська і галицька» прагнув з'ясувати: що була і є щодо ідей українська література, які потреби та обставини соціально-політичні викликали її до життя й визначали її характер і напрям; які шанси й перспективи її подальшого розвитку і яка «може бути дорога, котрою мусить іти ця література, щоб розвинути, одвічати тим потребам і цілям, що її викликали, і щоб послужити на користь нашому народові»<sup>8</sup>. Віддаючи належне ряду слухних спостережень і оцінок, аргументованому запереченню ідейного ретроградства, етнографічному дилетантизму й відрубності, слід вважати помилковим штучний поділ Драгомановим російської та української літератур і перебільшення генетичної й еволюційної залежності другої від першої.

Ідейні й естетичні вади ряду творів української літератури Драгоманов пояснював, зокрема, тим, що вони свідомо й штучно орієнтувалися на нерозвинені, примітивні смаки читачів. Він висунув програму розвитку літератури «знизу догори», радячи поступово розширювати тематичні обрії, розробляти проблематику народного життя, вдосконалювати художню форму, а також постійно збагачувати національне письменство перекладами шедеврів світової літератури і всім цим виховувати нового вимогливого читача. Саме цим теорія «домової літератури» Драгоманова принципово відрізнялася від концепції «літератури для домашнього вжитку» В. Белінського, І. Аксакова, М. Костомарова.

Згодом у численних статтях («Чудацькі думки про українську національну справу», «Листи на Наддніпрянську Україну», «Листи до редакції «Друга», «Неправда — не просвіта», «Шевченко, українофіли й соціалізм») та листах він осуджував ідейну зашкарублість і сервілізм галицьких «народовців» і «москвофілів», провінційну вузькоглядність «рутенців». Його судження про літературні явища й характер літературного процесу в Україні, попри деякі хибні положення (певна недооцінка окремих творів і письменників), загалом мали позитивне значення в боротьбі проти застарілих, естетично зужитих і неплідних тенденцій, штучного експериментаторства, за утвердження реалістичного письма, глибше засвоєння художнього досвіду світової літератури й невинне піднесення української літератури до найбільш естетично розвинутих літератур Європи. Проголошуючи принцип поезії-правди, необхідність

<sup>8</sup> Правда. 1874. Ч. 1. С. 21.

створення в літературі «живих типів» як відображення типового та індивідуально характерного, Драгоманов не виключав поетичної умовності, вважаючи, що всі художні засоби з належною мистецькою й психологічною мотивацією мають забезпечувати максимальну переконливість твору; глибоку пізнавально-виховну й перетворюючу дію мистецтва.

Принципово важливими були вимоги Драгоманова про необхідність плідного зв'язку літератури з передовими науковими й суспільними ідеями часу. «Треба, значить,— писав він,— шукати законів життя людського і провідних ідей громадської праці не в тих чи інших метафізичних системах, а в соціально-психологічних основах громадського і індивідуального життя. Тоді і наші романи будуть повчаючими студіями дійсного життя, а не спорними хр'яма на передовзяті теми»<sup>9</sup>.

Багато уваги Драгоманов приділяв проблемам методології й методики літературознавчих досліджень, перебуваючи на рівні найвищих тогочасних європейських досягнень історико-порівняльного методу. Вже перші літературно-критичні виступи Драгоманова мали підкреслений полемічний характер і сприяли активізації не лише літературного процесу, а й літературно-критичної думки, піднесенню критеріїв оцінки національного письменства. Тим-то статті Драгоманова часто ставали приводом для гострих і тривалих дискусій.

По суті на підтримку драгомановських оцінок стану і перспектив розвитку української літератури, на глибоке відображення актуальних проблем соціального буття народу, на розширення й збагачення засобів реалістичного письма та боротьбу проти естетичного примітивізму виступили представники соціологічної критики — Іван Білик («Перегляд літературних новин», «Іван Сергійович Тургенев», листи до брата Панаса Мирного з приводу роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), О. Терлецький («Галицько-руський нарід і галицько-руські народовці», «Літературні стремління галицьких русинів від 1772 до 1882 рр.»), В. Навроцький (соціальні студії, критичні рецензії), які водночас прислужилися справі конкретизації функціональних особливостей «правдивої української критики», яка, на думку Івана Білика, має спрямовувати літературу на шлях «широкого реалізму» з тим, щоб стати

---

<sup>9</sup> Драгоманов М. П. Твори Василя Чайченка // Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1970. Т. 2. С. 428.

«показчиком громадської потреби і проводирем живої правди»<sup>10</sup>.

Серед опонентів Драгоманова були О. Кониський (стаття «Український націоналізм»), В. Барвінський («Слівце для опізнання» та «Відповідь панові М. Драгоманову»), І. Нечуй-Левицький (стаття «Сьогочасне літературне прямування») та ін. Не маючи підстав для реабілітації ряду художньо беспорядних творів, про які йшлося, крім згаданих статей Драгоманова та Івана Білика, також у статті Драгоманова «Малорусское литературное движение в 1874 году», опоненти водночас енергійно осуджували «великоруськість» Драгоманова та його недооцінку національної своєрідності української літератури. «Ми бажаємо,— писав О. Кониський,— щоб українська література, не кидаючи націоналізму, широко розвивала європейські світові ліберальні ідеї, беручи їх прямо з європейського джерела» (без російського посередництва.— П. Ф.)<sup>11</sup>.

Найбільшого розголосу набула згадана широка розвідка І. Нечуя-Левицького «Сьогочасне літературне прямування», надрукована в «Правді» як редакційна стаття. Мета й зміст її промовисто розкривались у спеціальній примітці І. Нечуя-Левицького (не вміщеній у журналі), де зазначалося, що Драгоманов «зовсім помиляється, назвавши нову українську літературу дочкою великоруської, бо виходить на ділі, що дочка, або перевесниця, або й старша на літа од своєї мами». Конструктивне ж завдання зводилося до того, щоб з'ясувати сучасне й майбутнє «літературне прямування», «глибоку основу» та «душу української літератури»<sup>12</sup>.

На думку автора, українська література, як і «кожна сьогочасна література», «твердо стала на ґрунті трьох принципів: реальності, національності та народності», зміст яких далі детально обґрунтовується й ілюструється. По-перше, «реалізм чи натуралізм в літературі,— вважає автор,— потребує, щоб література була одкидом правдивої, реальної життя, похожим на одкид берега в воді, з городом чи селом, лісом, горами і всіма предметами, котрі знаходяться на землі» — саме цим творчим принципом, за його спостереженнями, послуговуються «реальні французькі теперішні писальники, брати Гонкури, Е. Золя»<sup>13</sup>. Без дос-

<sup>10</sup> Білик І. Іван Сергійович Тургенев // Правда. 1873. Ч. 15. С. 520.

<sup>11</sup> Кониський О. Український націоналізм // Правда. 1875. Ч. 14. С. 572.

<sup>12</sup> Літературний архів. X., 1931. Кн. VI. С. 64.

<sup>13</sup> Правда 1878. Ч. 2. С. 12.



татньої логічної послідовності методу Е. Золя протиставляється російський «ультра-реалізм», школа якого нібито «довела ідею реалізму до абсурда», виплоджуючи «правдиві копії неупорядкованого людського життя» й рекомендуючи «поетам не вносити в свої твори нічого художнього, нічого суб'єктивного, а малювати природу, як вона є»<sup>14</sup>.

Два наступні принципи в інтерпретації автора майже нічим не відрізняються один від одного. Принцип національності передбачав уживання народної мови (як форми «тіла національності») й відображення глибокого національного психічного характеру народу (як змісту, «душі» національності), а принцип народності, крім вимоги народної мови, включав використання епічних та ліричних форм і самого духу народної поезії<sup>15</sup>. Хоч обшири художньої обсервації І. Нечуй-Левицький обмежує тією громадою, «що роїться кругом» в «етнографічних границях української народності», але географічно ті «границі» забігали аж до Волги й Кавказу, до Дунаю й за Карпати, щоб «не викидати й чужоземців нашої національності»<sup>16</sup>.

В розпочату Драгомановим літературну дискусію згодом включився й І. Франко. Власне, ще починаючи з ранніх статей «Слівце критики», «Літературні письма», «Поезія і її становиські в наших временах» він підходив до розв'язання, у відповідності з тодішнім розвитком філософсько-естетичної думки й художньої літератури в Україні, проблеми зв'язку мистецтва з життям, конкретизуючи й поглиблюючи зроблені висновки у статтях і рецензіях, присвячених аналізу поточних літературних явищ. У першому з «Літературних писем» («Критика і общество») Франко обстоював «критику соціальну, де життя і його відносини, а не що іншого, становлять найвищу ціль штуки і науки» [26, 26]. А в другому «Письмі», конкретизуючи поняття «народність» як «головну ціху майже всіх новіших літератур», по суті його думка ще нічим принциповим не відрізнялася від формулювань І. Нечуя-Левицького. Він наголошував, що мета літератури — не естетична забавка, а «пожиток цілих мас народа», прагнення «стати поміщицею і порадицею, для них понятною і їм корисною»<sup>17</sup>.

Тенденція Франкових міркувань про літературу полягала у звільненні від залишків догматичних естетичних теорій, у наполегливих пошуках досконалих і ефективних

<sup>14</sup> Правда. 1884. Ч. 2. С. 211.

<sup>15</sup> Там же. 1878. С. 18—31.

<sup>16</sup> Там же. С. 15—17.

<sup>17</sup> Друг. 1876. № 19. С. 304.

ідейно-естетичних критеріїв оцінки літературних явищ. Важливим етапом на цьому шляху була його програмна стаття «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878). Франко поділяв основний пафос уявлень Драгоманова про художню неспроможність «вічних естетичних правил» («У нас єдиний кодекс естетичний — життя»), вимоги про те, що «література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу» [26, 12].

Полемізуючи з журналом «Правда», статтею І. Нечуя-Левицького, з їх оцінками стану й завдань української літератури, Франко висунув власне розуміння суспільного призначення й тенденційності літератури, проблеми національної специфіки й народності, реалістичного методу, значення для української літератури взаємозв'язків з літературою російською. Виступаючи проти поверхової емпіричної правдоподібності в зображенні людини та її оточення, він проголошує основним і найбільш естетично плідним метод «наукового реалізму», що передбачав не просто точність деталей і обставин, а відтворення глибинних основ життя в його розвитку й суперечностях.

Згодом Франко висунув теорію «ідеального реалізму», «котрий приймає реалізм jako методу, а ідеалізм (не ідеалізування людей, але представлення людей з їх добримі і злимі боками, а главное — представлення типів, котрі б уособляли в собі думи і змагання даної доби, — представлення розвитку суспільності) — jako зміст, jako ціль». Мета цього своєрідного соціально-філософського реалізму, за Франком, не в тому, щоб змалювати «не само... тіло сучасного чоловіка і сучасної суспільності, але думки, змагання, боротьбу» і таким чином провідити майбутнє» [48, 331].

З Франковим розумінням «наукового» та «ідеального реалізму» полемізував (не називаючи опонента) народівський теоретик М. Подолинський («Про реалізм у штуці»), виступаючи саме проти зображення «злих боків» у житті людини й суспільства — «предметів гидких, мерзких і страшних», що суперечать вимогам «чистої краси». «Крайньому псевдореалізму» Франка М. Подолинський протиставляв «естетично очищений», «зідеалізований реалізм»<sup>18</sup>. Віддаючи належне аргументованому осудженню Подолинським голого натуралізму в літературі й піклування про виховання високих естетичних смаків, не можна погодитися з основною тенденцією теоретика: утримати літературу від глибокого зображення соціальних конфліктів, вад і болячок суспільного ладу.

<sup>18</sup> Подолинський М. Про реалізм у штуці // Зоря. 1883. № 7. С. 10.

Різні аспекти цих питань розроблялися Франком у численних його виступах у журналах «Світ», «Зоря», «Народ», «Жите і слово», зокрема в таких, як «Наша публіка» і «Формальний і реальний націоналізм» (1888), «Слово про критику» (1896), «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» (1898), у теоретичній студії «Із секретів поетичної творчості» (1899), проблемних статтях, присвячених творчості Шевченка та інших письменників того часу.

Аналізуючи й оцінюючи твори української літератури, Франко та його послідовники дедалі конкретніше вдавалися до виявлення синхронного й діяхронного зв'язку між окремими мистецькими явищами, до типологічних зіставлень з їх зарубіжними аналогами. Розмикання меж власної літератури водночас сприяло її входженню в літературу світову. Це допомагало глибше усвідомлювати національну своєрідність української літератури, її внесок у світову культуру. Органічне поєднання соціальних, психологічних і естетичних критеріїв дало змогу всебічніше й точніше з'ясувати ідейно-художній рівень і цінність окремого твору та загальні тенденції літературного процесу й цим піднести роль і значення самої літературної критики.

Багато уваги приділяв Франко проблемам наукового методу й критеріїв літературної критики. Принципово важливим було його прагнення через аналіз конкретних явищ відкривати загальні закономірності розвитку мистецтва, характер його зв'язків з передовими суспільними силами й тенденціями, визначати шляхи розвитку реалізму, суспільного й естетичного ідеалу в національних літературах, конкретно-історично з'ясувати соціальну й естетичну суть новаторства, співвідношення індивідуальних пошуків письменника й загального спрямування літературного руху. З посиленням в історичному процесі ролі суб'єктивного фактору в критиці підвищився інтерес до особливостей кожного таланту, що прислужилося не тільки ідейно-естетичному прогресові літератури загалом, а й формуванню багатьох творчих індивідуальностей.

Простежуючи зростання соціальної та естетичної цінності української літератури, Франко доходить висновку, що «ніколи ще література не була в таким живім та тіснім зв'язку з суспільним розвоєм, з провідними суспільними змаганнями, з кипучою класовою боротьбою, як і в нашій віці, ніколи вона не була таким правдивим, свідомим та живим виразом інтересів, смаку, поглядів і прогресу, як в нашій віці»<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Жите і слово. 1896. Т. 5. С. 34.

Франко постійно стежив за розвитком літературно-критичної, естетико-теоретичної думки в країнах Європи, компетентно й авторитетно відгукуючися на її найпомітніші явища. Так, у 90-х роках він говорив як про одне з найактуальніших завдань літератури про необхідність ізоляції її й від безідейно-суб'єктивної критики Леметра, й від безідейно-догматичної Брюнет'єра. Це мало прямий стосунок й до тієї боротьби, яка точилася тоді в українському письменстві, — проти релятивістсько-суб'єктивістських концепцій формалізму й «чистого мистецтва» як вияву декадентських тенденцій, і проти застарілого й анахронічного дидактичного вульгаризаторства.

Помітну роль у боротьбі проти реакційних теорій, проявів «чистого мистецтва» й патріархального хуторянства в літературі тих років відігравали статті, листи, рецензії М. Павлика, О. Маковея, Л. Турбацького, П. Грабовського, спрямовані на утвердження реалістичної естетики, мистецтва, наснаженого передовими ідеями часу.

Розвиваючись у діалектичних зв'язках із художньою практикою, літературна критика сама дедалі більше професійно вдосконалювалася й посилювала свій вплив на літературний процес. Франко мав достатньо підстав для твердження, що «сучасна літературна теорія і практика безмірно розширила границі літературної творчості, здобула для неї обширні терени, донедавна для неї недоступні, а zarazом виказала нікчемність усіх давніх т. зв. естетичних формул і літературних родів та категорій» [30, 216].

Розширюється й сам актив критиків — крім письменників виступають і критики-професіонали. З кількісним і якісним зростанням літератури дедалі більше емпіричного матеріалу потрапляє в орбіту літературної критики, виступи якої стають щораз систематичнішими. На широкому й різноманітному художньому матеріалі вибудовуються ідейно-естетичні концепції («наукового», «ідеального» реалізму, психологізації та індивідуалізації художніх образів тощо), урізноманітнюються й удосконалюються методи аналізу й синтезу, розширюються й поглиблюються критерії оцінок — від етичних до соціальних і естетичних, збагачується дослідницький інструментарій і термінологія, а в кінцевому підсумку науково аргументованішими й точнішими стають оцінки окремих явищ і процесу загалом та прогностичні міркування про шляхи розвитку літератур. У критиці теоретично усвідомлюється й сам реалістичний метод літератури.

Розширюється жанрово-стилістичне багатство літературно-критичних виступів — з'являються проблемні статті,

статті-огляди, літературні нариси, рецензії, бібліографічні анотації й портрети, літературні памфлети, пародії й фейлетони, а зрештою, й фундаментальні синтетичні праці філософсько-естетичного характеру, в яких ніби «зустрічаються» поточна літературна критика з історико-літературними та теоретичними студіями («Із секретів поетичної творчості», «Наша белетристика» І. Франка, «Про реалізм у штуці» М. Подолинського та ін.).

Друга половина XIX ст. була періодом активного формування українського літературознавства (культурно-історична школа, історико-порівняльний метод, психологічний напрям, філологічний і філософсько-естетичний засоби дослідження) як закономірного етапу нагромадження, систематизації й інтерпретації фактичного матеріалу (М. Кома-ров. «Бібліографічний покажчик нової української літератури 1798—1883 рр.»; І. Левицький. «Галицько-руська бібліографія» в двох томах, 1888, 1895, бібліографічні списки поточної літератури в журналах, бібліографії праць М. Драгоманова, І. Франка тощо) та спроб його монографічного узагальнення й історико-літературного осмислення (Петров М. І. «Очерки истории украинской литературы XIX столетия»; Дашкевич М. «Отзыв о сочинении г. Петрова...»; Франко І. «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.»; Огоновський О. «Історія літератури руської»; монографічні дослідження М. Драгоманова, О. Терлецького, О. Маковея та ін.).

З поглибленням диференціації суспільного життя та ідейно-художніх напрямів у літературі розгортаються гострі літературно-критичні дискусії навколо принципів визначальних явищ (найбільше — навколо творчості Т. Шевченка), новаторських творів (наприклад, навколо роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», збірки І. Франка «Зі-в'яле листя» тощо).

В центрі постійної уваги літературної критики перебували питання про стан, перспективи розвитку вітчизняної літератури, принципові теоретико-естетичні проблеми.

Крім уже згаданих дискусій 70—80-х років з участю М. Драгоманова, О. Кониського, В. Барвінського, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, М. Подолинського та інших, полеміки між І. Франком та Лесею Українкою, значний розголос мала полеміка між М. Драгомановим («Листи на Наддніпрянську Україну») та Б. Грінченком («Листи з України Наддніпрянської»). Позитивним у цій дискусії було, зокрема, те, що, зачіпаючи з різних боків проблему справжнього стану й шляхів дальшого розвитку української літе-

ратури, полемісти солідаризувалися в основному — визнанні значних потенцій і завдань рідної літератури, в потребі підвищення ідейно-естетичних критеріїв оцінки її здобутків із тим, щоб у ній, за словами Драгоманова, було «більше талану, праці й освіти, а скрізь менше вузької невиваї, а більше людяності»<sup>20</sup>.

Однією з характерних тенденцій було те, що, починаючи з суто літературного явища, дискусія набувала згодом ширшого політичного та ідеологічного характеру (дискусія навколо національних проблем кінця 80-х — початку 90-х років з участю М. Драгоманова, О. Кониського, Т. Зіньківського, що увіччалася статтею Франка «Формальний і реальний націоналізм»; полеміка Г. Цеглинського з І. Франком та П. Кобринською тощо). З порушених у дискусіях проблем виступало дедалі більше учасників, як це було, наприклад, у 1891 р., коли в суперечку з мовних проблем між Б. Грінченком та І. Франком вступили також М. Школиченко (М. Кононенко), І. Кокорудз, А. Хванько (А. Кримський), І. Верхратський та ін. Іноді дискусії виходили й за межі України. Коли на вихід «Історії літератури руської» О. Огоновського російський літературознавець О. Пипін відгукнувся критичною статтею «Особая история русской литературы», в якій наголошувалося на вузькому провінційному характері й значенні української літератури, йому тоді ж відповів О. Огоновський брошурою «Моему критику». Проти Пипіна в газеті «Діло» виступив І. Баштовий (І. Нечуй-Левицький) з гострою розвідкою «Українство на літературних позвах з Московщиною», загалом підтриманою й І. Франком.

Кожен із названих елементів літературно-критичного процесу і їх сума, що зреалізовувалась у певній наскрізній тенденції, засвідчували невпинне зростання ідейно-естетичної зрілості української літературної критики та естетичної теорії, що плідно позначилося й на прогресі національної літератури.

Провідні представники вітчизняної літературно-естетичної думки вустами свого найавторитетнішого мислителя Франка постійно нагадували митцям, що «найвища ціль літератури, поезії, штуки, так як і науки, є чоловік правдивий, живий чоловік, людська одиниця і людська громада» [26, 159], й що лише в безперестанному служінні інтересам людини література може знаходити сили й енергію, засоби й шляхи для свого ідейного та естетичного вдосконалення.

<sup>20</sup> Буковина. 1893. № 24. С. 2.

Саме на цьому шляху українська література протягом ХІХ ст., як слушно зауважив Франко, «стала за формою, мовою і змістом літературою модерною, європейською, в ній чується відлуння тих же принципових питань індивідуального і громадського життя, які хвилюють душу сучасної цивілізованої людини, і вона з власного ґрунту, з рідного народного життя намагається дати їм оригінальну форму і знайти на них оригінальну відповідь» [41, 83—84]. У цьому й полягала наскрізна й головна тенденція української літератури, яка стала «органічним виявом духовних потреб, культурних інтересів», визвольних прагнень українського народу.

### СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*Білецький О.* Українська література серед інших літератур світу // Збір. праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2.

Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ — початку ХХ ст. К., 1987.

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

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

*Поважна В. М.* Розвиток української літератури у 80—90-х роках ХІХ ст. До проблеми критеріїв і методу. К., 1973.

Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ — початку ХХ ст. К., 1991.

Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ — початку ХХ ст. К., 1986.

*Субтельний О.* Україна. Історія. К., 1992.

*Федченко П. М.* Михайло Драгоманов. К., 1991.

*Франко І.* Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Збір. творів: У 50 т. К., 1984. Т. 41.

Історична дистанція в три чверті століття відділяє літературно-мистецькі процеси 70—90-х років XIX ст. від часу появи «Енеїди» І. Котляревського. «Батько нової літератури» у своїй творчості дав синтез «усього того духовного стану, тих течій, що були в Лівобережній Україні при кінці XVIII віку»<sup>1</sup>. Ідеї Просвітництва, народна творчість, гумор і сатира XVI—XVIII ст. «з дуже виразним політичним і соціальним підкладом», мистецький досвід інших літератур були основними джерелами, з яких «виросла нова література» (І. Франко, 41, 44) українського народу.

Вже в перші десятиріччя XIX ст. визначалися прикметні риси нової літературно-мистецької свідомості: формування літературної мови на основі «живої народної мови», «мужиколюбство», демократизм літератури, її відчутна оригінальність і світський характер [Франко І., 41, 46—47]. Український романтизм виявив глибший, ніж у ряді зарубіжних літератур, зв'язок із фольклором, інтерес до народного побуту й звичаїв. Співіснування різних стильових напрямів і течій, характерне для української літератури першої третини XIX ст., надалі по-новому проявляється в творчості Т. Шевченка, що склала надзвичайної значущості добу в розвитку суспільної, зокрема мистецької, свідомості українського народу.

Істотними прикметами XIX ст. І. Франко вважав «розширення давніших географічних і державно-етнографічних границь, величезний зріст комунікації, безмірне розширення літературних горизонтів. Спільність ідей і ідеалів в писаннях однієї генерації в різних краях... панування ... певної літературної моди в цілому цивілізованому світі в даній добі» [31, 33] забезпечує інтернаціоналізацію творчості національних письменників (при цьому поруч з

<sup>1</sup> Франко І. Огляд української літератури від найдавніших часів до кінця XIX віку // Возняк М. С. З життя і творчості Івана Франка. К., 1955. С. 247.



іменами Ч. Діккенса, Марка Твена, К. Міксата І. Франко називав ім'я Т. Шевченка).

Українська література 70—90-х років ХІХ ст. формується як ідейно-естетична система, в якій домінують орієнтації на реалістичний тип творчості. Цей напрям розвивається не тільки з усвідомленням власних національно-культурних традицій, а й з посиленою увагою українського письменства до філософсько-естетичних здобутків і літературно-мистецьких пошуків у західноєвропейських та російській літературах. Переконливим доказом цього є результативний досвід творення власної естетичної теорії, розвиток власної літературно-мистецької критики й фахової періодики.

Історико-культурологічна концептуалізація шляхів розвитку нації в країнах Європи та в Росії здійснювалася під знаком реалістичних пріоритетів, але з чималими відмінностями у філософсько-ідеологічних засадах. Так, Вільгельм Шерер, німець австрійського походження, відштовхнувшись від тенівської позитивістсько-ідеалістичної тріади «раса — середовище — момент», модифікує її в так само трискладову, але відчутно психологізовану систему детермінант *Egerbtes — Erlebtes — Erlerntes* (успадковане — пережите — засвоєне). Означена в його «Поетиці» (1888) система історичної поетики передбачає розгляд і оцінку культурно-мистецьких утворів минулого з позицій сучасності. Пізнавально-оцінювальна диспозиція німецького автора пройнята почуттям досконалості такого істотного звершення, як становлення імперії. Весь поступ нації до цього історичного моменту В. Шерер схильний розглядати як закономірний результат розвитку німецького «духу».

У російському літературознавстві в надрах культурно-історичної школи також визрівала ідея історичної поетики. Вона значно виразніше окреслилася й повніше зреалізувалася в наукових пошуках і здобутках О. М. Веселовського. Однак пояснення культурно-мистецьких феноменів бачилося йому захованим у глибинах часів і давалося через аналіз історичних фактів, а не виводилося з сучасного стану явищ, як у Шерера. Його версія історичної поетики передбачала не психологічну інтуїцію, а позитивне знання й зіставлення фаз еволюції давнішніх явищ, переструктурування первісних форм під впливами особистої активності творців. У побудовах Веселовського своєрідно відбилася віра в можливість поступового еволюційного розвитку всього сущого, зокрема й словесно-образної творчості.

Історико-літературна проблематика предметно цікавила й І. Франка. Вважаючи себе учнем Веселовського в розроб-

ці та застосуванні («особливо на полі усної словесності») історико-порівняльного методу, автор статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878) насамперед заманіфестував своє розуміння актуальних засад літературної творчості. У цій статті (практично синхронно з російським і німецьким філологами) І. Франко виступив з оригінальною концепцією «наукового реалізму». Не маючи історико-психологічних підстав для аналогічного шерерівському почуттю національного вдоволення сучасними культурними здобутками народу, український критик полемічно повторив півстолітньої давності тезу Белінського «У нас нема літератури!» — як назву невидрукованої передмови до публікації в 1881 р. перекладу «Фауста» Гете. Він ще більше, ніж Шерер, привертав увагу до сучасності, але бачив у ній не готові критерії оцінювання здобутків, а живі процеси суспільно-історичної творчості.

Компаративно-поетологічна ідея з самого початку стала у Франка перенесеною в креативно-мистецьку площину. Вона виявилася не переважно евристичною, як у Веселовського, чи інтерпретаційною, як у Шерера, а скоріше програмно-прогностичною, націленою на майбутнє літератури. «Література,— проголошував І. Франко,— так як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу. Її тенденція і метод повинні бути наукові. Вона громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, а zarazом аналізує їх і робить з них виводи,— се її науковий реалізм; вона через те вказує хиби суспільного устрою там, де не все може добратися наука (в житті щоденнім, в розвитку психологічним страстей та нам'єтностей людських), і старається будити охоту і силу в читателях до усунення тих хиб — се її поступова тенденція» [26, 13].

Осмислення діалектики старого й нового в сучасному бутті здійснювалося з різних ідейних позицій. Демократично настроєному Панасові Мирному був близьким народний погляд на облудність реформи, яку народ нарід «голодною волею». Ідеологія «народних людей» поділяється багатьма українськими письменниками. Вона веде «в народ» звільнену зі школи Надю Мурашкову, звертає до жіночого питання Саню Навроцьку, а Комашко мусить змінити Чорне море на Біле («Над Чорним морем» І. Нечуя-Левицького). Видатний «громадівець» М. Драгоманов організовує наприкінці 1876 р. видання української книжки в Женеві, активізуючи ідейне життя українських демократів різних спрямувань та пропагуючи «не народність для народності, а соціальний, економічний і культурний чоловічий поступ

народу». Ілюзія острівців общинного соціалізму приваблює на якийсь час І. Карпенка-Карого і він виводить постать артільника Серпокрила («Понад Дніпром», 1897). Селянські активісти, низові діячі організованого в Східній Галичині радикального руху захоплюють І. Франка; вони, як приміром Антін Грицуняк («Свинська конституція»), стають прототипами персонажів художніх творів.

По-різному ідеологічно заангажовані й суспільно примітні сили громадсько-політичної практики виступають для літератури не пасивним тлом, а об'єктом та великою мірою й суб'єктом історії, а отже — й художньої свідомості свого часу.

Типологічно увиразнити ідейно-естетичну своєрідність історико-літературного періоду 70—90-х років допомагають цілеспрямовані зіставлення зі структурно-мистецькими особливостями літератури попереднього й наступного періодів, з характером осмислення часу. Прикметно, що на першому рубежі цього періоду, своєрідно означаючи специфіку його художньо-психологічної предметності, стоїть твір, у якому людина опиняється в ситуації соціальної загрози. Героя повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря» (1878) небезпека для природного волевияву й нормального життя спонукає до втечі на сахарню. Це один з останніх героїв-кріпаків у тогочасній літературі, образ якого стає засобом осмислення історико-психологічного статусу людини в попередню добу — статусу екстремальної напруги, загрози людині. В аналогічному становищі перебувають і Остап із Соломією — герої повісті М. Коцюбинського «Дорогою ціною», створеної на кінцевій межі означеного періоду. Вони так само вдаються до аналогічного способу уникнення загрози життю й свободі, виявлючи своєю акцією екстремальний стан, у який світ знову вступає десь через півстоліття.

В обох названих творах героїко-епічні хронотопи віднесені за межі сучасності — ближче (у Нечуя-Левицького) чи далі в історичну ретроспективу. Ще далі в минуле віднесений художній часопростір «Захара Беркута» (1880—1881) І. Франка. Створений у середині 70—90-х років, він співвіднесений із часом появи повісті тільки сугестивно поданою ідеєю єдності громади.

Покажемо той факт, що при осмисленні екстремальної ситуації в художній свідомості спостерігається більш чи менш виразна актуалізація поетики романтичного типу. І чим радикальніша конфронтація героя та обставин, тим сильніше активізується романтичний підхід. Найвиразніші ознаки романтичної художності наявні в «Захарі Беркуті»,

де в стані загрози перебуває ціла громада; менші її прояви в повісті Коцюбинського; ще менше романтичного у світобаченні Миколи Джері, який не пориває зв'язків із своїм краєм і радикально не міняє свого світобачення.

Людина сучасна (70—90-х років), яка предметно постає перед зором письменника, не може сприйматися як благополучна, убезпечена від гризот і трагедій сьогодення. Водночас її життєвий статус не є екстремальним, якщо мати на увазі, що ситуація екстремуму означає тотальний дефіцит часу на прийняття рішення й звершення життєрятівної акції. Такий статус об'єкта адекватний реалістичному типові творчості, який не випадково домінує в художній свідомості розглядуваного періоду.

*Реалістична естетика* в пошуку джерел художньої ідейності утверджується у відкритій взаємодії з усіма «суміжними рядами» (Ю. М. Тинянов) суспільної практики, іншими формами суспільної свідомості. При цьому останні — свідомість політична, наукова, релігійна, морально-філософська — виявляються нерівноцінними перед світопояснювальним завданням. З погляду засад реалістичного мистецтва роль лідера в продукуванні світопояснювальних ідей дістає наука.

Пріоритетна значущість наукового знання для реалістичної літератури 70—90-х років XIX ст., для її творчого суб'єкта має своє історичне пояснення. У пореформених (а для західноукраїнських земель — пореволюційних) обставинах в історії нації на певний час — хоча б на життя одного покоління — відкрилась перспектива природно-еволюційного життя, убезпеченого від екстремальних акцій загальнонаціонального масштабу (війна, революція, захист краю тощо). З появою умов для розгортання приватної ініціативи склалася, хоч і хистка, ненадійна, але все-таки певною мірою регульована суспільна рівновага. Відносна стабільність світопорядку приводить до переважання еволюційних процесів у життєдіяльності людини. Адекватним духовно-культурним засобом творчо-психологічної підтримки еволюційних форм життя є насамперед наукове (наукогенне, теоретичне та емпірично-дослідне) знання.

Об'єкт і суб'єкт літературної творчості, таким чином, на підставі історико-психологічної однотипності проявляють споріднену специфіку. В найзагальнішому вигляді ця специфіка може бути раціонально пояснена як прояв довіри до світопояснювальних можливостей наукового знання, як свідома апеляція насамперед до цієї форми відображення дійсності, що мислиться гарантом неілюзорного, практично надійного світовідчуття, раціональною опорою орієнтації в

житті. Тим самим актуалізується реалістичний тип художнього мислення й пояснюється чинність Франкової концепції «наукового реалізму» як магістрального шляху для творчих пошуків у літературі означеного періоду.

Звичайно, герой будь-якої літературно-історичної доби з'являється в тих зонах, що перебувають на межі життєвих можливостей свого часу. Він представляє певні суспільні сили, політизується, ідеологізується й наближається до сфери політичної суспільної свідомості. Таким проявляє себе й герой «еволюційної» доби. Він нерідко максималіст-правдошукач, екстреміст у побуті й мікросоціумі, навіть пропагандист певних ідей та організатор мас. Однак у політиці він розрізняє тепер різні шляхи й дивиться на неї очима дослідника, з позицій можливого. Принаймні в українській літературі цього періоду питання про героя з якостями політичного проводиря, тим більше такого, що реалізував би себе в політично довершеній акції, впродовж усього періоду залишилося відкритим. Течії революційно-народницької літератури, в руслі якої міг з'явитися такий герой, в українській літературі не склалося. Відтак кваліфікація цього періоду як «еволюційного» видається для всіх течій літератури чинною з дуже незначними застереженнями.

Зрілому реалістичному образотворенню властиві дослідницькі зацікавлення, що потребують знання про об'єкт і способи його пояснень, еквівалентного науковому. «Гнидка дуже цікавий суб'єкт як задля етнографа, так і психолога»,— констатує автор нарису «Подоріжжя од Полтави до Гадячого» (1872) Панас Мирний. Свою думку автор пояснює відповідними групами запитань: «Як такий мирний пахарський побит з його поетичним почуттям, з людяністю викинув з себе такого злющого зарізяку, котрому нічого проткнути ножем горло маленькій дитинні, коли воно, прокинувшись, начало у колисці кричати; котрого організаторські сили були такі, що зумів за невеликий час згромадити цілу ватагу усякого люду і за півроку вирізати з нею до двадцяти душ в Зіньківському, Полтавському, Миргородському, ще либонь й у Переяславському повітах? Питання, на котре повинен одповісти наш етнограф. Які почуття водили руками сього розбишаки, коли він мив їх у гарячій людській крові, так щиро кохаючи свою молоду жінку? Хай скаже наш психолог»<sup>2</sup>.

Письменник-реаліст свідомо керується пізнавально-евристичними намірами: «роздивитися народний побут, по-

---

<sup>2</sup> *Мирний Панас*. Збір. творів: У 7 т. К., 1969. Т. 2. С. 26. Далі в тексті при посиланні на це видання зазначаються том і сторінка.

знайомитися з народною таємною думкою, якою він живе; з його «слухним часом», яким він себе тішить і береже задля свого сина або онука; з його вдачами й невдачами; з його злигоднями і щасною долею...» [2, 10]. Такий інтерес найефективніше задовольняється через спостереження та спілкування, пристрасне, прямо слідчо-детективне випитування принагідних співбесідників: «Хіба вже наскочите на балакучого, та ще й такого, що в нього й душа наопашки,— тоді вже ви щасливі, залізете аж у саму душу його; витягнете таки з його ту таємну сповідь, котра хоч не зовсім, а все ж, як людей близьких до народу, показує вам, чим живе він, чим боліє і які надії має» [2, 11].

Подібно до того, як Шевченко «носив» задум і образ Марини,— «пенале цвяшок, в серце вбитий»,— так Панаса Мирного зацікавив герой подорожньої розповіді: «... шілу дорогу балакали, але все те Гнидка собою затер, зарівняв у моїй пам'яті; тільки сам зостався, як здоровенний іржавий цвях, забитий у білу гладеньку стіну мого спомину; ломив він мою голову і поривав думку розгадати його чудовну появу» [2, 30]. Результатом цього по-дослідницьки пілеспрямованого «розгадування» стали проблемні соціально-психологічні твори — повість «Чіпка», включена згодом у романну структуру твору «Хіба ревуть воли, як ясла повні?».

*Дослідницький підхід, творчо-психологічна настанова на ґрунтовну обізнаність із життям є типовим засновком реалістичної художності, прояви якого спостерігаються впродовж усього періоду. Вже й під кінець його Т. Бордуляк, письменник молодшої генерації, в листі до О. Маковея від 21 березня 1898 р. писав: «Теми беру з життя, а властиво, они мені самі приходять, пхаються. А позаяк життя селянське найлучче знаю, бо і сам походжу з селянського стану і в ньому обертаюся, то ж і понайбільше беру теми з життя селянського»<sup>3</sup>. Спостереження, проникливе вживання в суть і лад внутрішнього життя особистості, своєрідний документалізм, опертя на дійсні факти життя поєднуються у реалістів з вимогами співвіднести художню правду з життям «так, щоби читатель міг собі подумати: так дійсно м у с и л о бути, або принаймні могло бути»<sup>4</sup>. Різноманітний склад українського письменства 70—90-х років, його демократизм і життєпізнавальна всюдисущість спричинилися до значної соціографічної продуктивності реалістичного мистецтва.*

<sup>3</sup> Бордуляк Т. Твори. К., 1958. С. 461.

<sup>4</sup> Там же.

Разом з тим лірико-патетичний етнографізм, поетика узагальнено-фольклорних формул вичерпують свої образно-характерологічні можливості. Навіть такий переконаний дослідник народного життя, як Г. Житецький, який виступив з рецензією на «Наймичку» І. Тобілевича, наголосив, що завдання українських драматургів у тому, щоб «індивідуальною творчістю і виясненням складного психічного процесу окремої особистості переробити матеріал народної творчості»<sup>5</sup>. Така «переробка» передбачала ґрунтовне оновлення поглядів на людину, на способи пояснення її в художній творчості. На цей час процес ідейно-естетичного оновлення літератури вже активно розгорнувся й дав свої результати.

*Філософську основу реалізму*, особливо його розвинених форм, складає детерміністське світорозуміння, послідовне врахування складних взаємозалежностей людини та обставин її життя. Криза романтичного світогляду й естетики проявилася в неспроможності пояснення дійсності через опозицію особистості й світу. З методичною настійністю проводить І. Франко зі статті в статтю детерміністську ідею, згідно з якою «людський індивідум з його думками, почуттями та вчинками... на кожному кроці залежний від тисячі сторонніх впливів, від успадкованих інстинктів своєї раси, від виховання, суспільного становища, лектури, заняття, від впливу людей і природи» [28, 182].

*Реалістична система детермінант*, як її розуміє І. Франко, впливає з тієї осягненої європейським, насамперед французьким, письменством «істини, що людина — це продукт свого оточення, продовження своїх предків, природи та суспільства» [28, 180]. Отже, реалістичне людинознавство базується на визнанні залежності зображуваної людини як суб'єкта існування, свідомості та вчинку від системи чинників: *суспільних* — реальної сукупності соціально-рольових зв'язків і міжособових взаємин; *біопсихічних* — характеру успадкованих від «своїх предків» властивостей натури; *психофізіологічних* — особливостей «розвитку... природи» як середовища побутування, так і вікових змін, що їх зазнає кожний індивід упродовж життя; *культурно-історичних* — здобутків певної фази «розвитку... суспільства», його цивілізаційних норм і культурних форм та інституцій.

Художня значущість ідеї всебічної детермінованості людини особливо відчутна в поетичі І. Франка. Час від часу він вдається до концентрованого відтворення впливу всієї множини життєвих чинників на характер.

<sup>5</sup> Киевская старина. 1888. Т. XXII, кн. 9. С. 68.

У романі «Для домашнього огнища» глибинну детермінованість натури Анелі Ангарович осягає досить розвинений інтелектуально й зосереджений на «тайні» свого дому капітан Ангарович. У момент здатності «міркувати холодно» він резюмує все ним розпізнане: «Адже ж правда! Вихована в достатку і розкошах, в тісних середньовікових поглядах, здалека від дійсного життя і його боротьби, здалека від терплячих і уполіуджених людей, відки ж могла навчитися співчуття до них? Не привикла до ніякої точної праці, в часі своєї молодості на те тільки була приготувана, щоби бути куклою, ідеалом, надземною істотою, божеством і забавкою мужчини, але не людиною, не горожанкою. Їй дали виховання релігійне, то значить, її вивчили катехізму, молитов, релігійних практик, але цілим вихованням, цілим життям, укладом, домашньою і шкільною традицією назавсідги попсовано її етичні основи. А потім сталося те, що мусило статися!» [19, 116].

Концентровано осмислено в повісті «*Voce constrictor*» (1878) образ матері Германа Гольдкремера як певний «тип» — «звичайний по наших містах, на вироблення якого складається і погане, нездорове помешкання, і занедбане виховання, і цілковита недостача людського образования, і передчасне замузжя, і ліниство, і сотки других причин». Оці не згадані «сотки других причин» можуть бути раціонально збагнені не стільки як художня гіпербола, скільки як принагідна вказівка на об'єктивну множинність чинників, детерміністичну дію яких іще належить літературі розпізнати.

Серцевину детерміністського розуміння дійсності утворює ідея *історизму*. Сила реалістичного мистецтва 70—90-х років проявилася в тому, що література дала відчуті владність історичного закону в самій сучасності. Цей закон виявляє свою чинність не тільки в національно значущій події, як, скажімо, загроза роду й спільна оборона Тухлі в історичній повісті І. Франка «Захар Беркут». Історія прозирає в нинішніх суспільних процесах — появі «глитая», «чумазого» і пауперизації селянина-землероба, збільшенні притоку збіднілого люду на соляні шахти та нафтопромисли й зростанні ролі лихваря або чиновника. Історично значущими постають внутрішні, морально-психологічні зміни сучасної людини — симптоми звиродіння шляхетної жінки чи, навпаки, пробудження свідомості робітництва в тому моменті, коли Бенедьо Синиця («Борислав сміється») почав задумуватися над долею робітників. Історичний закон діє в суспільстві завжди, але завважити його дію стає можливим тільки за певного рівня розвитку суспільної практи-



ки, коли раціональний елемент законності й саме слово «закон» проникають у побут, а історія впритул наближається до приватної людини, детермінуючи мало не всю множину її життєвих зв'язків і проявів.

Система детермінант для пояснення людини у Франка об'єктивно полемічна щодо творчості авторів кінця XVIII — початку XIX ст., які «майже зовсім не змальовували тло. Руссо чи не одним з перших ввів до роману опис природи. Суспільного тла та його зв'язку з героєм не торкався ані він, ані Гете, внаслідок чого як розвиток героїв, так і їх характеристика в цих романах немов повисали в повітрі...» [28, 180]. Для реалістичної художності зображення людини поза розмаїтими зв'язками з життям уже було неприйнятним.

Послідовне детерміністське осмислення людини дається не відразу й не кожному: воно — ознака сили таланту й проникливості розуму. Вже й наприкінці розглядуваного періоду подибуються спрощені пояснення людських драм і трагедій через зведення причин до дії одного чи двох позірних життєвих фактів. А з проявами естетики декадансу, котрий, як зазначав І. Франко, одважувався ігнорувати «ідейність» реалістичної літератури, стає остаточно зрозумілим, що здобутки реалізму, зокрема ідея детермінізму, не успадковуються з автоматизмом висхідної моделі прогресу.

Разом з тим детермінізм був не привілеєм одиниць, а виразною тенденцією художнього людинознавства цієї доби. Вже в 1872 р. Панас Мирний, порівнюючи «дві різні форми» народних типів — «горожан і селян» [2, 13], приходить до думки про роль суспільних факторів у витворенні цих типів.

У реалістичній літературі 70—90-х років XIX ст. увиразнюється *природа конфліктності*. Опозиція особистості й світу, що дала романтизмові його основний конфлікт, в українській літературі активно модифікувалася вже на стадії романтизму. Героїчна особистість дістає власні національні барви.

Конфліктність реалістичного мистецтва ґрунтується на відкритті ефекту соціальної несправедливості, ефекту базового й розмаїтого в його проявах — біографічно-побутовому (ущемлений стан сиріт, безбатченків), майшовому (акції визиску), моральному (приниження гідності особи, підступні дії проти неї). Поняття соціально-рольового статусу особистості виявляється ціннісно вищим за абстрактні моральні категорії — справедливість чи несправедливість, — й індивід для соціального самоствердження переступає мораль-

ний закон. Конфлікт, таким чином, втрачає однозначне співвіднесення в героїко-моральних (патріотизм, вірність, совість, добродійність) імперативах романтизму. Його природа стає багатофакторною, включаючи детермінанти суб'єктивно-психологічні.

*Категорія характеру* в реалістичній літературі позбавляється ідеалізації, пов'язаної з національно репрезентативним статусом романтичного героя. Вона ще відчутна у просвітницьки забарвлених творах О. Кониського, І. Нечуя-Левицького, де ідеологізованим, національно репрезентативним іноді постає навіть пейзаж, але в Панаса Мирного, І. Франка вищою детермінантою стає тиск обставин у їх соціальній багатоваріантності.

Великою мірою «обставинами» для героя як суб'єкта дії виявляється його власна натура — залежність від гіпертрофованих пристрастей, характеру чи безхарактерності. З дитинства хворобливий, делікатний за натурою Іван Ливадний («П'яниця» Панаса Мирного) внутрішньо бунтує проти агресивної поведінки свого егоїстичного брата, але листа про неприйняття «братньої» моралі так і не відсилає, залишивши глибокий особистий спротив фактом тільки власного внутрішнього життя.

Реалістичне осмислення діалектичного взаємозв'язку характерів і конфліктів, будучи за своєю природою багатофакторним, робить реалізм відкритим для розпізнання всіх нових детермінант.

Реалістична характерологія виявляє живий інтерес до ідеї спадковості — біофізіологічної детермінанти, художньо засвоєної натуралістичною поетикою. Значущість цього чинника була по-неофітськи гіперболізована західними натуралістами. Порівнюючи великого «натураліста» Золя з великим «реалістом» Достоевським, як митців, що обидва «любуються в студіюванні людської душевної патології», І. Франко зазначає, що у Золя «люди звичайно малі супроти колосального оточення ... у тих людей на першому плані виступають матеріальні інтереси, а тільки на дальшому, мов з-поза туману матеріальних фактів, проявляється душа, звичайно душа пересічна, буденна, неглибока, нескладована. У Достоевського ідіоти говорять, як філософи, відчувають усе безмірно тонко, судять безмірно бистро, бачать ясно; у Золя філософи і вчені говорять мало чим мудріше від простих робітників (коли не говорять про свій спеціальний фах). Достоевський є незрівнянний психопатолог, Золя — соціолог» [31, 305].

Сам Франко настійно дошукується адекватних пропорцій у співвіднесенні кожного окремого характеру, кожної

«душі» з оточенням. Так, мати Германа Гольдкремера відчутно пригнічена самим «тлом», обставинами злиденного існування, які позначилися й на дитинстві та характері сина; Герман же, зумівши вирватися з-під гніту злиднів, опинився в лабетах іншого чинника — золота, цього «боа-констріктора», що владно порядує не тільки в джунглях конкуренції, а й у душах конкурентів. Однак і сліди дитячої приниженості не зникли, вони тільки химерно переродилися: колишній онучкар виробив у собі здатність ненавидіти не лише бідність, а й самих бідних, витіснивши з душі співчуття й жалість.

Процес «морального перевороту» в душі Гольдкремера спонукається не тільки «натуралістичним» чинником — видовищем виродження сім'ї й сутичками з сином. Герман зацікавлюється ще й тим, «як живуть тоті ріпники дома, поза роботою, що говорять, чим займаються». Відтак «натуралістична» детермінанта виявляється тільки одним із системи чинників внутрішнього процесу, що «звершався силою всіх вражінь життя, наслідком усіх добрих і злих сил, котрі він у собі виробив».

Реалізм осмислює людину і кожний її вчинок усебічно, реалістичний психологізм ставить кожну детермінанту в системне співвіднесення з усіма іншими. Так, на думку Гната Калиновича, розумовий стан суспільства «можна історично в'яснити, так, як можна в'яснити генезу кожної хвороби й ненормальності» («Лель і Полель»). Багатофакторне зображення й дослідження людини характеризує поетику розвиненого реалізму, продуктивність якої виявилася в українській літературі 70—90-х років XIX ст.

Оцінюючи масштабний і оригінальний задум «Ругон-Маккарів» Е. Золя, в якому, крім «історії другого царства на членах тої сім'ї», автор намірювався дати ще й «прояснення теорії дідичності (спадковості.— М. К.) душевних хвороб», І. Франко дійшов висновку про неповну зреалізованість тих намірів: «Певно, так могло бути, але чи мусило так бути і чому так мусило бути — сього автор навіть не пробує в'яснити...» [31, 307]. Це висновок, зроблений з позицій реалістичної естетики, яка сприймає нові детермінанти, хоч би й такі нетрадиційні і специфічні, як психопатологія спадковості, але вимагає ґрунтовного дослідження їх ієрархічної співвіднесеності в структурі художніх характерів і мотивацій.

З аналогічних позицій перевіряє структуру характеру Чіпки Панас Мирний, маючи на увазі вже інший ідейно-естетичний елемент — романтичний. Він, за словами автора, «проявляє сильно себя в мечтаниях, в сне» [2, 390],

тобто у сфері свідомості й підсвідомих імпульсів героя. Морально-психологічна стихія «сну в руку» виявляє збурену совість людини, яка в своєму правдошукацтві вийшла за межу морального закону. Така природа романтичного інгредієнта не суперечить народно-етичному складу художнього характеру й не деформує його життєво ймовірних пропорцій. Романтичний інгредієнт у коректному співвіднесенні з суб'єктивними проявами духу героя асимілюється з структурою реалістичного образу людини.

У творчій співпраці Панаса Мирного й Івана Білика увиразнюється ідея гуманістичних пріоритетів у суспільному житті: «... не могло бы существовать общество, оно бы немедленно превратилось в диких зверей, если бы держалось одними грешниками. Напротив, оно держится святыми, оно держится человеческою стороною человека, а не зверскою. Зверская сторона — злочинства — только есть протест против скверного устройства человеческой стороны» [2, 375]. Ієрархічна вищість гуманних, людських основ життя над темними поривами природи показова для естетичного ідеалу реалізму, для реалістичного розуміння й пояснення людини.

Зауваження Івана Білика до повісті «Чіпка» — першої редакції роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» — розкривають вимоги реалізму до мотивації художнього характеру. Істотно для розуміння образу головного героя повісті думку: «что создало в Чіпке идею — жить на чужой счет?» — автор, як вважає критик, «по мере сил, разъяснял. Сначала бедность, как основа зависти и недоброжелательства к людям; потом несправедливость сильных (паны — история с дідом), далее — имущественное горе (утрата земли, а особенно Галі); от несправедливости властей повело в шинок, а из шинка в комору, ради дружбы; еще далее — несправедливость власти панов (крестьянский бунт), — за что невинного Чіпку (в этом, конечно, отношении) выпороли (личная месть). На себе кара и кривда чувствительнее, чем на дідові. Отсюда идея о лжи перед силою (властью и обществом) и идея о мести людям за их неправду...» [2, 373—374]. Вже в першій редакції у творі постав різнобічно з'ясованим «внутренний процесс, так сказать, психическая деятельность умного, нервного бедняка Чіпки. Но неужели ж такая психическая деятельность — участь всех бедняков?» — резонно загострював проблему критик, переконаний в тому, що реалістові необхідно осмислювати героя і його вчинки «не с разбойничьей точки, а с общественной» [2, 374]. Реалістична поетика виявляється спроможною пояснювати світ і людину в ньому саме тому,

що автор-реаліст світоглядно здатний піднятися над позицією героя і структурно-поетично розпросторювати художній світ твору не в межах тільки видноколу героя, а й виходячи за них, долаючи рамки світорозуміння героя.

Роль автора, його творчі ресурси предметно осмислюються кожним письменником-реалістом. Критерій художності вимагає, щоб у зображенні героїв «їх ділання і поступки були логічно і психологічно оправдані» (Т. Бордуляк). Реалізм, вважає М. Павлик, відкриває авторам можливість «дійти і в'яснити загалові права суспільного й психологічного людського життя, духа і, таким чином, наближувати його до кращих думок та кращого життя»<sup>6</sup>. Грунтовно обстоюється в літературній критиці цих часів позиція свідомого служіння мистецтва інтересам народу і справі суспільного поступу, визнання «повного, неограниченого права індивідуальності, особи автора в тій найбільш особистій індивідуальній функції людській, якою є літературна творчість. Нехай особа автора,— наголошував І. Франко в «Слові про критику» (1896),— його світогляд, його спосіб відчуження зовнішнього і внутрішнього світу і його стиль виявляються в його творі якнайповніше, нехай твір має в собі якнайбільше його живої крові і його нервів. Тільки тоді се буде твір живий і сучасний, справжній документ найтайніших зворушень і почувань сучасного чоловіка, а затим і причинок до пізнання того чоловіка у його найвищих, найсубтильніших змаганнях та бажаннях, а затим причинок до пізнання часу і суспільності, серед яких він повстав. Повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном, якнайповніший вираз авторської індивідуальності в його творах — се характерний, пануючий оклик наших часів» [30, 217].

Значним художнім здобутком, уможливленим «емансипацією особи автора», стало в літературі 70—90-х років ХІХ ст. утвердження героя в ролі суверенного суб'єкта. Наголос І. Білика на тому, що кожна особа живе власним життям і життям обставин, виявляє увагу до ресурсів саморозвитку художніх характерів.

Важливим джерелом саморозвитку людини в реалістичній характерології постає внутрішній світ індивіда, його психологія й робота думки. У казці І. Франка «Без праці» (1890—1891) мислена проекція фантастичного варіанта нетрудового життя, здійснена у формі сну Івана Лінюха,

---

<sup>6</sup> Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом: У 8 г. Чернівці, 1912. Т. 5. С. 16—17.

стала засобом вираження підсвідомої «любви до праці» як основи «вдоволення» почуття незалежності.

Самостійність і критицизм характерні для мислення Петра Телепня, героя повісті Панаса Мирного «Лихі люди» (1877). В його свідомості — драматична колізія між наївною материнською кваліфікацією, за якою «лихі люди... хочать в достачах усіх порівняти», — і «піснею голодного люду», яка — в унісон з некрасовською поезією — чується йому звідусіль. Тенденція суверенізації суб'єктів свідомості дістає логічне завершення у фіналі повісті, де над труною героя проглянули різні життєві позиції і батьків Петра, і грабарів, і «товаришів».

Мотиви пробудження «дум пролетарія» (І. Франко), усвідомлення єдності «місн і праці» (однойменна поезія І. Франка, діалог Телепня й Жука в рибальській артілі), різні версії міркувань про необхідність освіти та усвідомлення трудящою людиною своїх прав характеризують позицію автора-реаліста як позицію довіри суверенному героєві, надії на його власні (а не транспоновані з авторської голови) можливості свідомого життєздійснення, розгортання своєї біографії.

Надмірна заангажованість героя авторською ідеєю скоує, а то й унеможлиблює його саморозвиток. В ідеологічних повістях І. Нечуя-Левицького герой, ведений авторською рукою, проявляє суб'єктивізм там, де він очевидний (оцінки Кованька Радюком). Письменник своїми узагальненими кваліфікаціями інших дійових осіб завбачливо розчищає тло для вивищення героя як другого «я» автора. Тут дається взнаки поетика просвітительського реалізму, пріоритет раціоналістичних настанов над органічністю стихії життя.

З художньою суверенізацією героя письменники-реалісти розкривають людинопізнавальні потенції реалізму, його розподібноувальних настанов. Світоглядно розводячи сфери «духу» і природи, знімаючи пряму аналогію між тваринною боротьбою за існування й людською життєдіяльністю, І. Франко філософськи зауважив: «... нехай життя — борба, жорстокі дикі лови, а в сфері духа є лиш різнорідність!» («Мамо-природо»). Ідея розмаїття людських індивідуальностей належить до філософських основ реалізму як конструктивний принцип образного мислення. Системи персонажів тепер усе рідше формуються за принципом антагоністичних пар як основи драматичних колізій у сюжетах. Герої можуть проявляти більшу чи меншу індивідуальність, не опиняючись у взаємному протистоянні.

Запримітивши фігурку Грицька, Чіпчиного товариша дитинства, Іван Білик проникливо зауважив, що Панас Мирний міг би ним «воспользоваться для показания середины общественного типа, который живет честно, трудится упорно, но ограничен, поверхностен» (Панас Мирний — 2, 375). Розробка схожо-несхожих характерів Чіпки й Грицька реалізується через подвоєння сюжетів, їх паралельність. Аналогічно з'ясовуються й межі подібності в іншій парі персонажів — Чіпчиного батька й племінника Луценків, яку також зауважив критик: батько — «человек домовитый, он без семьи жить не мог, — человек-труженик, только тем и преступный, что бродяга да двоеженец; а этот — блудяга практический, знающий, как можно жить на свете» [2, 377]. Ще менше однозначно антагоністичних барв у жіночих постанях, які доповнюють одна одну, і найперше — Мотрю: «Жизнь ее — ряд лишений и страданий. Но под этою грубою кожей бьется человеческое сердце, светится искра божья. Мотря уже отживает свой век, — она продукт патриархального строя жизни, с его суевериями и с его чувством к чему-то доброму. Баба повитуха — та же Мотря, только пользующаяся популярностью пупорезки и шептухи. Кстати: нужна ли Христя, внука бабы? Я оставил эту сценку, как картину наивности девической, скрытого желания попеть — повеселиться» [2, 390], — зустрічно міркує Панас Мирний про цю групу персонажів роману.

Якщо завдання «оттенять широкую область двух идей: идеи богатства на чужой счет и идеи труда с мозольными руками» [2, 376] в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» спочатку покладалося в основному на двох персонажів — Чіпку й Грицька, то далі Чіпка вирізняється ще й у групі «товариства». А в «Лихих людях» Панас Мирний реалізує розподібноючу настанову ще ширше. Повість закроена як паралельний життєпис вже аж чотирьох «товаришів». Шляхи їхні розходяться, утворюючи в життєво віддалених секторах близькі пари — демократично настроєних Телепня й Жука та слуг царського режиму Шестірного й Попенка.

По-своєму, переважно узагальненим окресленням темпераментів і натур, урізноманітне образ соціально однорідної групи І. Нечуй-Левицький у «Кайдашевій сім'ї» (1879). Постать українофіла Комашка відтіняє українофіл Мавродін, етнічний грек, більш стриманий у своєму «служінні», бо «знає, що грім б'є у високе дерево в лісі» («Над Чорним морем» І. Нечуя-Левицького).

Психологічно диференційованим показує клас капіталістів-визискувачів І. Франко, вирізвивши з їх маси для

тривалого й багатоаспектного дослідження в бориславському циклі постаті Германа Гольдкремера й Леона Гаммершляга, до яких уже згодом у другому варіанті повісті «*Voas constrictor*» долучається ще одна — Іцко Шанцмерц, зятій конкурент-невдаха. Образами братів Калиновичів («Лель і Полель») І. Франко загострив проблему індивідуалізації до біопсихологічного рівня.

Послідовно розподібнювальним зором розглядає І. Франко й робітництво, особливо в романі «Борислав сміється» (1882). Індивідуалізація образів робітників, які дотепер мислилися переважно «масою», безликим гуртом, стала об'єктивно полемічним підходом.

Ідейно-естетична продуктивність диференціального погляду на робітництво виявилася в тому, що література художньо-психологічно встановлювала ідейну неоднорідність «маси»; відтак увиразнювалося, що єдність робітничої «маси» може бути різноякісною, що ця єдність як стихійний утвір загалом проблематична й практично можлива тільки на ідейно-психологічній, соціально-політично конструктивній основі. Перспектива такої основи (ї єдності) закрыта для Чіпки з його строкатою ватагою. До певної міри проглянула вона у Франка — в сцені гуртування побратимства. До певної міри, бо ідейні основи єдності, як це з'ясовує І. Франко прощанням Бенедя Сишці «з своїми золотими надіями», ще надто хиткі й неостаточні. Сама ж єдність з'являється ще тільки уві сні («Каменярі»).

Осмислюючи поетику реалістичного характеротворення, І. Франко зазначав, що «в живих образах теперішній поет змальовує нам і злого й доброго чоловіка, пана, і хлопа, і жида, і то не жодного «загального» пана або жида, але того пана або жида, котрого він там а там, тоді а тоді бачив, знав, з котрим розмовляв, покаже нам його з його особним ходом, в його одежі, з його способом говорення, з його поступками. Се називається латинським словом «індивідуалізування» [28, 90].

Художня індивідуалізація не враз сягає високорозвинених форм. Шевченкові ще «бракує яркого і індивідуального рисування характерів людських; майже всі його дівчата подібні одна до другої, так само як усі козаки, всі батьки, всі матері і т. д. Тут Шевченко не вибіг ще поза границі пісні народної» [28, 90]. Тенденція індивідуалізованого зображення досягає розвиненості в реалістичній поетиці: «Великі сучасні поети, як Діккенс, Золя, Фрейтаг, Міцкевич, Тургенєв, Толстой і др., навіть мертві речі... малюють так, що надають таким речам осібні індивідуальні риси, що



одна така річ являється нам зовсім не подібною на другі» [28, 90].

Творчо-психологічна настанова розподібнювального сприйняття дійсності типологічно збіглася з реалістичною тенденцією показувати світ «крізь призму своїх здібностей, навичок і темпераменту» [28, 180]. Внаслідок цього збігу реалістичний тип творчості виявився особливо продуктивним у літературі 70—90-х років ХІХ ст., коли означилися якісні переваги диференційованого, насиченого нюансами й відтінками, індивідуалізованого образу людини та її світу, а в підсумку — й індивідуального розмаїття стильових манер.

Іншим, діалектично пов'язаним з індивідуалізацією, ідейно-естетичним і творчо-психологічним здобутком розвинутого реалістичного образотворення стало осмислення цілісності людини, системної єдності всіх складників її єства, психіки й світобачення в художньому характері. Така єдність у романтичному образі особистості предметно не реалізувалася. Ярема Галайда («Гайдамаки» Т. Шевченка) заручується з Оксаною в антракті кривавої різни — і ці, з реалістичного погляду психологічно несумісні прояви життєдіяльності особистості залишаються розрізненими, не гармонізованими в єдиній свідомості та психіці героя.

Панас Мирний уже в нарисі «Подоріжжя од Полтави до Гадячого» задається питанням про поєднання «крові» й кохання в психіці однієї людини [2, 26]. У стосунках з дружиною Чіпка, як зауважує І. Білик, приховує од Галі «свої походи. Вообще боится омрачить ее светлую душу своими темными делами» [2, 377]. Реалістичні суб'єкти свідомості — автор, критик і герой — кожний по-своєму, відповідно до своєї літературної ролі, але вже неодмінно вловлюють і розпізнають психологічну проблематичність поєднання морально суперечливих проявів людини, проблематичність цілісності, внутрішньої безконфліктності характеру за такого поєднання, яке було для героя практично немінучим.

У попередній період морально-психологічна проблема в літературі, насамперед у формі злочину й спокути, була по-реалістичному поставлена Шевченком, його «варнаками». У «Москалевій криниці» (версія 1857 р.) моральна спокута спостигає героя після ряду сподіяних злочинів і художньо реалізується через сповідальне осмислення драматичних вузлів усієї життєвої ретроспективи.

Розвиваючи морально-психологічну проблематику, реалізм 70—90-х років відкриває психологічну синхронізованість злочину й спокути в свідомості людини. Автор не поз-

бавляє мук совісті навіть другорядних персонажів. «Злодійкувате життя,— узагальнює Панас Мирний у романі «Хіба ревуть воли...»,— не по душі самому запеклому злодієві. І в такого іноді бувають часи, що оступлять його добрі думки, мучать його, розривають... Чоловіча совість не замирає в самій запеклій душі. Не замерла вона і в душі Тимофія Лушні. Бували такі години, коли він, згадуючи свої вчинки та безпутне життя, сам собі думав: «А може ж воно й гріх так робити?.. Може, за все те оддячиться, хоч не на сім, то на тім світі!...» Страшно йому ставало і разом тяжко, соромно. Тоді він, щоб хоч трохи розважитись, щоб погасити прометеїв огонь в мученій душі, прихилився до скляного бога: привчився горілочку вживати...» [2, 194]. У розділі з промовистою назвою «Сповідь і покута» внутрішня зрушеність настає Чіпку. Для нього це було несподіванкою («Видно, він не ждав такої сповіді»), але автор художньо підготував сповідальну ситуацію, вмотивувавши її привітною атмосферою в домі товариша й прямою Христі: «Йому аж подобалось питання, так прямо вимовлене жіночими устами». Суперечлива, «грізна, а разом люба постать» відкривається в своїй внутрішній єдності героя-правдошукача завдяки застосуванню психологічних ресурсів сповіді та сердечно-інтуїтивної проникливості.

У творчості Панаса Мирного, а ще більше — І. Франка проблема морально-психологічної єдності людини набуває драматичного загострення. Поле душі виявляється об'єктом маніпуляції: Грицько, в душі розуміючи небезпідставність симпатій Христі до Чіпки, злорадіє можливості виставити останнього в непривабливому світлі й тим захитати Христину прихильність.

Розгадування «тайни» власного дому, яким змушений зайнятися капітан Ангарович («Для домашнього огнища» І. Франка), приводить його до відкриття чинності подвійної моралі в цілому суспільстві. У звинуваченні: «Добре схована підлота перестає бути підлотою, утаєний злочин є тільки доказом відваги і зручності!» — Антось Ангарович мусив «признати багато правди». На хиткій змові кохання з совістю втриматися неможливо. «Я здавлювала своє сумління, се правда, та не позбулась його»,— повідомляє чоловікові Анеля Ангарович перед самогубством. Морально-психологічний розпад особистості стає предметом художнього дослідження, здійсненого через душевну драму героя. Його інтелект, інтуїція правлять за інструмент розгадування соціально-психологічної природи «тайни» і її руйнівних для душі наслідків.

На новому етапі розвитку реалістичної художності психологічний аналіз робить якісний виток. Якщо у Панаса Мирного герой тільки в окремії, придатній для цього ситуації поринає в ретроспективний перегляд власної біографії задля підкріплення свого сумління, то І. Франко надає героєві можливостей реконструювати невідому йому ретроспективу — «тайну» Анелі, в сюжетному фіналі підкріплюючи розгадане її сповідальним словом. У цьому пошук І. Франка наближається до психологізму Ф. Достоевського. На якісно новому рівні розробляється започаткований Шевченком ретроспективно-сповідальний спосіб з'ясування внутрішньої історії людини, її морального падіння й відродження. У Франка він поєднується з актуальною драмою особисто зацікавленого розгадування «тайни» й синхронною історією краху ілюзій щодо омріяного ідеалу та власної непогрішимості героя.

У світі моральних уявлень реалістів аналітичний психологізм сягає викривального, сатиричного ефекту. Зривання «машкари» у І. Нечуя-Левицького проводиться ще досить поверхнево: в повісті «Над Чорним морем» письменник настійно формує лексичний лейтмотив, аби він «дійшов» до свідомості читачів. Панас Мирний, І. Франко, І. Карпенко-Карий доводять до демаскування самих персонажів через саморозвиток характерів.

Декларативний монолог старшини Михайла Михайловича в «Бурлаці» (1883) І. Карпенка-Карого по-своєму поетичний. Він і оформлений у поетичне «рондо» з однаковим «приспівом» на початку і в кінці: «Ехе-хе! Діла, діла! Коли-то ти їх покінчаєш?» — «Хто його зна коли вже ті діла покінчаю...». У цій поетичній оправі — повне саморозкриття бруталного багатія, чия «пелька несита» не може задовольнитися, і він іде на нові й нові афери, хоч і боїться. Його «другий неспокій» — також функція зрослих апетитів «розбагатів — гарної жінки захотілось...». Ставлячи інтим бариш у сурядність, герой виявляє морально-естетичну незбірливість прагматика, комізм своєї внутрішньої організації.

Прагматична підміна моральних цінностей майновим робить смішним «розумного» Михайла Окуня («Розумний і дурень», 1885). «Посидьте, таточку, три місяці в острозі — і гроші будуть цілі, це все одно, що заробите», — улесливо вмовляє він рідну людину на безчестя й сором.

Загалом комізм, сміх у літературі цього періоду ненавчаний, його природа здебільшого серйозна, смішне відкривається аналітично, в його сусідстві, єдності з буденним, незрідка трагічним. Ніби мимохідь промовлена наймитом

Омельком репліка: «Поки був чоловіком, і не вередував, а паном зробили — чорт тепер на нього й потрапе», — враз висвітлює комізм «уродзогого шляхтича» Мартина Борулі з його метаморфозами в домаганні дворянства.

Людина буденної свідомості в драматизмі життя проговорюється — і в її словах зринає химерність zdeформованих пристрастями уявлень про належне. На репліку дружини: «Що ж, тобі більше коней жаль, ніж жінки?» — Калитка повчально проголошує: «Скотина гроші коштує, вона цілий тиждень робить на нас, а в неділю, що мала б відпочити, гони в церкву. Це не по-божому і не по-хазяйськи» («Сто тисяч», 1889).

Комічне з позірно-етикетної, костюмерно-ситуаційної зони перейшло в нутро, у психіку індивіда, стало буднями душі, розлилося в її структурі. Virізнення його потребує аналітичних зусиль. Звідси походить сатиричний пафос комедійних жанрів реалістичної драматургії, серйозність сміху, синкретична інтегрованість комічного з драматизмом і трагізмом у структурі байки, фарсу, драми, трагедії, побутової повісті та інших жанрів.

Реалістичній літературі, як і затриманим Владкові з Пачком («Лель і Полель» І. Франка), «було зовсім не до жарту... в огиднім жарті бачили вони страшну дійсність...». Задуманий героями Франка «пам'ятковий банкет, який дав би нам у мініатюрі картину цього життя й цих елементів», вилився в «пишну сцену з галицької... народної комедії». І хоч комічні метаморфози — «слаба потіха», одначе ні сміх, ні комізм не зникають з арсеналу реалістичної літератури, дістаючи в ній своє адекватне застосування й поетичну функцію.

*Жанрово-родовий склад* української літератури 70—90-х років ХІХ ст., на відміну від попередніх періодів, характеризується відчутним домінуванням епіко-прозових форм. Ці форми визнавалися письменниками за найвідповідніші реалістичному світосприйняттю. Почавши літературний шлях із поезії, Панас Мирний на початку 70-х років публікує перше своє оповідання «Лихий попутав» (1872) і стає переконаним прозаїком. «Буденне життя з його болем та горем, з його радощами та утратами краще і докладніше укладається під прозою... Прозою ширше і більше можна охопити життя, ніж віршем» [7, 430], — констатує він згодом на підставі власного досвіду. Проза відкривається як форма, найбільш придатна для реалістичного дослідження, аналітичного заглиблення в соціально психологічні процеси. Вже в оповіданнях «Лихий попутав» Па-

наша Мирного, «Ріпник» І. Франка письменників як людей з демократичних «низів» вражає індивідуалістична мораль.

Зміцненню потенцій реалістично-мистецької обсервації сучасного суспільства сприяє внутрішня перебудова нарративного ладу прози, який відбиває літературну роль автора з його здатністю всевідання. Щирозердо-розлогі оскарження долі, здійснювані у творах Марка Вовчка вустами оповідача, заступає у романі А. Свидницького «Люборацькі», у ранній прозі І. Нечуя-Левицького епікооб'єктивоване повісткування. Героїня-оповідачка Варка Луценкова («Лихий попутав») змушена підслуховувати, аби знати про інтригу «халамидника» Василя проти неї. Літературна роль героїні виявляється функціонально перевантаженою, сюжетно-психологічна неприродність ситуації стає відчутною. І Панас Мирний уже в наступному творі, повісті «П'яниця» (1874), веде розповідь від автора.

Рудиментарні прояви розповіді від першої особи зринають у прозі цього періоду й надалі. Ця манера видається зручною для стилізації народної розповіді, насичення творів фольклорно-етнографічними «інкрустаціями», відтворення сентиментально-елегійних інтонацій у голосі героя.

Магістралі реалістичної прози пов'язані з розпізнанням явищ і процесів пореформеного суспільства, життя якого характеризувалося соціальним розшаруванням, класовим динамізмом, нестійкістю побуту й моральних засад патріархальної родини. В українській літературі, як і в літературах західноєвропейських, слов'янських, постає потреба ґрунтовного соціально-психологічного дослідження особистості в процесі капіталізації суспільства, з'ясування історичних тенденцій його розвитку, виявлення джерел нової ідейності та її носіїв.

Визнаючи пріоритет життя як «єдиного кодексу естетичного» (І. Франко), українська проза 70—90-х років практично наново відкриває розшароване й багатоліке у своїх класових, ідейних і моральних проявах тогочасне суспільство. Увійшовши в літературу наприкінці 60 — на початку 70-х років, І. Нечуй-Левицький, О. Кониський, Панас Мирний, І. Франко, М. Старицький, М. Павлик «заселяють» художній світ цілими галереями розмаїтих суспільних типів. У 80—90-ті роки ряди українських прозаїків поповнюють Б. Грінченко, С. Ковалів, О. Маковей, Т. Бордуляк, А. Чайковський, Олена Пчілка, Н. Кобринська, Є. Ярошинська та інші. Твори письменників-різночинців відбивають фахові — педагогічні, лікарські, слідчо-судові — зацікавлення авторів, помножені на соціально-психологічну проблематику життя.

Постійним об'єктом мистецької уваги впродовж десятиріч залишається в українській прозі сільське життя. Створивши соціально-побутові повісті «Микола Джеря» й «Бурлачка», І. Нечуй-Левицький звертається до розгляду динаміки психології селянства в пореформених умовах. Його повість «Кайдашева сім'я» (1878), на думку І. Франка, «з погляду на високоартистичне змалювання селянського життя і добру композицію належить до найкращих оздоб українського письменства». Криза патріархальної родини розкривається в картинних проявах натур, пройняті гумором сцени побутового спілкування позначені епізодами міжособних зіткнень на ґрунті власницьких інтересів. Колоритно виписані характери старих Кайдашів, їхніх синів і невісток засвідчить деформуючий вплив нових пореформених суспільних обставин.

Художню формулу, що узагальнювала досвід ідейно-естетичного осмислення глибинної відмінності в суспільно-психологічному характері сучасності й недалекого минулого, Панас Мирний означив назвою і змістом своєї повісті «Лихо давнє й сьогочаснє» (остаточна редакція — 1897 р., першодрук — 1903 р.). Дід Улас, ім'я якого відоме читачеві ще з повісті «Чіпка» та роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», людина, біографічно причетна до різних станів світу, — кріпосницького й пореформеного, — гірко констатує перед смертю: «... й то лихо було — тяжке лихо, що нас до землі гнуло, над нами знущалося, за людей нас не лічило. А проте те давнє лихо не різнило людей, не розводило їх в різні сторони, не примушувало забувати своїх, навчало держатися купи. А тепер яке лихо настало?... Ох! Сьогочаснє лихо — то справжнє лихо!» [1, 311]. Пізніше, в одному з листів 1902 р., Панас Мирний повторно зазначив, що «лихо сьогочаснє» відразливе тим, що «заставляє людей забувати про гурт, думати тільки про себе, а декого і йти проти свого ж таки брата» [7, 480], тобто дав морально-психологічну ідентифікацію нової суспільно-історичної ситуації людини, її трагічного світовідчуття.

Трагізм примушеної до життя з нелюбом селянки, жінки з неординарним характером і здібностями розкриває М. Павлик в оповіданні «Ребенщукова Тетяна» (1876), викривальний пафос якого спричинився — поряд з пропагандистською діяльністю — до ув'язнення автора. Так і для Чіпки справжній трагізм, на думку Івана Білика, виявився «не в ужасній сцене резни на хуторі, а в том, як порядочного человека, раскаявшегося под влиянием женитьбы, исторгают из его семьи, заковывают в кандалы, засылают в каторгу из-за того, что он 5 лет назад, под влиянием не-

щастя, созданного скверним общественним строем, был преступником» (Панас Мирний — 2, 379—380). Драматизм і трагізм світовідчуття спричиняються потворним укладом життя і гостротою переживання різних форм неправди й несправедливості у щоденному житті.

Повістувально-епічні форми реалістичної прози тяжіють до безпосереднього контакту з дійсністю, динамічного вловлювання явищ життя. Звідси походить великий масив творів нарисового характеру, жанрових форм з ознаками репортажно-публіцистичної фактографічності. Через цей канал література осягає живу конкретику суспільних процесів, здійснює пошуки «стежок правди» (Олена Пчілка), відкриває реальні прояви життєвих конфліктів, соціальне та етнокультурне розмаїття українського народу в різних регіонах його національно-історичного простору. «Обернувшись до народу поперед усього з практичними тенденціями, найновіша наша література стала реалістичною життєвою», — підсумовував у «Загальному огляді найновішої русько-української літератури» І. Нечуй-Левицький.

*Реалістична проза* зосереджується на незбігові духовно-практичних потенцій особистості та її суспільної ролі. Ця проблематика стає сюжетоформуючою для таких оповідань, як «Моя стріча з Олексою» І. Франка, «Ребенщукова Тетяна» М. Павлика, повісті Є. Ярошинської «Перекинчики» (образ Анни) та ін. У взаємодії з життєвим процесом суб'єкт свідомості дієво виявляє епіко-драматичну масштабність романного героя. Жанрове мислення прозаїків-реалістів 70—90-х років розпізнає сюжетні потенції романного героя й виробляє адекватні форми їх словесно-образного втілення. «Настали часи народного роману і повісті на основі широго реалізму...», — проголошує Іван Білик у «Перегляді літературних новин» (Правда. 1873. Ч. 17. С. 590).

*Актуалізація романних форм* ставила перед українською реалістичною прозою багатоаспектні завдання, розв'язання яких істотно прискорювало мистецький розвиток і підносило ідейно-естетичний рівень художнього мислення української літератури в контексті світової. Виявляючи власні ресурси в романній традиції («Пан Халявський» Г. Квітки Основ'яненка, проза Є. Гребінки, О. Стороженка, Т. Шевченка, Марка Вовчка), в інших жанрових формах

---

<sup>1</sup> Нечуй-Левицький І. С. Збір. творів: У 10 т. К., 1968. Т. 10. С. 162—163. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначаються том і сторінка.

(насамперед соціально-побутові та «варнацькі» поеми Т. Шевченка), українська проза асимілювала їх із жанровими парадигмами європейської та російської романістики. Становлення системи романних жанрів в українській літературі 70—90-х років ХІХ ст. відбувається синхронно з оновленням романного мислення відповідно до настанов реалістичної художності.

Жанр романтичного повістування, історичний роман вальтерскоттівського типу, якому українська література віддала належне насамперед «Чорною радою» П. Куліша, мав поступитися місцем тим романним структурам, що складаються в зоні контакту цього жанру з сучасністю. «Сучасний роман... — писав, узагальнюючи досвід європейських романістів від Сервантеса до Золя, І. Франко, — обіймає все, що називається людським життям. Він не пехтує минулим, але передусім цікавиться сучасністю тому, що її можна досліджувати так, як цього вимагає новий метод» [28, 180]. Синтез дослідницьких здобутків реалізму з розвитком романних жанрів був надзвичайно плідним для всього українського письменства. Саме в ході художнього освоєння сучасного матеріалу українська література виробила основні національні типи романістики.

Характерним для української повісті й роману є сюжет «пропащої сили». Він втілюється через історію характеру, розвиток якого виявляє значні особистісні можливості, що не знаходять суспільного застосування. Такий герой з'являється у Панаса Мирного на матеріалі з життя дрібного чиновництва (Іван Ливадний у «П'яниці»), селянського соціуму (Чіпка), різночинницької інтелігенції (Жук у «Лихих людях») та спролетаризованих селян (Телепень — у тій самій повісті). Пізнання законів життя і драматичні зіткнення з ним приводять до краху правдошукацтва й надій, до втрати життєвої перспективи. В тому, що «лучшие и симпатичнейшие стороны нашей души и сердца среди дурных обстоятельств» [7, 372] приречені на загибель, виявлялося реалістичне розуміння діалектики характеру й обставин, коли обставини визнавалися не тільки активнішим, а й у своєму конкретно-історичному вигляді переважно агресивним, деформуючим людину чинником. Звідси — критицизм реалізму щодо обставин життя людини, трагічний пафос сюжету «пропащої сили» в реалістичній прозі. Сюжетно розверстуючи життєпис героя в структуру роману виховання, А. Свидницький у «Люборацьких», Панас Мирний у «Хіба ревуть воли...» дістають простір для дослідження життєстійкості характерів, їх внутрішніх якостей у взаємодії з дійсністю.



Українська проза розробила свою романну версію сюжету зміни поколінь, колізії «батьків і дітей». Образом Павла Радюка І. Нечуй-Левицький здійснив у повісті «Хмари» (1871—1874) спробу представити «нового чоловіка», свідомого українофіла, який «почував у собі таку любов до нової ідеї, що старий батько своїм серцем, несамохіть, почувив, що в синових словах є щось нове й правдиве» [2, 138]. Наголос на еволюційності спричинився до трактування теми нової людини як епічно-об'єктивної естафети поколінь ідеологів (Дашкович — Радюк) в ідейному оновленні життя.

Жанрову домінанту повісті О. Кониського «Семен Жук і його родичі» (1875) визначає часова актуальність. З позицій літератури, «хапаної» по гарячих слідах життя, автор полемізує і в статті «Коли ж виясниться?» (1875), своїй оцінці Радюка («Хмари») як людини, яка, на його думку, вже зійшла з політичної сцени. Своїм «ходінням у народ» Семен Жук опонує костюмерно-лекційним формам, що ними патетично протестував проти «хмар» Радюк, критично оцінений і самим Нечуєм. Сам же поміщик-народовець Семен Жук з його дрібним легально-культурницьким реформізмом у межах твору Кониського має опонента в особі «космополіта»-чиновника Антона Джура, якому Семен «нагадує Манілова» своїми мрійливими програмами. Невдовзі герой повісті Панаса Мирного «Лихі люди» Тимофій Жук постає опонентом свого літературного тезки — і гаслом народника-революціонера («Бийся! Борися!»), і літературною справою, і трагічною долею.

Спробою оновити мотиви «нігілізму» стала повість І. Нечуя-Левицького «Над Чорним морем» (1888). Її герой Віктор Комашко опонує людям, які перебувають «під машкарою» офіціозу, і прямим словом, і діями (що призводять його до «Білого моря»), і послідовністю свого способу життя, й «гуманною педагогією» та літературною працею.

Сюжети в центрі з «новими людьми» формують в українській прозі такі жанри, як *ідеологічна повість* і *політичний роман*. Їх живить розмаїтий матеріал — не тільки етнопобутове та соціальне, а й ідейне життя сучасності. Панас Мирний «зачіпає дуже новочасні появи і то не сільського, а міського, загалом інтелігентного і навіть політичного життя» (І. Франко — 35, 107). Послідовною розробкою таких «новочасних появ» став образ Євгена Рафаловича в «Перехресних стежках» (1900) І. Франка. Хитромудро усунений урядовцями від суспільної акції, адвокат-демократ опинився під загрозою обмови. Але втрутилася преса — й «кореспондент змалював досадно загальний настрої

людності, її безпомочність супроти надужиття, і на тім тлі показав Євгенієву роботу як промінь світла в темному царстві». Публіцистика, яку І. Нечуй-Левинський зауважував у сучасних йому творах (скажімо, у Н. Кобринської) як «елемент... якомсь примішаний до психологічного» [10, 364], входить у структуру політичної романістики вже й дієвим, сюжетоформуючим чинником. Газета Гната Калиновича («Лель і Полель» І. Франка) збудує суспільну думку, стає справою життя героя.

Новаторським інваріантом соціально-політичної романістики став незавершений роман І. Франка «Борислав сміється» (1882). Незначне часове зміщення історичних фактів (пожежа на нафтопромислах Борислава), до яких у творі приурочене дещо пізніше поширення в Галичині соціалістичних ідей, дало змогу авторові увиразнити тенденцію розвитку організованих форм робітничого руху — показати «нових людей» при роботі ...представити в розвитку те, що тепер існує в зароді ...представити реально небувале серед бувалого і в окрасці бувалого...» [48, 205—206]. Соціально-політичний роман набуває ознак і функцій суспільного прогнозу, *роману-провіщення*.

Традиційний для української літератури сюжет жіночої долі багатоманітно освоюється в оповіданнях О. Кониського, М. Павлика, Н. Кобринської, Є. Ярошинської та ін. Покладаючись на адаптивно-гетерогенні властивості психіки, Панас Мирний створює романну версію цього сюжету в соціальному романі-біографії «Повія». Доля Христі Притики дає сумну аналогію до «синьої асигнації» з твору Є. Гребінки, що, переходячи з рук у руки, обпалюється нещадним вогнем безжального егоїзму й байдужого, душенищівного споживацтва. Роман-біографія розкриває соціально-дослідницькі настанови реалістичної літератури, що реалізуються в беззастережному й безсторонньому морально-психологічному розтині строкатого соціуму.

Будучи епосом індивідуального життя, роман розробляє проблематику морального самовизначення людини в своєму оточенні. На відміну від епосу реалістичний роман звернений до індивідуальної психології, зокрема до тих її властивостей і процесів, що розділяють людей. Інтегруючи філософську проблематику щастя людини та її морально-психологічного самопочуття в світі, І. Франко виробляє форму *філософсько-психологічного роману*. Герої його творів «Для домашнього огнища», «Лель і Полель», «Основи суспільності», «Перехресні стежки» опиняються на драматичних перехрестях боротьби за існування, умовностей opinii, жит-

тевих несподіванок, породжених зіткненнями інтересів і приватних ініціатив суб'єктів свідомості й дії.

Жанровий синтез романістики реалізується у взаємодії епіко-драматичних і ліричних форм. Прагнення вловити гострі конфлікти й суперечності життя й свідомості людей під впливом нових суспільних відносин спричиняється до *драматизації* реалістичної романістики. В українській літературі 70—90-х років вона особливо помітна насамперед у творах Панаса Мирного та І. Франка. Основу драматичного в романі утворює трагедія особистості, а істотним структурним елементом є сцени драматичної дії — різні форми людського спілкування, з'ясування етико-ідеологічних позицій героїв.

Супутній розвиток ліричних форм викликаний потребою розкрити ті інтимні грані душевного життя, які не надаються об'єктивному спостереженню й відтворенню в епічних і драматичних формах. Із паралелей епічних і ліричних сюжетів складається картина життєвої повноти, а водночас і можливість критичного співвіднесення суб'єктивних уявлень героїв з об'єктивним плином життя. Єдність ліричних елементів з епічними досягається включеністю суб'єктно-особистісних реакцій героя в процеси відображення епічних ситуацій та в їх драматичне творення.

На шляху *психологізації* українська реалістична проза виробляє й засвоює широкий спектр форм і засобів розкриття внутрішнього світу героя. І. Нечуй-Левицький широко вдається до прямих авторських характеристик, пояснювального коментування психологічно виразної поведінки, програмно-деклараційних монологів; сцени драматичної дії організовано як діалоги з побутово-психологічною та ідеологічною тематикою; внутрішні монологи розкривають ідейний зміст свідомості героя в логізованій, синтаксично впорядкованій формі, виробленій поетикою просвітительського реалізму. У Панаса Мирного пізнавальні настанови «заглянути в душу чоловічу глибоко-глибоко, у його серце і виявити, розказати, що у них робиться у час лихого недолі, у час великої радості, нещастя, горя» [7, 325], орієнтовані психологічним інтересом до драматизму внутрішнього життя особистості, до екстатичних станів суб'єкта свідомості. І. Франко інтенсифікує драматизм психологічних процесів, передаючи діалектичний зміст їх перебігу в сюжетно-часовому згущенні подій, у формах діалогічних зіткнень, не власне прямої мови та внутрішньомонологічного мовлення. Навіть епістолярні епізоди (листи Ливадного, Начка Калиновича) передають схвильований перебіг вислову під тиском емоцій. Прориви у «таїну», сфери прихованого життя

здійснюються через психологічний натиск, провокацію, виклик на відверте слово героя. Так, Гірш спонукає проговоритися Антося Ангаровича, а сам Антось викликає на сповідь Анелю, відкриваючи в її словах несподівані глибини уявлень про спотворену мораль не тільки близької людини, а й цілих суспільних верств.

На шляхах психологічного аналізу морального розвитку особистості, її душевних антагонізмів, колізій життя серця й розуму романістика й новелістика українських прозаїків відкрила багато психологічних істин, які не давалися науці тих часів. Художнє людинознавство діє «там, де не все може добратися наука» (І. Франко), й реалістичні його здобутки виявилися історично найзначнішими внаслідок долаання вузькопсихологічних трактовок людини, характерних для романтизму.

Історико-літературний період 70—90-х років був часом домінування епіко-драматичних жанрів і прозово-повістувальних форм. Ця домінанта позначилася на особливостях поезії та місці ліризму в письменстві цієї доби. Могутній ідейно-емоційний і поетико-стильовий вплив зберігала в літературно-мистецькому контексті нового часу поезія Т. Шевченка. «Тою дорогою, яку перший проложив і до кінця пройшов він,— писав у статті «Михайло П. Старицький» І. Франко,— іти далі було нікуди; той окремий стиль, який вніс він у нашу поезію, був властивий йому, був його індивідуальний стиль. Хоч і як легко видавалось наслідувати його, та проте під руками інших він виходив паперовою квіткою, а часто подобав на карикатуру» [33, 233].

Для реалізму джерелом поетичних емоцій стало не сентименталістське життя мудрого від природи «серця» в його протиставленні «розуму», не романтично пристрасна опозиція особистості світові, а динамічне співвіднесення всього конкретного розмаїття явищ, пошук адекватного відгуку на різноманітні впливи дійсності на людину.

Поезія Шевченка надала реалістичній ліриці виняткові особистісні масштаби, окреслила горизонти поетичної картини світу й можливості ліричного суб'єкта, визначила загальнолюдські критерії моральності. Художні хронотопи реалістичної поезії Шевченка пролягають не тільки між царськими палатами й «засіяними горем» вершинами Кавказу, не тільки між «хатиною в темнім гаї» і кос-аральським берегом, а й в поетично умовному, але реально звіданому, «освоєному» авторською свідомістю філософсько-символічному духопросторі між Дніпром і Стіксом. Ледве чи можливо поетично «перекрити» цей цілком реалістичний художній континуум із його міфопоетичним і земним світо-

відчуттям, не змінивши світобачення й поетико-стильових засобів, не розгледівши нових завдань поезії.

Нові перспективи *реалістичного ліризму* відкриваються в поезії 70—90-х років XIX ст. на шляхах індивідуалізації ліричного суб'єкта. Заглиблення в інтимний досвід душі розуміється як осягнення загальнолюдських законів. «Кожна пісня моя — Віку мого день, Протерпів її я, Не зложив лишень. Кожна стрічка її — Мізку мого часть, Думи — нерви мої, Звуки — серця страсть. Що вам душу стрясе — то мій власний жаль, Що горить в ній — то се Моїх сліз хрусталь. Бо нап'ятий мій дух, Наче струна-прім: Кожний вдар, кожний рух Будить тони в нім. І дарма, що пливе В них добро і зло, — В пісні те лиш живе, Що життя дало», — проголошує І. Франко в поезії «Чим пісня жива?» (1884).

Запорукою ліричних осяянь і прозрінь для реаліста є особисте страждання. «...Чим більше в опис внесете свого я, свого власного серця і чувства, тим він буде інтересніший і цікавіший», — писав І. Франко Уляні Кравченко 9 травня 1884 р., викладаючи «уроки» поезії і психології ліричної творчості [48, 433].

Естетика реалістичного ліризму виходить з конкретно-історичної мотивації типу ліричного суб'єкта. З активізацією прагматичного індивідуалізму, зростанням суверенітету індивіда й приватного світу загострюється проблема єдності соціальних емоцій і настроїв. Ідейно-естетичну противагу тотальній індивідуалізації становить в реалістичній поетиці «хорова» лірика з множинно-колективним суб'єктом ліричного почуття — «ми» — й узагальненими в його диспозиції умонастроями і сподіваннями народу: «Роздробимо скалу», «Ожиємо, брати! Ожиєм!». Живлячись соціалістичними ідеями колективного оновлення світу «своїми руками», «хорова» лірика І. Франка, П. Грабовського проймається героїчним пафосом, широко розгортає дійсність майбутнього часу.

Демократизм реалістичної естетики передбачає правдивість, а «вже само поняття «правди» вимагає, щоби в літературі змальовані були і всі національні окремішності даного народу» (Франко І.— 26, 13). *Поезія* реалізує цю вимогу різними засобами, як ліричними, насамперед пісненими («Пісня карпатогорця» О. Павловича, «Пісня бурлацька» І. Грабовича, «Босяцька пісня» І. Манжури тощо), так і ліро-епічними («В Донецькому краї» М. Чернявського, «На верховині» О. Митрака). Ліро-епіка розкривається ресурсами соціально-психологічного «портретування» практично всіх суспільних верств народу в поезіях Б. Грінченка, В. Мови (Лиманського), М. Старницького, О. Конисько-

го, П. Куліша, Олени Пчілки, Дніпрової Чайки, Уляни Кравченко, П. Грабовського, Я. Щоголева, В. Самійленка та ін.

Широкими ідейно-емоційними зацікавленнями реалістичний ліризм стимулює збагачення жанрового репертуару. Нормативна кореляція жанру й матеріалу, що по-своєму властива всім нереалістичним поетикам, знімається під впливом життєвої поліфонії. Реалістична естетика виявляє стійку тенденцію переосмислення функцій жанрів відповідно до національного культурно-історичного контексту. Таке переосмислення з граничною виразністю відбив І. Франко в своєрідному етюді з історичної поетики сонета («Колись в сонетах Данте і Петрарка...»), який у своєму розвитку пройшов шлях від витонченої, мов різьблена чарка, форми до меча й плуга і навітьвил для вичищення Авгієвих стаєнь.

У жанрах української лірики 70—90-х років XIX ст. відбилися процеси жанрово-родового синтезу, своєрідної «романізації» (М. М. Бахтін). У поетичному доробку І. Франка може бути вирізнений ряд творів з ліричним героєм, який по-романному відбиває психологічно-вікові зміни у світосприйнятті й самопочуванні.

Предметно-об'єктивна сфера реалістичної лірики виявляє виразну тенденцію до циклізації. Як «конструктивний принцип» жанроформування циклізація виявляє особливу продуктивність у реалізмі, що засвідчується, зокрема, здобутками прози (Бальзак, Золя, Франко). Ліричною драмою «Зів'яле листя» І. Франко розкрив конструктивні жанрово-родові можливості й реалістичної поетики, її аналітико-людинознавчі ресурси. В процесі десятирічного розвитку ліричного героя первісний авторський задум із кількох пов'язаних внутрішнім лірико-драматичним діалогізмом поезій переріс у цикл, а далі — в три «жмутки» творів, у яких відбулася драматична історія нещасливого кохання і складного шляху самопізнання героя-поета.

Вершинним результатом ліро-епічного синтезу в реалістичній поезії є поема. Її жанрово-тематичні різновиди — соціально-побутова, історична, міфічно-легендарна, що їх розробляли В. Мова, П. Куліш, В. Масляк, Олена Пчілка, рання Леся Українка, Б. Грінченко, К. Устиянович, — істотно доповнив І. Франко. Він вніс у цей жанр філософську проблематику, гострополемічний світоглядний засвонок, енергію авантюрного й казкового типу сюжетів, художню умовність (роздвоєння героя в «Похороні», переміщення в «рай» у «Смерті Каїна», в царство мертвих — «Істар»), культуру освоєння світових образів і сюжетів.

Характерна для української літератури 70—90-х років тенденція збагачення її ідейно-естетичного фонду мистецькими здобутками інших народів та епох особливо продуктивно виявилася в поетичній творчості. На переконання І. Франка, «переклади важних і впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства» [39, 7]. Обробками чужоземних легенд і притч, казок і переказів, перекладами іншомовних творів М. Старицький, Олена Пчілка, Уляна Кравченко, І. Манжура, Б. Грінченко, Дніпрова Чайка, О. Кониський, П. Грабовський, В. Александров, П. Ніщинський, В. Щурат, О. Маковей, а найперше — сам І. Франко істотно розширили поетичні обрії української літератури, збагатили версифікаційну культуру від жанру й строфіки до інтонаційних і ритмомелодійних характеристик поетичного вислову.

Проза й поезія своєрідно зустрілися в українській *драматургії* другої половини ХІХ ст. І не тільки тому, що деякі драматурги починали з поезії. Цьому сприяв і характер творчих задумів у царині історичної тематики, яка в цей час поспіль розроблялася в руслі романтичного типу творчості. Промовисте щодо цього зізнання І. Франка, пов'язане з його драмою «Сон князя Святослава»: «Всі речі реального змісту, які я писав, справляли мені при написанні далеко більш муки, прикрості, зденервовання, ніж ті романтичні «скоки», при котрих я просто спочиваю душею. Таким спочинком, такою рекреацією був для мене й «Святослав» [50, 30]. Та ненабагато переважаючи кількісно, реалістична драма була якісно визначальною і з погляду художності, й із погляду ідейно-естетичної суголосності часові, й, нарешті, з погляду сценічності.

Вимогою реалізму й потребою доби була сучасність. «Часи князів і бояр поросли мохом, і кого у нас нині до них загієте? — писав І. Франко з приводу віршових історичних трагедій К. Устияновича та інших. — Всі оті Ярополки, Олги, Настасі, виводжені на сцену нашими драмописателями, були чистою мертвятиною і не мають ніякої поетичної вартості». Даючи простір для художнього вимислу, «сива давнина» не зобов'язувала до реалізму.

Риторичні діалоги, патетичні ламентации, пристрасті емоційно піднесеного над аудиторією героя — все це типологічні ознаки минулих епох, насамперед класицистичної й романтичної трагедії.

Інший стиль, інша проблематика притаманні письменству реалістичному. «Такі безмірно важні факти, — наголошував І. Франко вже й через чверть віку після виникнення

професійного театру в Галичині,— як лихва, ліцитації, вплив банків на селянство, вплив роздроблення ґрунтів, утрати землі, фабрик, тартаків, гуралень і т. ін.— все се досі неткнуте поле в нашій драматичній літературі. Певна річ, тут багато зробити можна...» [28, 281]. Він вказував саме на проблемність як об'єктивне джерело, освоєння якого передбачає позицію не над публікою, а скоріше разом з публікою, в спільному, діалогічному, по можливості безпристрасному осмисленні явищ, фактів, колізій.

*Реалістична драматургія* XIX ст. розвивається саме шляхом проблемності. Драма збагачується аналітичністю; шляхи реалістичної драматургії і поезії (насамперед лірико-патетичної й романтичної) розходяться. Драма виявляє спорідненість із прозою, що проголошував іще Гоголь, об'єднуючи їх — на противагу ліриці — в межах одного, «драматично-повістувального» роду. Драматизм, вироблений реалістичною прозою, обертається в драматургії аналітичністю.

Однією з форм практичного освоєння соціального і психологічного аналізу художньої прози в українській драматургії 70—90-х років стали численні переробки епіко-повістувальних творів у сценічні версії. Так, М. Кропивницький здійснив інсценізації поеми Т. Шевченка «Титарівна» («Глум і помста»), творів М. Гоголя («Вій», «Пропаша грамота»), І. Котляревського («Вєргілієва Енеїда»), О. Стороженка («Вуси»); П. Свенціцький (Павло Свій) — «Катерину» Шевченка та «Марусю» Квітки-Основ'яненка; М. Старицький — твори М. Гоголя «Ніч перед різдвом» («Різдвяна ніч»), «Тарас Бульба», «Сорочинський ярмарок», «Утоплена», повість російської письменниці О. Шабельської «Ніч під Івана Купала», оповідання польської письменниці Е. Ожешко «Зимовий вечір» і т. д. Поповнюючи репертуар, такі переробки сюжетів із поетичної й прозової епіки посилювали драматизм твору, виводили його на рівень персоніфікованих мовленевих експлікацій.

Аналітична стихія реалізму проявилася в драматургії також на рівні поетики жанру. Просвітительське розуміння драми як «середнього жанру» розширилося зсередини під натиском життєвого матеріалу; вона кристалізує родові ознаки таких її жанрових варіацій, як побутова, соціальна, психологічна, «народна» драми. Виробляється культура малих форм драматургії — комедійних (фарс, водевіль), драматичних («одноактівки», «сцени», драматичні уривки). Поряд з «повномірними» І. Франко пише драми «в одній дії»: «Кам'яна душа» і «Будка, ч. 27»; «комедією в одній дії» є його п'єса «Майстер Чирняк». Мобільні форми дра-



матургії, як і малі у прозі, складаються за законами реалістичного мистецтва, що вибирає розмаїття й динамізм життєвих імпульсів, і є опосередкованим виявом його демократизму, включаючи можливості аматорства й пересувних театральних труп.

Художні структури драматичних жанрів ускладнюються, їх сюжет сприймає ряд особистих життєвих драм. Наростає тенденція багатогеройності й, відповідно, поліцентризму структури. Саморозвиток характерів часом зміщує центр уваги драматурга, й другорядна за задумом дійова особа виходить на чільне місце, як це сталося, наприклад, у драмі М. Кропивницького «Олеся» (1891). Дослідницьке зосередження на історії утвердження Балтиза, розширення його зони притягіння сюжетно витісняють його інтелігентну дочку з епіцентру-драматичних колізій.

Герої реалістичної драматургії, опиняючись у центрі життєвих конфліктів, виступають не проти однієї особи чи окремого факту, а проти множини натисків на людину, тобто проти самого укладу життя, його системи деморалізуючих факторів. У драмі «Не судилось» (1876—1881 р., першодрук 1883 р.), що становить, за оцінкою М. Петрова, «справжню епоху в поетичній діяльності» М. Старицького, автор «зачепив найтонші струни сучасного суспільного життя, розкрив недугу, яка відчувається всюди в наш час, і зобразив її в таких рисах, в яких вона появляється в сучасному суспільстві».

На відміну від І. Нечуя-Левицького, який у повісті «Над Чорним морем» зосередив свій викривальний пафос на особі «космополіта» Селаброса, М. Старицький дискредитує інтелігента з ліберальних паничів Михайла Лященка, заклопотаного «освітою меншого брата» і своєю мовно-костюмерною національною ідентифікацією. Його «жироїдське» нутро розгадують і чулий до людського горя лікар-демократ Павло Чубань, і бідний парубок Дмитро Ковбань, наречений обдуреної Михайлом Катрі Дзвонарівни, готовий до помсти за наругу.

Психологічний аналіз стає структуротворчим фактором жанрового синтезу, виявляючи трагізм і комізм Мартина Борулі в комедії І. Тобілевича, химерну багатолікість «чумаго» Йосипа Бичка, який водночас «і знахар, і ворожит, і коновал, і все на світі...» («Глітай, або ж Павук» М. Кропивницького), індивідуальні глибини трагічного світовідчуття Миколи Задорожного, Михайла Гурмана, Анни в «Украденому щасті» І. Франка.

Художньою продуктивністю українська реалістична драматургія 70—90-х років, як і література в цілому, зобов'я-

зана тому ідейно-естетичному обширу, який дав змогу інтегрувати глибинні основи народної ментальності з сучасними науковими уявленнями про внутрішній світ і психіку людини й досконалим, емпірично-досвідним знанням життя в його культурно-історичному розвитку.

Розвиток системно-детерміністського світорозуміння, утвердження ідей і принципів реалістичної естетики й поезики в українській літературі 70—90-х років не був процесом безконфліктним, позбавленим внутрішніх колізій і драматизму. Продуктивні здобутки реалістичної літератури є не автоматичним наслідком «прогресивності» її образного мислення, а творчо-полемічним результатом напруженого пошуку художніх форм, які відповідали б актуальним потребам часу.

Найвищим мистецьким утіленням ідей і принципів реалістичної естетики стали ті художні структури, які гармонійно поєднали обидва означені І. Франком чинники — «науковий реалізм» і «поступову тенденцію», художньо-естетичний і світоглядно-ідеологічний аспекти. Такий творчо-психологічний синтез ідейно-естетичних факторів досягався не завжди; він був явищем процесуальним, мінливим.

У 70—90-ті роки реалізм здобуває статус стилю мислення, він стає «духом часу», естетичним аналогом науково-еволюційного світорозуміння. Ідейно-філософський зміст «поступовій тенденції» надає насамперед соціалістична доктрина, яку М. Драгоманов, І. Франко, М. Павлик кваліфікували як найвище досягнення світової думки. Однак ідея класової боротьби, що утверджує цю доктрину, поділяється далеко не всіма учасниками літературного процесу.

Пафос недовіри до історико-творчих потенцій народу обмежує людинознавчі заглиблення в світ героя у творчості О. Кониського, Олени Пчілки, Б. Грінченка, І. Нечуя-Левицького. Їхня творчість зливається в руслі, що утворює *етносціографічну* течію в українській літературі цього періоду. Поетику творів цієї течії характеризує переважання етологічного («нравоописового») начала; піднесення етнічних ознак індивіда до визначального чинника в характеристиці персонажів (опозиція Воздвиженський — Дашкович у «Хмарах» І. Нечуя-Левицького); поетизація та ідеалізація українського села на протигагу космополітичному, зрусифікованому місту; етнонаціональне й соціально-рольове маркування зовнішності й поведінки персонажів; статичність і психологічна прямолінійність характерів, у структурі яких внутрішній світ є безпосередньою проекцією матеріально-практичного життя, а поведінка цілковито визначається класовими інтересами й мораллю; інтенсивна

декларація ідей «ходіння в народ», корисності просвіти для народу й реформування суспільно-господарської практики на основі здобутків науки й техніки.

Прикметно, що найбільш правдиві, реалістично окреслені постаті — пробивний інтелігент-«космополіт» Антон Джур у повісті О. Кониського «Семен Жук і його родичі» чи енергійний Кованько («псяюха талановита, хоч ніби легенька на вдачу») в «Хмарах» І. Нечуя-Левицького — опиняються на периферії сюжетів, проте у житті є типовими й соціально-історично значущими явищами, породженими буржуазним світопорядком з його простором для приватної ініціативи та особистої активності.

На концепції людини й поетиці творів етносоціографічної течії (до яких належать, зокрема, повісті Нечуя-Левицького «Хмари» і «Над Чорним морем» та деякі менші його ідеологічні твори) покладені виразні ознаки естетики просвітительського реалізму. «Усе лихо в світі сталось од нетямучості. Люди коять лихо знезнавки. Знання й просвітність — це одні й єдині золоті ключі, котрими ми одчимо світлий рай для нашого краю...», — подумки резюмує свою позицію Радюк. Позицію, близьку авторові, який так глибоко проникає у зміст думок і почувань свого героя. Йому автор охоче «доручає» всі оцінки інших персонажів. Письменники цієї течії активно шукають саме такого героя, який би виявляв національний характер на вістрі сучасних процесів, виражав народні сподівання й навіть прозирає шляхи історичного поступу. Але «знання й просвітність», зведені до етносоціографічного рівня, виявлялись незакоріненими в справжні потреби народу, не відбивали його соціальної розшарованості й глибших процесів у суспільних взаєминах.

Значно послідовнішими в реалістичному прямуванні виявили себе митці *соціально-побутової течії* — Л. Глібов, М. Старицький, М. Кропивницький, С. Ковалів, І. Нечуй-Левицький (у більшості творів). Розглядаючи людину в реальних життєво-суспільних зв'язках, у фізично відчутному, календарно-господарському й психологічно-віковому часопросторі, в масштабах переважно буденного рівня свідомості й традиційного ієрархізованого укладу життя, вони передають реально суцільне співвідношення життєвої емпірики. «Тут, — писав І. Франко у зв'язку з повістю «Микола Джеря», — нема того, що давніше звали «інтригою», запутанням, авантюрами та пригодами, тут все йде простою щоденною ходою. Зате є тут пречудні, а zarazом вірно з природи схоплені картини, як життя бурлаків у сахарнях та в акерманських риболовлях, є тут глибоко потрясаючі душу усту-

ля, як описання життя Нимидори в подвійній (хазяйській і панщизняній) службі та картина нелюдського поступування поміщика і його слуг з підданими» [26, 64].

Реалізм соціально-побутової течії в основі своїй міметико-описовий, він легко сприймає у нескладній фабулі етно-фольклорні подробиці, наївну гумористику, виявляючи комізм типів і ситуацій, натуральну виразність середовища. Митці соціально-побутової течії всотували стихію народного життя, його характерні колізії, нарощували барвисту панораму суспільства, але рідко розкривали причини соціальної напруги. З порівняння творів І. Франка та С. Коваліва О. Маковей робить висновок, що останній «не освічував... подій у своїх оповіданнях соціалістичними теоріями і в глибоку психологію не вдавався»<sup>8</sup>. Ця кваліфікація має чинність стосовно більшості творів соціально-побутової течії, у якій була досить широка «периферія» в своєму історико-літературному часопросторі.

Високорезультативною була творчість письменників *соціально-психологічної течії* — Панаса Мирного та Івана Білика, М. Павлика, Т. Бордуляка, І. Карпенка-Карого. Тематику творів цієї течії поповнюють пізніші драми М. Старицького та М. Кропивницького, оповідання останніх літ Є. Ярошинської, «ізня проза Б. Грінченка та Олени Пчілки, російською мовою писані романи Марка Вовчка, поезії П. Грабовського, В. Самійленка, І. Манжури та ін. «Переважно хлопські сини походженням, соціалісти з переконання, молоді письменники взяли за малювати те життя, яке найліпше знали — сільське життя, — писав про «молоду генерацію» 70-х років І. Франко. — Соціалістична критика суспільного ладу давала їм вказівки, де шукати в тім житті контрастів і конфліктів, потрібних для твору штуки; в світлі тої теорії набирали глибшого значення тисячні дрібні факти, яких самі письменники були свідками». Митцям цієї течії відкрилися секрети психологічного реалізму, індивідуально-неповторні відтінки в характерах, складні боріння у внутрішньому світі людини.

З творів соціально-психологічного реалізму увійшло в національну свідомість найбільше образів: Франкові Бенедьо Синиця й Андрій Темера, його ж трагічна трійця з «Украденого щастя» — Микола, Михайло, Анна; Чіпка й Грицько, змальовані Панасом Мирним; непоодинокі постації з драм і комедій І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького та навіть водевільний Голохвостий М. Старицького.

---

<sup>8</sup> Маковей О. Стефан Ковалів // Літ.-наук. вісн. 1890. Т. 11, кн. 8. С. 85.

Напружені пошуки спричиняються до утворення кількох розгалужень соціально-психологічної течії: в одних творах наголошуються соціологічні, в інших — соціально-політичні, морально-філософські мотиви, публіцистичні й сатиричні надзавдання та відповідні жанрово-стильові модифікації.

З інтенсифікацією психологізму глибинно пов'язана філософічність поетичної думки. У поемах І. Франка та повістях із життя інтелігенції філософічність входить до структури творів разом зі сферою свідомості героя.

Одне резонерське зауваження І. Нечуя-Левицького, вкладене в «Хмарах» в уста Радюка: «Між нашими усяковими штукарями буває велика різнація», — має сенс як стосовно авторської індивідуальності кожного митця зокрема, так і щодо означених їх груп. Якщо зіставити три найпродуктивніші течії реалістичної літератури, в яких виявило себе українське письменство 70—90-х років ХІХ ст., за параметрами: художня картина світу, здобутки образного людинознавства, творчий простір авторської свідомості, — то можна констатувати результативний пріоритет соціально-психологічної течії, а надто її філософсько-психологічних відгалужень, в усіх зазначених аспектах. Створена в цьому руслі картина світу сягає космічних обширів і світового культуропростору; людські таємниці видобуваються не тільки з сутінок салонної конспірації, а й із присмерків «нижньої свідомості», причому в філософсько-психологічному аналізі активно реалізується герой; творча свобода автора не зупиняється перед фантастичними загадками й проявляється як у міметичних, так і в умовно-експериментальних формах.

Дві інші течії (етносоціографічна і соціально-побутова) в цьому зіставленні істотно поступаються перед соціально-психологічною вже тим, що не виявляють ресурсів для підпорядкування інших систем — натуралізму, романтизму, просвітительського реалізму — послідовно реалістичному образотворенню. Етносоціографічний реалізм поспішає за часом у показі актуальних явищ ідейного життя — слов'янофільства, українофільства, західництва, але ця суто політична актуальність підлягає режимові «короткої пам'яті» за самою природою явищ. Гіперболізація значення програмно-ідеологічних «текстів» є аналогом натуралістичної гіперболізації спадкових психопатологій, своєрідним «натуралізмом» у сфері політико-публіцистичній, агітаційній.

У цілому українська література 70—90-х років ХІХ ст. досить повномірно й глибоко реалізувала ресурси й можли-

вості, що їх надає реалістична естетика художньому мисленню. Полемічно утверджуючи гуманістичні, ідейно-емоційно близькі народній ментальності уявлення про активну позицію людини в життєвих акціях та історичному поступі, реалізм виявив свою історико-психологічну відповідність запитам і сподіванням доби.

Реалістична ідея розвитку відбилася в ладі поетичної системи не тільки на рівні внутрішньої організації художнього світу окремого твору, а й у цілому. Внаслідок цього реалістичний тип творчості, розвинений у 70—90-ті роки XIX ст., виявив великі потенції розвитку художньої свідомості.

### СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Білецький О. І.* Збір. праць: У 5 т. К., Т. 2, 1966.
- Власенко В. О.* Український соціальний роман 70—80-х років XIX ст. Дніпропетровськ, 1977.
- Гундорова Т. І.* Інтелігенція і народ в повістях Івана Франка 80-х років. К., 1985.
- Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнар. симпоз. ЮНЕСКО: Кн. 1—3. К., 1990.
- Індивідуальні стилі українських письменників XIX — початку XX ст. К., 1987.
- Калениченко Н. Л.* Українська література кінця XIX — початку XX ст.: Напрями, течії. К., 1983.
- Поважна В. М.* Розвиток української літератури у 80—90-х роках XIX ст. До проблеми критеріїв і методу. К., 1973.
- Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX — початку XX ст. К., 1991.
- Франко І.* Молода Україна: Провідні ідеї й епізоди. Л., 1910.
- Франко І.* Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. Л., 1910.

Літературний процес 70—90-х років характеризується інтенсивним розвитком прози. Поряд із І. Нечуєм-Левицьким і Панасом Мирним, художній талант яких розквітає саме в цей період, в літературу вступає ряд письменників, позначених або своєрідністю творчого обличчя, або ж, при слабшому таланті, надзвичайно активних і плодovitих (Д. Маркович, М. Павлик, О. Маковей, Олена Пчілка, Н. Кобринська, О. Кониський, М. Старицький, Б. Грінченко, Д. Мордовець). Продовжує писати в цей час Ганна Барвінок. В кінці 70-х років активно заявляє себе як прозаїк І. Франко.

Кількісне збільшення числа авторів пов'язане з розмаїттям жанрів. Тут і соціально-побутові повісті — «Микола Джеря» (1878), «Бурлачка» (1880), «Кайдашева сім'я» (1879) І. Нечуя-Левицького, «Вихора» (1880) М. Павляка, соціально-психологічні повісті й романи Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» (1876), «Повія» (1883—1884), «Воа constrictor» (1878), «На дні» (1881), «Основи суспільності» (1894), «Для домашнього вогнища» (1892) І. Франка й повісті-хроніки «Старосвітські батюшки та матушки» (1884) І. Нечуя-Левицького, «Юрій Горovenko» (1885) О. Кониського. Істотне місце серед великих епічних жанрів належить ідеологічним повістям «Хмари» (1874), «Над Чорним морем» (1890) І. Нечуя-Левицького, «Семен Жук і його родичі» (1875) О. Кониського, «Сонячний промінь» (1890), «На розпутьті» (1891) Б. Грінченка.

Активно працюють українські письменники в історичному жанрі, представленому повістю «Захар Беркут» І. Франка, історичними повістями й романами М. Старицького «Оборона Буші» (1892), трилогією «Богдан Хмельницький» («Перед бурей», 1895; «Буря», 1896; «У пристани», 1897), повістями «Гетьман Виговський» (1899), «Князь Єремія Вишневецький» (1897) І. Нечуя-Левицького.

Як і в прозі 40—60-х років, популярною жанровою формою залишається оповідання, широко представлене в різ-

них варіаціях, починаючи від соціально-побутових («Лесишина челядь», «Хлопська комісія», «Цигани» І. Франка, «Лихий попутав» Панаса Мирного, «Ксеня» Б. Грінченка, «Баба Явдоха» О. Кониського), соціально-психологічних («Моя стріча з Олексом», цикли «Рутенці» та «Борислав» І. Франка, «Без хліба», «Підпал» Б. Грінченка) і закінчуючи казково-алегоричними й сатиричними («Казка про Правду і Кривду» Панаса Мирного, «Як русин товкся по тім світі», «Казка про добробит», «Свиня», «Опозиція», «Історія кожуха» І. Франка, «Павло Хлібороб» Б. Грінченка).

Цей розквіт прози має історичне пояснення. Нова українська література виникла на хвилі визвольного руху, в якому їй судилося забезпечувати функцію гуманістично-історичного самоусвідомлення українського суспільства, стати формою збереження й самовизначення його національної ідентичності. Вироблене національною естетичною думкою 50—70-х років розуміння твору мистецтва (П. Куліш, М. Драгоманов, Іван Білик, І. Франко) як соціально-історичного документа часу орієнтувало письменників на розуміння цієї функції передусім як соціально-пізнавальної. Остання у відповідності з духом позитивістського емпіризму, властивим загальноєвропейській художній свідомості ХІХ ст., могла бути здійснена через відображення й аналіз безпосередньо побаченого, відчутого. Художнє слово цінується насамперед за його інформативну, відображальну здатність, за смислову точність, що природно пересуває центр ваги в структурі української літератури на прозові жанри. Показово, що до рефлексій у формі опису, епічності та житей і поезія 70—90-х років (І. Франко, Б. Грінченко, М. Старицький).

Щодо художності проза 70—90-х років являє собою, однак, досить строкате явище. Дуже різнорідний, часом суперечливий вигляд має вона з точки зору постановки й розв'язання головних гуманістичних проблем епохи, викликаних такими соціальними процесами, як руйнування старого, патріархального й формування нового, капіталістичного укладу, посилення економічної нерівності й відтік селян на заробітки до міста — на шахти, цукрові заводи, нафтові промисли, народження й формування класу буржуазії та робітничого класу, соціальна незатребуваність тогочасними офіційними суспільними інституціями національної інтелігенції і її спроби звернутися до народу, як пробудження почуття особистості.

З одного боку, продовжує активно розроблятися успадкована письменниками 70—90-х років від натуральної школи (вплив М. Гоголя) тема дегуманізуючого впливу на лю-



дину укладу життя, орієнтованого на тип простого соціально-біологічного відтворення або ж на тісні рамки усталених станових норм і передсудів. Попри окремі нотки ностальгії за втраченою гармонією з природою і за поезією сільського побуту, відчутні подекуди у І. Франка (оповідання «Вівчар», 1899, «На роботі», 1876), Б. Грінченка («Батько та дочка», 1893), за потоптаним культом сім'ї — у І. Нечуя-Левицького («Бурлачка», 1880), визначальним для прози 70—90-х років є осудження як наявного стилю життя, «пригніченого усяким панством, зубоженого жидовою, — де все стало і стоїть нерухомо на однім місці, стояло, поки зачало гнити у самому корені»<sup>1</sup>, так і стилю життя, прищеплюваного новими капіталістичними відносинами. Духовно безпросвітне, зведене до рівня біологічного виживання й вимушеного виконувannya осоружної роботи, що час від часу оживляється тільки п'яними загулами, є життя робітників на цукроварнях, суконних заводах («Микола Джеря», «Бурлачка» І. Нечуя-Левицького), на шахтах (оповідання «Батько та дочка», «Серед чужих людей» Б. Грінченка), на нафтових промислах («Воа constrictor», «Борислав сміється», серія оповідань бориславського циклу «Полуйка», «Ріпник», «Задля празника» та ін. І. Франка). Але не краще й життя села, зруйнованого капіталістичним промислом («Яць Зелепуга» І. Франка), розореного панськими реформами («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного, оповідання «Ліси і пасовиська» І. Франка). У селі, позірно нібито обійденому соціальними катаклізмами, трясовина матеріальних розрахунків, прозаїчних життєвських клопотів, що вряди-годи перериваються поминками, бучними весіллями та святковими пиятиками, поступово засмектує ще живі душі. Так кмітлива Онися Моссаківська перетворюється на зажерливу, лайливу попадю, яка постійно гризеться за кожну копійку й зі слугами, і з власними дітьми. Сповнений молодих надій Харитон Моссаківський закінчує життя полохливим, обмеженим попом, який покірно хилиться перед начальством і власною дружиною й виявляється нездатним до будь-якої ініціативи, живого діла («Старосвітські батюшки і матушки» І. Нечуя-Левицького).

Дріб'язкові амбіції, сварки за межу, за поросся, що забігло на чужий город, за те, кому вважатися кращим господарем чи господинею, перетворюють на ворогів добрих і працьовитих братів Кайдашів, лагідну й поетичну Мелашку роблять дедалі подібнішою до своєї лайливої свекрухи («Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького). Поне-

<sup>1</sup> *Мирний Панас*. Зібрання творів: У 7 т. К., 1969. Т. 2. С. 26. Далі при посиланні на це видання том і сторінка зазначаються в тексті.

віряється в наймах Мар'я — одна з героїнь роману Панаса Мирного «Повія». Принизливий морально й духовно убогий її любовний роман з солдатом, але й життя з захлянною свекрухою не обіцяє жінці також нічого доброго, і вона продовжує *п*невіратись у наймах.

Скупий і обмежений на схилі свого віку священник Нестор Деревіцький, якого врешті-решт убиває заради грошей власний син, нічим не нагадує вже того красномовного студента філософії, в якого була закохана юна Олімпія Лісовицька. Так само й пані Олімпія Торська, яка домагається від священника грошової допомоги спільному синові, обмірковує, як Адасю замести сліди вбивства. Вона дуже далеко не тільки від тієї молодої дівчини, яку розлучили з коханим і силоміць віддали за старого шляхтича-гульвісу Торського, а навіть від тої, котра сподівалася знайти з надломленим попом розраду в заміжжі («Основи суспільності»).

Не залишилась обійденою українською прозою 70—90-х років породжена капіталістичним розрахунком і визиском проблема відчуження людини від своєї сутності. Колишній онучкар Герман Гольдкремер, вимуштрований злиднями, проймається ідеєю збагачення і не тільки стає великим капіталістом, а й втрачає людські риси — здатність співчувати ближньому, почуття справедливості («*Voas constrictog*» І. Франка). Не менш показова й історія поповича Шавкуна, якого боротьба за життя навчила улесливості, жорстокості й підлості і вивела в предводителі дворянства («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного). Духовну деградацію Нестора Деревіцького І. Франко пояснює вратою змісту життя разом зі втратою надій на одруження з коханою Олімпією: душевну пустку, зумовлену втраченим коханням, заповнює жадоба наживи й грошей.

З іншого боку, в прозі 70—90-х років зберігається не менш сильна, пов'язана з традиціями натуральної школи («Шинель» М. Гоголя) та демократичної прози 40—60-х років («Записки студента», «Доктор» Є. Гребінки) тенденція до реабілітації матеріально-предметних, біологічно-фізіологічних спонук і мотивів поведінки людини, надання їм статусу власне людських потреб і якостей. Радість Мотрі від того, що в них із сином з'явилася корова (на столі сир, молоко, масло), а в Чіпки сива шапка та юхтові чоботи, Панас Мирний зображає як власне духовне, людське почуття: «Дякує богіві, що з Чіпки вийшли люди» [2, 29].

З цією тенденцією пов'язаний гуманістичний, викривальний пафос усїєї української літератури ХІХ ст., її демократизм, але так само й звичка трактувати героїв подібного типу, як «маленьку людину», темного меншого брата («Хіба

ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного, роман «Перехресні стежки», оповідання «Цигани», «Вугляр», «Добрий заробок» І. Франка, оповідання «Наймичка» О. Кониського, оповідання «Без хліба», «Хата», «Екзамен», «Брат на брата» Б. Грінченка). Цій тенденції завдячує українська проза 70—90-х років й ідеалізацією «малих справ» народницької інтелігенції, спробами зобразити організацію крамниць, позичкових кас як форму культивування в народі моральності й гуманності («Семен Жук і його родичі», «Вісім днів з життя Люлі», «Стельмахи» О. Кониського).

При тому, що в прозі 70—90-х років продовжує зберігати свою чинність типова для прози 40—60-х років опозиція «двору» й села, панства й народу («Микола Джеря», «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», «Основи суспільності»), при тому, що соціально-рольова зумовленість морального світогляду героїв залишається одним із найсуттєвіших принципів характеротворення, в ній простежується розмивання моральної тотальності самих понять мужика й пана, відхід від станово закріплених моральних характеристик до характеристик, побудованих на аналізі всієї сукупності соціальних зв'язків і відносин, що створювали ту чи іншу етичну позицію або поставали як її результат. Андрій Телсень («Лихі люди» Панаса Мирного), Проценко («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного) — все це «пани» з мужичого погляду. Але які вони різні в плані соціальної, моральної поведінки. Один міряє життя інтересами «людськості», другий — інтересами народу, а третій — власною кар'єрою.

Якщо вдачу панського байстрюка Лушні, його злодійкуватість і ледарство ще можна пояснити розтлінним впливом двору, якщо обмеженість Грицька — приятеля дитячих літ Чіпки — пов'язана із вузькістю норм людської поведінки, на яку запрограмований селянський побут («Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), то самим лише мужицьким станом непояснимі психологічні позиції трьох синів Сиваша — Романа, Дениса, Зінька («Серед темної ночі», «Під тихими вербами» Б. Грінченка). З них перший стає злодієм, другий — куркулем, третій — правдошукачем. Якщо п'янство Яця Зелепуги з однойменного оповідання І. Франка ще пояснимо його темнотою, «мужицтвом», то герой оповідання «П'яниця» Панаса Мирного має для своєї поведінки інші причини. Так само з станового погляду не можна пояснити духовну одержимість Яця під час копання нафтової ями.

У художньому світі Марка Вовчка існують злі, жорстокі пани й добрі, але знедолені селяни. Селянство, яке зобра-

жають Панас Мирний, Іван Франко, Борис Грінченко, соціально диференційоване й розшароване на злидарів і куркулів, на експлуатованих та експлуататорів, на кривдників і скривджених, на протестуючих і покірних. Випихають Христю («Повія») з села колишній писар, а тепер крамар Загнибіда й сільський мироїд Грицько Супруненко, сфабрикувавши фальшиву розписку від імені її померлого батька. Перший не від того, щоб отримати безплатну наймичку, інший хоче таким чином запобігти одруженню закоханого в Христю сина Федора з бідною дівчиною.

Такою ж соціально диференційованою і розшарованою постає у прозі 70—90-х років інтелігенція і навіть традиційно консервативне попівство. В трилогії «Місія», «Чума», «Хмари» І. Франко поруч з фанатичним попом Гаудентієм зображає доброго й мудрого друга селян попа Чимчикевича. Інтелігенція — це, з одного боку, люди діла, соціального діяння на зразок автобіографічного героя І. Франка («Моя стріча з Олексою», «Гірчичне зерно»), Андрія Темери («На дні»), адвоката Рафаловича («Перехресні стежки»), братів Калиновичів («Лель і Полель»), люди фрази — Павло Радюк («Хмари»), а з іншого — це також Проценко, який поламав життя Христі, штовхнув її на слизьку стежку своєю підлістю й бездушністю («Повія»), це різні доробкевичі — герої циклу І. Франка «Рутенці» та ін.

Попри чітке усвідомлення письменниками 70—90-х років соціальної, моральної, економічної диференціації всередині національної інтелігенції як певної соціальної групи, а також розуміння ними обмеженості сфер доступного й можливого цій групі соціального діяння, в прозі робляться активні спроби створення образу позитивного інтелігент-героя, «нової людини» («Хмари», «Над Чорним морем» І. Нечуя-Левицького, «Лель і Полель», «На дні», «Перехресні стежки» І. Франка, «Лихі люди» Панаса Мирного, «Семен Жук і його родичі», «Юрій Горovenко» О. Кониського, «Сонячний промінь», «На розпутті» Б. Грінченка, незакінчена повість «Світло добра й любові» Олени Пчілки).

Хоча тема пропащої сили, втрачених, нереалізованих можливостей є актуальною не лише для народу, а й для інтелігенції, вона найбільш успішно в прозі 70—90-х років розробляється на матеріалі народного життя («Хіба ревуть воли, як ясла повні?»). Психологію діяння як духовну акцію й процес у всій його складності, трагізмі й суперечливості на матеріалі з життя інтелігенції вдалося більш-менш художньо переконливо розкрити хіба що тільки І. Франкові в його автобіографічних оповіданнях, у повісті «Лель і Полель», в оповіданні «Поєдинок», у романі «Перехресні стеж-

ки». Щасливим винятком у загальному ряді художньо слабких ідеологічних повістей є, крім згаданих творів І. Франка, його незакінчена повість про страйк робітників Борислава — «Борислав сміється». Мало розробленою з психологічного погляду, хоч і заявленою в прозі 70—90-х років виявилася феміністична тема (оповідання «Маніпулянтка» І. Франка, повість «Товаришки» Олени Пчілки, повість «Пропавший чоловік» М. Павлика).

Ще більш очевидна ця строкатість і різноманітність прози 70—90-х років у стильовому відношенні. На тлі натуралістичної тенденції, без якої не обійшлися не лише О. Кониський, О. Барвінський, Б. Грінченко, а й письменники значно талановитіші, як І. Франко, І. Нечуй-Левицький, відбувається своєрідна реанімація романтичного характеротворення (ідеологічні романи й повісті про «нових людей»). Романтична патетика не просто сусідить із натуралістичними описами, а й нерідко підпорядкована завданням морально-дидактичної проповіді (ліричні відступи у повісті І. Франка «На дні», новела «Рубач»). Стилізація під фольклор часто поєднується зі спробами психологічного аналізу, виробленими І. Тургенєвим, Л. Толстим, Ф. Достоєвським. При загальному тяжінні до об'єктивно-епічної форми розповіді, що приходить на зміну стилізованій оповіді від імені очевидця й співучасника подій (Г. Квітка-Основ'яненко, Марко Вовчок), спостерігається, особливо у І. Франка й Панаса Мирного, суб'єктивізація, ліризація, діалогізація авторського слова (ліричні відступи, форма розповіді від першої особи) — «На дні» І. Франка, «Повія» Панаса Мирного, «Дядько Тимоха» Б. Грінченка. Поряд із яскраво вираженою нарисовістю чітко простежується тенденція до новелістичного типу оповідання навіть у творчості одного письменника — оповідання І. Франка, новела «Лови» у Панаса Мирного.

Характерною особливістю художньої прози 70—90-х років є її естетичний синтетизм, викликаний унікальністю суспільно-культурної ситуації, в умовах якої формується художній світ української літератури ХІХ ст. Унікальність ця полягає в тому, що на відміну, наприклад, від польської літератури, для якої національні ідеї важили нітрохи не менше, ніж для української і яка не менше, ніж українська була zagrożена колоніальною експансією більш сильної російської культури, для української самою умовою її існування як літератури національної стала потреба формування свого читача. За умов зденационалізованої панівної верхівки розраховувати можна було тільки на простий народ. «Коли,— писав М. Драгоманов,— хід історії зробив те, що

ознаки національні вдержались найбільш (а це майже скрізь так) або виключно у простому народі, тоді й націоналізм становиться ще більш демократичним»<sup>2</sup>. Існував розрив між власне народною (поетично-фольклорною) і загальноєвропейською традицією, представленною класицистичною, просвітительською, сентименталістською і романтичною структурами художнього зображення. Його зафіксував уже П. Куліш, коли в епілозі до «Чорної ради» писав, що необхідність двох редакцій повісті зумовлена її адресованістю різним типам читачів — національному й загальноросійському. В 70—90-х роках про цей розрив знову нагадають М. Драгоманов і Б. Грінченко, зазначивши, що не всі твори Т. Шевченка, Марка Вовчка, П. Куліша є доступними для простого читача.

Свою регулятивно-соціальну функцію гуманістичного самоусвідомлення та єднання всіх членів українського суспільства українська література могла виконувати і таким чином як необхідна ланка національної культури могла вижити тільки за умови вироблення такої структури художнього зображення, яка могла б інтегрувати й приводити до спільного знаменника різноспрямовані соціально-естетичні потреби та інтереси. Проблема синтезу двох рівнів культури як передумови існування національної літератури була вперше поставлена українською естетичною думкою вже в ХІХ ст., і розв'язання її на той час не мало аналогів у світовій художній практиці. «Наша література, — скаже Б. Грінченко в 1903 р., — была в Европе первою, которая начала проводить в жизнь то положение, что литература должна быть общей для интеллигенции и народных масс»<sup>3</sup>.

Від самого початку ХІХ ст. у структурі художнього зображення української літератури взагалі і прози зокрема вирізняється просвітительська настанова з ухилом до натуралізму соціологічного типу з притаманною йому тенденцією до закріплення за середовищем певних духовно-моральних властивостей і якостей (відома моральна вищість мужиків над панами). Натуралізм соціологічного типу, хоча й у дещо модернізованому вигляді, з перевагою соціологічного наукового аналізу (теорія «наукового реалізму» І. Франка, відмова від ідеалізації народу, показ соціального розшарування села), зберігається і в прозі 70—90-х років, виступаючи формою її переходу до реалізму як літера-

<sup>2</sup> Драгоманов М. Література російська, великоруська, українська і галицька // Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1970. Т. 1. С. 152.

<sup>3</sup> Грінченко Б. Неосторожность в важном деле // Киев. старина. 1903. Кн. 9. С. 409.

турного напрямку. Данину натуралізму віддали й І. Нечуй-Левицький та І. Франко. Натуралістична структура художнього зображення займає велике місце в творчості таких письменників, як О. Кониський, О. Барвінський (повісті «Скошений цвіт», «Мужик і пан»), Олена Пчілка (повісті «Товаришки», «Світло добра й любові», ряд оповідань), Н. Кобринська (оповідання «Судія», «Задля кусника хліба», новела «Жидівська дитина», повість «Ядзя і Катруся»), Т. Зінківський (оповідання «Моншер-козаче», «Сидір Макарович Притика»), М. Павлик («Ребенщуківа Тетяна», «Пропавший чоловік»).

Привабливість для української прози XIX ст. натуралістичної структури художнього зображення полягає в тому, що характерне для неї концентрування уваги на функціонально-рольових аспектах психології персонажа як носія й виразника властивостей, зумовлених середовищем, об'єктивно виявилось близьким за своїм художнім кодом фольклорному психологізму. Класичний зразок такого збігу — оповідання Ганни Барвінок «Перемогла», героїня якої навіть свою життєву активність сприймає як присуд об'єктивних, незалежно від неї діючих сил. Подібна ж структура художнього зображення культивується Ганною Барвінок в оповіданнях «Королівщина», «Молодича боротьба».

Натуралістичні тенденції живила сенсуалістична орієнтованість раціоналістичного антропологізму, у формі якого відбувався відхід українського художнього мислення від теологізму та метафізики. «Треба значить, — писав М. Драгоманов, — шукати законів життя людського і провідних ідей громадської праці не в тих чи інших метафізичних системах, а в соціально-психологічних основах громадського і індивідуального життя. Тоді і наші романи будуть повчальними студіями дійсного життя, а не спорними хрїями на передовзяті теми»<sup>4</sup>. Характерна, однак, для антропологізму настанова шукати витоки соціально-психологічних основ громадянського та індивідуального життя в потребах і спонуках окремої людини, в її організмі й психіці, а не в суспільстві в цілому, замикала коло тлумачення гуманізму й духовності, що їх виражає й продукує культура, література на рівні аналізу індивідуальної психічної діяльності. Остання ж у філософії XIX ст. ототожнюється зі свідомістю й трактується як сукупність понять і образів, а словесний образ ототожнюється з фізіологічним образом як виявом емо-

<sup>4</sup> Драгоманов М. П. Твори Василя Чайченка // Літературно-публіцистичні праці. Т. 2. С. 428.

ційної реакції організму на зовнішні подразники дійсності. Звідси духовне самопочуття ототожнюється з емоційним відчуттям, духовність трактується як комплекс емоційних соматичних реакцій організму.

На ґрунті цих уявлень про структуру й механізми діяння психіки людини й виникає ототожнення соціально-гуманістичної функції літератури з пізнавальною, тенденція до наділення словесного образу тільки інформативним змістом, ігнорування його умовності, недооцінка художнього тексту як другої реальності. Остання ж обставина прирікала натуралізм на стильовий еkleктизм, на зведення літературних прийомів до суто технічних засобів, «мовних хитрощів» (Б. Грінченко). Звідси ж тенденція до ідентифікації натуралізму з демократизмом. Здатність любити й страждати як від природи закладена здатність емоційних реакцій — ось той спільний знаменник, спираючись на який натуралізм шукає основу для духовного єднання національної інтелектуальної еліти й маси простого народу. Натуралізація відтак є зворотним боком процесу демократизації художньої свідомості.

З ототожненням емоційного відчуття з духовним почуттям, художнього образу з життєвою копією пов'язана характерна для натуралістичної структури художнього зображення абсолютизація факту, настанова на документалізм, що зумовило нарисовість багатьох прозових творів 70—90-х років. Звідси — протиставлення правди емпіричної правді психологічній, художній, як такий, що перетлумачує, деформує реальність (оповідання О. Кониського «Спафарієва рудка» та «Скалічене життя»). О. Кониський особливо наголошував на документальній основі своїх оповідань, і з цього погляду в нього цікаві навіть підзаголовки: «Дід Євмен (споминки баби Уляни Красючки)», «Непримиренна (з записок сільської учительки)», «Хвора душа (спомини баби Оришки Прядчихи)», «Не люби двох (з уст послушниці)», «Сестра-жалібниця (оповідання лікаря)». Про свої твори «Хлопська комісія», «На дні» І. Франко говорить, що вони вирізані з дійсності, а не видумані. За власним визнанням Олени Пчілки, більшість її творів написані на підставі безпосередніх вражень від життя у Звягелі, Луцьку, Ковелі.

Звідси ототожнення історичної достовірності з художньою перекопливістю. Для того щоб створити ілюзію правдоподібності характеру Юрія Горовенка, О. Кониський маркує сторінки його біографії такими реальними історичними подіями, як розгром Кирило-Мефодіївського братства, польського повстання, Кримська війна, постріл Каракозова, го-



ніння на українофілів, рух народовольців тощо, а Олена Пчілка примушує героїню повісті «Товаришки» (1887) Любу Калиновську, яка їде до Цюріха навчатися медицини, зустрітись у Відні з січовиком Бучинським — одним із галицьких адресатів М. Драгоманова, з яким письменниця сама спілкувалася по дорозі за кордон.

Із сенсуалістичною зорієнтованістю натуралізму пов'язана й характерна для прози 70—90-х років актуалізація речей і подробиць побуту героїв (описи інтер'єру, їжі, одягу) як провідного формотворчого чинника їх самопочуття та засобу соціалізації їх характерів. Від натуралізму веде свій родовід властиве прозаїкам 70—90-х років розуміння типового як характерного для даного соціального прошарку, масового або вродженого, зумовленого темпераментом, спадковістю. Показниками типовості виступають роль, місце чи функція, якими персонажі наділені в соціальному, національному, класовому, професійному середовищі. Така настанова на типове, в зображенні якого вбачалося соціальне покликання літератури, її гуманістичне призначення, часто закладена вже в самій назві творів: «Старосвітські батюшки і матушки», «Дві московки», «Новий чоловік» І. Нечуя-Левицького, «Ріпник», «Вугляр», «Муляр», «Цигани» І. Франка. Задум створити галерею типів, що представляли б усі верстви й групи тогочасного українського суспільства в усіх його проявах одночасно виношують І. Нечуй-Левицький і І. Франко.

Українська проза 70—90-х років створила цілу галерею соціальних типів: інтелігенти-просвітителі — Павло Радюк («Хмари»), Семен Жук («Семен Жук і його родичі»), Марко Кравченко («Сонячний промінь»), Демид Гайденок («На розпутьті»), селяни-правдошукачі й протестанти — Микола Джеря (з однойменної повісті), Зінько Сиваш («Сонячний промінь», «Під тихими вербами»), Чіпка Варениченко («Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), писарі, крамарі, злодії, робітники, чиновники, заробітчани, сільські вчителі, духовенство, євреї, цигани, жінка-покритка («Бурлачка»), жінка-страдниця («Серед темної ночі»), жінка-повія («Повія»), емансипована жінка («Товаришки»).

Зображенню світу в категоріях соціально-біологічно детермінованих типів українська проза 70—90-х років завдячує надзвичайною широтою тематики й проблематики. Реалізуючи в такий спосіб панівні для свого часу уявлення про гуманістичну роль мистецтва передусім як пізнавальну, проза цього періоду стала своєрідною енциклопедією людських документів, історією народу в особах.

В художній прозі 70—90-х років у порівнянні з прозою 40—60-х років у сферу зображення потрапляють не тільки поодинокі життєві події і долі героїв, а й найширші сфери суспільного життя, його цілісна структура. В ній представлені широкі сфери життєдіяльності людини як соціальної і біологічної істоти. Життя робітників на шахтах («Батько та дочка» Б. Грінченка), на нафтових промислах («Воа constrictor», «Ріпник», «Полуйка» І. Франка), тюремне й соціальне дно, злочинство, бродяжництво, уособлене в постанях Бовдура («На дні» І. Франка), Лушні, Матні й Пацюка («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного), бурсака Хвигуровського, Яроша («Серед темної ночі» Б. Грінченка), проституція («Повія» Панаса Мирного), побут і психологія провінційної містечкової та сільської інтелігенції («Світло добра й любові», «Товаришки», «Півтора оселедця» Олени Пчілки, «Лель і Полель», «Перехресні стежки» І. Франка, «На розпутті», «Екзамен» Б. Грінченка), чиновництва («П'яниця» Панаса Мирного), моральна пустота й лицемірство духовенства («Старосвітські батюшки і матушки», «Афонський пройдисвіт» І. Нечуя-Левицького, «Місія», «Чума», «Хмари» І. Франка).

Важко переоцінити те значення, яке мало для розвитку української прози опанування натуралістично-реалістичного типу художнього мислення. Впродовж усього ХІХ ст. натуралістична структура художнього зображення забезпечувала простір духовно-гуманістичного спілкування та єднання національних читачів з різних станів суспільства («Марусею» Г. Квітки-Основ'яненка однаковою мірою захоплювалися й інтелектуал П. Куліш, і читач з простолюду). Вона протиставила метафізичним трансцендентальним духовним сутностям і цінностям засноване на принципі соціального детермінізму розуміння духовного, людського як такого, що в своїй психологічній реальності виростає із сукупності об'єктивних природних і суспільних закономірностей, сприяла відкриттю внутрішніх духовно-психологічних процесів і тим самим торувала дорогу до утвердження й культивування духовності як соціально-історичного явища.

Послідовне проведення прозою 70—90-х років культивованого натуралізмом принципу соціально-біологічного детермінізму, всебічного дослідження впливів, від яких залежна в своїй поведінці людина, починаючи зі спадкових інстинктів і закінчуючи різноманітними зв'язками з соціальним оточенням, сприяло поглибленню уявлень про психологію людської особистості. Не випадково принцип соціально-біологічного детермінізму не тільки буде збере-

жений реалістичною структурою художнього зображення, але й стане в ній одним із головних.

Пафос конкретизації морально-етичних, психофізіологічних, соціальних спонук і мотивацій поведінки людини, яким пройнята натуралістична структура художнього зображення, сприяв водночас максимальній інтенсифікації епічного бачення дійсності, зростанню масштабності й руйнуванню його самодостатності. Введення, наприклад, І. Франком у повість «На дні» ряду героїв, через долі й поведінку яких мав віддзеркалюватися й самокоригуватися головний характер — Андрій Темера, примусило його відмовитись від ролі епічно відстороненого розповідача. Так з'являються авторські ліричні відступи, прихований діалог із героєм, внутрішній монолог.

Попри всю свою нехоть до художньої умовності саме натуралізм із властивою йому свободою у використанні художніх прийомів, з доскіпливим аналізом матеріального оточення героя увиразнив і висвітлив ідеологічність, символічність образу, заклавши тим самим фундамент для створення в українській прозі початку ХХ ст. «нової школи».

Однак на 70—90-ті роки все більше очевидною стає недостатність натуралістичної структури художнього зображення для розв'язання тих естетичних та ідеологічних завдань, які висуває на порядок денний українська культурно-політична ситуація. Передусім це стосується засобів утвердження демократизму й гуманізму.

В усіх художніх напрямках (і натуралізм тут не виняток) формами цього утвердження є індивідуалізація та універсалізація — надання загальнолюдського значення конкретним виявам життєдіяльності особистості. Однією з найбільш загальноновизнаних гуманістичних заслуг натуралізму в еволюції художнього мислення є реабілітація «маленької» людини. Здійснюється вона через субстанціалізацію матеріально-прагматичних, прозаїчних, за Гегелем, потреб і відносин людини з середовищем.

Субстанціалізація безпосередніх, таких, що не виходять за рівень матеріально-предметної очевидності, соціальних і природних зв'язків індивіда з зовнішнім світом крила, однак, у собі небезпеку їх абсолютизації, надання історично зумовленим формам їх вияву статусу незмінного закону. Натуралістичні характери є такими остільки, оскільки виступають проявом природних і соціальних законів, що, взяті як елементи психіки, між собою не взаємодіють, а існують як сума рівнозначних властивостей.

Найпоказовішою з погляду наслідування натуралістичних принципів в українській прозі 70—90-х років є твор-

чість О. Кониського. І це стосується насамперед раціоналістичної заданості та одновимірності створених ним характерів. Так, у повісті «Спокуслива шива» письменник показує кохання сільського писаря до сестри вчителя як почуття кохання взагалі. Зображене в традиціях «натуральної школи», воно не виходило поза прояви природного потягу. Не далі пішов О. Кониський і в психологічному зображенні сільського підрядчика Сластьона, характер якого є не чим іншим як сумою властивостей, сформованих соціальними умовами. Але означивши духовність як явище цілком зумовлене природою й середовищем, натуралізм виявився безсилим у поясненні духовних спонук і мотивів діяльності людини, які виходять за межі її безпосередніх природно-соціальних потреб («Сестра-жалібниця» О. Кониського). Зіткнувшись з характером молодої дівчини, яка самовіддано допомагає хворим аж до того, що жертвує власним життям, О. Кониський нічого, крім загальних фраз про відданість героїні ідеям загального добра, не може сказати. Тому героїня схожа більше на безтілесний привид, ніж на живу людину. Певну сконструйованість натуралістичних образів О. Кониського, Б. Грінченка, І. Нечуя-Левицького зазначали М. Драгоманов, Леся Українка. З абсолютизацією принципу очевидності пов'язані натуралістичний фаталізм, відсутність індивідуальності характерів, схильність до зображення навмисне фізіологічно оголених проявів почуттів і станів, до мелодраматичних сцен, патології (оповідання «Наймишка», повісті «Семен Жук і його родичі», «Юрій Горюшенко» О. Кониського, оповідання «Сама-самісінька», повісті «Під тихими вербами», «На розпутті» Б. Грінченка). Цей фаталізм у життєвій долі героїв яскраво проявляється у творчості Н. Кобринської (оповідання «Судія», 1887, повість «Ядзя і Катруся», 1890). У тих випадках, коли герої Н. Кобринської виявляють життєву активність, вона або не має впливу на реальні обставини («Виборець», 1889; «Янова», 1885), або ж приписується дії незбагнених сил, які штовхають людину по тому чи іншому шляху (повість «Дух часу», 1883).

Природа, середовище, дух часу в структурі художнього зображення Н. Кобринської виступають як зовнішні метафізичні субстанції щодо індивідуальних зусиль людини. Вона їм може підкорятися, але не здатна їх опанувати. Містицизм, до якого схиляється письменниця у творах 90-х років («Судильниці», 1894), є відтак еволюційно закономірним для натуралізму як світовідчуття й типу художнього мислення, який із наростанням соціальної активності людини, з пробудженням у ній почуття особистості та фор-

муванням історичної свідомості втрачає свій гуманістичний, демократичний потенціал.

Обмеженість загальнолюдського змісту в натуралізмі відчували й прагнули подолати самі письменники-натуралісти. Так, наприклад, Олена Пчілка, у творчості якої переважають натуралістично-просвітительські тенденції (повісті «Світло добра й любові», «Товаришки», оповідання «Півтора оселедця» та ін.), намагається уникнути натуралістичної однозначності зображуваного, маркуючи семантично різноспрямованими художніми деталями типово натуралістичні чи просвітительські ситуації й конфлікти. Цікаві з цього погляду її оповідання «Соловйовий спів» та «Артишоки» (1903). Означення психологічних і побутових ситуацій семантично різноспрямованими художніми реаліями, що має на меті усунення однозначності читацького сприйняття, свідчить про загальну тенденцію до становлення реалістичного психологізму. Однак прийом цей спрацьовує тільки в тому випадку, коли обігруються значення, які вже стали своєрідними естетичними штампами. Спроба письменниці скористатися таким прийомом в оповіданні «Чад», надавши слову «чад» значення символу безперспективності кохання між нерівними, виявилася невдалою.

Одновимірність і статичність зображення в натуралізмі письменники намагаються подолати вибудовуючи другий, ідеально-поетичний план розповіді. Поширеними прийомами моделювання такої ідеальної реальності виступають фольклорний паралелізм, романтичний контраст або ж прийоми бурлескно-трагедійного зображення в творах сатирично-гумористичного характеру. У І. Нечуя-Левицького, наприклад, функцію поетичного обрамлення й надання натуралістичному опису двоплановості виконує пейзаж, що акомпанує почуттям героїв та їх учинкам. Блискучим зразком поєднання кількох планів у художньому зображенні є оповідання І. Франка «Лесишина челядь», в якому розповідь про звичайний трудовий день сільської родини за допомогою прийому контрасту, алюзій і натяків на фольклорні ролі, сюжети, ситуації виводиться на рівень місткого узагальнення — символу життя всього селянства.

В оповіданні І. Нечуя-Левицького «Баба Параска і баба Палажка» ілюзію другого плану дійсності створює розбіжність між тим, що думають про себе героїні, й тим, як вони виявляють себе в реальних діях, між їх претензіями на духовну витонченість, набожність, добропорядність і реальною грубістю вияву почуттів і помислів, захланністю, пашекуватістю. У «Кайдашевій сім'ї» таке розходження

виникає внаслідок розбіжності між пафосним, високим тоном розповіді й самими фактами, про які йде мова.

З прагненням прозаїків 70—90-х років розсунути доступні натуралістично-емпіричному повістуванню часові, соціально-історичні, психологічні межі зображення пов'язані й спроби його модернізації засобами композиційної побудови та прийомами психологічного аналізу, виробленими європейською прозою XIX ст. Це стосується спроб романів і повістей-хронік родинного й політичного характеру («Старосвітські батюшки і матушки», «Юрій Горovenko», «Кайдашева сім'я», «Серед темної ночі», «Під тихими вербами», спроби І. Франка мотивувати поведінку персонажів спадковими інстинктами, впливами підсвідомого — «*Voa constrictor*»). Це також і спроби синтезуючого художнього зображення через об'єднання різних творів одним персонажем (крамар Цупченко у Б. Грінченка, адвокат Лесь у О. Кониського) або типом героя (бориславський цикл І. Франка). Цьому завданню служило і введення в натуралістичну структуру просвітительської тенденції. Не випадково «науковий реалізм» І. Франка («Література, її завдання і найважливіші ціхи»), крім аналізу та описування фактів, передбачає також поступову тенденцію, вимогу «вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя» [26, 12].

Просвітительська традиція була найбільш звичною для естетичного сприйняття народного й інтелігентного читача, як правило, добре знайомого з релігійною притчевою, житійною літературою. Сприятливим ґрунтом для культивування просвітительських поглядів на літературу була й нерозчленованість ідеологічної, наукової, політичної, естетичної свідомості та можливість їх взаємозаміни. Звідси — зближення літератури з ідеологією і наукою, ідеологізм української літератури XIX ст. «Переважно хлопські сини походженням, соціалісти з переконання, молоді письменники,— писав І. Франко,— взялися малювати те життя, яке найліпше знали,— сільське життя. Соціалістична критика суспільного ладу давала їм вказівки, де шукати в тім житті контрастів і конфліктів, потрібних для твору штуки; в світлі тої теорії набирали глибшого значення тисячні дрібні факти, яких самі письменники були свідками» [41, 497].

Соціалістична ідеологія, безумовно, мала великий вплив на І. Франка, викликаючи прагнення спертися на досвід просвітительської структури художнього зображення. Про-

світительські тенденції характерні для таких його творів, як «Петрії і Довбушуки», «Воа constrictor», «На дні», «Борислав сміється», для багатьох оповідань бориславського циклу. Просвітительський дидактизм, пряме наслідування структурного контуру притчі проймає майже всі оповідання Б. Грінченка, не обійшлася без нього й Олена Пчілка. Відчутний вплив просвітительської традиції і в «Пропащому чоловікові», «Ребенщуківій Тетяні» М. Павлика.

Побутувало в цей час і розуміння літератури як форми пропаганди. «Задачою нашого письменства (белетристики) я ставлю пропаганду, через що я не пильную за художественною стороною»,— твердив О. Кониський у листі до І. Франка 1884 р. Такою пропагандою ідей міщанського соціалізму, позичкових кас, малих діл була більшість його творів. З просвітительською традицією пов'язаний і сильний струмінь сатири в прозі 70—90-х років: «Афонський пройдисвіт», «Старосвітські батюшки і матушки» І. Нечуя-Левицького, «Свинська конституція», «Опозиція», «Звірячий бюджет» І. Франка, «Пропащий чоловік» М. Павлика.

Вдаватися до просвітительського ілюстративізму й дидактизму спонукала й недооцінка суб'єктивного змісту образу, протиставлення поняття та образу, де останній виступає лише як форма конкретизації поняття.

За умов, коли все більшої актуальності набувала потреба в формуванні особистісних якостей індивіда, художнє мислення, що розгортається в межах антропологічної парадигми, повсякчас змушене було звертатися до просвітительського принципу побудови структури художнього зображення, основу якої становить персоніфікація ідеї образом. У сфері естетичної теорії їй відповідає категорія позитивного героя (М. Добролюбов, М. Чернишевський), «нового чоловіка» (І. Нечуй-Левицький, О. Кониський), у сфері художньої практики — серія ідеологічних повістей і романів, лінія яких започаткована повістю «Перед світом» (1866) О. Кониського, продовжена «Хмарами» І. Нечуя-Левицького й не переривається аж до початку ХХ ст. («Перехресні стежки» І. Франка).

Відмітною особливістю цих творів є те, що вони вбирають в себе досвід романтичного характеротворення й спираються на романтичне розуміння духовності. В романтизмі індивідуальний духовний досвід — джерело, з якого починається і яким живиться духовність усього людства. Не випадково цікава спроба М. Павлика — поєднати натуралістичну структуру художнього зображення з просвітительською тенденцією, минувши досвід романтичного характеротворення, не лише не дістала продовження в твор-

чості його сучасників, а й не стала предметом естетичної рефлексії в тодішній літературній критиці. Особливість цієї спроби полягає в тому, що функцію носія позитивної ідеї виконує не герой-ідеолог, а уявне, ідеальне середовище, сконструйоване на основі позитивістських і соціалістичних уявлень про субстанціальні основи життя людини, про місце жінки в суспільстві. У межах створеної М. Павликом структури художнього зображення, однак, залишається нерозв'язаною проблема психологічної переконливості ідей, пропагованих автором («Робеншукова Тетяна»). Хоча в «Пропащому чоловікові» Павлик і вдосконалив композицію, доручивши самому героєві бути в думках, у свідомості жителем того уявного, ідеального середовища і з його позиції оцінювати нікчемну дійсність, просвітительський ідеал не став від цього переконливим. Намагаючись показати ідею як рушійну силу характеру, Павлик змушений повернутися до романтичної традиції художнього зображення. Повість «Вихора» і за темою (любов — зрада), й за художнім виконанням є наслідуванням оповідань із гуцульського циклу Ю. Федьковича.

З Просвітництвом ідеологічну прозу 70—90-х років пов'язує схема формування характеру героя-ідеолога, запозичена з роману виховання, в якому «вихователями» виступають або середовище, або ж вплив певних історичних осіб і явищ, чий духовний авторитет є безсумнівним для певних кіл читачів,— Біблія, Євангеліє, Шевченко, Роберт Оуен (Зінько Сиваш — герой творів «Серед темної ночі», «Під тихими вербами» Бориса Грінченка). Від Просвітництва також іде те, що головні герої є носіями певної моральної патріотичної, реформаторської чи політичної тези, ідеї. На романтичний родовід цієї художньої структури вказує те, що носії просвітительської ідеї, часто дуже приземленої, матеріальної й прагматичної (наприклад, організація позичкової каси, крамниці), є одночасно носіями романтичного комплексу духовності, вивщеного над прозаїчною дійсністю. Зразком прямого наслідування романтичної структури художнього зображення в українській прозі 70—90-х років є повість «Захар Беркут» І. Франка.

В тому чи іншому наборі комплекс романтичної духовності завжди присутній у просвітительськи орієнтованій прозі 70—90-х років. Інколи герою відмовляється в романтичній зовнішності (хворий, слабосилий Бенедьо Синиця — «Борислав сміється», кремезний, грубуватий Демид Гайденко — «На розпутті»), інколи педалюється якась одна риса — чи то перейнятливість чужим стражданням, чи то інтелектуалізм. Але одне залишається незмінним: романтич-



на означеність героя виконує в просвітительській структурі художнього зображення 70—90-х років функцію мотивування й реабілітації його земної прагматичної діяльності, пояснює психологічну неминучість або необхідність тих чи інших його вчинків. Найчастіше вказується на такі духовні риси, як чутливість до чужого болю (Зінька Сиваш — «Серед темної ночі», «Під тихими вербами», Бенедьо Синиця — «Борислав сміється», Чіпка Варениченко — «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), любов до народної пісні (Павло Радюк — «Хмари»), любов до книжки (позитивні герої повісті «Над Чорним морем»). Їх антиподи, навпаки, позбавлені цієї романтичної вишчості.

Взагалі художній прийом романтичної означеності героя культивується широко всіма, включаючи й реалістичну, структурами художнього зображення — незвичайною зовнішністю і вдачею змалку наділений Чіпка Варениченко, грає на скрипці Микола Джеря. Така означеність стала художньою формою вивищення демократичного героя. Вона представлена в оповіданні «Яць Зелепуга» І. Франка, оповіданнях Д. Марковича (1858—1915) — «Іван з Буджака», «Невдалиця» (збірка «По степах та хуторам», 1899), буде широко використовуватися М. Коцюбинським, С. Васильченком, пізніше О. Довженком.

Просвітительсько-гуманістичне використання прийому романтичного вивищення героя прикметне тим, що ним мотивуються його добрі, позитивні вчинки. Натомість модернізм прийомом романтичної духовної означеності реабілітуватиме темну, агресивну сторону душі людини («Жертва мистецтва» В. Пачовського).

Структура художнього зображення «просвітительського романтизму» (її в прозі 70—90-х років найвиразніше представляють ідеологічні повісті, романи та оповідання Б. Грінченка), вироблена на основі синтезу романтичної і просвітительської традиції, на жаль, успадкувала від них нормативізм та елітаризм. Позитивний герой є носієм певного стереотипу поведінки, наперед визначеного морального кодексу (служити меншому братові просвітою, малими ділами). Хоча елітарний духовний комплекс романтизму й доповнюється моральними принципами народництва, він культивується як означеність людей вищого типу, відмінних від загальної демократичної маси, темного меншого брата («Брат на брата» Б. Грінченка). Тому структура ця не тільки не розв'язувала проблему синтезу двох рівнів культур, а й не відповідала типу розвитку особистості, орієнтованої не наперед визначену норму, а на вибір гуманістичної позиції. В межах заданої цією структурою етичної пара-

дигми (або індивідуалізм, або моральні норми певної групи, середовища) проблема духовності лишалася принципово нерозв'язаною. Художньо — це проблема свободи читача й героя в структурі художнього твору, проблема їх спілкування не як учителя та учня, а на рівних. Її розв'язання виступає передумовою формування реалізму як типу мислення й починається з формування типу оповідача в масці одного з представників середовища, співучасника зображуваних подій, співрозмовника читача-слухача. Це оповідача з народу Марка Вовчка, яку в прозі 70—90-х років заступить адвокат Лесь у О. Кониського, автобіографічний автор в оповіданнях автобіографічного циклу І. Франка «Моя стріча з Олексою», «Оловець», «Гірчичне зерно», його ж експресивно виражений оповідач із настановою на руйнування епічної дистанції, автор-співрозмовник читача в Олени Пчілки («Артишоки», «Півтора оселедця»), автор-співрозмовник персонажа в Панаса Мирного. Диктат епічної завершеності світу, його нормативності знімається через уведення в епічну розповідь елементів ліричної сповідальності персонажа (невласне пряма мова), автора (ліричні відступи, експресивність розповіді, емоційно забарвлена інтонація) за рахунок її драматизації й діалогізації.

Другий шлях вивільнення читача — розхитування естетичних стереотипів читацького сприйняття шляхом семантичної переакцентації онтологічних кодів художніх жанрів, стилів, прийомів. Ця естетична революція пов'язана з іменем І. Франка, з його експериментом над формою, коли, наприклад, абсолютність моральної максими притчі знімається іронічною інтонацією (збірка «Мій Ізмарagd») або ж наданням невластивого їй ліричного елемента («Терен у носі»). Цю переакцентацію онтологічних кодів завдяки вільному поводженню з формою, яка у І. Франка є моментом естетичного синтезу, творення нового гуманістичного духовного змісту, запозичить у реалізму і абсолютизує, перетворивши на самодостатню гру, модернізм.

Реалістична структура художнього зображення складається із синтезу цієї множинності прийомів та устремлень на основі розуміння духовності як такої здатності індивіда, що виражає міру усвідомлення ним гуманістично-історичного значення індивідуального морального вибору, своєї долі як власного здобутку.

Українська проза 70—90-х років пропонує кілька рішень проблеми формування історичної свідомості читача. Перше зводиться до героїзації середовища, коли долі героїв і персонажів створюють художню ілюзію варіативності вибору. Цей ряд героїв можуть утворювати односельці й ровесники

(«Дві московки», «Повія»), син і батько («Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), брати («П'яниця», «Лель і Полель»), люди, яких звів випадок (інтелігенти Андрій Темера та Стебельський, Митро, дорожівський господар, Бовдур — «На дні»; Христя, Мар'я, Марина Довбня, Колісник — «Повія»). Ця художня структура найповніше представлена в прозі 70—90-х років починаючи з «Двох московок» І. Нечуча-Левицького, «П'яниці», «Лихих людей» Панаса Мирного й закінчуючи такими класичними творами, як «Борислав сміється» та «Повія». Її внутрішню еволюцію засвідчує поступове перетворення долі-історії («Дві московки») в долю-позицію («Лихі люди», «На дні», «Повія»). Художнім підсумком цього напряму формування національної реалістичної структури зображення стала «Голота» В. Винниченка.

В основі відмінності між творами історії-долі та долі-позиції лежить відмінність у стосунках героїв із своїми соціальними функціями-ролями. Персонажі натуралістичної структури художнього зображення, як правило, зрощені зі своєю соціальною роллю, приречені на неї походженням, рівнем інтелектуального розвитку, матеріально-біологічними потребами. Структура дійсності, в яку вони вписані, сприймається ними як вічна, незмінна норма людського життя.

В реалістичній структурі художнього зображення персонаж психологічно дистанційований від середовища чи то походженням, чи то вдачею (Чіпка — «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», Рафалович — «Перехресні стежки» І. Франка), випадком (Христя — «Повія»). І тому соціальна роль сприймається ним не як норма, закон, а як один із варіантів. Обираючи ту чи іншу соціальну роль, приймаючи її чи відмовляючись від неї, він визначає свою духовну природу. Так, ровесника й приятеля дитячих літ Чіпки — Грицька («чесну посередність», за визначенням Панаса Мирного), влаштовує роль статечного господаря. Для Чіпки ця роль була лише першим щаблем до вгамування духовного голоду. Ідеал статечного господаря для нього мав цінність тільки як засіб завоювати Галю, стати своїм у колі односельців, з гурту яких його випхнули удача й незвичне походження. Випадіння з обраної соціальної ролі переживається героєм як втрата духовного змісту буття. Не випадково наскрізним лейтмотивом у романі проходить образ туги, нудьги Чіпки, герой ніде й ні з ким не може знайти свого місця. Цей стан Чіпка переживає принаймні тричі. Вперше — випадіння із ролі статечного господаря пов'язане зі втратою ґрунту, вдруге — з ролі «свого» в громаді і її за-

ступника (невдале заступництво за селян, що закінчилось покаранням різками), втретє — з ролі члена управи й глаєного, що обіцяла Чіпці ширший обсяг соціальної діяльності.

Результатом цього стало розбійництво, як вияв зневіри в існування духовних цінностей — правди й справедливості. Під правдою й справедливістю Чіпка розуміє не стільки дотримання усталених моральних норм (Чіпка не страждає від мук совісті за вбитого сторожа), скільки здатність суспільства задовольнити духовні потреби індивіда. Тому гнів і помста його спрямовані не проти окремих винуватців, які чинили йому кривду, а проти суспільства в цілому. Суспільству як тотальній духовній неволі він протиставляє свою таку ж тотальну духовну сваволю. Цей рівень протистояння людини й суспільства як міряння духовною силою засвідчує появу й формування в прозі 70—90-х років романного мислення, її вихід на соціально-гуманістичні узагальнення, недоступні натуралістичній структурі художнього зображення.

Реалістична структура художнього зображення починається з моменту самоусвідомлення героєм основного гуманістичного конфлікту епохи, суть якого становить суперечність між усвідомленою індивідом потребою всебічного власного розвитку, потребою реалізації своїх внутрішніх здатностей як джерела духовності людськості, нації і неможливістю її реалізації за існуючих політичних, соціальних, економічних, національних, моральних умов. Підключаючи читача до процесу порівняння людських доль, реалістична структура тим самим сприяє визначенню його власної моральної позиції як такої, що вирішує не лише свою, а й чужу долю, тобто формує його самоусвідомлення в історії, про що писав І. Франко у відомому листі до О. Рошкевич 1879 р.: «Але, жалуючись на долю, що позбавила кар'єри мене і подібних мені, не забувай, що іменно наша недоля причинилась до витворення і скріплення нових характерів чесних, розумних і мислячих людей, між котрими ті і другі можуть вибирати» [48, 192].

Обмеження, які накладав натуралізм на свободу вибору дії персонажів, стимулювали таку форму вивільнення персонажа, як невласне пряма мова, внутрішній монолог, діалог з автором, авторські ліричні відступи, що перебирають на себе функцію додумування за героя. «Нелегеньку думку завдало життя Христі,— констатуватиме Панас Мирний у «Повії»,— думай! Нерозгадану загадку станове перед нею — розгадауй! І до цього часу воно не жалувало її, поверталось то тим, то другим непривітним боком; та все доходило зокола, щипало за серце з краю; а тепер десь не-

сподівано з самої середини взялося, десь там на дні закло-нулося, з самого глибу виринає, полохає її тихий спокій, бунтує думки крилаті» [3, 277].

Другий спосіб формування свідомості читача пов'язаний із руйнуванням телеологічної самодостатності ситуації, з її перетворенням на момент духовної біографії героя або через вичленування в ній суб'єктивно значущого, або ж завдяки присвоєнню їй різноспрямованих тенденцій розвитку. Структура ця, активно розроблювана в прозі 80—90-х років І. Франком, Панасом Мирним, генетично тяжіє до романтичної традиції і охоплює твори як лірично-сповідального типу («У столярні», «Оловець», «Мій злочин», «У кузні» І. Франка), так і твори з об'єктивним розповідачем («Повія», «Борислав сміється»). Об'єктом художнього зображення є процес осягнення індивідом духовної сутності світу.

Від ситуації духовного випробування героя у романтизмі реалістична ситуація відрізняється своєю неоднозначністю. Романтичний герой, наперед знаючи, що зле, а що добре, вибором підтверджує свою духовну істинність, свою приналежність до того чи іншого світу. Христі ж («Повія») доводиться вибирати в ситуації незнання, невідання. «Кожне судило по-своєму. Одні дивилися, чи підходить той випадок під стародавній звичай, другі — чи слугує на користь чоловікові, а чи несе втрату — і з того боку судили. Ніхто не йшов далі, ніхто не спускався глибше у людську душу, не заглядав у людське серце; питаючи, що б я зробив, якби мене замісто Марини або Довбні на їх місце сліпа доля поставила?» [3, 292]. Нудьга Печоріна є його іманентною духовною якістю. Злочинцем Чіпка Варениченко, повією Христа, борцем за справедливість Бенедьо Синиця стають, потрапляючи в ту чи іншу ситуацію. Повчальний зміст «Повії» не зводиться до стертої істини, що простій дівчині не слід закохуватися в панича («Сердешна Оксана» Г. Квітки-Основ'яненка). Структура орієнтована на формування в читача здатності конкретної оцінки ситуації, здатності до самостійного вибору долі, позиції.

Одна з найістотніших особливостей реалізму, яка відрізняє його від натуралізму, полягає в тому, що індивідуальне й типове в ньому збігаються. Це властиве й романтизму. Але на відміну від романтичного героя, який є індивідуальністю тому, що уособлює певну психологічну якість (мужність, вірність у коханні і т. д.), реалістичний герой є субстанціональним остільки, оскільки загальнолюдським змістом є в його поведінці взаємодія власне духовних і соціально детермінованих мотивів і тенденцій розвитку дійс-

ності. Поєднання типового та індивідуального в реалізмі відбувається в процесі вибору героєм своєї позиції, в результаті якого взаемовивіряються гуманістичні можливості людини й дійсності.

З позицій натуралістичного універсалізму характер Миколи Джері, наприклад, не є типовим. Бунтарство Миколи, його невгасимий порив до волі не належать до субстанціональних цінностей кріпацького середовища. Герой не уособлює закономірність розвитку людини й суспільства, яка могла бути зреалізована в тогочасній дійсності. Однак він є типовим як вияв історично зумовленої міри людського, духовно-гуманістичних відносин людини з дійсністю. Миколина художня обдарованість, чутливість до краси, вірність у коханні вказують на романтичний родовід його характеру. Проте як на романтичного героя він надто пройнятий прозаїчними проблемами щоденного життя. І. Нечуй-Левицький, однак, не обмежується згаданими психологічними детермінантами, а зображує процес формування непокори, прагнення волі, що виникає в Миколи як результат взаємонакладання субстанціонально різнозумовлених чинників. Уперше дух протесту з'явився у лагідного Миколи, коли жорстока кріпосницька дійсність позбавила його радості спілкування з молододою дружиною (на другий день після весілля їх з Нимидорою погнали на панську роботу). Нашаровуючись на ситуацію відібраної радості кохання, наступні соціальні кривди формують у Миколи почуття журби, душевного болю. Істинність цієї туги як духовної спонуки дії Микола доводить щоразу тим, що в усіх наступних сутичках з паном, отаманом риболовецької артілі, з сільським начальством уже після скасування кріпосництва він понад усе ставить людську гідність, почуття духовної самоцінності людської особистості.

Іншим прикладом такої множинності детермінацій є система психологічних мотивацій, прийнята Панасом Мирним при створенні образу Христі («Повія»). Відпущена господинею дівчина приходить у село відвідати матір. Якось туга не дає спокою Христі й жене її назад до міста, хоча дівчина може побути вдома довше. Будучи духовною за своїм характером, туга ця має реальні фізіологічні, соціальні, психологічні складники. Тут і відчуження від села та подруг, тут і молода сила, що грає, але не знаходить виходу, тут і образ іншого, вільного життя в місті. Пізніше саме ця туга й властиве молодості очікування радості стануть чинниками її кохання до Проценка як до людини з іншого, духовно повнішого й багатшого (як вона вважає) світу.

Як і Микола Джеря, істинність своїх учинків Христа має підтвердити рядом наступних виборів. І тільки тому, що вона щоразу слухається свого серця, протиставляє тверезому прозаїчному розрахунку душу, історія її гріхопадіння й опускання на соціальне дно сприймається не як наслідок розпусти й зіпсованості, а як трагедія нездійсненого пориву до повноцінного духовного буття.

Хоча структура художнього зображення української прози 70—90-х років не є одноцільною, а поєднує в собі в різних модифікаціях два основні типи творчості — романтичний і реалістичний (натуралізм, просвітительський реалізм, зрілий реалізм), реалістичний тип творчості посідає в ній провідне місце. Генетично й типологічно пов'язаному з реалізмом натуралізму, як і реалізму (вони базуються на спільній міметичній основі), властиве прагнення до правдивості й достовірності зображення дійсності, розуміння зв'язку між людиною й середовищем, соціальний детермінізм, зв'язок із науковим дослідженням фундаментальних основ буття та ін.

Реалізм був першим художнім напрямом, вільним від канонічних естетичних правил та обмежень, який здійснив перехід від фольклорних ремінісценцій до власне літератури як другої реальності. Освоюючи нові сфери суспільного буття, пов'язуючи психологічний аналіз із соціальним, реалізм висунув на перше місце в літературі аналітичні прозові жанри й серед них роман, у якому історизм, занурення повсякденного приватного життя в історичний процес стає всеохоплюючим.

Взаємозв'язок і взаємопроникнення різних типів універсалізації дійсності, що стали функціональним принципом художньої прози 70—90-х років, містили в собі імпліцитно можливості не тільки реалістичного синтезу, а й пізнання змісту буття, звернення до його філософських проблем та гуманізації світу іншими, нереалістичними засобами, що яскраво проявилось в літературі початку ХХ ст.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*Драгоманов М. П.* Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1970. Т. 1—2.

Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ — початку ХХ ст. К., 1987.

*Калениченко Н.* Еволюція літературного народництва // Революційне оновлення літератури. К., 1970.

Калениченко Н. Л. Українська література ХІХ ст. Напрями, стилі. К., 1977.

Міщук Р. С. Українська оповідна проза 50—60-х років ХІХ ст. К., 1978.

Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ — початку ХХ ст. К., 1991.

Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ — початку ХХ ст. К., 1986.

## Іван Нечуй-Левицький (1838—1918)

Творча діяльність Івана Нечуя-Левицького знаменувала розширення тематичних меж, проблематики та збагачення жанрів і образних засобів українського художнього слова. У своїх естетичних деклараціях письменник закликав літераторів до найширшого відтворення життя українського суспільства в усіх його прошарках. «Українська жисть,— писав він,— то непочатий рудник, що лежить десь під землею, хоч за його бралися і такі високі таланти, як Шевченко; то безконечний матеріал, що тільки жде робітників, цілих шкіл робітників на літературному полі»<sup>1</sup>. Нечуй-Левицький звертав увагу на необхідність змалювати в усій повноті народне життя, показати характерні типи, побут, звичаї, взаємовідносини різних класів і станів тогочасної України.

Ставлячи такі завдання перед письменниками, він і сам прагнув виконати накреслену творчу програму. У його творах з'являються колоритні постаті селян часів кріпацтва й пореформеної епохи, образи найманих робітників перших капіталістичних промислів і фабрик, рельєфні типи поміщиків, посесорів, фабрикантів, великих і дрібних чиновників, міщан, купців та ціла галерея осіб із стану духівництва. Письменник далеко вийшов за межі тем, традиційних для тогочасної української літератури, створивши, зокрема, епічні полотна з життя української інтелігенції, артистичної богемі та нариси побуту людей міського «дна».

Своєю творчістю Нечуй-Левицький заперечував погляди не лише реакційного слов'янофільства, а й деяких українських критиків на те, що українська література мусить обмежуватися національною селянською темою і як нібиго

<sup>1</sup> *Нечуй-Левицький І.* Сьогоднішнє літературне прямування // Правда. 1878. Т. 2. С. 15.



«домашня», «місцева» галузь художнього слова не сягати складних характерів, прагнень і думок міської інтелігенції. Він зробив великий внесок у процес прискореного розвитку української літератури.

О. І. Білецький вважав, що своїми грандіозними намірами Нечуй-Левицький наближався до Гоголя, який у «Мертвих душах» обіцяв «показати всю Русь зверху донизу», до задумів Бальзака — творця «Людської комедії» — і Золя в «Ругон-Маккарах»<sup>2</sup>. Значною мірою письменник здійснив свої плани, створивши ряд незабутніх характерів, насамперед з народного середовища, яскраві художні картини побуту й праці тогочасного суспільства, овіяні теплим почуттям пейзажі України. Саме за широку обсервацію життя, за різноманітність і багатобарвність людських характерів, за повнокровні описи їхнього соціально-побутового й природного оточення І. Франко високо цінував Нечуя-Левицького, назвавши його «колосальним, всеобіймаючим оком України» [35, 374].

Заслугою Нечуя-Левицького є й розширення жанрових меж української літератури. Він виступає як новеліст, повістяр, драматург, автор художніх, історичних та етнографічних нарисів, літературно-критичних і мистецтвознавчих статей. У його творчості відбувалося становлення і розвиток різноманітних жанрів української літератури.

Новаторство Нечуя-Левицького полягало й у тому, що він, з одного боку, створив чудові зразки «оповідного» стилю, розширюючи й збагачуючи попередні форми, а з іншого — здійснив перехід (що вже мав початок, зокрема в творчості А. Свидницького) до форм об'єктивно-епічного повістування, відкривши значні можливості для детальних характеристик персонажів, яскравих реалістичних описів соціального побуту, інтер'єру й пейзажу, для авторських ліричних, публіцистичних і філософських відступів та коментарів. Немале значення для розвитку Нечуєм-Левицьким засобів зображення дійових осіб у типових обставинах, тісних взаємозв'язках із соціальним середовищем мав досвід світової реалістичної літератури (особливо у великих епічних формах). Реалістичні точність і докладність характеристик у творах письменника поєднуються з поетизацією народних героїв, використанням жанрових та образних засобів українського фольклору (пісні, прислів'я, казки, легенди, анекдоти).

---

<sup>2</sup> Білецький О. Іван Семенович Левицький (Нечуй) // Збір. праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2. С. 337.



Іван Семенович Левицький (літературні псевдоніми — І. Нечуй-Левицький, І. Нечуй та ін.) народився 25 листопада 1838 р. в м. Стеблеві Київської губернії (нині — Черкаська область, Корсунь-Шевченківський район). Змалу цікавився звичаями й побутом селян, осягав глибини українського фольклору, пізнавав велич поезії Шевченка, що згодом яскраво відбилася в його творчості.

Навчався Нечуй-Левицький у Богуславському училищі (1848—1852), потім у Київській семінарії (1853—1859) та Київській духовній академії (1861—1865). Перед ним відкривалася перспектива духовної кар'єри, але юний магістр богослов'я всупереч сімейним традиціям, рішуче від неї відмовляється й обирає для себе професію педагога. Він викладає російську мову й літературу, історію, географію, логіку в Полтавській семінарії (1865—1866), гімназіях Каліша, Седлеця (1866—1873), Кишинева (1873—1884). У 1885 р. письменник вийшов у відставку, оселився в Києві й, ведучи досить замкнене життя, цілком віддався літературній праці.

Вступивши на літературну ниву в 60-ті роки ХІХ ст., Нечуй-Левицький одразу привернув до себе увагу читачів і критики. Вже перші його твори — «Дві московки» (1864) і «Рибалка Панас Круть» \* (1868), повість «Причепи» (1869) — вирізнялися новизною характерів, яскравістю барв. Свіжими й оригінальними були образи двох жінок — «московок». Натури різного темпераменту, різного підходу до життя — тиха, замріяна Ганна й непокірна, палка Марина — нещасливі не стільки внаслідок особистих обставин життя, скільки через причини соціального характеру — миколаївську солдатчину, безземелля й злидні.

У повісті відображено й негативний бік багатолітнього перебування рекрутів-селян на чужині, в армії, де щоденна муштра, прояви деспотизму й знущань поєднуються з денационалізацією. Син Ганни одинак Іван за роки військової служби розбещується, забуває добрі звичаї селянської родини, втрачає повагу до матері, до праці. Він нехтує й рідним словом, пише листи додому якоюсь каліченою російською мовою («Здесь, в Туле, я познакомился з одною болно багатою и прекрасною баришньою. Хоча она з міщанського роду да ефто нічаво!»). Проблемі національ-

---

\* Цей твір вперше був надрукований під назвою «Гориславська ніч, або Рибалка Панас Круть».

ної мови приділена значна увага й у наступній художній та публіцистичній творчості Нечуя-Левицького

Пластично постає перед читачем постать старого Крутя з оповідання «Рибалка Панас Круть». Замолоду через панське свавілля та бідність він змушений був міняти місця проживання, а на старість лишився одинаком-«невдахою». Лише в єднанні з природою Надросся, у спогадах про юнацькі роки та давню любов виявляються поетична душа рибалки і його природжений естетизм. Тогочасна критика відзначала майстерність змалювання постаті цього «народного ідеаліста», порівнювала її з деякими образами «Записок мисливця» І. Тургенева (Сучок з оповідання «Льгов», можна було б додати й Калинича з твору «Хорь і Калинич»). Не лишився непоміченим і повний глибокого психологічного аналізу твір «Дві московки».

У ранніх творах Нечуя-Левицького поряд з тими засобами характеристики героїв, що беруть початок від народної пісні, казки та прози Квітки-Основ'яненка й Марка Вовчка, видно прагнення письменника перейти до об'єктивно-описової, реалістично точної манери зображення. Ці дві лінії весь час переплітаються й у загальній структурі оповідань, і в художніх прийомах змалювання персонажів та обставин. Значно конкретніше й повніше, ніж його попередники, письменник відображає селянський побут, створює розгорнуті пейзажні малюнки (описи Богуслава, Росі в оповіданні «Рибалка Панас Круть»).

Об'єктивно-епічна манера набуває дальшого розвитку й стає основною в творчості Нечуя-Левицького — повістяра й романіста. Повість «Причеп» — це родинна хроніка, в якій відбиваються складні суспільні відносини на Волині. Патріархальний уклад побуту, звичаї і моральні норми двох родин, як і їхній добробут, нищаться й занепадають під впливом польських магнатів і шляхти. Особливо згубно відчуває наслідки цього впливу молоде покоління, представники якого приходять до повного морального розкладу (Ясь Серединський, Яким Лемішковський) і трагічного кінця (Ганя). І хоч у творі подекуди впадає в око тенденційність письменника (різкий поділ постатей на позитивні й негативні, пояснення причин конфліктів суто національними відносинами, навмисне протиставлення старосвітського побуту українського заможного міщанства як простішого й демократичнішого чванливості й «аристократичним» намірам польської шляхти тощо) і прояви схематичності, вони відступають перед авторським прагненням правдиво відтворити реальні картини життя. Вістря сатири Нечуя-Левицького спрямоване проти польських панів і ці-

коли не зачіпає польського народного середовища. Шляхтянці Зосі він протиставляє простих полячок, які, на його думку, «гарні люди, хазяйки». У гумористичному й сатиричному тоні змальовує письменник побут волинських попів, що зводиться до надуживання горілкою, повної байдужості до своєї «пастви», навіть до додержання канонічних форм релігійної обрядовості.

Автор зачіпає в «Причепі» й болісне питання національної освіти, зокрема показує згубний вплив офіційної політики «обрусіння», що настирливо провадилася в народних школах і духовних закладах України (сцени шкільного виховання Якіма Лемішковського). На думку письменника, ця політика не лише гальмувала навчальний процес, а й породжувала в свідомості українських дітей відразу до школи, до науки та в кінцевому підсумку відбивала їх «од свого народу, од свого плем'я, од сім'ї, од батька й матері».

Проблему національної освіти письменник згодом порушував і в великих епічних творах («Хмари», «Над Чорним морем», «Уривки з моїх мемуарів і згадок. В Богуславськiм училищі» та ін.), і в статтях («Російська народна школа на Україні», «Педагогічна проява в російській народній школі», «Школа повинна бути національна»).

Оригінальною була праця І. Нечуя-Левицького «Світогляд українського народу в прикладі до сьогочасності» (1868) — своєрідний ескіз української міфології. Народні вірування й звичаї, численні колядки, щедрівки, веснянки, прислів'я, апокрифічні та сатиричні твори стають тут предметом аналізу. Автор прагне простежити сам процес творення народом поетичних образів Сонця, Зорі, Хмари, Вітру, Весни та ряду фантастичних істот (русалки, мавки, вовкулаки, полісуни), що фігурують в українському фольклорі. Праця виразно свідчить, що письменник уже на початку творчого шляху був добрим знавцем народної поетичної фантазії й тогочасних фольклористичних досліджень. Це давало йому змогу виробити власний погляд на фольклор як вираження народного світобачення й одне з найважливіших джерел літературної творчості.

Після перших кроків письменника, що свідчили про появу на терені української прози сильного, молодого таланту, виходять з друку його нові, розгорнені полотна. В 70-ті роки художник створює класичні твори з народного життя: «Не можна бабі Парасці вдержатись на селі» (1874), «Благословіть бабі Палажці скоропостижно вмерти» (1875), «Микола Джеря» (1878), «Кайдашева сім'я» (1879), «Бурлачка» (1880).

Справжньою перлиною української літератури стала повість «Микола Джеря». Вільно й невимушено розгортається життєва одісея українського селянина. Втікши від кріпацького ярма в далекі степи Чорномор'я, Микола вступає в нові соціальні конфлікти — з визискувачами від капіталу, царським судом і поліцією, зрештою, з новим лихом пореформеного ладу.

За композицією «Микола Джеря» — це характерна для Нечуя-Левицького повість-хроніка, послідовний життєпис героя, побудований так, що перед читачем постає вся динаміка взаємин і психологічна еволюція головного персонажа. У цьому творі письменник найближче стоїть до шевченківських традицій і за добором матеріалу (увага до соціальних мотивів), і за манерою змалювання образів персонажів (внутрішня краса простих людей, їхній протест проти панської сваволі). Створення яскравої, реалістичної постаті селянина-протестанта стало вагомим внеском художника в українську й світову літературу. В особі Миколи Джері І. Франко бачив «один із тих світлих, лицарських типів українських», «тих людей, котрим ціле життя воля пахне... тих здорових натур, що скорше вломляться, а зігнути не дадуться» [26, 64].

Неординарний характер Миколи постає в різноманітних життєвих зв'язках. У картинах селянського побуту й праці, в описах фабричних порядків, в епізодах перебування героя на риболовецьких промислах — справжня, жива, художньо достовірна енциклопедія народного буття. Тяжка панщина з її «відробітками», «згінними днями», примусовою працею, безправ'ям та приниженням селянина розкривається вже з перших сторінок твору. Не краще трудовій людині й у місті. В робітничих казармах, куди потрапляє герой, його зустрічають барліг, чад від махорки, сморід від гнилої соломи, нечистого одягу, кислого борщу, бурлацьких онуч. Бурлаки й бурлачки покотом сплять на підлозі. Їхня їжа — це борщ із тарганами й каша з прілого піона. Об'єктивний опис деталей поданий ніби безсторонньо, без авторських коментарів, але ця картина переростає в соціальне викриття.

В українській прозі до Нечуя-Левицького не було й таких епізодів, як сцена першого приходу хліборобів-бурлаків до сахарні. Звиклі до праці на осяяних сонцем ланах, до степових просторів і чистого повітря, селяни серед заводської задухи й невгамовного гуркоту з острахом дивляться на величезні, незграбні колеса машин. За правдивістю й точністю промовистих деталей ці стислі, але виразні характеристики фабричної атмосфери близькі до того

глибокого аналізу умов народного побуту й праці, який бачимо в творах російської демократичної белетристики 60—70-х років (Ф. Решетникова, О. Левітова, М. Успенського).

Нечуй-Левицький відкриває в українській прозі нові явища пореформеної епохи: початки формування робітничого класу, зростання буржуазних відносин. Якщо згодом у творах російських письменників народницького напрямку критика відзначала перевагу публіцистичних, суб'єктивних начал над суто художніми, то в повістях Нечуя-Левицького на першому плані саме художньо-об'єктивне змалювання народних типів. В образах селян правдивість і точність зображення поєднуються з увагою до емоційно-поетичного світу особистості та барвистого природного оточення, із яким герої тісно пов'язані. Стиль письменника позначений пахилом до живописної образності, до насичених, виразних народнопоетичних епітетів і порівнянь.

Нечуя-Левицького приваблює майстерність Рембрандта: контрасти світла й тіні, яскраві полиски на тьмяному тлі картин великого живописця; йому імпонує вміння художника підкреслити цими засобами психологічні риси людини, зробити картину особливо вразливою, вихопленою з життя. До такої рембрандтівської манери не раз звертається й сам Нечуй-Левицький (наприклад, Микола Джеря перед розлукою востаннє милується обличчям Нимидори, висвітленим вогнем із печі; кріпаки-втікачі темної ночі похмуро дивляться на палаючі скирти панського хліба).

Поетичне бачення, живописність малюнка характерні й для численних пейзажів письменника. О. І. Білецький зазначав, що ці риси не заважали «топографічній точності» описів природи; митець не втрачав предметності в змалюванні природного тла, відтворював особливості рельєфу даної місцевості, називав різні породи дерев і види квітів, передавав колоритні локальні подробиці.

Нечуй-Левицький умів показати природу крізь сприйняття її героєм, коли пейзаж ставав засобом емоційного змалювання психологічного стану людини, виявлення глибоких підсвідомих почувань, образом її душі.

Письменник набагато розширив можливості образного відтворення людської психіки. Важливим елементом психологічної характеристики в його творах поряд із традиційними засобами (розповіді або діалоги персонажів) стає динамічний портрет героя, що фіксує в деталях духовну еволюцію людини під впливом життєвих подій і обставин. Микола батрак у подертій одежині, з чорними, жилавими руками і суворим, палким поглядом уже мало схожий на тихого, замріяного Миколу-парубка з його підсвідомим по-

тягом до краси, мистецтва, з радіщами першого кохання. Незмінними лишаються тільки жадоба до волі, прагнення справедливості. В цьому образі письменник відбив зростання самосвідомості, утвердження власної гідності людини з народних мас.

Досить часто письменник з тією ж метою звертається до снів персонажів, які набувають здебільшого символічного або алегоричного характеру. Яскраві зорові образи сновидінь асоціативно пов'язані з потаємними несвідомими думками, почуваннями й бажаннями персонажів. Молодий Микола бачить уві сні казкову птицю, що співає дивну пісню й сипле вогненні іскри зі своїх золотих крил. У сонних мріях відбивається підсвідоме жадання любові (птиця у фольклорі часто символізує жінку), передчуття невідомих переживань. Прокинувшись, Микола бачить на березі Нимидору й здогадується, що цю чудову пісню співала саме вона. Образ птиці, але вже інший, з'являється й у Нимидориному сні наяву, де з особливою силою звучить безмежна туга за чоловіком-утікачем, пристрасне бажання близькості: «Мамо, Микола у дворі. Ходім у двір, він десь ховається,— каже вона,— я літала слідом за ним по степах зозулею, а як він сів спочивати, я стала криницею. Він напився води, він плакав за мною, і його сльози впали на моє лице...»

Складні переживання, сумні передчуття дістають опосередкований вияв у передсмертних снах молодиці. Микола ввижається їй за різних обставин (вона бачить його на тлі страшної грози, йде поруч із ним серед лаврських домовин, Микола з'являється біля пекла, де конає кривдник — пан Бжозовський), але завжди він постає в червоному, гарячекривавому світлі. В різноманітних елементах сновидіння виявляється то реальна «передгрозова» атмосфера (селяни напружено чекають «волі», скасування кріпацтва), то біблійні образи, то сум і туга за чоловіком та передчуття близької смерті. Сновидіння ніби відкривають завісу до прихованого глибокого духовного світу, до небуденного психічного життя героїв твору.

Повісті «Микола Джеря» притаманна стислість викладу. Дія сконцентрована навколо головної постаті — Миколи Джері, хоча він і оточений іншими, досить живими й майстерно окресленими, персонажами. Саме в характері цього героя автор утілює прагнення до волі й одвічні пошуки правди, дочасно приховані могутні сили знедоленого українського селянства.

І герой, і епоха в повісті історично конкретні, психологія Миколи тісно пов'язана з соціальним середовищем,

зумовлена обставинами життя. Водночас яскравий образ героя є виявом українського національного характеру; письменник підкреслює багатство духовного світу, природжений естетизм, почуття власної гідності й самоповаги. Тому значення постаті Миколи не обмежується лише певним історичним часом, образ набуває широкого національного й загальнолюдського смислу. Не випадково І. Франко відносив повість І. Нечуя-Левицького до тих творів з народного побуту (Золя, Ауербаха, Марка Вовчка, Федьковича, Левітова, Решетникова та ін.), що дають можливість зрозуміти, «як багаті скарби внесло вже мужиче життя в літературу загальноєвропейську» [26, 63].

Нові для української прози малюнки фабричного побуту й праці, відтворені в повісті «Микола Джеря», виходять на перший план в іншому визначному творі письменника — повісті «Бурлачка», де розгортається трагедія селянської дівчини, згодом найманої робітниці,— Василюни. В її долі відбиваються типові риси народного життя пореформеної епохи, процес пролетаризації селянської бідноти, її розгубленість і бідкування на капіталістичних підприємствах. Учораšní селяни підпадають під владу великих і малих хижаків-визискувачів та цілої армії їхніх прислужників, наглядачів. Чимало підприємців, нестримно нагромаджуючи величезні багатства, не зупиняються ні перед якими засобами експлуатації робітничого люду, вони байдужі до злиднів, горя й сліз трудівників. Це, за іронічною характеристикою автора, «були міністри пшениці, жита, міністри гречки й проса й навіть міністри свинячого сала, олії й дьогтю, то були взагалі українські губернатори мужицького поту й сліз...»

Змальовуючи деморалізацію й зубожіння селян в умовах буржуазного міста, Нечуй-Левицький показує, що саме злидні, безземелля, виснажлива праця на панських ланах штовхають Василюну та її подруг на далекі заробітки. Образ «бурлачки» позначається соціальною характерністю й психологічною глибиною. В її історії вирізняються два основні етапи: перший, коли вона, весела й безтурботна, пишається вродою й молодістю, і другий, коли Василюна служить у панських покоях, стає жертвою панської примхи, зневаженою покриткою. В бур'янах над Россю народжує вона сина й сповнена сорому та відчаю нестямно кидає його в бистру воду. А потім — тяжкі муки розтоптаного материнства й пошуки шаленого забуття. В своєму горі вона не одна. Про це свідчать дитячі кістки в гарячій купі попелу коло сахарні й журлива жіноча пісня «Ой, у нашому Стеблеві стала новина, Породила Биківночка малее дитя...».



Тяжкі умови фабричної праці й побуту довершують зло, сприяють деморалізації «бурлачки», загрожують їй втратою людської гідності.

Історія Василяни має певний зв'язок із однією з традиційних тем української літератури («Сердешна Оксана» Квітки-Основ'яненка, «Катерина» і «Наймичка» Шевченка), проте в повісті вже інший суспільний етап, інші громадські взаємини, інший соціальний тип, оригінальний реалістичний образ жінки-робітниці.

Кінцівка повісті може здатися ідилічною: з брудного міського бруку Василю, як знівечену й кинуту степову квітку, піднімає й відроджує до життя робітник Михальчевський (постать цікава, але надто ескізна). Іншими типовими долями робітників і робітниць, які не знаходять виходу з лабетів експлуатації й приниження, автор підкреслює винятковість щасливого випадку з Василюю. Однак навіть найсумніші картини творів «Микола Джеря» та «Бурлачка» осяяні вірою в світлі, здорові основи народної душі. Про це свідчать незламність, нескореність Миколи Джері, це підкреслено й здатністю до відродження морально знівеченої, зневаженої, але ще духовно живої Василюни. Глибокий оптимізм письменника, теплота, якою овіяні образи народних героїв, залишають — незважаючи на всю трагічність подій — світлий слід у читацькому сприйнятті.

У творах письменника 70-х років сумні картини змінюються іншими, сповненими своєрідного яскравого гумору. В одному з листів до Б. Грінченка Нечуй-Левицький писав: «В житті окрім суму та лиха, є багато ласкавого, веселого елементу, бо життя, як полотно, виткає на сумній основі веселим пітканням та веселими візрцями»<sup>3</sup>. Природжений гумор він вважав тим невід'ємним елементом національної психіки, що «затаївся в усіх звивах розуму і фантазії щирого українця» і є глибоко своєрідним, таким, що не має аналогів навіть у реготі й сміху античних фавнів і сатирів.

В художньо-етнографічному нарисі «Українські гумористи та штукарі» (1890—1891) Нечуй-Левицький дає психологічні характеристики носіїв народного комізму, відтворює їхню розмову, пересипану жартами й приказками. Самому письменникові притаманні м'який гумор, іронія, а часом і досить гостра сатира. Багатоманітне й різнобарвне життя стає джерелом гумору письменника, хоч і в загальному тоні, і в образних засобах його творів відчувається

<sup>3</sup> Нечуй-Левицький І. Збір. творів: У 10 т. К., 1968. Т. 10. С. 290. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначаються том і сторінка.

спадкоємність фольклорних і літературних (Гоголь, Котляревський) традицій.

У гумористичних оповіданнях про бабів Параску й Палажку, в повісті «Кайдашева сім'я» за певної моралістичної настанови Нечуй-Левицький виявляє увагу до соціальних явищ пореформеного села. Сміючись, він об'єктивно розкриває такі сумні речі, як темрява й неuczтво, зростаючий індивідуалізм і навіть взаємна ворожнеча в селянській родині. Письменник висуває вимогу всебічного, правдивого аналізу народного життя. Він гадає, що зосередженість письменників лише на добрих, світлих сторонах народного побуту, зображення селянина, «яко невинного терпільника, мученика», можна пояснити часами кріпаччини, коли народ «терпів, як віл в ярмі». Тоді літератори «по дуже натуральній причині прихилилися до нього своє серце, жалували його і поминали недостачу й темні плями народної життя»<sup>4</sup>.

У пореформену епоху слід, вважає письменник, виявляти справжні взаємини на селі, відтворювати їх без будь-якої ідеалізації, уважно придивлятися до всіх, навіть найтемніших, рис селянського побуту й психіки.

Традиційна форма оповіді від першої особи, прекрасно розвинена в оповіданнях про бабів Параску й Палажку, свідчить про тісний зв'язок автора з попередньою українською прозою. У цих стислих, коротких творах Нечуй-Левицький відтворює шпаркий, соковитий усний народний монолог з убивчими характеристиками ворога-сусідки й мимовільним самовикриттям оповідача, з влучними порівняннями, комічно-барвистими епітетами й афоризмами. У майстерних монологах персонажів постають рельєфні, зримі образи грубої, невгамовної Параски й лицемірної святенниці Палажки, відчуються обмеженість їхнього кругозору, особливості психіки й світосприйняття. Не випадково письменник так багато уваги приділяв народній розмові й закликав письменників у статті «Свогочасне літературне прямування» орієнтуватися на мову сільської баби, яка «так чесне язиком, як кресалом, що аж посилюються іскри поезії»<sup>5</sup>.

Типові соціальні процеси в тогочасному селі, розшарування селянства, розпад патріархальних норм родинного життя під тиском пореформених обставин особливо майстерно розкриті в повісті «Кайдашева сім'я». Письменник створює цілу галерею колоритних образів. Старий Кайдаш

<sup>4</sup> Нечуй-Левицький І. Свогочасне літературне прямування // Правда. 1884. С. 218.

<sup>5</sup> Правда. 1878, Т. 2. С. 26.

із його забобонами й схильністю до випивки, улеслива й чванлива Кайдашиха, неповороткий Карпо і жвавий Лаврін, «бриклива» Мотря й тиха Мелашка — персонажі типові й водночас індивідуальні, виразні характери.

Ворожнеча між членами однієї родини за клопоть поля, за садибу, за стару грушу на межі не виникає зненацька, а поступово розгоряється, тому що землі обмаль, а вона єдиний засіб для прожиття. Письменник гумористично показує взаємні заздрощі, плітки та шалені вибухи злості серед Кайдашів. Проте гумор у повісті має співчутливий характер: автор бачить вплив на психологію трудівників їхнього тяжкого становища, бо після довговічної панщини вони потрапили в нові, незвичні пореформені обставини. Із серії комічних подій, зрештою, складається досить сумна картина буття сім'ї, де син виступає проти матері, й уся родина марно витрачає сили й здоров'я на безглузді суперечки та чвари. На думку Нечуя-Левицького, такий стан не відповідає справжній суті «народного духу».

Сміх Нечуя-Левицького має серйозну суспільну основу й поєднаний з неприхованим уболіванням за селянську долю. Письменник вірить у красу народної душі, в перемогу її здорових, прекрасних начал. Гумор письменника сягає корінням у народний ґрунт і міцну національну літературну традицію — від старовинних інтермедій і дяківських віршів до творів І. Котляревського, П. Гулака-Артемівського та М. Гоголя. Письменник широко вводить діалоги — то ліричні, у фольклорному дусі (освідчення Лавріна й Мелашки), то гумористичні, в суворому стилі народного реалізму (діалог Карпа й Лавріна). У повісті є чудові пейзажі, сцени щирого кохання, контрасти створеного народом величюго способу й дріб'язкової хатньої війни, що набувають іронічного забарвлення через народнопоетичну стилізацію («Не чорна хмара з-за синього моря виступала, то виступала Мотря з Карпом з-за своєї хати до тину»).

За художньою силою й правдивістю змалювання українських національних характерів «Кайдашева сім'я» належить до найвидатніших творів з народного життя у вітчизняній і світовій літературі. Соковиті й барвисті описи побуту й праці селян у Левицького критики іноді порівнювали з відомими побутовими картинами Е. Золя. Проте особлива теплота, симпатія автора, якою овіяне життя селянина, вияв поезії народної душі в прозі українського письменника не мають відповідних паралелей у творах Золя про селянство, змальоване в темних, безпросвітних тонах («Земля»).

У наступні роки письменник створює ряд нових визначних творів. Спостерігаючи протягом десятиліть за народним життям, Нечуй-Левицький помічає в ньому багато змін. Його уваги не уникають соціальне розшарування села, темна влада забобонів, гультайство, хитрощі й моральний розклад заможної верхівки («Старі гультаї», 1897; «Чортяча спокуса», 1885; «Не той став», 1896; «Сільська старшина бенкетує», надруковано 1911 р.). Хто ж поведе за собою народ, де шукати ті духовні сили, які здатні сприяти його визволенню й відродженню на новій основі? У Нечуя-Левицького немає ілюзій щодо *сільського духівництва*, яке за умовами свого життя начебто найближче стоїть до селянства. Змалку він бачив життєвий уклад, звичаї й поведінку старосвітського попівства. Пройшовши курс навчання в духовних навчальних закладах, молодий різночинець досить критично ставиться до тих представників духівництва, які більше дбають про власні егоїстичні інтереси, ніж про духовність і моральність своєї пастви.

У повісті «Причепа» увагу цензури привернули епізоди непроглядного пияцтва духовних «вітців». У «Кайдашевій сім'ї» попи й монахи ошукують забобонних селян, а в повісті «Хмари» ряд виразних сцен свідчать про вади схоластичної системи духовної освіти. Особливо промовистим є, наприклад, епізод іспиту в Київській духовній академії (невіглас митрополит заявляє, що Гегель був «еретик» і «дурень» і за згоду з цією «тесою» виставляє відмінні оцінки студентам).

Знання побуту, моралі й звичаїв духівництва знайшли втілення у великій повісті Нечуя-Левицького «*Старосвітські батюшки та матушки*» (у 1884 р. в російському перекладі надрукована в «Киевской старине», в 1888 р. мовою оригіналу — в журналі «Зоря»). Автор називав цей твір «біографічною повістю», або «біографією двох родин». Тут письменник у властивій йому неквапливій манері, яка включає численні живі діалоги й комічні сценки-анекдоти в душі старовинних інтермедій та дрібних жанрів усної народної творчості, розгортає паралельні історії двох попівських родин — Моссаківських і Балабух. Деталізовані побутові описи (попівський похорон, вибори «на парафію», старосвітські й «новомодні» весілля, розгульні різдвяні й великодні свята, щоденні господарські клопоти тощо) відтворюють атмосферу часу й прикмети тогочасного середовища. Рельєфно виписані, забарвлені гумором, а подекуди й досить гострою сатирою реалістичні типи «батюшок» (Харитон Моссаківський, Марко Балабуха, отець Мельхиседек) і «матушок» (Онісія, Олесья, Марта). Повість може здатися

дешо розтягнутою, безподійною, але вона віддзеркалює саме таке, мляве й одноманітне, буття персонажів твору.

Ставлення письменника до патріархального попівства дешо нагадує ставлення Гоголя до старосвітських поміщиків. Нечуєві-Левицькому імпонують простота побуту й демократичність поведінки Харитона Моссаківського на відміну від нового типу попа — недоучки-академіста Балабухи, грубого й пихатого кар'єриста, який прагне будь-що зайняти вигідну посаду благочинного. Але й життя старосвітського роду Моссаківських далеко не ідилічне, воно замкнене у вузьких побутових рамках, монотонне й консервативне. Добрий піп Харитон не може виломитися зі свого оточення, подібно до інших «батюшок» приймає введення додаткової праці на користь церкви та бере з селян підвищену платню за треби. А його дружина Онися з колишньої чорнобривої жартівниці-красуні обертається на суху, невгамовну й зажерливу попадю. Вона нещадно карає наймитів батагом, переслідує втікачку-робітницю, свариться з дочкою й зятем і повсякчас опиняється в смішному становищі.

Повісті «Старосвітські батюшки та матушки» притаманні об'єктивно-епічний тон, зовнішня безсторонність автора. Але в руслі розповіді, в образах і ситуаціях розкривається потайна, близька до гоголівської думка про змізерніння людської душі в умовах застійного існування, про згубність розладу з живими потребами народу, про явища морального занепаду серед духовного стану — від його верхівки до низів. «Батюшки» постають не в блискучих ризах, не під час урочистого служіння, а в повсякденному, домашньому житті. Це «перенесення в побут» виявляється дуже промовистим.

Якщо порівняти «Старосвітські батюшки та матушки» І. Нечуя-Левицького з повістю М. Лескова «Соборяни» (1871), неважко помітити в творах деякі спільні риси. Це — викриття консервативних звичаїв, осудження сваволі церковної верхівки, консисторських чиновників. Але якщо в центрі уваги Лескова образи «диваків» і «праведників» (піп Савалій Туберозов, диякон Ахилла), духовні сили й людська цінність яких суперечать нормам і законам задушливого оточення, то в повісті українського письменника постає типова картина морального занепаду певних представників попівського стану, замкненість їх на вузьких егоїстичних інтересах. Персонажі Нечуя-Левицького, по суті відірвані від народу, байдужі до його прагнень і потреб.

Реалістична манера «Старосвітських батюшок та матушок» позначена авторською своєрідністю. Змальовуючи соціальні типи, письменник не забуває про складність, неод-

нозначність людських характерів. Комічний образ Марка Балабухи часом нагадує дяків-«пиворізів» або подібні постаті у Гоголя (дяк у «Сорочинському ярмарку») чи Котляревського (возний з «Наталки Полтавки»). Балабуха — грубий, часто карикатурний, але не такий уже примітивний, як може видатися на перший погляд. Постать похмурого, пихатого благочинного відтіняється його невдалим сімейним побутом. Балабуха по-своєму любить легковажну дружину, страждає від її поведінки. У хвилини розчарування й відчаю Олесі він жаліє її, прощає минулі зради, ладен забути всі образи. Це надає його характеру особливого, трагікомічного відтінку. А причини поведінки Олесі письменник схильний пояснити сірістю й монотонністю оточення, невдоволеністю таким життям уразливої, «артистичної» натури. За цих умов людські поривання, природні потреби душі згасають у багні непросвіченого буття, мізерніють, набувають характеру жалюгідних претензій і нікчемних примх. У стилі повісті поєднуються образні засоби, що йдуть від фольклорної основи, з прийомами, властивими письменникам гоголівської школи («тваринна» або «звіряча» символіка, епічно-розгорнені порівняння комічного плану тощо).

Якщо в «Старосвітських батюшках...» гумор і сатира поєднані з легким сумом, то в наступних повістях і оповіданнях — «Афонський пройдисвіт» (1890), «Поміж ворогами» (1893), «Київські прохачі» (1901 р. надрукована 1905 р.) — автор ніби просвічує темні келії корисливих ченців і виводить на «всенародні очі» звироднілих попів, жорстоких сільських п'явок та позірних міських «старців». До яскравих критичних явищ української прози належить перший із названих творів. В основі його — анекдот або бувальщина, схожа на анекдот. Спритна афера пройди Копронидоса, що видурює гроші в монастирських «осетрів», дає можливість письменникові, подібно до Гоголя, змалювати появу «мертвих душ» — ченців Києво-Печерської лаври. На перший план тут виступають авторський сарказм, гостра карикатура.

Таким чином, у творах Нечуя-Левицького викриваються саме ті представники духівництва, що не відповідають своєму призначенню й байдужі до відродження та освіти народу, до його звільнення від національного й соціального гніту. Письменник-гуманіст співчутливо ставиться до важкого становища сільського попівства, змушеного боротися з нестатками, відірваного від міських центрів культури й освіченого товариства. Твори на цю тему забарвлені в гумористичні тони й водночас містять у собі жаль за втраченими

духовними силами. В інших творах домінує гострий сатиричний сміх над тими, хто відсторонюється від нагальних потреб народу, механічно й байдуже ставиться навіть до богослужіння, не маючи й гадки про місію духовного виховання та морального вдосконалення своєї пастви. В пошуках рушійної сили письменник неодноразово звертається до освічених кіл, до української інтелігенції. Різноманітні типи людей цієї суспільної групи, їхні ідейні прагнення, суперечки постають у повістях «Хмари» (1874) й «Над Чорним морем» (1890), а також у творах інших прозових жанрів («Навіжена», «Неоднаковими стежками», «Гастролюї», «На гастролях в Микитяях», «Дивовижний похорон»).

Повісті «Хмари» й «Над Чорним морем» за широтою матеріалу, за переплетенням сюжетних ліній і різноманітністю характерів наближаються до центробіжного, соціально-побутового роману-хроніки. Це стосується й великих художніх творів Нечуя-Левицького на історичну тему («Князь Єремія Вишневецький», «Гетьман Іван Виговський»).

Характерно, що перші українські розгорнуті повісті й романи на сучасну тему створюються в пореформену епоху, коли ускладнюються й стають більш розвиненими суспільні відносини, а особистість дедалі більше набуває самоцінності, виділяючися з маси й виявляючи активну діяльність. Саме тоді виникає потреба у творі з розвинутою структурою, переплетенням сюжетних ліній, складною поетичною системою, здатною показати долю особистості в її різнобічних зв'язках із суспільством, виявити істотні закономірності нової дійсності. Саме роман відповідає цій потребі часу. Його поява зумовлена і внутрішнім розвитком реалізму. Виникнення й еволюція цих жанрів у тій чи іншій національній літературі є свідченням її зрілості, наявності того культурного ґрунту, який може породжувати й давати основу для подібних творів. Поява великих жанрів сучасної прози в українській літературі була підготовлена всім попереднім художнім розвитком. Велике значення має також багатий досвід світової, зокрема російської, літератури (творчість Гоголя, Тургенева й почасти Гончарова), де були наявні класичні зразки романного жанру.

Використовуючи цей досвід, спираючися на національні традиції, Нечуй-Левицький відкривав нові сторінки української прози. Його новаторство в цій галузі безсумнівне тим більше, що згадані повісті відтворювали *життя тогочасної інтелігенції* України. Критики з подивом поставилися до появи «Хмар». Авторів закидали, що він нібито передчасно відійшов від єдино природної теми української літератури — зображення побуту села й історичної давнини. Сьогодні

слід визнати історичною заслугою письменника те, що повістями «Хмари» й «Над Чорним морем» він сміливо підійшов до нової, оригінальної теми, розширюючи змістові й жанрові межі української прози.

У повісті «Хмари» історію двох поколінь інтелігенції змальовано на тлі характерних явищ кризи феодально-кріпосницьких відносин, початкового розвитку буржуазної доби, коли активно формуються нації, гостро постають питання національної культури. Сама назва символічна: це й гнобительська національна політика царизму, й деспотизм урядової реакції, й консерватизм у всіх сферах життя, зокрема реакційність на полі освіти, культури. Письменник не тільки сатирично викриває таку політику, а й намагається виявити демократичні інтелігентні сили, які своєю діяльністю здатні розвіяти «хмари».

Майстерність автора повісті — в умінні через детальні описи побуту й поведінки людей відтворити атмосферу епохи, охарактеризувати уклад життя й психологію представників різних верств суспільства — від патріархального купця Сухобруса до міського буржуа Кованька, від професорів і студентів університету й духовної академії до світських міських кіл і провінційного поміщництва (Радюки, Масюки, пані Висока).

За багатством і різноманітністю типів та мальовничих пейзажів Києва (картина прогулянки студентів на Володимирській гірці, чудова панорама міста, що відкривається перед очима тульських семінаристів, тощо) Нечуй-Левицький може змагатися з М. Лесковим («Печерські антики», «Дитячі роки. Із спогадів Меркула Праотцева» та інші твори). Критика (ймовірно, автором рецензії був М. Драгоманов) прихильно відзначала пейзажний живопис українського майстра слова, вказуючи, що в «Хмарах» «трапляються прекрасні місця, які дихають невідомим почуттям любові до Києва» й роблять твір «переважно київським»<sup>6</sup>.

Порівняно з попередніми творами в повісті більшою мірою виявляється прагнення письменника розглядати суспільні відносини та конфлікти в суто національному, а не соціальному аспекті. Загалом із образної системи твору постають правдиві картини дійсності, зв'язок характерів із суспільними обставинами. Антиподом освічених українців Дашкевича й Радюка в романі є не лише виходець із Тули, кар'єрист Воздвиженський, а й новий, «вітчизняний» ділобуржуа, українець Кованько з його безпринципністю та жадобою збагачення. Так само Турман-де-Пурверсе — не тіль-

<sup>6</sup> Київський телеграф 1875 № 30. 9 (21) марта.



ки пихата салонна дама, а й виразниця шовіністичних уявлень столичних дворянсько-поміщицьких кіл.

У центрі уваги письменника — два покоління української міської інтелігенції. Перше — це професори університету Дашкевич і Воздвиженський. Якщо в особі Воздвиженського дослідники справедливо вбачали прямого попередника тих чорносотенних київських професорів, які особливо розплодилися на рубежі ХІХ—ХХ ст., то розумний і освічений Дашкевич щиро намагається передавати свої знання студентській молоді, прагне до розвитку національної освіти й культури. Однак і цей герой надто віддалений від народу й практично зовсім безпорадний. Поступово він перетворюється на кабінетного вченого й, заплутавшись в нетрях слов'янофільських теорій, доходить висновку, що збився на манівці й, як у морі, «втопив усіх своїх дітей, відбив їх від народу».

Типом «нової людини» в повісті, згідно із задумом автора, стає представник наступного інтелігентського покоління — Павло Радюк. Нечуй-Левицький добре знав твори російської літератури про діяльність та ідеї «нових людей» («Батьки й діти» Тургенєва, «Що робити?» Чернишевського та ін.). Ще зі студентських років його цікавив тургенєвський Базаров. Письменник порівнює, відшукує паралелі між цим героєм і своїми сучасниками — українськими просвітянами типу Радюка. Спільні риси він знаходить, зокрема, в тому, що «українофіли» були реалістами й лібералами, як і Базаров, «стояли за реальну просвіту, одкидали клерикалізм, пустосвятство й панство, як і всяка демократія»<sup>7</sup>. Але він помічає в постаті тургенєвського героя й такі риси, що не відповідають його власній уяві про «нову людину»: «...в нас, — пише він, — такий чоловік був би повинен і на Україні, і в Галичині встоювати не тільки за поступові принципи, але й за своє національне животіння, й національні, а не тільки соціальні права»<sup>8</sup>. Не приймав він і нігілістичного ставлення Базарова до естетики, мистецтва, любові. Один із перших уривків повісті «Хмари» (надрукований 1873 р. в журналі «Правда») мав промовисту назву «Новий чоловік», мабуть, пов'язану з творами про «нових людей» російських повістярів і романістів.

Першоджерелом образу Радюка була українська дійсність початку 60-х років, коли пожвавилася культурна робота в Україні, видавалися твори Шевченка, Марка Вовчка, Котляревського, Квітки-Основ'яненка, збірки українських

<sup>7</sup> Нечуй-Левицький І. Сьогочасне літературне прямування. С. 224.

<sup>8</sup> Дніпрові хвилі. 1911. № 15. С. 212.

народних пісень, історичних дум і легенд, у великих містах виникали «громади» — перші культурно-політичні об'єднання української ліберальної інтелігенції.

Один із «українофілів»-просвітян цього періоду й живе в образі Павла Радюка. Створюючи образ «нової людини», Нечуй-Левицький підкреслює її демократичність, любов до національної культури. В протесті проти народного гноблення герой досить радикальний. «Нам не треба солдаччини! Нам не треба кадила й кропила! Ми й так темні й глухі, ми й так маємо більма на очах! Нашо нам топити віск перед образами?.. Нам не треба війни, а треба просвіти», — палко промовляє Радюк. Та в позитивній програмі дій виявляється й безпорадність героя. Він щиро вірить, що поширення знань і просвіти — це й є ті «золоті ключі», які можуть принести звільнення від національного й соціального гніту. Він читає й поширює заборонені твори Шевченка, переклади з Бюхнера, Ренана, Прудона, Фейєрбаха, але на цьому та на сприянні недільним школам і книжкам-«метеликам» його діяльність закінчується.

Врешті, повістяр і сам суперечливо ставиться до свого героя: він то милується ним, то виявляє недостатність його програми. Мабуть, Нечуй-Левицький, що так добре знав народне життя, свідомо чи мимоволі відчував прірву між мріями Радюка й реальним станом селянства, про що свідчить один із його листів до видавця від 22 лютого 1905 р. Зокрема, письменник тут заперечував критикам, які називали Радюка й Комашку «моделями», тобто, за поясненням Нечуя-Левицького, «взорцями для наслідування». Не був задоволений статтю «нової людини» в «Хмарах» і М. Драгоманов, піддавши різкій критиці поведінку героя повісті. Однак Радюк був, як це зазначав і сам письменник, відтворивши характерні риси цього типу, досить повним портретом «українофіла» 60-х років.

Новою версією образу просвітянина-діяча став Комашко в повісті «Над Чорним морем». Герой протиставлений тут не лише кар'єристові Фесенку, а й цілій групі «космополітів», або «драгоманівців» (під цією назвою виступають у повісті учасники народницького руху часів «ходіння в народ» і проповіді ідей утопічного соціалізму). Останні представлені досить різномірними постатями — від афериста грека Целаброса, що лише маскується під людину передових поглядів, до справді переконаних молодих ентузіастів (Надія Мурашкова, Саня Навроцька). Проте й щирі представники народницької молоді виявляються розчарованими у своїй діяльності, їх чекає або трагічна загибель, або відмова від радикальних переконань заради поступової на-

ціонально-культурницької справи, яка в свою чергу переслідується й гальмується в умовах тодішньої держави.

Є в повісті, однак, і певний поліфонізм. Виявляючи погляди персонажів різних груп у досить гострих словесних сутичках, Нечуй-Левицький надає слово не лише Комашкові, а й його ідейним супротивникам; так побудований діалог героя й Сані Навроцької, Комашко твердить, що треба взяти в свої руки народну просвіту, «вкравши» її у «тигрів» (тобто реакційних правлячих кіл), а Саня резонно відповідає: «Поки сонце зійде, роса очі виїсть». Тут її скептицизм щодо можливості широкої культуртрегерської праці в умовах царизму має більшу рацію за гарячі промови Комашка.

Повість «Над Чорним морем» порівняно з «Хмарами» більш схематична. Проте у зв'язку з образом Комашка тут намічаються деякі цікаві тенденції: по-перше, вияви толерантності героя до інших народів і націй («Для нього, як для демократа, були дорогі інтереси як свого народу, так і інших слов'янських і неслов'янських народів»), по-друге, Комашко, що завжди пропонував лише «працювати і ждати», відчувши на собі репресії й переслідування тогочасною державою, стає більш рішучим: «в його душу, добру зроду, запала злість, ненависність до порядків». Важко сказати, куди б завели героя нові почуття, оскільки на цьому роман закінчується.

У великих прозових творах Нечуй-Левицький намагається поставити в центр твору такого героя, котрий є не лише психологічною, а й виразно окресленою ідейно-суспільною особистістю, показати його на широкому громадському тлі, розповісти історію його роду. На відміну від концентрованого тургеневського роману твори Нечуя-Левицького мають скоріше «відкрити», або екстенсивну, форму («Хмари» й «Над Чорним морем» — розгорнуті в часі й просторі хроніки). Некваплива розповідь не має напруження, гострої динаміки, підкоряється причинно-результативній логіці, створюючи ілюзію вільного плину самого життя. Нечуй-Левицький прагне до широкого побутописання, подекуди розтягнутого, до яскравих барв в описах і до використання натуралізованої народної лексики.

Поряд з виходом у світ великої повісті про українську інтелігенцію («Хмари») в українській прозі майже одночасно з'явилися твори інших письменників на цю ж тему, твори різного ідейного напрямку й художньої цінності. Це передусім повість О. Кониського «Семен Жук і його родичі» (1873) з ідеалізацією діяльності українських «культуртрегерів» та видатний твір Панаса Мирного «Лихі люди»

(1875), що знаменував появу нового образу демократичного діяча.

У таких творах Нечуя-Левицького про інтелігенцію, як оповідання «Гастролі» та повість «На гастролях в Микитянах», вже немає розгорнутих характеристик ідейно-суспільних течій, але й тут відкриваються оригінальні картини буття, нові характери (зокрема, образ талановитого оперного співака Флегонта Літошинського та його легковажної дружини Софії Леонівни).

Не лише сучасність, а й сторінки української історії дістали відображення у творах Нечуя-Левицького, що належать до різних жанрів: казка «Запорожці» (1873), романи («Князь Єремія Вишневецький», «Гетьман Іван Виговський») і науково-популярні нариси («Перші кнївські князі», «Татари і Литва на Україні», «Унія і Петро Могила», «Український гетьман Богдан Хмельницький і козаччина» та ін.).

Змальовуючи українські національні типи, письменник простежує й самий процес їх формування, починаючи з давнини. Він ніби перегортає сторінки історії й шукає відповіді на складні питання про витoki «народного духу», про співвідношення особистих і загальнонаціональних інтересів, про роль проводирів, значення злагоди чи антагонізму їхніх діянь у зв'язку з духовно-моральними, національними й соціальними прагненнями мас. Особливу увагу І. Нечуя-Левицького привертають проблеми історичного вибору в «смутні часи» XVI—XVII ст., коли йшлося про найбільш ефективні шляхи України до визволення, до державності, про визначення надійних спільників на цих шляхах. Проблеми ці мали не лише історико-пізнавальний характер, а й зумовлювалися самою епохою рубежу XIX—XX ст., напруженим очікуванням наростаючих суспільних зрушень і змін.

В історичних романах «Князь Єремія Вишневецький» (1897) і «Гетьман Іван Виговський» (1899) Нечуй-Левицький досить широко змальовує події народних повстань XVII ст., часів «Хмельниччини» й того періоду, що настав незабаром по смерті Богдана Хмельницького. У першому з названих творів на тлі бурхливого народного протесту проти польсько-шляхетського гніту, ненависної панщини та наступу на духовно-національні традиції українців автор розкриває образ «перевертня» Єремії Вишневецького. Князь із старовинного й славетного українського роду зраджує інтереси батьківщини, рідного народу заради особистої влади над людьми, магнатських привілеїв і багатства. Честолюбність Вишневецького не знає меж. «Мене ніхто не скине з місця, як козаки скидають своїх гетьма-

нів,— проголошує він,— Україна з гетьманством, з козаками мені не припадає до вподоби... я сам візьму свою булаву і ні перед ким не покладу її. Моя гетьманська булава — то землі безмірні, безліч грошей, військо. Он де моя сила! А з цим я добуду й слави, а може й корони».

На початку твору письменник прагне показати еволюцію характеру Єремії, вплив домашнього виховання, перебування його в єзуїтській колегії, роль шляхетського оточення. Єремія зростає як мужній і сміливий полководець, та честолюбство й жадоба слави викривлюють його палку, нервову, навіть психопатичну натуру. Він виявляє нелюдську жорстокість до полонених козаків, до селян-«хлопів», не знає міри «ні в загарбанні грошей, ні в марнуванні їх заради пиhi перед польськими магнатами».

Такою ж «кривою душею» Єремія виявляється і в особистому житті. Свою дружину Грізельду він поважає за аристократичну, гордовиту поведінку, бачить у ній співника своїх домагань, але по суті лишається холодним до неї. Несподівано спалахує кохання Єремії до козачки-удови Тодозі Світайлихи, в його жорстокому серці прокидаються невідомі досі почуття: жага щастя й радощів любові. Та він лишається вірним собі, безрозсудливо й егоїстично вимагає негайної відповіді, загрожуючи коханій страшною карою в разі відмови: «Коли я тобі не уподобний, і ти не згодишся бути моєю, то я порубаю твєє пишне тіло, пошматую на дрібні часточки». Самовіддане почуття Тодозі зустрічає надалі лише пориви бурхливої, майже звірячої пристрасті Вишневецького, і врешті — його холодне, байдуже ставлення. Цікаво, що в одному з листів І. Нечуй-Левицький порівнював палку, поривчасту й недовгу любов Єремії з такими ж пристрастними й нестійкими почуттями Наполеона Бонапарта («Зразець кохання Єремії, цього психопата, я взяв з Наполеона І, схожого на вдачу з безглуздим Єремією»).

Єремія Вишневецький, орієнтуючися на шляхетську Польщу, виступає з військом проти козацької й селянської маси і зрештою мусить зазнати поразки. Спираючись на концепції тодішніх українських істориків, автор роману основну увагу звертає на процес покатоличення й колонізації частини українських освічених кіл та боротьбу селянства Правобережної України проти національно-релігійного гніту. Розкриває він і соціальні причини народних повстань проти польської шляхти. У творі є ряд картин, що дають уявлення про могутній народний опір поневолювачам. Письменник, проте, ніде не висловлює негативного ставлення до польського народу, він картає кривду з боку шляхти й підступну політику єзуїтів.

Нсоднозначним є образ героя другого роману Нечуя-Левицького «Гетьман Іван Виговський». У своїх роздумах Виговський піклується про долю України, прагне її добробуту й освіченості, разом з Немиричем намагається укласти вигідну державну угоду.

Але у Виговського в політичній боротьбі за незалежність України гору беруть егоїстичні інтереси: він мріє передусім про особисту владу, про станові привілеї для себе і для нової української шляхти. Саме з цією метою він запобігає ласки польського короля й ладен привести Україну в підданство шляхетській Польщі. Ця тенденція стикається з непереборним опором широких українських мас, які передбачають, що внаслідок такої політики в Україну повернуться польські магнати, привілеї дістане лише козацька старшина, а для «хлопів» знову буде панщина та примусове покатоличення. Сила народного протесту призводить Виговського до втрати гетьманської влади й загибелі.

У романі письменник показує поступову деградацію героя. На початку твору це гарний молодий сотник, щиро закоханий в Олесю, який виборює своє кохання в змаганнях з її аристократичним і пихатим родом. Проте згодом на перший план виходить прагнення героя до гетьманської булави, до нових привілеїв, до блискучого світського оточення, підступність і підлесливість до козацької старшини та польських урядовців. У фіналі роману Нечуй-Левицький пише: «Виговський заводив на Україні уклад старої Польщі або старої аристократичної Англії та феодальної Європи з привілейним панством. Його політика була регресивна, не національна, аристократична. Маса духом почули, чим тхне не поступовий старопольський дух... І Виговський впав».

В основі історичних романів І. Нечуя-Левицького лежать праці М. Костомарова, В. Антоновича, О. Левицького та інших українських учених, а також літописи XVII—XVIII ст. Письменникові була близькою думка, висловлена тогочасними українськими істориками, про перемогу вузькокастових інтересів у свідомості козацької старшини і — як наслідок — втрату селянством і простим козацтвом довіри до своїх провударів.

Історична проза Нечуя-Левицького позначається власним йому реалізмом. Твори привертають увагу яскравими предметними описами побуту, звичаїв, одягу, точністю деталей у численних інтер'єрах і батальних сценах. Вкарбовуються в пам'ять такі картини, як пейзаж козацького Чигирина, пишна процесія польської шляхти й козацтва на

вулицях Варшави під час присягання на підданство польському королеві, битва запорожців з поляками на Тясьминському мості («Гетьман Іван Виговський»), «поїзд» Єремії на зелених лубенських степах, блискучі, посипані сіллю шляхи й висока гора в садбі Вишневецького, що мають улітку нагадувати панам про снігові намети («Князь Єремія Вишневецький») тощо. Звертають на себе увагу предметні, часом гіперболізовані метафори й порівняння, загалом характерні для стилю І. Нечуя-Левицького. Притаманний йому і «вальтерскоттівський» підхід до давньої архітектури — ретельне змалювання старовинних замків, князівських і гетьманських світлиць, а поруч з ними старих козачих осель та селянських хат.

У листі до І. Белея від 13(26) лютого 1902 р. Нечуй-Левицький писав і про безпосереднє джерело своїх описів стародавніх будов: «Палац Єремії в Лубнах я скопіював з стародавнього палацу XVIII віку Радзівілового в м. Білі Седлецької губ[ернії], бо я ще застав ту озію цілісіньку, навіть з виліпленим суфітом в здоровій залі, а колегію у Львові скопіював з колегії й монастиря в Дрегочині Грод[ненської] г[убернії], де вони стояли цілісінькі» [10, 395].

Прагнення до точності й предметності описів притаманне реалістичній манері письменника. Проте має рацію сучасний дослідник, коли, аналізуючи повість «Князь Єремія Вишневецький», відзначає в ньому поряд з реалістичною прояви інших художніх тенденцій — «певну романтичну заданість і одномірність характеру центрального персонажа, натуралізм у зображенні епізодів катування»<sup>9</sup>.

На жаль, історичні романи І. Нечуя-Левицького свого часу не були надруковані в Східній Україні; «Гетьман Іван Виговський» вийшов друком у Галичині незабаром після його написання (1897), а роман «Князь Єремія Вишневецький» побачив на батьківщині світ 1932 р. Це позначилося на популярності творів і на загальному уявленні про обсяг і характер творчості письменника.

У спадщині Нечуя-Левицького є й *казково-романтичні твори*. Це — «фантазія» (за визначенням автора) «Бідний думкою багатіє» (1875) та казка «Скривджені й нескривджені» (1892). В обох творах письменник в умовній формі висловлює свої мрії про майбутнє. У казці — це алегорія народного повстання, що змітає деспотичний лад міфічного

---

<sup>9</sup> Міщук Р. С. Уроки історії — уроки моральності // *Нечуй-Левицький І. Князь Єремія Вишневецький. Гетьман Іван Виговський*. К., 1991, С. 498.

царя, у «фантазії» — утопічна мрія про щасливу будучину рідного народу й усього людства, про торжество світла, миру, добробуту, освіти й щастя. Наявність таких творів підкреслює глибоку демократично-просвітительську сутність світосприйняття письменника. Нариси 1910—1914 рр. («Апокаліпсична картина в Києві», «Призва запасних москалів», «Марьяна Погребнячка й Бейліс» та ін.) засвідчують прогресивні настрої І. Нечуя-Левицького в цей складний історичний період.

Заклик Нечуя-Левицького до універсалізму, якнайширшого охоплення дійсності, адресований українським письменникам, послідовно реалізувався в його власній творчості. В прозових творах він ішов неторованими стежками, створював нові для української літератури жанри, розвивав прийоми, засоби творення портрета, інтер'єру, пейзажу. Не обминув він і драматургії.

Письменник активно цікавився розвитком українського мистецтва: театру, музики, живопису («З Кишинева», 1884; «В концерті», 1887; «Марія Заньковецька, українська артистка», 1893, та ін.). Вважаючи найважливішими прикметами українського театру сценічну правдивість і тісні зв'язки з демократичними масами, він прагне й сам поповнити репертуар реалістичними п'єсами.

*Драматургія* Нечуя-Левицького позначається жанровою різноманітністю, виразністю типів, прагненням сценічними засобами передати атмосферу епохи, показати сучасні й давні звичаї українців. Серед його творів, написаних для сцени, оперета на історичну тему («Маруся Богуславка», 1875), історична драма («В диму та полум'ї», 1911), сучасні комедії з міського побуту («На Кожум'яках», 1895, «Голодному й опеньки м'ясо», 1887), дитячі різдв'яні сценки («Попались», 1891).

«Маруся Богуславка» («оперета на 4 дії», як зазначено автором у підзаголовку) відповідно до свого сценічного призначення наповнена народними піснями, яскравими масовими сценами (барвисте українське весілля, східні танки в палаці Юсуфа-паші, бій запорозьких козаків з яничарами). Як добрий знавець фольклору Левицький уводить найрізноманітніші пісні — весільні, ліричні, невільницькі, козачі. Розробляючи легендарний сюжет, драматург накреслює сильні характери українських патріотів — суворого гетьмана Байди та його товаришів-козаків. Особливо виразний образ відважної Марусиної матері Насті, безмежно відданої батьківщині. На історико-легендарному тлі розкривається складна психологія головної героїні — Марусі Богуславки. Переконливо показано її душевне роз-



двоєння: з одного боку, вона в неволі відчуває нестерпну тугу за Україною, рідною матір'ю, ризикуючи життям визволяє козаків з турецького полону, а з іншого — не може покинути коханого чоловіка Юсуфа та своїх дітей. Коли вони гинуть під час битви запорожців з яничарами, Маруся кінчає життя самогубством. Трагічна доля Марусі, загибель її матері вносять сумний колорит, контрастуючи то з веселими святковими епізодами, то з пафосом перемоги запорожців. Це своєрідне поєднання суму й радості надає оригінальної тональності сценічній розробці традиційного сюжету.

Історична драма «В диму та в полум'ї» певною мірою кореспондує з романом «Гетьман Іван Виговський»: на сцені та сама епоха, ті ж історичні особи: гетьман Виговський, «стара гетьманьша» Ганна Хмельницька, молода дружина Виговського Олесь, а також Юрій Хмельницький та деякі інші персонажі. Щоправда, в романі Виговський виступає дещо складнішою натурою, ніж у драмі. В останній підкреслено його жагу до слави, привілеїв та грошей, що він хоче дістати від Польщі в обмін за приведення України в підданство польського короля. В суперечках «смутого часу», в розмовах із козацькою старшиною він приховує свої справжні наміри, виявляє підслесливість і хитрість.

На відміну від роману в драмі на перший план виходить Остап Золотаренко, оборонець інтересів народу України, прибічник рівності прав усіх станів українського суспільства: селян, козаків, старшини, шляхти. Значний обсяг займає любовна інтрига — палке кохання Золотаренка до красуні Зінаїди. На заваді стає належність дівчини до шляхетського, князівського роду. Почуття перемагає й побоювання самої Зінаїди, що поривається між любов'ю до козацького полковника й страхом перед утратою звичних привілеїв та світського оточення, і погрозу її строгого батька, який тримає доньку під замком і силує до заміжжя з нелюбим князем Любецьким. Остап збирає козаків, з боєм визволяє кохану й знову кидається у вир війни за визволення України.

Комедії з міщанського побуту («На Кожум'яках», «Голодному й опеньки м'ясо») містять цікаві характеристики типів міщан, торгівців, дрібних чиновників, їхніх звичаїв, моралі й психології. Найвдалішою є перша п'єса, яка у переробці М. Старицького під назвою «За двома зайцями» набула більшої сценічності й досі живе в українському театрі.

У творчій спадщині письменника є чимало *літературно-критичних і літературно-публіцистичних статей*. Хоча в них

іноді виявляються й суперечливі світоглядні судження Нечуя-Левицького, вони містять переконливі оцінки української класичної й сучасної літератури. У відомій статті «Сьогочасне літературне прямування» (1878—1884) письменник виходить з того, що література має базуватися на принципах реалізму, народності й національності; подає цікаві роздуми про специфіку художньої творчості та роль усної поетичної традиції в літературі.

Стаття сповнена гострого протесту проти утисків української мови, культури, пройнята закликом до письменників широко й усебічно відображати українське суспільство в усіх соціальних розрізах та етнографічних особливостях. У полемічному запалі Нечуй-Левицький приходив навіть до думки про «непотрібність» російської літератури для українського культурного розвитку, мотивуючи це тим, що українська література має свої національні завдання, які не цікавлять літературу російську. Водночас він ще в юнацькі роки захоплювався творами Пушкіна й Гоголя, стежив за демократичною російською пресою, а пізніше переклав українською мовою казки одного з найулюблениших своїх письменників М. Салтикова-Щедріна («Як один мужик прохарчував двох генералів», «Дикий пан»), гостро осуджував реакційні журнали й газети та високо цінував досягнення передової російської літератури (твори І. Тургенева, Г. Успенського, М. Салтикова-Щедріна, В. Слепцова, Ф. Решетникова та ін.). Щоб зрозуміти цю позицію письменника, слід мати на увазі атмосферу пригнічення царизмом української культури, яке посилювалося після Емського акту 1876 р. Саме за цих умов він висловив погляд про потребу відчуження української літератури від російської і почав їх протиставляти. Як справедливо зауважив І. Франко, суть підходу Нечуя-Левицького до цього питання полягала в тому, що він до купи змішав реакційну національну політику царизму, шовіністичних правлячих кіл з російською демократичною літературою й передовою думкою.

Нечуй-Левицький безпосередньо не відповів на критику, висловлену в статті І. Франка «Література, її завдання і найважливіші ціхи», але, мабуть, не міг не зважити на його думку. Навіть у полемічній праці «Українство на літературних позовах з Московщиною» (1891) Нечуй-Левицький відділяє реакційних слов'янофілів і Каткова від прогресивної російської культури й надає їй великого значення в майбутньому єднанні слов'янських народів: «Нехай краще слов'яне милуються перловими віршами Пушкіна та Лермонтова, нехай втішаються творами Тургенева, Л. Толсто-

го, де висвітлені й змальовані кращі люди, прогресивні, просвічені по-європейському... Це типи майбутньої Росії... Тільки ці світлі типи мають спроможність розбудити і розбуркати симпатію в слов'ян, бо симпатія між народами краще й безпечніше від антипатії і всякого безмозкового ворогування, колотнечі та змагання, набутого від безмозкових давніх історичних вандалських зносин між усіма народами». Про розрізнення консервативної та прогресивної російської журналістики йшлося ще в статті І. Нечуя-Левицького «Органи російських партій» (1871). У листах до молодих письменників — Б. Грінченка, Н. Кобринської та інших — є чимало рядків, де Нечуй-Левицький радить вчитися майстерності у російських і західноєвропейських реалістів.

Нечуєві-Левицькому належать кілька статей і рецензій про українську літературу. Вони присвячені поезії Шевченка («Сорок п'яти роковини смерті Шевченка», «Хто такий Шевченко»), повісті Д. Яворницького «Де люди, там і лихо», дають широкий огляд творчості українських поетів і прозаїків від Т. Шевченка до А. Кримського, В. Самійленка та Б. Грінченка («Українська поезія»). Чималий інтерес становить велика стаття «Українська декаденщина» (надрукована вперше 1968 р.), де Нечуй-Левицький висловлює тривогу за долю рідного слова, але досить односторонньо розглядає модерні тенденції молодого покоління, вбачаючи в їхніх пошуках лише згубні декадентські впливи й ознаки виродження літератури.

Автор статті вважає, що нова українська література протягом свого розвитку, починаючи від «Енеїди» Котляревського, мала такі основні ознаки, як реалізм, національність, народність, глибокий демократизм. На його думку, таке спрямування літератури є найкращим і найправдивішим та має лишатися й надалі. Проникливий зір письменника, проте, напружено шукає нових шляхів, відбиває прагнення письменників до подолання зашкатуваних штамів, оновлення художніх форм, розширення образних засобів, введення символізації та експресивних прийомів. Є тут чимало вдалих спостережень і проникливих характеристик творів В. Винниченка (зокрема аналіз оповідань «Купля», «Момент», «Зіна», суттєві міркування щодо типів оповідача та характерів персонажів у творах письменника), Олександра Олеся («Ніч на Дніпрі»), Г. Хоткевича та інших майстрів слова. Висловлюються важливі судження про основу української літературної мови, міститься гостра критика «засміченої» мови деяких тогочасних літераторів. Водночас ця стаття досить суперечлива. Інтерес до нового

тут змішується з неприйняттям і навіть острахом щодо появи «декадентщини» в українській літературі. Після короткого огляду європейських модерністських течій Нечуй-Левицький переходить до критичного аналізу деяких («декадентських», на його думку) творів О. Кобилянської (поезії в прозі), В. Винниченка (драми «Щаблі життя», «Чорна пантера і білий ведмідь», оповідання «Рабіні справжнього»), Олександра Олеся («Трагедія серця»), Г. Хоткевича (ряд оповідань).

Автор побоюється, що «модний модернізм» принесе з собою такі негативні явища, як еротизм і порнографія; що він не є органічним і являє собою якусь «пошесть» чи «негарну поведенцію», що зайшли до нас під впливом європейського та російського модернізму, трактованого досить довільно (Г. Мопассан, М. Метерлінк, Ф. Сологуб, М. Арцибашев, Л. Андреев та ін.). Неодноразово у своїх характеристиках І. Нечуй-Левицький посилається на книгу М. Нордау «Виродження», в якій декадентство дістало вульгарно-фізіологічне пояснення як вияв неврозів і божевілля митців. З таких позицій, звичайно, не можна було адекватно зрозуміти й об'єктивно оцінити нові художні течії в літературі. Стаття «Українська декадентщина» становить інтерес як одне з явищ переломної літературної епохи, свідчення труднощів у взаєморозумінні митців різних напрямів і поколінь. Однак у ній є міркування й конкретні характеристики, які мають безперечну цінність і сьогодні.

Письменник виступив і як філолог — знавець українського слова. Йому належать статті «Сьогочасна часописна мова», «Криве дзеркало української мови», «Грамматика української мови» (ч. 1 — «Етимологія», ч. 2 — «Синтаксис»). Він палко й наполегливо відстоював чистоту й виразність літературної мови, її народну основу, але водночас прагнув унести деякі обмеження в лексику та орфографію, вимагаючи орієнтації на мову сільську, зокрема, на точне відтворення фонетичних особливостей Надднісся. Проте згодом він вважатиме ці статті «тимчасовими» й не наполягатиме на їх передруку. У творчій практиці письменник звичайно відступав від проголошених ним обмежень, уводячи слова фабричного, міського побуту, специфічну лексику інтелігенції.

Характеристика творчого доробку письменника була б неповною, якби не згадати про створений ним (у співавторстві з П. Кулішем та І. Пулюєм) перший український переклад «Біблії» (виданий у Відні 1903 р. накладом Британського та іноземного біблійного товариства). Власне

І. Нечую-Левицькому належить переклад четвертої частини пам'ятки.

Видання й продаж української «Біблії» в Росії заборонила духовна цензура (крім одного примірника для Нечуя-Левицького), й письменник згодом знову звернувся до Британського товариства з пропозицією другого видання перекладу, висловлюючи незадоволення редакторськими правками (засміченість тексту діалектизмами та русизмами) і вказуючи на необхідність звернутися до авторських текстів для виправлення мови перекладу.

В роки першої світової війни І. Нечуй-Левицький жив самотнім, голодним життям. На початку 1918 р. в умовах кайзерівської окупації Києва письменник тяжко захворів, згодом потрапив до Дегтярівської богадільні, де й помер 2 квітня 1918 р. Похований на Байковому кладовищі.

Творчості Нечуя-Левицького, письменника-реаліста й «великого епіка» (І. Франко), належить значне місце в історії розвитку української прози. Його творчий шлях нерозривно пов'язаний із становленням української соціально-побутової прози великої епічної форми з характерним для неї широким предметно-конкретним етнографічним і соціально-побутовим тлом, на якому постають багатобарвні типи кріпосницької й пореформеної епохи. Тенденція до предметності, локальності й точності вислову у своєрідному стилі письменника поєднується з поетизацією народного життя, відображенням світу в яскравих, пластичних образах. У цьому стилі бачимо нову якість, пов'язану з переходом до об'єктивно-описової манери й незвичайним розширенням об'єктів мистецтва.

До ліричної пісенної народної творчості письменник часто звертається й тоді, коли передає інтимні та романтичні переживання персонажів. Фольклоризована мова героїв у творах Нечуя-Левицького дедалі більше поєднується з мовою сучасною, з безпосереднім знанням живого народного говору. Це — побутова мова українського селянина, стисла й гостра, часом грубувата, але завжди виразна, багата образами, позначена рисами народного гумору.

Поряд з епітетами й порівняннями, що виникають на ґрунті постійних фольклорних засобів, дедалі ширше застосовуються в творах Нечуя-Левицького влучні образні аналогії, безпосередньо пов'язані з реальним народним побутом («Дід говорив швидко, неначе шаткував язиком капусти»; «На призьбі сиділо рядом восьмеро дітей, дрібних, як каша» і т. д.).

З реалістичною повнотою Нечуй-Левицький відтворював українські типи з різних соціальних класів і станів. Він

лишив безліч людських портретів, виписаних яскраво й докладно, з усіма характерними подробицями обличчя, одягу, поведінки. Саме з українським епіком в національну художню прозу прийшла манера ретельного, неквапливого зображення матеріального оточення персонажів. Йому належить безумовна заслуга барвистого, рельєфного зображення побуту й праці українських селян, найманних робітників, інтелігенції, духівництва, артистичної богеми й людей міського «дна».

Наступні покоління літераторів училися в Нечуя-Левицького вдумливого спостереженню над життям у різноманітних його проявах, умінню відтворювати пластичні, живі людські характери. «Наглядайте над народним життям,— радив І. Нечуй-Левицький літературній молоді,— примічайте типи селян, рознигуйте про всякі сільські історії, і часом сама повість наскочить на Вас, а чого не достачить, то покличте на поміч силу творчоства, бо сама життя рідко коли дає цілу повість. Треба життя перепустити через свою душу» [10, 289].

І. С. Нечуя-Левицького справедливо вважають також майстром українського пейзажу. Природне оточення героїв виступає у нього не лише як тло, на якому діють персонажі, а й як засіб психологічної характеристики, образ душі народу, його історичної пам'яті, краси рідного краю. Мальовничі краєвиди Надросся, де він народився і зріс, показані в усьому багатстві барв і відтінків. Але й Дніпро, Дністер, Чорне море, безмежні степи, бессарабські села, Карпатські гори, чудові панорами Києва, гарячі південні барви Одеси й Кишинєва привертають увагу художника слова. Пейзажам присвячені й окремі його нариси, етюди («Вечір на Владимирській горі», «Ніч на Дніпрі», «Шевченківська могила» та ін.).

Зорові враження у творах Нечуя-Левицького поєднуються з музичними. Його герої співають, розмовляють словами народних пісень, грають на роялі, слухають Бетховена, Шуберта, Шумана, Лисенка, виконують романси. У цій співучості, пластичності, тяжінні до яскравих, часом контрастних барв, у поєднанні ліризму й гумору відбиваються істотні риси українського народного стилю, які надають особливої принадності творам письменника.

Новаторство Нечуя-Левицького мало міцну базу в попередній українській літературі — від старовинних інтермедій і комічних віршів до досвіду Котляревського, Квітки, Шевченка, Марка Вовчка. Чимало прислужився письменникові й досвід гоголівської школи. Він пильно придивлявся до «нового героя» романів Тургєнєва, до манери Гончаро-

ва, Гоголя й Шедрина, до творчості західноєвропейських романістів, до літератури античного світу. Характерною особливістю реалістичного стилю письменника є поєднання вимог і досягнень тогочасного мистецтва з багатовіковим досвідом українського фольклору. Останнє виявилось і в яскравості мови оповідань і повістей письменника, і в засобах характеристик персонажів, і в побудові деяких творів, і навіть у наявності досить частих повторів та в прагненні довершеності й афористичності вислову. Починаючи з повісті «Дві московки» письменник насичує свої твори народними піснями, прислів'ями, приказками. Вони входять до тексту як органічна складова частина, пов'язана зі змістом відображуваних подій, із самим духом мислення героїв та їхніми почуттями.

Без того закономірного етапу, який пройшла українська проза в творчості І. Нечуя-Левицького, не можна уявити розвитку повістевого й романного жанрів, який був досягнутий в творчості Панаса Мирного, Б. Грінченка, І. Франка, М. Коцюбинського. Наступні покоління творців соціально-психологічної прози, напруженої новітньої новели багато в чому відштовхувалися від художніх здобутків І. Нечуя. Одночасно виникала потреба й у віднайденні нових засобів розкриття внутрішнього світу людини, у відмові від надмірно докладних описів і характеристик, усталених і часто повторюваних образних засобів, єдинопочатків. Однак досягнення новітніх письменників виникали на ґрунті попередньої літератури, в якій творчість І. Нечуя-Левицького займає дуже важливе місце. Твори письменника перекладені російською, білоруською, молдавською, польською, німецькою, чеською, угорською мовами. До певних засобів типізації, до традицій сатири й гумору видатного реаліста звертаються й сучасні автори.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Нечуй-Левицький І. С.* Зібрання творів: У 10 т. К., 1965—1969.  
*Нечуй-Левицький І. С.* Твори: У 3 т. К., 1988.  
*Бернштейн М. Д.* Українська літературна критика 50—70-х років XIX ст. К., 1959.  
*Білецький О. І.* Іван Семенович Левицький (Нечуй) // Збір. праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2.  
*Власенко В. О.* Художня майстерність І. С. Нечуя-Левицького. К., 1969.  
*Грицюта М. С.* Селянство в українській дожовтневій літературі. К., 1979.  
*Драгоманов М.* Українське письменство 1866—1873 року // Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1970. Т. 1.

*Жакевич І. П.* Мова творів І. Нечуя-Левицького // Курс історії української літературної мови. К., 1958. Т. 1.

*Кирилюк Є.* Творчий шлях І. Нечуя-Левицького // *Нечуй-Левицький. Вибрані твори*. Х.; К., 1929.

*Крутікова Н. Є.* До характеристики І. С. Нечуя-Левицького // Рад. літературознавство. 1957. № 1.

*Крутікова Н. Є.* Творчість І. С. Нечуя-Левицького. К., 1961.

*Крутікова Н. Є.* У світі художньої правди і краси // *Нечуй-Левицький І. С.* Твори: У 3 т. К., 1988. Т. 1.

*Мищук Р. С.* До характеристики індивідуального стилю І. Нечуя-Левицького // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ—початку ХХ ст. К., 1987.

*Поважна В. М.* Розвиток української літературної критики у 80—90-х роках ХІХ ст. К., 1973.

*Походзіло М. У.* Іван Нечуй-Левицький. К., 1966.

*Тараненко М. П.* І. С. Нечуй-Левицький. Семінарій. К., 1984.

Творча індивідуальність І. С. Нечуя-Левицького і літературний процес (Зб. тез респ. наук. конф.). Черкаси, 1988.

*Франко І.* Життя і побут сучасного селянина на Україні і у Франції // Збір. творів: У 50 т. К., 1980. Т. 26.

*Франко І.* Ювілей Івана Левицького (Нечуя) // Там же. 1982. Т. 35.

*Хаврусь С. Л.* Нечуй-Левицький іноземними мовами // Всесвіт. 1969. № 3.

*Хропко П. П.* Романи І. Нечуя-Левицького з життя інтелігенції // Укр. мова і літ. в шк. 1988. № 11.

## Панас Мирний

(1849—1920)

В історію української літератури Панас Мирний увійшов як автор психологічної прози в добу розвинутого реалізму. Розпочавши з традиційних для літератури першої половини ХІХ ст. оповідних жанрів, у зрілий період він створив великі епічні полотна, які стали цілим етапом у розвитку української літератури. І. Франко оцінив творчу особистість Панаса Мирного як «сильний епічний талант» [41, 143], звернувши увагу на його майстерність у психологічному аналізі персонажів: «Панас Мирний (Афанасій Рудченко) належить до найвизначніших українських повістярів і визначається особливо влучною характеристикою дієвих осіб та поглибленням їх психології...» [41, 342].

Народився Панас Мирний (літературний псевдонім Панаса Яковича Рудченка) 13 травня 1849 р. в Миргороді в сім'ї дрібного урядовця. Закінчив Гадяцьке повітове училище (1862). У чотирнадцять років вступив на чиновницьку службу. Служив по канцеляріях у Гадячі (1863—1864),



Прилуках (1865—1867), Миргороді (1867—1871). З 1871 р. проживав у Полтаві, працюючи спершу бухгалтером губерньського казначейства, а згодом на різних посадах у казенній палаті. В 70-х роках ХІХ ст. він став свідком «ходіння в народ», коли близько 40 губерній Російської імперії (в тому числі й Полтавська) були охоплені активною народницькою пропагандою. Прикметною є участь Панаса Мирного в діяльності полтавського народницького гуртка «Унія». З 1914 р. П. Я. Рудченко дістав чин дійсного статського радника. Після 1917 р. працював у Полтавському губфінвідділі. Пізніше М. Зеров оцінив спосіб життя Панаса Мирного-письменника й Панаса Рудченка-чиновника як «постійне роздвоювання на урядовця коронної служби та українського письменника-народовця»<sup>1</sup>.

Одним із факторів формування літературно-естетичних поглядів Панаса Мирного була літературна ситуація, що склалася в Україні на початок 70-х років ХІХ ст. На той час уже була належно оцінена творчість Т. Шевченка, утвердилася оповідна традиція (творчість Г. Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, О. Стороженка, П. Куліша та ін.), склалася певна система жанрів у всіх родах літератури.

В цілому *літературно-естетичну програму* Панаса Мирного можна уявити як орієнтацію на реалістичний тип творчості. Процес становлення прозаїка-реаліста включає й використання романтичних елементів (це відчутно навіть у суто реалістичному романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»): сон Чіпки, елементи детективної історії в ході розповіді про розбійництво Чіпки та його «товаришів», детективний сюжет в оповіданні «Лови» та ін.), хоч елементи романтичного, на перший погляд, світобачення можна поставити в залежність від індивідуального світогляду художника. Отже, реалістичний метод зображення буде усвідомлюватися письменником як не лише адекватне «фотографування» дійсності, а складний процес творення художньої реальності, цілісної картини світу.

Із наставників Панаса Мирного в плані «теоретичної орієнтації» головну роль відіграв Іван Білик. Саме він (здебільшого під час спільної праці над перетворенням повісті «Чіпка» на роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?») наголошував на необхідності соціально-психологічного аналізу в реалістичному творі. Його зауваження до повісті «Чіпка» є не лише джерелом дослідження художньої лабораторії двох авторів соціально-психологічного роману, а й

---

<sup>1</sup> Зеров М. Анатоль Свидницький, його постать і твори // Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2. С. 333.

певною мірою теоретичним обґрунтуванням реалістичного творення багатопланової художньої дійсності.

Літературна спадщина Панаса Мирного характеризує його як майстра слова, який найвищою цінністю художньої творчості бачив правду життя.

Прагнення дослідити людську душу в різних життєвих обставинах на основі реалістичного методу зображення сприяло появі інтересу до певних соціальних типів у творах Панаса Мирного (селянина, поміщика, міщанина). В процесі становлення індивідуальної манери письменника у сфері психологічного аналізу художній світ наповнюється не запрограмованими характерами-типами, а яскравими людськими особистостями.

Використовуючи поряд із психологічним аналізом принцип соціального детермінізму, Панас Мирний закономірно за основу бере проблеми тогочасної дійсності. Це одна з ознак українського реалізму другої половини ХІХ ст. В поле зору письменника потрапляє історія селянки, яка йде на заробітки до міста («Лихий попутав», 1872). Поламана доля бідної дівчини є своєрідним продовженням традиції ще Г. Квітки-Основ'яненка і Т. Шевченка. Але проза Панаса Мирного засвідчує й появу нових тем порівняно з попередньою літературною епохою. Так, перша повість Панаса Мирного «П'яниця» (1874) присвячена зображенню трагічної історії дрібного чиновника — вихідця з селянського середовища. Поряд із психологічним дослідженням персонажа на перший план висувається проблема адаптації людини з «добропорядним патріархальним вихованням» до чужого оточення — міста. Подібна ситуація обігрується в романі «Повія», де картини трагічної долі Христі Притківни (колишньої селянки) розгортаються на тлі міста. За внутрішньою суттю проблематика в цих двох прозових творах подібна, але авторське дослідження різних за своєю природою психічних типів свідчить про оригінальні художні втілення письменницької думки, що виражається в жанровій і тематичній специфіці.

Новий літературний характер (інтелігента-різночинця) з'являється в повісті «Лихі люди» («Товариші», 1875). Загальноновизнаною думкою є твердження про те, що цей твір «випереджає» свою літературну епоху. Оригінальний шлях психологічного аналізу в даному випадку базується на сприятливому для цього ґрунті: головний персонаж — освічена людина з високим інтелектуальним рівнем.

Проте в центрі письменникової уваги — селянство другої половини ХІХ ст. На часі була проблема селянської долі в нових умовах — звільнення від кріпацтва (реформа

1861 р.). Інтерес для психологічного дослідження становить особистість селянина, який формально сам стає господарем своєї долі, але все ж залишається на нижніх щаблях соціальної ієрархії. Традиційна тема взаємовідносин селянства й панства по-новому розкривається в повістях «За водою» (1883), «Голодна воля» (орієнтовно середина 80-х років), «Лихо давнє й сьогочасне» (1883). Ця ж селянська тематика — в основі багатопланового роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Проте зміст цього великого художнього полотна масштабніший, ніж зміст повістей із селянською проблематикою. Зображуючи історію українського села за півтора століття, автори виходять на рівень трактування зміни способу мислення в процесі зміни соціально-історичних обставин. А поряд з цим висвітлюється поступовий перехід від козацького до патріархального устрою життя у Східній Україні від першої половини XVIII ст. до середини XIX ст.

Поширене в той час просвітницьке трактування особистості вплинуло на спосіб дослідження Панасом Мирним внутрішнього світу персонажів. Традиція характеротворення під впливом зовнішніх умов життя (відома ще з прози Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка) відчутна і в Панаса Мирного. Тому в його творах взаємодія людини та зовнішнього світу виступає взаємодією представників різних соціальних станів (романи «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», «Повія», незавершені великі прозові твори), взаємовпливом людської індивідуальності й ряду побутових чи соціально-історичних ситуацій (процес виховання у творах «Палійка», «П'яниця», «Лихо давнє й сьогочасне» та ін.).

Естетична цінність прози Панаса Мирного пов'язана ще й з тим, що саме в другій половині XIX ст. в українській літературі відбувався відхід від фольклорних ремінісценцій (письменники, що групувалися навколо журналу «Основа») до творення власне художньої літератури як виду словесного мистецтва. Реалістичний метод письма став тим фактором, який вивільнив художнє мислення від тогочасних естетичних канонів і відкрив простір для осмислення буття й творення художньої реальності на основі пізнання життєвих закономірностей та пошуків оптимального шляху втілення авторської думки. «На відміну від митців попередніх епох і напрямів, письменник-реаліст перебуває в неопосередкованому відношенні до дійсності — в тому розумінні, що, непідвладний готовим моделям, формам і формулам, він може вільно, творчо «добирати» всю систему засобів зображення відповідно до «вимог» зображуваних життєвих

явищ, їхнього характеру й структури»<sup>2</sup>. Така свобода художнього мислення передбачає не руйнування, а свободу використання існуючих естетичних здобутків (зокрема жанрових форм). Неканонізованість художнього зображення стає причиною того, що в добу реалізму так звана стильова типологія впливає саме з індивідуальних стилів, які підпорядковані більшою мірою внутрішньому світові особистості, ніж існуючим естетичним канонам. Розширення обріїв мистецького мислення найбільш наочно проявляється в епічних формах (і в творчості Панаса Мирного), де в середині XIX ст. відбувається перехід від традиційних оповідних жанрів до такої неканонізованої форми, як роман.

Еволюція стилю Панаса Мирного пов'язана з процесом появи нових жанрів у творчості письменника і в українській літературі другої половини XIX ст. Становлення об'єктивного типу розповіді знаменувало розвиток жанру повісті («П'яниця», «Лихі люди», «Лихо давне й сьогочасне», «Чіпка»). Багатоплановість художнього мислення, прагнення зобразити цілісну картину світу в усіх особистісних взаємозв'язках, часовими й просторовими художніми площинами сприяли появі романного жанру.

Належність Панаса Мирного до культурної епохи другої половини XIX ст. (період не тільки заглиблення у філософські проблеми людської особистості, а й перегляду національної історії в цілому) стала одним із чинників усвідомлення митцем життєвого матеріалу як різноманітності ситуацій, між якими має бути певний причинно-наслідковий зв'язок. Реальна дійсність для Панаса Мирного є не просто «відправним пунктом» для створення адекватної картини образу світу, а своєрідним поштовком до побудови індивідуальної філософсько-естетичної концепції буття.

Закономірно, що атмосфера тогочасної доби зумовила тематику творів письменника-реаліста. Фактично, продовжуючи тему «маленької людини», популярну не тільки в українській, а в інших європейських літературах, Панас Мирний дав оригінальну її інтерпретацію. З одного боку, певний характер-тип діє у відповідності з об'єктивними суспільними й побутовими умовами, з іншого — автор намагається подивитися на особистість з точки зору суспільної та індивідуальної моралі (ранні оповідання «Ганюся», «Жидівка»). Постає проблема індивідуального характеру, який формується й проявляється в середовищі з усталени-

---

<sup>2</sup> *Наливайко Д. С.* Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. // *Індивідуальні стилі українських письменників XIX — початку XX ст.* К., 1987. С. 17.

ми уявленнями про місце людини в суспільній ієрархії («Народолубець», «П'яниця»).

60—70-ті роки — час, коли основна маса населення (селянство) офіційно стала вільною. Склалася ситуація, за якої людина начебто може реалізувати свій внутрішній потенціал. Першочерговою стає проблема дослідження внутрішнього світу селянина в нових для нього умовах, коли він сам має зважувати кожен життєвий крок і обирати свій шлях. Розвиток такого характеру відбувається в процесі постійної взаємодії як зі звичними патріархальними умовами, так і з новим, невідомим досі світом (містом) («Хіба ревуть воли, як ясла повні?», «Повія», «Як ведеться, так і живеться», «Голодна воля», незавершені твори «Родина Бородаїв», «Халамидник» та ін.).

Творчість Панаса Мирного в літературному процесі XIX ст. розгортається, за словами М. Рудницького, як цілий перехідний етап від створення перших власне художніх зразків до нового типу письма кінця XIX — початку XX ст.: «Мирний, що одним коренем цупко тримається ґрунту, на якому зріс талант Марка Вовчка, має у своєму генеалогічному дереві такі паростки, що пахнуть нашою сучасною літературою — Коцюбинським, Стефаником, Винниченком»<sup>3</sup>. У зв'язку з цим можна вести мову про своєрідний процес розвитку прозового повістування в творчості «корифея української прози».

Еволюція художньої свідомості Панаса Мирного пов'язана зі становленням об'єктивного типу розповіді, що став визначальною рисою української прози другої половини XIX ст. Оскільки художня структура безпосередньо впливає з організації свідомості особи, від імені якої й ведеться власне виклад історії, основні типи повістування розрізняються за такими критеріями: виклад художнього матеріалу вустами створеного автором умовного героя має вигляд оповіді від першої особи (суб'єктивної оповіді), а розгортання подій без видимого посилення на джерело інформації, тобто виклад безпосередньо від автора, має вигляд розповіді від третьої особи (об'єктивної розповіді). Саме так в українському літературознавстві розрізняє ці два фундаментальні поняття Є. П. Кирилук<sup>4</sup>, що дає можливість наочно показати особливість індивідуального методу Панаса Мирного у творенні людських характерів (включаючи психологічний аналіз) на тлі цілісної картини дійс-

<sup>3</sup> Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Л., 1936. С. 5.

<sup>4</sup> Див.: Кирилук Є. П. До термінології українського літературознавства // Рад. літературознавство. 1971. № 3. С. 56.

ності. Зокрема письменник зауважував, що автор не повинен втручатися в план розповіді твору; він має уникати суб'єктивних висновків та оцінок (лист до М. Коцюбинського від 30 червня 1898 р.). І все ж простежується еволюція розповідної форми від суб'єктивного «всезнаючого» оповідача (в ранніх оповіданнях і першому друкованому творі «Лихий попутав» (1872) до різносуб'єктної (об'єктивної) розповіді в подальшій творчості.

Оповідь Панаса Мирного від першої особи, хоча за зовнішнім оформленням і подібна до оповіді літературних попередників, не є традиційним повістутванням суб'єктивного типу. Оповідання «Ганнуся» (орієнтовно 1868—1870 рр.) — чи не єдине в спадщині Панаса Мирного, яке можна вважати суб'єктивним типом повістутвання в чистому вигляді. Та й цей твір є не стільки спогадами «всезнаючого» оповідача про минулі події, скільки розповіддю про зміни у внутрішньому світі самого оповідача. Власне дію (сюжет) можна вважати способом вираження внутрішньої суті суб'єкта оповіді. Сюжетна лінія накреслюється шляхом зображення дій двох осіб: Ганнусі, ім'я якої винесено в заголовок і яка фактично є центральним персонажем оповідання, й оповідача. Але так званий план дії оповідача фіксує зміну його настрою залежно від поведінки іншого персонажа (Ганнусі). Тому складається ситуація, у якій на першому плані — спостереження автора-творця за внутрішнім світом оповідача, а власне подієвий аспект є лише засобом дослідження зміни настрою. Дія персонажа протягом усього оповідання супроводжується монологічним описом вражень і роздумів оповідача. Тобто процес розгортання художньої оповіді має вигляд чергування описаної події й коментаря до неї.

Уже в перших спробах пера Панаса Мирного художній виклад не входить у межі чітко окреслених двох аспектів оповіді від першої особи (сюжет героя й сюжет оповідача). Психологічне начало в художній свідомості митця, визначене ним самим як спостереження за «порухами» людської душі «у час лихого долі, у час великої радості, нещастя, горя»<sup>5</sup>, домінує над традиційною літературною формою й приводить до пошуків нового типу авторського самовираження.

Ілюстрацією неусталеної структури суб'єктивної оповіді є оповідання «Жидівка» (орієнтовно 1868—1870 рр.), де початок подається від імені об'єктивного розповідача, а далі

---

<sup>5</sup> *Мирний Панас*. Твори: У 7 т. К., 1971. Т. 7. С. 324. Далі при посиланні на це видання в тексті позначаються том і сторінка.

мова йде від імені оповідача, який був предметно представлений у вступній частині. Таким чином, оповідання має три плани розповіді: від імені об'єктивного розповідача, що стоїть найближче до власне автора; від імені «всезнаючого» оповідача; власне дія зображених персонажів. Створюється ситуація, ніби зображуваний світ існує в свідомості об'єктивного спостерігача, а історія, що лежить в основі сюжету, розказана оповідачем-персонажем (оповідь від першої особи), сприймається як спогади суб'єктивного оповідача (Петра Петровича Мухи) й одночасно як дійсність другого порядку. Центральна сюжетна лінія є лише засобом для відтінення емоційного забарвлення розповіді. Хід думки поєднується з інтерпретацією вчинків персонажів, плином переживань.

Оповідання «Жидівка» й «Ганнуся» можна назвати мелодраматичними історіями нещасливого кохання. Проте в розвитку досить прямолінійних сюжетів проявляється певна система зв'язків між персонажами (в даному випадку між центральним персонажем і оповідачем), що свідчить про початки психологічного аналізу. В процесі спостереження одного персонажа за іншим формується певна точка зору. Тоді окрема історія переходить від простої художньої інформативності до художнього зображення.

Вихід прозового повістування Панаса Мирного ще на ранньому етапі творчості за межі традиційного оповідання свідчить про його вільне епічне мислення. Навіть у традиційному жанрі оповідання автор робить спробу не просто змоделювати життєву ситуацію, а пояснити хід подій: «Що ж це справді за дівчина, як і через віщо дійшла вона до підпалу?» [4, 57]. На основі цього виникає прихована полеміка між потенціальним оповідачем і об'єктивним спостерігачем в оповіданні «Палійка» (початок 70-х років).

Автор-дослідник розкриває процес впливу обставин на спосіб дії персонажа в тій чи іншій ситуації. Хоча, як і раніше домінує свідомість ведучого повістування, він намагається не просто дати власну інтерпретацію конкретної історії, а з'ясувати причину, що зумовила ту чи іншу дію персонажа. У творі проявляються авторські пошуки шляху дослідження причинно-наслідкового зв'язку ситуацій і способу формування точки зору на поставлену проблему.

Оповідання «Палійка» фактично є першою спробою об'єктивної розповіді. Але постать традиційного оповідача затушована лише частково: в окремих епізодах встановлюється його прямий діалогічний контакт із читацькою аудиторією («Невеселі то картини, читальниче...»), хоча загалом оповідання сприймається як розповідь від третьої осо-

би. Однак спроба психологічного дослідження у «Палійці» має дещо схематичний вигляд. Відомий ще на початку твору наслідок став закономірним, бо доля Солохи була визначена наперед ще після зображення нещасного випадку, що стався з нею у дитинстві. Персонажеві не залишається жодного вибору.

Разом з тим конкретний зміст оповідання не замикається на фактичному матеріалі зображеного світу. Ситуацій-моделі дійсності узагальнюються. Момент узагальнення художнього матеріалу можна вважати свідомою метою автора. В оповіданні «Палійка» конкретна життєва ситуація виступає як прояв загальної тенденції: «По наших селах українських багато є таких господарів, таких, добрих, працьовитих, котрі цілий вік свій у роботі та роботі, руки та ноги спочинку не мають, спина не розгинається ніколи і, не дивлячись на їх каторжну працю, тяжку, облиту і потом і кров'ю, все доля їм не служить, не дбає... Такий недотпа, такий безталанник був і Грицько Вареник, батько цієї самої дівчини» [4, 57—58]. Процес узагальнення неминуче веде до «вільної» розповіді й до появи авторського голосу в художньому творі.

Авторська філософсько-естетична концепція втілюється через посередництво постаті об'єктивного розповідача (найближчого до автора й найнепомітнішого в тексті). Поєднання психологічного начала в художньому баченні Панаса Мирного з об'єктивним типом розповіді дало можливість розширити межі зображуваного світу й подати його як процес. Уже в оповіданні «Народолюбець» (початок 70-х років) простежується тенденція не лише до аналізу одиничних подій, а й до дослідження життєвої долі персонажа як процесу становлення особистості. Причому автор не перебуває поза планом твору, — він бере участь в одвічному діалозі з читачем через розповідача й персонажів. Розсосередження особи власне автора на складові (голоси персонажів і розповідача) є основою діалогічного повістування. В результаті цього спостереження й аналіз художніх подій відбувається з різних точок зору.

Тенденція до діалогічної об'єктивної розповіді спостерігається в оповіданні «Лихий попутав» (1872), де оповідач є одночасно й центральним персонажем. У традиційно оформлених діалогах головна дійова особа (Варка Луценкова) змушена сама коментувати свої репліки, використовуючи ремарки: «От, — кажу, — не знать, де та пташка ночувати буде, що її лихою годиною у чужий край прибило!» [1, 23]. Одна й та ж особа одночасно діє й спостерігає сама за собою та за іншими персонажами.



В цілому оповідання «Лихий попутав» є сповіддю оповідача-персонажа. Тема сумної долі сільської дівчини, яка нішла в найми до міста, була досить поширена в прозі першої половини та середини ХІХ ст. У трактуванні цієї традиційної історії оригінальним є те, що спокусником селянки виступає представник, по суті, одного з нею соціального стану. Тому провідним є не соціальний конфлікт, а морально-етичний. На перший план висувається стан людської душі, який передається в основному через зовнішні прояви (дію). Автор, однак, не обмежується таким прийомом і намагається очима самого ж оповідача-персонажа заглянути всередину власної душі. Спостереження персонажа за власним внутрішнім станом набуває найбільшої сили наочного зображення у фінальній сцені оповідання. Психологічне дослідження подано безвідносно до часу оповіді як процес марення: «Ув очах плями миготять, широкі кружала ходять — то жовті, то сині, зелені, то вогняно-червоні... Ось наче що осіяло...» [1, 30].

Активне начало тут належить свідомості персонажа. Він сам керує ситуацією, створюючи найбільш сприятливу атмосферу для вираження своєї суті. Співвідношення свідомостей автора й персонажа зміщується в бік персонажа. Автор, маскуючись під постать оповідача, не зникає. Він займає позицію сприймання. Таким чином, уже в оповіданні «Лихий попутав» на перший план виходить процес спостереження за персонажем, а сам персонаж із пасивного начала перетворюється в активне, тобто стає не тільки об'єктом зображення, а й суб'єктом.

В оповіданні «П'яниця» (1874) з'являється постать незалежного розповідача й чи не вперше у прозі Панаса Мирного здійснюється перехід від суб'єктивного до об'єктивного типу прозового викладу. Розповідач і персонаж перебувають у різних планах повістунання. Роль об'єктивного розповідача не повторює всевладну функцію оповідача від першої особи, присутність якого відчувалася постійно. Створюється особлива атмосфера діяльності персонажа.

Дійова особа є постаттю, зовні некерованою, вільною у виборі власного життєвого шляху. Герой — ставленик автора — створює ілюзію саморозвитку в світі, який є моделлю дійсності. Як повновартісна особистість персонаж вічна-віч взаємодіє із зовнішнім світом за рахунок внутрішньої потенціальної енергії й під впливом об'єктивних обставин стає цілісним характером.

За об'єктивним змістом твору центральний персонаж — дрібний чиновник Іван Лявадний стає жертвою середовища. Під ударами долі він морально деградує, занепадає

духом і, нарешті, помирає в шпиталі. По-іншому складається доля його рідного брата Петра Ливадного. Виховувалися вони в приблизно однаковому соціальному світі, а стали, фактично, антиподами. З одного боку, наявний вплив Просвітництва на трактування теми «маленької людини» (формування характеру відбувається під впливом середовища, як, наприклад, у повісті «Близнецы» Т. Шевченка), з іншого боку, автор акцентує увагу на суто людських чинниках, які взаємодіють із зовнішніми обставинами.

Для психологічних студій автор обирає не окремих відрізків життя особистості, а намагається простежити людську долю від народження до смерті. Ланцюг послідовних ситуацій створює односпрямований життєвий шлях персонажа в замкнених часово-просторових межах художньої дійсності. На розповідача покладається функція високомайстерного обігрування послідовних подій із поступовим наближенням то до дійової особи, то до читача, щоб у кінцевому підсумку представити вічну проблему «людина і світ» у зворотньому зв'язку, подивитися на світ очима персонажа, проникнути в його свідомість і показати, ким є особистість для існуючого оточення.

У процесі інтенсивного проникнення у внутрішній (духовний) світ людини ініціатива повністю передається дійовій особі. Ефект відсутності сторонніх спостерігачів створюється в епізоді писання Іваном Ливадним листа до брата: він залишається наодинці з собою і уявляє вчинки свого брата, зіставляючи їх із власними світоглядними принципами. Лист, який можна порівняти з внутрішнім монологом, дає уявлення читачеві про душевну організацію персонажа. Але рух думки не переростає в реальні дії (лист залишився невідісланим). Після невдалої спроби заявити вголос про себе Ливадний знову потрапляє під тиск навколишніх обставин, і взаємодія між людиною й світом продовжується в одному напрямі. Це супроводжується поступовою деградацією особистості. Незважаючи на фатальне завершення долі героя, в процесі проходження його через життєві випробування автор робить спробу сформулювати точку зору дійової особи на дійсність (це найяскравіше виражено в листі). Зображення внутрішньої активної позиції персонажа через написання листа притаманне й оповіданню «Народолюбець»: «Всі неправди батькові довго лежали у молодому серці, довго кипіли у йому, поки таки й збігли, не гострим словом у крузі свого товариства, а палючим докором у листі до батька» [4, 92].

Таким чином, через зіткнення двох протилежних точок зору (точка зору персонажа, висловлена в листі, й точка

зору адресата — уявного співрозмовника) автор творить діалогічну ситуацію. Сам принцип діалогу передбачає рух думки в часі. Така високомайстерна гра авторської уяви усуває схематичну статичність розповіді й об'єднує часові площини твору в єдине динамічне ціле. «Зв'язавши минуле і сучасне свого героя в єдине ціле, — пише М. Пивоваров, — письменник цим самим уникнув статичності в його змалюванні. З цього часу образ Івана подається в процесі розвитку, в русі, в суперечностях»<sup>6</sup>.

Пов'язання минулого й сучасного через раптовий поворот у минуле є традиційним прийомом Панаса Мирного. В оповіданні «П'яниця» — це розповідь про дитинство Івана Ливадного на початку другого розділу; в повісті «Голодна воля» — пригадування життя Василя Кучерявого до моменту основних подій. У романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» такий прийом застосовується, коли після розділу «Польова царівна» дається інформація про події, які навіть передували народженню Чіпки Варениченка. Далекою ретроспекцією є вся друга частина у тому ж творі, а в романі «Повія» переміщення в минулі часові площини мають вигляд окремих історій-монологів дійових осіб (історія Мар'ї).

Відтворення внутрішнього стану персонажів шляхом послідовного наближення до них постаті розповідача веде до того, що повістувач весь час вимушений ставати на різні світоглядні позиції. При цьому не ігнорується і його власна позиція, яка не є поєднанням різних точок зору. Авторський погляд на поставлені проблеми формується в позатекстовій сфері. Його світоглядна позиція визначається ширшим масштабом, ніж просто належність до конкретної суспільної верстви. Побудова моделі реального світу через формування і взаємозв'язок різних точок зору, активну взаємодію характерів і обставин свідчить про розуміння реальності як невичерпної різноманітності ситуацій в процесі їх постійної взаємодії.

Внаслідок активізації свідомості персонажа розширюються змістові межі твору. У зображеній картині людського буття відкриваються незвідані пласти, які й спонукають до дослідження, аналізу процесу взаємозв'язаних ситуацій. З'являється авторське слово, втілене через «партію» незалежного розповідача. Традиційний для першої половини ХІХ ст. жанр оповідання поступово вичерпується. Кут художнього зору письменника розширюється, й настає

---

<sup>6</sup> Пивоваров М. П. Проза Панаса Мирного 70-х років. К., 1959. С. 78.

момент, коли він шляхом експерименту шукає іншу жанрову форму для втілення своєї думки. Оповідання «П'яниця» є своєрідним етапом в еволюції епічного мислення Панаса Мирного. Відбувається становлення об'єктивного повістування й перехід до більшої прозової форми — повісті.

Прагнення створити цілісну картину буття у причинно-наслідковому взаємозв'язку ситуацій виражається в письменника у спробах у межах одного твору поєднати різні сюжетні лінії, окремі історії. Підтвердженням можуть бути фрагменти великих прозових творів «Сколихнув» («Вечорниці», «Рід»); «Струс. Карло Карлович»; «(Родина Бородаїв) — (Головиха) — Учителька». За орієнтовним датуванням розділів «Струс» і «Карло Карлович» початком 70-х років [4, 515] спроби написання великих прозових творів належать ще до раннього періоду творчості Панаса Мирного.

Те, що епічне мислення Панаса Мирного передбачає не тільки зображення набору ситуацій, а й створення цілісної картини буття через конкретні образи, спричинило розростання творів за рахунок авторського дослідження вглиб зображеного світу, а не через екстенсивне розширення кута зору розповідача. Це характерно для романного жанру, який відрізняється від інших жанрів тим, що його «цікавлять саме зв'язки між гранями й процесами життя, він шукає «всезагальний» зв'язок явищ»<sup>7</sup>.

Вершиною епічного мислення Панаса Мирного вважаються романи «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» (1875) та «Повія» (1883—1884), де автор у центр художнього дослідження ставить неординарну людину й детально простежує її психологічний стан у різних обставинах.

У 70-ті роки ХІХ ст. головною темою українських письменників було життя села. Традиційний соціальний характер (патріархальний господар) після реформи 1861 р. набув нового трактування — селянин опинився перед проблемою власного вибору свого життєвого шляху.

Задум роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» («Пропаша сила») виник у Панаса Мирного навесні 1872 р. від час мандрівки, враження від якої були описані в нарисі «Подоріжжя од Полтави до Гадячого» (Правда. 1874. № 10—13). Порівняно вузький зміст (поява розбійника Чіпки під впливом «дурних умов буття») Панас Мирний вплив у повісті «Чіпка». На основі зібраного матеріалу протягом 1872—1875 рр. у співавторстві з братом — Іваном Біликом створювався роман «Хіба ревуть воли, як ясла

<sup>7</sup> Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. С. 140.

повні?». Завершений 1875 р. й тоді ж проведений через цензуру, твір цей уперше було надруковано 1880 р. в Женеві за сприяння М. Драгоманова.

Другий автор твору (Іван Білик) обстоював думку про необхідність створення в українській літературі «народного роману на основі широкого реалізму». Саме він написав нові розділи («Новий вік», «Старе — та поновлене»), які відтворюють конкретну історичну атмосферу 70—80-х років XIX ст., а також доповнив історичними фактами розділи другої частини. Отже, дія роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» відбувається на тлі історії українського села за півтора сторіччя.

Центральною проблемою епопеї «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» є конфлікт «пропашої сили» (Чіпки) з патріархальним середовищем пореформеного села. Сюжет є майже детективною історією, в ході якої постають картини життя селян, міщан, діяльності новоутвореного земства і т. д. Історія життя центрального персонажа Чіпки Варениченка складається так, що він проходить через численні ситуації випробування: з дитинства серед односельців вважався «виродком»; уже в дорослому віці не вдалося стати добропорядним господарем через втрату земельного наділу; зіткнувся з несправедливістю офіційних осіб щодо ведення (у даному випадку судових) справ із нижчими верствами населення. Як натура діяльна, не зміг знайти втіхи в спокійному сімейному житті й у процесі невдалих пошуків правди опинився в середовищі злочинців, шукаючи «порятунку» в пияцтві і розбійництві.

Картини роману густо заселені характерами не лише різного соціального типу, а й різної психічної організації. Так, протилежністю Чіпки є його дружина Галя. Не може зрозуміти вчинків свого товариша Грицько, який став добропорядним господарем (його спосіб життя цілком відповідає моральним принципам навколишнього оточення). Ситуація загострюється, коли фактично ворогами стають мати з сином (Мотря після численних вагань віддає Чіпку до рук офіційного суду).

Окремими сюжетними лініями, але органічним доповненням центральної історії є екскурс у минулі часи й розповідь про «династію» Гудзів і паралельно з цим — володіння Пісками панами Польськими.

Увагу привертає передусім центральний персонаж Чіпка Варениченко, який є однією із загадкових постатей у літературі другої половини XIX ст. Цього героя можна визначити як суспільний тип того часу. Нове в характері Чіпки — результат зіткнення абсолютно протилежних начал.

Суперечність у його внутрішньому світі — це, фактично, вічне розходження між прагненням до найповнішого самовираження, реалізації великої потенціальної енергії й постійною протидією зовнішніх обставин, неможливістю досягти ідеального світопорядку (який вимальовується в уяві). Отже, неординарна особистість випадає із суспільної ієрархії; виникає конфлікт із середовищем і внутрішня драма душі.

В аналітичній прозі Панаса Мирного неможливо провести точну межу між власне зауваженнями розповідача й безпосереднім вираженням внутрішнього стану персонажа. Відбувається постійне чергування цих двох планів дослідження, в чому й полягає внутрішній драматизм розповіді. У дослідженні особистості через внутрішнє драматизування розповіді активно взаємодіють свідомості розповідача й персонажа.

Активізація свідомості персонажа (формування його точки зору) свідчить про те, що особистість постає не лише частиною зображуваного світу, а й творить свій власний світ, який вступає у взаємодію із світом інших персонажів і з усім композиційним світообразом. Зразком діалогу з навколишнім світом може бути внутрішній монолог персонажа, коли з'ясування проблеми відбувається через звертання до уявних співрозмовників: «Бідний мій тату! — думав він. — Не знав ти долі від самого малку, — може, аж до смерті... Ганяла вона тебе з одного краю світа на другий; од панського двору до Дону, од Дону — до прийому... Де ж тепер ти? Що тепер з тобою?.. Ой, боже наш, боже! Ти — всесвітній царю: ти все бачиш, все знаєш... Ти один наглядаєш над землею — і маєш волю над нею... Чому ж ти не скараєш злого — хай не карає доброго?!» [2, 76].

При найвищому психологічному напруженні у «розмову» персонажа з самим собою підключаються ще й внутрішні голоси (крім реальних голосів розповідача й персонажів). Так, в епізоді роздумів Чіпки над скоєним злочином (розділ «Перший ступінь») рівномірний плин роздумів переривається риторичними реченнями: «А до цього що виторяв?! Де ділася кобила, вівці, корова? Де одежа, що мати справила? де ділася мати? куди вона пішла? де приклонила сиву голову?!» [2, 218]. Це дає можливість авторові повністю віддати ініціативу дійовій особі й поставити її перед вибором подальшого життєвого шляху через осмислення пройденого етапу. Включення додаткового голосу опосередковано засвідчує існування точки зору, що не тільки виступає в опозиції до тієї, яку персонаж формує своїми діями, а є однією з рушійних сил його саморозвитку.

Процес саморозвитку індивідуального характеру відбувається, безперечно, у системі зв'язків між персонажами-характерами, які виражають ту чи іншу тенденцію життя. До персонажів, які створюють оточення Чіпки, належить образ громадського пастуха діда Уласа, Чіпчиної матері Мотрі; дружини Галі («розбишацької дочки»). У системі взаємопереплетених сюжетних ліній постають люди різного рівня соціальної ієрархії: справжні люмпени — Лушня, Матія і Пацюк; порядний господар Грицько Чупруненко; представники соціальної верхівки — пани Польські, становий Дмитренко, земський діяч Шавкун та ін. Взаємодія колоритних індивідуальностей не тільки творить динаміку художньої історії, а й є засобом висвітлення різних точок зору, запорукою неповторного епічного драматизму.

Епічна драматизація — художня умовність, бо, за традицією, прозового словесного мистецтва, різносуб'єктний діалог твориться через видозміну голосу розповідача. Проте одночасна акція різноголосих протидіючих начал наочно демонструє хід епічної події, наближаючи художню умовність до реальної ситуації та уникаючи монотонного переповідання подій, що фактично вже відбулися.

Найбільшої подібності з дійсністю епічна драматизована розповідь набуває в масових сценах. У романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» вони схожі з власне драматичними полілогами, де побіжні зауваження розповідача мають вигляд сценічних авторських ремарок (сцена бунту в розділі «На волі»).

Взаємодія різних точок зору, що створює внутрішній світ роману, у Панаса Мирного відбувається на тлі постулатів переважаючої в свій час патріархальної моралі українського суспільства. Цей спосіб мислення, домінуючий світогляд наочно втілюються через висвітлення так званої «громадської думки». Сам розповідач, ведучи об'єктивне повістування, мимоволі стає на точку зору загальноприйнятих поглядів щодо організації людського суспільства. Але це не є повною асиміляцією з відповідною суспільною верствою. Бо й висвітлення «громадської думки» часто реалізується як результат спостережень і має вигляд цитування: «Під ним тліє вісім безневинних душ, загублених в одну ніч *«страшним чоловіком»* (курсив наш.— О. М.). Таким чином, «громадська думка» — також своєрідна точка зору, яка, хоча й не належить чітко окресленій особі, створює загальне тло для взаємодії всіх інших.

Внутрішній драматизм розповіді через постійну зміну точок зору — продукт об'єктивного звучання тексту, а не

авторського задуму. І все ж самі автори відчували важливість зміни точок спостереження в ході художньої думки. Іван Білик у зауваженнях до повісті «Чіпка» писав: «...тебе необхідно розширити горизонт и посмотреть на жизнь, как она есть, а не в изолированном фокусе — разбойничестве. Автор должен не с разбойнического притона смотреть на мир, а напротив,— с мировой точки на разбойнический притон» [2, 375].

Драматизація прозової форми стає одним із жанротворчих засобів роману другої половини ХІХ ст. Прагнення письменника-реаліста не просто «сфотографувати» дійсні ситуації, а зрозуміти рушійні сили людської поведінки, логічну закономірність, взаємозв'язок різних аспектів цілісної картини буття або ж повний алогізм ходу подій веде до того, що змальована ситуація доводиться до найвищої міри напруження через постановку запитань і одержання відповідей чи прямого зіткнення різних поглядів. Через формування авторського слова над текстом розкривається не лише індивідуальна манера щодо конструктивної організації прозової форми, а й демонструється авторська філософія буття. Традиційна романна форма в інтерпретації автора представляє конкретну картину епохи крізь призму авторської свідомості й узагальнює поставлені проблеми, відкриваючи простір для роздумів читача.

Своєрідність роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» полягає в тому, що він має двох авторів. Єдиний план розповіді епічного твору складається ніби з двох різних авторських точок зору. Кожен з авторів «творить» свого розповідача, а разом з цим — свою версію втілення авторської думки. Розповідач Панаса Мирного, виступаючи об'єктивним спостерігачем, займаючи позицію на різних дистанціях щодо окремих персонажів, періодично майже цілковито зливаючися з голосами дійових осіб, не засвідчує своєї присутності в тій чи іншій ситуації. Про наявність такої точки спостереження читач може тільки здогадуватися, виходячи із загального враження про плин розповіді. Розповідач Івана Білика також займає об'єктивну позицію, чим визначається загальна стильова тенденція роману. Проте в епізодах тут постійно відчувається присутність сторонньої особи. І персонажі навіть дещо втрачають свободу дій у художньому просторі, перебуваючи під владою сторонньої особи. Так, сцена земських виборів (розділ «Старе — та поновлене») подана як картина, яку спостерігають з однієї постійної точки. До того ж персонажі повністю керовані розповідачем, про що свідчить пряме словесне зауваження з використанням присвійного займенника: «Хоч наші дука-



чі були у добрих синіх жупанах, а все-таки така незвичайна сміливість колола панські очі» [2, 331—332].

Панас Мирний та Іван Білик створили два різні типи розповідача. Літературознавча думка від І. Франка до О. Білецького однастайна в тому, що це — одна з причин недосягнутої гармонії між авторами роману.

Уявлення про естетичну цінність романів Панаса Мирного складається великою мірою залежно від часово-просторової організації художньої дійсності. Часто згадуваним є факт раптового переривання сюжету другою частиною в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Прийом далекої ретроспекції не зовсім розуміли навіть самі автори. Недарма Іван Білик називав цю частину «проклятою» й пропонував вилучити її з роману. Проте екскурс у далеке минуле не просто «працює» на загальну ідею, а охоплює перші два етапи центрального конфлікту (історії Мирона й Максима Гудзів), без чого «драма современная» (історія Чіпки) не мала б сенсу. Крім цього, в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» переміщення в історичне минуле визначає не лише своєрідність часово-просторової організації художнього твору, а є одночасно засобом вираження авторської позиції щодо усвідомлення ходу української історії за півтора сторіччя.

Дві передісторії сюжетної лінії Чіпки розгортаються через співіснування двох типів мислення (козацького й патріархального). Життя особистостей прямо чи опосередковано пов'язане з певними історичними фактами, які виступають не тільки подієвим тлом, а й факторами формування світобачення.

Аналогічними є раптові трансформації в минулий час на початку роману (коли після розділу «Польова царівна» подається розділ «Двужон»); переміщеннями меншого масштабу є історія про «злочин» малого Чіпки перед богом (розділ «Дитячі літа»), оповідь діда про Чіпчиного батька. У часовій організації роману таке зміщення має вигляд пригадування. За цим самим принципом включається історія Мар'ї в роман «Повія».

Доказом того, що постійне оперування часовими площинами органічно входить у художній світ митця, є зауваження Івана Білика до повісті «Чіпка»: «Обыкновенно рассказывая чью-либо жизнь, люди не говорят о ней — за здорово живешь, что вот, мол, был такой-то, отец у него такой-то, жил так-то etc. А всегда вспоминают жизнь чью-либо и приводят ее в пример — по поводу каких-либо воспоминаний» [2, 376]. Для Панаса Мирного «характерне як поступальне зображення, так і «стрибки» назад, в минуле,

з тим же послідовно-поступальним зображенням подій до точки ретроспекції і дальшим їх продовженням у «дійсному» художньому часі»<sup>8</sup>.

Раптові переміщення часу розповіді в минуле ускладнюють конструкцію романного жанру. Прагнення відтворити цілісну картину буття через закономірний зв'язок явищ є причиною поєднання теперішнього й минулого часів. У романі, де доля центральних персонажів простежується на тлі загальної картини свого часу, фабула не замикається в межах одного часового відрізка. Використовуючи власний авторський досвід в усвідомленні змісту епохи і досвід попередників, письменник створює романну картину з узагальнюючим значенням на тлі розімкненого художнього часу.

Деяку дисгармонію в організації художнього часу, яку вносить друга частина в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», можна пов'язати ще й з тими обставинами, що в період написання твору романний жанр в українській літературі перебував на стадії становлення. Власний письменницький досвід відігравав чи не вирішальну роль у виробленні форми для повноцінного втілення авторської думки, про що, зокрема, свідчать численні редакції й переробка тексту твору.

Оригінальність внутрішньої структури романного жанру Панаса Мирного полягає в тому, що дослідження зображуваного світу відбувається на основі поєднання логічного й емоційного начал. Поряд із драматизацією епічної розповіді наявний і ліричний елемент, який вносять, зокрема, пейзажі. Природа, хоч і є емпіричною даністю, але такою, що пристосована до сприймання психологічних нюансів у поведінці персонажа і в загальному емоційному колориті твору. Своєрідний ліризм простежується в епічній прозі письменника в співіснуванні світу реального та нереального (сни, марення): «І сниться Чіпці — немов сон, і ввижається — наче бувальщина» [2, 245]. Якщо психологічний аналіз відбувається в так званому нереальному світі, то знімаються будь-які умовності дійсного життя. Авторська думка переходить навіть у світ символів. Свідомість персонажа не обтяжується моментними життєвими реаліями й вільно оперує кольоровими та звуковими образами.

Реалістичний метод, яким позначена творча спадщина Панаса Мирного і який І. Франко у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» назвав науковим, передбачає створення художньої реальності як процесу пізнання голов-

<sup>8</sup> Черкаський В. М. Художній світ Панаса Мирного. К., 1989. С. 118.

них закономірностей людського буття. Ця особливість є не тільки ознакою стилю окремих авторів, а й характеризує основну тенденцію реалістичної літератури другої половини ХІХ ст. За словами Д. Наливайка, «серед інших напрямів і типів художньої творчості реалізм виділяється тим, що із системи функцій мистецтва, поліфункціонального за своєю природою, провідною у ньому стає пізнавальна функція»<sup>9</sup>. Психологічне дослідження в романах Панаса Мирного, власне, і є способом пізнання внутрішньої суті людини. Відкриваючи простір для розвитку свідомості персонажа, автор створює ситуації, в яких він змушений робити вибір свого життєвого шляху. Пізнання дійсності відбувається в свідомості. Створюється ефект, ніби не автор формує уявлення про людину, розглядаючи зовнішні прояви її поведінки, а сам персонаж досліджує оточення (цілеспрямоване, пов'язане з його діяльністю). Якщо в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» основну роль щодо можливого трагічного фіналу відіграє «громадська думка», яка ще з дитячих років Чіпки готує ґрунт для деградації особистості, то в романі «Повія» колективна мораль тривалий час не вступає у прямиий конфлікт із особистою мораллю персонажа. «Громадська думка» постає як результат пізнання Христею незнайомого їй раніше середовища. Постулати суспільної моралі викликають активність внутрішнього світу персонажа в момент, коли він опиняється перед вибором життєвої долі. У підтексті цей процес пізнання невідомого середовища містить авторський прогноз трагічної розв'язки. Остаточним етапом є історія Мар'ї, спроектована на долю Христі, у свідомості якої виникають прямі асоціації з власним життям.

Завдяки відкритому романному просторові, а також дослідницькій природі романного жанру внутрішня суть характерів і в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», і в «Повії» залишається не відомою до кінця. Кожен характер постійно перебуває в процесі становлення. І авторська думка також — у русі від невідомого до відомого. Тому художнє пізнання дійсності передбачає не лише змалювання типових для певного суспільного ладу обставин, а й таких, які, можливо, ще не проявилися в новій й зовні виглядають незрозумілими. Так, невдовзі після появи роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» В. Барвінський писав про образ Чіпки як винятковий: «Чіпка се не тип звичайного, щоб так сказати пересічного парубка, не твір звичайної

<sup>9</sup> Наливайко Д. С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. С. 22.

долі селянських дітей, а твір незвичайних, виняткових, хоч і не дуже надто рідких обставин»<sup>10</sup>.

Психологічне дослідження Панаса Мирного — це справжнє експериментування, коли внутрішній світ дійової особи — таємниця не тільки для автора, а й для самого персонажа. Тоді процес душевних змін подається як внутрішня драма, де повністю знімається будь-яка запрограмованість. А драматичне напруження ситуації твориться в той самий момент, коли персонаж опиняється на життєвому роздоріжжі. І навіть він сам (учасник сюжетної дії) часто не може розібратися в своїх думках, щоб дійти конкретного висновку, який би вказував на вихід зі скрутного становища. «Христі робилося страшно. Страшно того, що жде вона, страшно саму себе... Вона дослухалася, що в її душі коїлося, що в її серці заводилося. А заводилося там щось непевне...» [3, 292]. В час, коли точка зору дійової особи ще не сформована, проблема вибору подальших дій залишається відкритою.

Постійна незавершеність, відкритість в обігруванні психологічних ситуацій у романах Панаса Мирного дає підставу стверджувати, що внутрішня свобода художньої дії базується на авторській свободі щодо усвідомлення й відображення дійсності.

Поряд із так званим спонтанним творенням художньої дійсності Панасові Мирному властиве й планування наперед ходу дії. Прикладом додержання певної схеми може бути розгорнутий план переростання повісті «Чіпка» в роман-епопею. У романі «Повія» простежуються певні етапи в ході сюжетної дії. Про це писав сам Панас Мирний у листі до М. Старицького від 27 листопада (15 грудня) 1881 р.: «Кожну частину маю надію виготувати так, щоб всяка мала свою самостійність або цільність. Коли у селі (І ч.) давить Притиківну свій дука Грицько, то у городі (друга) не легше пригнітить городянський крамар Загнибіда. Дякуючи йому, вона улазить у таку напасть, котра згоне її матір з світу. А без матері що її принадує до села? Кругла сирота, служити вона стане у кого? У городі і служити краще, і робота легше. Притиківна наймається у городі до пана (третья частина). Інший побит, вищі звичай міські захоплюють її зовсім, з тілом і душею, і Притиківна, закохавши панича, ступає на слизький шлях. Раз ступивши на хистку кладку, вона не здержиться і мчить далі — сторч головою. Про се розкаже 4 частина «Попідтинню»

<sup>10</sup> Барвінський В. Незамічена повість з українського життя // Діло. 1882. Ч. 12.

[7, 359—360]. Окремі картини роману відображаються в свідомості учасників дії як життєві випадковості. З боку ж автора-розповідача йде цілеспрямоване компонування художнього матеріалу, де кожна випадковість у конкретній долі особистості стає закономірністю в ході взаємодії людини і середовища.

Опредмечена в романі художня думка представляє сюжетні колізії максимально наближено до реальності, реалістично. Вони мають масштабне значення, що й дає змогу в розмаїтті життєвих ходів побачити глибокі зв'язки й на основі узагальнення змалювати картину закономірних змін у процесі буття. Згадаємо хоча б зауваження Панаса Мирного про розбійника Гнидку як безталанну дитину свого часу. Таке узагальнення, як відомо, виникло на основі факту, який насправді мав місце в реальному житті.

Прагнучи відшукати причинно-наслідкові зв'язки у життєвих ситуаціях, Панас Мирний захопив такі широкі сфери тогочасної дійсності, що роман «Повія» став широкою синтетичною картиною віку. Центральна сюжетна лінія — трагічна історія сільської дівчини, яка стала наймичкою, а далі — міською повією; її життя закінчується тим, що, повернувшись в село, вона замерзає під корчмою, яка колись була її батьківською хатою. Навколо цієї історії групуються характери, які становлять цілісну картину українського суспільства другої половини ХІХ ст. Тільки перелік так званих «соціальних титулів» дає можливість уявити атмосферу взаємодії різнобарвних індивідуальностей: збирач податків із селян Грицько Супруненко, селянин середнього достатку Карпо Здрі, міський крамар Загнибіда, власник графського маєтку Колісник, нащадок старшинського роду Лошаков, заповзятий чиновник Проценко та багато інших. Короткі історії про кожного з них свідчать про процес розвитку кожної особистості, на основі чого зображений світ постає цілісною картиною буття, розвивається за своєю внутрішньою логікою.

Проблема романів Панаса Мирного («вропащої сили») прочитується й у повісті «За водою», написаній у співавторстві з Іваном Біликом у 80-х роках. Потенціальна енергія селянської маси проявляється у вигляді стихійного бунту. В деяких моментах цей твір має подібні художні особливості з повістю «Чіпка»: спостереження за протистоянням центрального персонажа Грицька Коваля й оточення супроводжується натуралістичною описовістю.

На початку 80-х років була написана повість «Голодна воля». Художній матеріал до цього твору збирався ще в 70-ті роки й був частково використаний у романі «Хіба ре-

вуть воли, як ясла повні?». В центрі уваги — та сама проблема розвитку особистості (характеру селянина) за нових умов (після скасування кріпацтва). Результатом діяльності персонажа (Василя Кучерявого) за об'єктивних умов свого часу є знову ж проблема «пропашої сили». Повісті «За водою» й «Голодна воля» написані в уже сформованій манері прозового викладу, яка розвинулася в романах Панаса Мирного.

Об'єктивний тип розповіді зберігається в повістях «Лихі люди» (1875), «Лихо давнє й сьогочаснє» (1897). Звернення до жанру повісті, а пізніше й поява коротких розповідних форм (нарису) «Серед степів» (1898), новели — «Сон» (1905), оповідання — «Лови» (1883), «Дурниця» (1909) не свідчать про занепад романного мислення Панаса Мирного, бо повісткування базується на тих самих принципах художнього письма: дослідження внутрішнього світу людини на тлі зображених різноманітних життєвих ситуацій, пошуки причинно-наслідкового взаємозв'язку в ході подій.

Оригінальним явищем у творчості Панаса Мирного є повість «Лихі люди». Твір написаний майже одночасно з романом «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», коли основним завданням автор бачив дослідження психологічних колізій людини, яка потрапила у стресову ситуацію. Це підтверджує й первісна назва — «Що підчас дума і робить чоловік, коли йому не дадуть спати».

Художня розповідь у повісті побудована на основі постійного чергування телерішльової й минулої часових площин. Часове зміщення є начебто традиційним прийомом у прозі Панаса Мирного. Проте традиційний екскурс у минуле з поступовим поверненням до моменту ретроспекції простежується лише на початку повісті, де з'ясовуються обставини, за яких герой потрапив до в'язниці. Наступні картини минулих подій не мають очевидного зв'язку з часом повісткування, тому не можуть розглядатися як такі, що виникають на основі спогадів чи асоціацій розповідача або персонажа. Минуле постає у вигляді марення Петра Телепня. Такі екскурси, фактично, є грою хворої уяви особистості. Сам розповідач говорить не тільки про напівсонний стан Петра Телепня, а й про порушення нормального відображення дійсності в його свідомості: «Очі його були відкриті — тільки він не бачив нічого кругом себе... Не його слабим очам продивитися ту густу темноту, яка зразу обняла хату!..» [1, 74—75].

Оскільки герой постійно перебуває в стресовому стані, то поряд зі свідомою сферою діяльності думки вступає в

дію і сфера підсвідомості; в один момент поєднується теперішнє й минуле. Петро Телепень, наче сторонній спостерігач, як картину за картиною, проглядає історію свого життя.

У ході постійної зміни теперішнього й минулого часів взаємодіють світи реальний та ірреальний. Останній виконує функцію спогадів, що з'являються у свідомості героя. Процес переходу в інший часово-просторовий вимір відбувається ніби поза свідомістю персонажа, з ініціативи автора. Свідомість самого героя вступає пізніше, коли Петро Федорович впізнає нововведених дійових осіб. «Що за диво? — подумав Петро Федорович.— І лице матері, і лице дитини такі знайомі?.. Це ж я!.. це ж мати моя!» — трохи не скрикнув він і ще дужче впився очима в причуду» [1, 76]. Колишні події з'являються у Телення на підсвідомому рівні. Розповідач відтворює певну картину й далі сам коментує всі події. Герой займає позицію спостерігача, хоча фактично діє його свідомість, у сферу якої й проникає розповідач. За таких обставин відбувається розпорошення уваги розповідача. По-перше, у його функції входить відбір відповідної інформації й виклад її таким чином, ніби він сам обізнаний із тим, про що розповідає; по-друге, він спостерігає за психологічною реакцією героя на процес відновлення в пам'яті колишніх подій. Об'єктивний розповідач зберігає сторонню позицію. Безпосередньою формальною ознакою наявності відстороненої точки спостереження є розповідь від третьої особи. Тому, незважаючи на елементи нового типу прозового викладу (зображення художньої дії як гри свідомості персонажа), манера Панаса Мирного залишається в руслі об'єктивної розповіді.

Втілення авторської естетичної концепції в новісті «Лихі люди», як і в прозі Панаса Мирного зрілого періоду, відбувається через послідовне зображення картин, які об'єднуються в одне ціле постаттю об'єктивного розповідача. Розповідь розгортається через зміну коротких картин-марень або картин-снів, які можна назвати статичними. Але поняття «картина» може мати й ширше значення — складова частина великого епічного полотна. Так, цикл «Як ведеться, так і живеться» (орієнтовно кінець 70-х років) був задуманий автором як сукупність окремих історій. У листі до М. Старицького від 25 березня (7 квітня) 1882 р. Панас Мирний писав: «Колись малась думка у таких обрисках подати (як Щедрін у «Семействе Головлєвых») цілу низку народних типів від дідів аж до сього часу, зв'язавши їх до купи однією ідеєю: як з покоління до покоління винародовлювались наші найталановитіші люди...» [7, 362].

Зображуючи в повісті «Лихі люди» паралельно життєві шляхи Петра Телепня і його «товаришів» через картини марення й сну, автор у сконденсованому вигляді дає загальнену картину сучасного. Акцентуючи увагу на людській суті, письменник у самій особистості шукає причину її життєвих колізій. Різні долі людей, які виховувалися в приблизно однаковому середовищі, засвідчують одну з визначальних рис позиції Панаса Мирного-художника — поставити в центр художньої реальності людину, відшукати в ній самій першопричину життєвих колізій, побачити зв'язок між ними, взаємодію окремих людських мікросвітів.

При розкритті свідомості персонажів час розповіді переключається з граматичного минулого на теперішній, фіксуються безпосередні враження від побаченого й почутого. Але якщо в окремих епізодах повістей «Лихі люди» та «Лихо давне й сьогочасне» граматичний теперішній час має значення художнього минулого, то в нарисі «Серед степів» суцільний виклад у теперішньому часі сприймається як безпосереднє споглядання й миттєві враження. З листа Панаса Мирного до М. Коцюбинського від 11 вересня (30 серпня) 1898 р. відомо, що основним елементом авторського задуму й було зображення співвідношення між зовнішнім оточенням і його відображенням у внутрішньому світі людини: «Ця невеличка робота носитиме назву «День у дорозі», тобто буде малювати подорожні картини від ранку аж до ночі і виявлятиме — який має вплив на душу людську краса світова, які почуття розворушує та або друга картина» [7, 442].

Залишаючись вірним художньому завданню — «заглянути у душу чоловічу глибоко-глибоко...» [7, 324], Панас Мирний у короткій епічній формі концентрує увагу на емоційному стані людини, яка перебуває наодинці з природою. Хоча сюжет твору безпосередньо пов'язаний з мандрівкою розповідача, на першому плані, — думки, емоції, викликані спогляданням дійсності. Притаманний письменникові картинний спосіб зображення світу тепер став чи не основним фактором створення нарису. Якщо в попередніх епічних творах Панаса Мирного картини-описи навколишнього світу (зокрема, пейзажі), існуючи як окремі фрагменти, супроводжували хід загальної дії, пов'язаної з авторським дослідженням причинно-наслідкового зв'язку життєвих ситуацій, то в нарисі «Серед степів» стилі повідомлення про власне подорож є ніби своєрідною декорацією, яка часто навіть обтяжує вільний політ почуття розповідача й на мить затримує розвиток думки. Одночасно подається інформація щодо розгортання фабули й проце-



су зміни психологічного стану людини, яка є й центральним персонажем, і об'єктивним спостерігачем, що миттєво фіксує найменші власні душевні «поруки». Авторське слово існує через голос єдиної особи — розповідача, який, будучи традиційним організатором епічної розповіді, є ще й основою композиції в нарисовому жанрі.

Зображення сфери думок і почуттів відбувається передусім через авторське самоспостереження, самопізнання. Розповідь у таких випадках ведеться, як правило, від першої особи, а головною постаттю є я-персонаж, як у новелі «Сон» Панаса Мирного. Така форма повісткування, притаманна здебільшого малим жанрам, не є повторенням оповіді від першої особи в ранній прозі письменника, що було своєрідною літературною традицією в першій половині XIX ст. Розповідач спостерігає насамперед за власним внутрішнім світом; форма повісткування наближається до суцільного авторського монологу, що можна зіставити навіть із потоком свідомості.

Система умовних образів в уявному світі в новелі «Сон» формується в уяві розповідача в період особливого психічного стану — сну. Розповідь у цьому малому епічному жанрі є не результатом спостереження неординарного випадку чи життєвої ситуації, а скоріше художньою матеріалізацією сплетіння думок, вражень, асоціацій розповідача: «Іноді серед того сону заклъовувались у голові невеличкі ростки якихся таємних гадок, чогось такого, що не давалося ні думкою обхопити, ні очима осягнути. Потім ті ростки, ціпляючись одно за одно, спліталися в уривки чогось десь баченого або давно чуваного, а ще згодом — ці уривки думок, зв'язуючись одна з другою, розгортали перед закритими очима пишний малюнок якогось іншого життя — таємного, як і сон той, блискучого та утішного, як і його привиденьки» [1, 335—336].

Приєм сну у Панаса Мирного — це своєрідний місток до предметного зображення сфери думки. Перебуваючи в сонному стані, я-персонаж відмежовується від зовнішнього світу й дає можливість на перший план висунути сферу духовну. Прозовий виклад набуває вигляду ліричної розповіді. Проте навіть в умовах появи неоромантичних тенденцій на рубежі XIX—XX ст. епічне мислення Панаса Мирного тяжіло все-таки до предметного зображення. Символічні образи в новелі «Сон» одразу ж піддаються розшифруванню. «Морок — то ворог світовий» [1, 335]. «Я побачив жіночу постать перед собою, люту та страшну...

— Хто ж ти така, страшна, люта? — нестямно скрикнув я.

— Во-ол-л-я! — з протягом вимовила вона» [1, 343—344].

Голосом розповідача за допомогою предметних реалій окреслюються узагальнені поняття й тут же тлумачиться їх значення. Таким чином, особа, від імені якої ведеться повісткування, одночасно вибудовує світ конкретних образів і здійснює акцію перетворення значень для досягнення полісемантичного ефекту.

Літературна ситуація кінця XIX — початку XX ст., коли з'явилася загальна тенденція до філософського наповнення художніх образів, вплинула й на творчі плани Панаса Мирного. У листі до Я. Жарка від 17 листопада (4 грудня) 1901 р. письменник викладає свої думки щодо змісту містерії «Спокуса»: «...сього року, або краще — сії осені, написав 4-х актову містерію «Спокуса»... Задумав я, бачите, зробити ступінь у ще ніким не затриману сферу — філософію, тобто написати філософську драму. Задля нашої, тільки що ставшої на дибки мови це трудне діло. Треба було вибрати підходящу тему. Я і взяв задля неї легенду о грехопаденні, щоб показати боротьбу двох сил: віри і розуму» [7, 479]. Проте пошуки кардинальної зміни в методі письма мали б вигляд штучного «підтягування» письменника до неоромантизму. Незважаючи на наміри самого автора, природа його таланту лишилася в руслі реалізму. Елементи нової манери художнього зображення можна вважати наслідком художньої сміливості, експерименту автора

Епічність, яка є основою художнього зображення Панаса Мирного, — не тільки зовнішня форма прояву авторської свідомості (прозовість), а й глибинна суть мислення письменника. Це стосується проблеми епічності в його *драматургії*. Сам автор неодноразово висловлював думку про те, що його п'єси не призначалися для сценічного втілення. Так, у листі до С. Єфремова 1901 р. говориться про прозову суть його драматичних творів узагалі: «Вони писались не задля кону — ті ж повісті, тільки скомпоновані в драматичній формі» [7, 472]. Загалом структура драм нагадує більше драматизовану розповідь, ніж власне п'єсу. Тут присутній той же спокійний тон розповіді, неквапливий перебіг подій, розтягнутість окремих монологів дійових осіб, які можна зіставити з внутрішніми монологами в прозовому творі («Не вгашай духу», 1905; «Перемудрив», 1884; «Згуба», 1896; «У черницях», 1884).

Єдиною драмою Панаса Мирного, поставленою на сцені, була «Лимерівна» (1892). У п'єсах письменника проявилася драматичне начало, яке в прозових текстах спостері-

гається у вигляді багатосуб'єктної розповіді, взаємодії різних точок зору. Кожна з думок, що беруть участь у загальній «розмові», має чітко окресленого автора й постає у вже сформованому вигляді. М. Пивоваров характеризує художню цінність п'єс Панаса Мирного саме з боку майстерності у сфері діалогу: «Драматургічні спроби мали велике значення для удосконалення діалогів у прозових творах Мирного. Це була свого роду практика майстерності діалога як одного з найважливіших засобів типізації»<sup>11</sup>.

Оскільки прозовий текст — це розповідь від імені певної особи, яка не є безликою постаттю, виникає проблема суті свідомості розповідача. Майже вся українська література XIX ст. в основному базувалася на селянській тематиці. У зв'язку з цим об'єктивний розповідач, функція якого в психологічній прозі полягає не тільки в спостереженні зовнішньої дії, а й у дослідженні духовної сфери, починає дивитися на світ очима персонажа, сприймати дійсність через світовідчуття представника селянського середовища.

Оригінальним проявом органічного зв'язку автора-розповідача із селянським середовищем є зображення історичних подій (екскурс у минуле в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»).

Розповідь з точки зору патріархального типу мислення не є, однак, закономірною в епічній прозі Панаса Мирного. В окремих епізодах позиція ведучого повісткування стає альтернативною зображуваному середовищу: «Чи чуло ти, сіре хліборобство, розтикане по горах і по долинах, по хуторах і селах, чи ти чуло той нестямний викрик дворянської радості?

Ні, ти не чуло, тобі ніколи було дослухатися. Хатні клопоти, клопоти села, хутора, а найбільше клопоти біля землі тобі ближчі були, ніж що друге» [3, 496].

Певну роль відіграв тут такий фактор, як соціальне замовлення. Письменник-реаліст, прагнучи зобразити життєві колізії людини на тлі свого часу, свідомо в центр подій у патріархальному світі ставив особистість, виховану цим середовищем.

Перевага селянської тематики в творчості прозаїків другої половини XIX ст. деякою мірою обмежувала можливості психологічного дослідження. Вже представники старшого покоління реалістів виходять за межі розповіді з позицій селянського світогляду. У Панаса Мирного свідченням цього є твори не з життя села: «Лови» (1883), «Дурниця» (1909), «Лихі люди» (1875).

<sup>11</sup> Пивоваров М. П. Проза Панаса Мирного 70-х років. С. 31.

Характеризуючи творчу особистість Панаса Мирного, варто згадати про його *перекладацьку* працю. Йому належать переклади творів Пушкіна, Рилеєва, Лермонтова, Огарьова, Островського («Гроза» — разом з Іваном Біликом), Шекспіра («Король Лір»), Г. Лонгфелло («Дума про Гайявату»). Користуючись характерною для українських дум образно-стилістичною й ритмічною системою, письменник зробив оригінальний переспів «Слова о полку Ігоревім» — «Дума про військо Ігореве» (1883).

*Поетична спадщина* Панаса Мирного налічує близько трьохсот віршів. Проте сам автор відчував їх художню недосконалість і називав «нікчемним віршуванням». Поезію Панаса Мирного («До музи», «Україні», «До сучасної музи» та багато інших) можна вважати швидше виравами з шліфування художнього слова, ніж майстерним постичним обігруванням авторської думки.

Манера прозового викладу Панаса Мирного великою мірою дає уявлення про основні типологічні риси реалістичної психологічної прози другої половини ХІХ ст. Формування об'єктивної розповіді безпосереднім джерелом має загальну тенденцію в українській літературі цього періоду: поступовий перехід від зображення художнього матеріалу через свідомість суб'єктивного оповідача до так званої об'єктивізації й виникнення категорії об'єктивного розповідача.

Об'єктивне зображення, що передбачає не лише нагромадження художнього матеріалу внаслідок розширення кута зору розповідача, а й пошуки причинно-наслідкового зв'язку життєвих колізій, дослідження реальності вглиб, характеризує епічне мислення Панаса Мирного як романне.

Об'єктивна манера розповіді стала засобом побудови світообразу як системи, що саморозвивається за внутрішніми законами. Реалістичне зображення цілісного предметного світу включає взаємодію особистостей, які формуються на основі взаємозв'язків з оточенням, у процесі співіснування різних суб'єктів свідомості. Це наочно втілюється через епічне багатоголосся. У ході пізнання законів загального зв'язку явищ, тобто пошуків внутрішньої логіки життя, в одне ціле поєднуються різні часово-просторові структури, які, на перший погляд, можуть і не мати очевидного зв'язку.

Зображення світу як епічної події, тобто створення цілісної предметної картини дійсності, — домінуюча риса в художньому світі Панаса Мирного й на пізньому етапі творчості, в час появи неоромантичних тенденцій в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. Цей факт

стає очевидним, якщо порівняти його метод письма з імпресіоністичним методом зображення. Там на першому плані — сфера духовна, яка подається у вигляді потоку думки, емоції. А предметний світ немовби втрачає цілісність; він «розмитий», з нього вибираються лише найвдаліші елементи для цілісного висвітлення внутрішнього світу людини. Таким чином, реалістичний метод письма Панаса Мирного, для якого першорядною функцією стає пізнання багатогранної дійності через створення цілісного предметного світу, став джерелом творення психологічної прози високої проби та складного художнього процесу взаємодії автора із зображеним світом.

### СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Мирний Панас.* Зібрання творів: У 7 т. К., 1968—1971.
- Барвінський В.* Незамічена повість з українського життя // Діло. 1882. Ч. 12.
- Білецький О. І.* Панас Мирний // Збір. праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2.
- Гончар О. Т.* Перший симфоніст української прози // Збір. творів: У 7 т. К., 1986. Т. 6.
- Зеров М.* Анатоль Свидницький, його постать і твори // Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2.
- Ільницький О.* Конфлікт між козацьким і селянським світоглядом у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» // Слово і час. 1990. № 4.
- Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ — початку ХХ ст. К., 1987.
- Мищук Р. С.* Реалізм Панаса Мирного і проблема художньої розповіді // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ — початку ХХ ст. К., 1991.
- Пивоваров М. П.* Проза Панаса Мирного 70-х років. К., 1959.
- Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового. Л., 1936.
- Сиваченко М. Є.* Історія створення роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» К., 1957.
- Сиваченко М. Є.* Корифей української прози. К., 1967.
- Сидоренко О. О.* «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» — роман виховання // Рад. літературознавство. 1989. № 5.
- Франко І.* Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Збір. творів: У 50 т. К., 1984. Т. 41.
- Черкаський В. М.* Художній світ Панаса Мирного. К., 1989.

У 60—70-х роках ХІХ ст. в українській поезії відбувається значна проблемно-тематична, образно-стильова, версифікаційна перебудова; дещо інакше виявляється суб'єктивне начало, зокрема у співвідношенні емотивно-виражального й зображально-об'єктивізуючого планів, а також у формуванні нового образу героя. Ці зміни пов'язані як із духовно-історичними, суспільно-політичними умовами епохи, так і з іманентними особливостями українського літературного розвитку.

І в Наддніпрянській, і в Західній Україні кінець 50-х — початок 60-х років був періодом певного послаблення політичного і загалом духовного гніту. Суспільними явищами, що засвідчують це, були пожвавлення громадського життя в Росії, викликане результатами Кримської війни, підготовкою антикріпосницької реформи, перший сплеск філософського та ідейно-політичного «нігілізму». У Східній Галичині — це роки прийняття та уточнення нової конституції Австро-Угорщини (1860, 1861), яка, крім усього іншого, розширювала певні автономні права «русинів». На теренах України постає «українофільський» рух. Однак інспіровані подіями польського повстання й спрямовані проти самої ідеї «сепаратизму» урядові заходи 1863 р. і серед них так званий Валуєвський циркуляр, дещо притлумили сміливі, як на той час, політичні сподівання українських патріотів. Проте навіть незважаючи на репресії (жертвами яких були, зокрема, поети О. Кониський і П. Чубинський), громадсько-культурна активність не спадає протягом ще більш ніж десятиріччя, аж до часу розпуску (1876) Південно-Західного відділу Російського імператорського географічного товариства.

У цій духовній атмосфері українська література не була пасивним об'єктом впливу обставин, а й сама виступала фактором пожвавлення культурного життя. Зокрема поезія до рубежу зазначеного періоду підійшла з чималим досвідом романтичного осягнення внутрішнього світу особистості,

освоєння історичної та умоглядно-антропологічної проблематики, випробування основних жанрово-стильових форм, маючи в своєму активі загальнозначущий художній потенціал ранньої лірики та ліро-епіки Т. Шевченка. Період деякого посилення українського громадсько-культурного руху супроводжується в літературі появою значної кількості поетичних текстів і внутрішніми переорієнтаціями, суголосними, в числі інших передумов, також і відносному зростанню міри громадської і національної «свободи».

Поетичні твори друкуються у збірниках та альманахах, що з'являються в цей час. Більш звичним, аніж у попередню добу, фактом стає видання індивідуальних поетичних книг. Багатством жанрів, мотивів, ліричних настроїв вирізняється видана цього часу збірка «Поезії Іосифа Федьковича» (Львів, 1862); творчою самобутністю (значення якої розкрилося лише пізніше) прикметна й друга Федьковичева збірка — «Поезії» (Коломия, 1867—1868). Авторами окремих книг, що ними немалою мірою визначається літературний процес того часу, є як дебютанти, так і ті поети, що починали свою діяльність раніше. Це, зокрема, М. Устиянович («Поезії», 1860), П. Куліш («Досвітки», 1862; перевидання — 1876, 1899), Є. Згарський (поєми «Святий вечер», 1862; «Маруся Богуславка», 1862; збірка «Поезії», 1877), П. Костецький («Роезје», 1862), Л. Глібов («Байки», 1863; доповнене видання — 1872, перевидання — 1882), В. Шашкевич («Зільник», 1863), Д. Вінчковський («Вдова», 1868, однойменна поема та вірші), П. Чубинський («Сопілка», 1871), К. Соколовська («Зірка», 1871; перша збірка віршів постеси українки), Ом. Партицький («Поезії», 1873), П. Свенціцький («Байки», 1874), К. Устиянович («Письма» в трьох частинах, 1875—1877), І. Верхратський («Тріолети», «Стрижок» — 1876) та ін. У цей період читач уперше знайомиться з чималим доробком поета П. Білецького-Носенка («Приказки», 1871; «Горнишда...», 1871; «Гостинець землякам. Казки сліпого бандуриста», 1872); історико-літературне значення мало видання збірок П. Гулака-Артемовського («Кобзарь», 1877) та М. Костомарова («Збірник творів Ієремії Галки», 1875). Найвагомішою ж подією, без сумніву, стали видання, у яких, нарешті, з достатньою повнотою була представлена поетична спадщина Т. Шевченка: «Кобзар» (СПб., 1867), «Поезії» в двох томах (Львів, 1867), «Кобзар» у двох томах (Прага, 1876).

Свого часу І. Франко пробував означити смерть Шевченка як поворотний момент, що вплинув на самовизначення української поезії: «Коли 1861 р. в Петербурзі вмер

Шевченко, то взяв із собою в могилу цілий один період нашої літератури, цілу окрему манеру поетичної творчості. Тою дорогою, яку перший проложив і до кінця пройшов він, іти далі було нікуди...» [33, 233]. Твердження критика, як і окремі часткові приклади цитованої розвідки («Михайло П. Старицький»), потребують деяких уточнень. Відсутність Т. Шевченка як працюючого поета значно ослабила внутрішній потенціал української поезії цього часу, проте вона скоріш усього тільки зовні збіглася з «піком» інтенсивних художніх переорієнтацій української поезії і аж ніяк не виступила корективом до іманентних закономірностей її розвитку — насамперед тому, що нові шляхи почали визначатися у ній ще за життя Т. Шевченка, з другої половини 50-х років. Крім нагромадження українською поезією власного досвіду, тут помітну роль відіграють загальна суспільна й духовна атмосфера та поворотні події історичної доби, що хронологічно також приблизно збігаються зі смертю Т. Шевченка. Головне ж те, що в художніх пошуках, ведених українською поезією цього часу, величезне значення мала вперше «відкрита» загальноістотна частина поетичної спадщини самого Т. Шевченка.

Про початок 60-х років, зокрема в Західній Україні, очевидець згадував: «Тепер станув перед нами в цілій величї своїй Тарас Шевченко з его високою поезією. Досі ми дещо лише чули про него... Перші твори Шевченкові, які ми почали читати, дістались нам у руки з «Вечерниць», опісля дещо прочитали ми з «Основи» і з того часу Шевченко став нашим «апостолом правди і науки». Твори поета й відомості про його життя «розжарили сю іскру народної свідомості і любови для свого народу, яка досі мов у попелі тліла в наших серцях... Ми були переконані, що найбільше для розповсюдження нашої народної ідеї причиняться Шевченкові твори, тоді ще так мало відомі широким верствам нашої суспільности...»<sup>1</sup>.

Сказане свідчить, як іще далекою й навряд чи необхідною була в 60-х роках ревізія того напрямку, тієї «дороги», яку проклав (і нібито «до кінця пройшов») Т. Шевченко. Те саме стосується й Шевченкової «манери поетичної творчості». Якщо обсяг і характер її визначати не лише за першим «Кобзарем» 1840 р. і «Гайдамаками», а й за творами, які написані пізніше і які тільки в 60-х роках починають ставати загальновідомим фактом, то слід визнати,

<sup>1</sup> Барвінський Олександр. Спомини з мого життя. Перша часть. Л., 1912. С. 58, 110.



що й «манера» Т. Шевченка ще активно співдіяла з намаганнями працюючих авторів ставити й вирішувати в українській поезії нові завдання.

Не можна погодитись і з надто широким реєстром «епігонів» Т. Шевченка у згаданій праці. Серед них і ті (як, наприклад, С. Руданський), чие знайомство з творчістю Т. Шевченка є проблематичним, і ті, чие надмірне слідування традиції виявляє в її витоках вплив не доконче Т. Шевченка, а й поезії ще дошевченківської доби та українського фольклору. Загалом 60—70-ті роки ще не поставили питання індивідуально-творчого виокремлення як «артистичної» мети (не — явище наступних десятиріч). Українська поезія мала перед собою очевидні, навіть екстенсивно ще не освоєні широкі терени; актуальною потребою цього періоду була не стільки творча боротьба, скільки успадкування не так уже й великого на той час набутку поетичної творчості українською мовою. Поезія 60—70-х років не відсікає від себе, а ідейно й художньо опановує досвід попередніх десятиліть і насамперед Т. Шевченка. Творчість Т. Шевченка являє собою немовби своєрідний плацдарм, на якому прагне закріпитися громадсько-політичне почуття української поезії 60-х років.

У цей час уперше за півтора століття (від часу петровських гонінь) українська громадськість певною мірою консолідується, формується думка про спільність духовних інтересів досить широких українських культурних кіл, почуття «української справи», уявлення про громадське, культурне (а то й політичне) життя української інтелігенції. Ця незрима духовна субстанція мала, зокрема в літературі, могутній вплив на авторське самоусвідомлення, на світоглядні та естетичні засади творчості, на саме ставлення до літературної роботи й уявлення про читача. У новій духовній атмосфері, коли художня, культурна легітимація мови народу стала доконаним фактом, письменник бачить себе уже виповідачем почуттів і прагнень більшої чи меншої громади однодумців.

В ідейно-естетичному й художньому мисленні 60—70-х років ключовими структурними категоріями починають утверджуватися поняття нації й народу. Поезія цих років не тільки багатобічно відбиває піднесення національного самоусвідомлення, а й сама є однією з основних форм культурного мислення нації. У ній, як розвиток ідейно-художньої концепції Т. Шевченка, здобуває вислів заповітна ідея національної незалежності України, що було вершиною українського політичного радикалізму XIX ст.

І бачу я — уже на сході  
Зоря й для нашого народу,  
От-от настане страшний день,  
Народ проснется і устане,  
Стіною каменною стане,  
Махне крилами, як орел...  
Ударить грім, земля стряхнеться,  
По світу чутка пронесеться:  
«Пора, пора неволю зруйнувать,  
Пора, пора нам тюрми зрити,  
Діла старії воскресити,  
Пора катів нам покарати!» —

проголошував О. Кониський у фрагментах незакінченої поеми «Острожник»<sup>2</sup>. Саме в цей період було написано такі твори, як «Ще не вмерла Україна!» П. Чубинського, «Боже великий, єдиний, нам Україну храни» О. Кониського (що стали національними гімнами), вірші «Вже більше літ двісті як козак в неволі», «Україно, мати наша», «В полі доля стояла» А. Свидницького, «Наша надія» О. Левицького, «Ковалеві» Є. Згарського та ін. Наснажені свободолюбним пафосом, вони утверджували Україну як одну з найбільших духовних цінностей, «святинь» (такий заголовок має й вірш П. Куліша тієї пори), звучали як рішучий поклик до виходу з багатовікової національної неволі.

Близькі ідеї розвивав також ряд віршів (серед них, звичайно, й більш «поміrkовані» у своєму політичному пафосі), написаних з приводу смерті Т. Шевченка та щорічних вшанувань його пам'яті. Серед них — «На вічну пам'ять Тарасові» та «Тарасові на вічну пам'ять (у п'яті роковини його смерті)» Кс. Климковича, «Вінець на могилу Тарасу Шевченкові» В. Шашкевича, «[Шостий] — осьмий...» та «Осьмий» поменники Ю. Федьковича, «Брату Тарасові на той світ» П. Куліша, «На смерть Шевченка» В. Кулика, «Все утрата в певних людях...» М. Максимовича. У структурі інтенсивного в цей час націоміфологічного художнього мислення образ великого поета зазнавав певних трансформацій у національно-креативному дусі; недавно померлий поет був відразу канонізований як національний герой не меншою мірою, ніж найвідоміші постаті української історії. Змагання за визволення й соборну єдність України представляли в поезії цього часу як слідування духовним заповітам Шевченка (особливе трактування цього образу поета — як засновника української держави слова — відбувається передусім у творчості П. Куліша). Шевченко в цих творах змальований як найдостойніший син України, його діяльність — як зразок найповнішого розуміння ідеї її

<sup>2</sup> Правда. 1867. Ч. 22. С. 169.

існування. Образ його набуває й патерналістських рис: Шевченко є «пророком», «апостолом» оновленої України, «батьком» усіх тих, хто присвячує їй своє життя.

Розбудовується і міф про саму Україну: вона починає виступати в своїй можливій потузі й величі, в оздобі месіанських, геоцентристських, а то й войовничих рис. Великою була й мусить бути в майбутньому її територія: «Од Вісли до Дону, од Ляхів до Чуді, По Тавр і преділи Карпат Цвіте, будто мила милому на груді, Вишневий насіяний сад...» (М. Устиянович). В її ім'я зникають застереження перед найрішучішими вчинками: «У науці, у розраді України доля, А в залізі да у криві України воля...» (Ю. Федькович). Грізною є пересторога гнобителям України: «...Пождіть! — ще прийде Божий суд І час великої молитви: Колись від Татер по Кавказ Та від Єсмані до Дунаю Такий відправим парастас, Що внуки й правнуки згадають... Хіба ж на світі мало нас? Хіба ж і дух козачий згинув? Хіба ж дарма співав Тарас?.. Ні! — ще не вмерла Україна!» (Кс. Климкович). З майбутнім України пов'язується міфологічна візія воскресіння національних героїв, розгорнута, наприклад, у творчості О. Кониського («...Тая пісня всіх розбудить, Всі мертві встануть, Щоб на вольну Україну Оком вольним глянуть!» — «Заповідь») і Ю. Федьковича (розроблюваний у поезії й драматургії мотив про дух гуцульського «короля», котрий дрімає в одній із скель Карпат, але от-от мусить пробудитися, щоб повести військо на ворогів України). Цими ж настроями сформовано також бачення Києва столицею «слов'янського миру» — в окремих розробках слов'янофільської тематики («Моя дума» Г. Воробкевича, «Київ» М. Устияновича).

Історична епоха, яка уможливила в українській поезії подібне розгортання образу України, в тому числі з супровідними міфологічними обертонами, сприяє створенню пов'язаного з цим образом образу героя своєї доби

Саме в цей час із сторінок уперше опублікованих творів Т. Шевченка постає масштабний образ особистості, героя, який виходить далеко поза уявлення цієї епохи й лише частково осягається її літературно естетичною думкою та художнім чуттям. Йдеться про твори поета, писані починаючи від російськомовної «Тризни» («Чигрине, Чигрине», «Сон», «Заворожи, мені, волхве», «Гоголю», «Кавказ», «Минають дні, минають ночі», «Три літа», «Заповіт», «Лілея»), особливо ж про лірику періоду арешту й заслання («Згадайте, братія моя», «Мені однаково, чи буду...», «В неволі тяжко, хоча й волі...», «Один у другого питаєм», «А. О. Козачковському», «В неволі, в самоті немає...», «За-

росли шляхи тернами», «Лічу в неволі дні і ночі» та ін.). Тут розгорнуто могутнє, співвідносне насамперед з образом самого поета, почуття особистості, що переростає будь-які станіві, релігійні, навіть національні межі.

Структура цієї особистості — дуже складна, зміст — надзвичайно різнобічний, що включає в себе як найвищі злети людського духу, так і стани пригніченості й відчаю, як яскраві осяяння думки, так і підспудні, ірраціональні порухи душі. Ця особистість — герой не ідеальний, не «позитивний» (у вузькому значенні цього слова), не питомо романтичний. Ця особистість приймає турботи світу, відкрита тривозі й ганьбі, злетам і прикрим випадковостям земного людського життя («Чи то недоля та неволя, Чи то літа ті летячи Розбили душу? Чи ніколи Й не жив я з нею, живучи З людьми в паскуді, опаскудив І душу чистую?...»). Герой Шевченка має повноту відповідальності за все, що з ним відбувається, й освоює «негативні стани» душі, зокрема страждання, відчай — як неунікні модуси буття. В цьому його внутрішня привабливість, цим він вивиснується над романтиками і «зайвими людьми» тогочасної російської літератури, постає більш органічною постаттю, ніж мічений естетським «сатанізмом» герой європейського постромантизму.

На шляху до створення образу свого героя Т. Шевченко усуває елементи його винятковості, «богодаючості» (іше відчутні в «Перебенді» та «Гризне»), його зовнішній екзотизм. Серед пригнічуючих і потворних обставин життя цей герой наділений небаченим почуттям людської гідності, уявленням про естетичну досконалість можливого образу життя, а водночас — розумінням власного безсилля у багатьох непідвладних йому сферах, нерідко й усвідомленням безвиході, трагічної недокликуваності Бога. Незважаючи на ряд таких «від'ємних» характеристик, цей складний і правдивий образ утверджує оптимістичне начало, внутрішню етичну (й естетичну) красу, позначений незламністю людського духу.

Ті структурні конституенти, які Т. Шевченко визначив у розробці образу особистості, далеко не відразу були продовжені й розгорнуті в українській поезії. Принаймні аж до середини 90-х років поет, видається, не мав тут ні одиодумців, ні послідовників, ні «епігонів». Це пояснюється почасти й незвичайно високим рівнем притаманного Т. Шевченкові художнього бачення, і унікальним, досить специфічним, рідкісним типом його поетичного мислення, і, нарешті, новою духовною ситуацією доби, яка загалом акцентує на інших художніх завданнях. Останнім зумовлено й

те, що параметри й проблематика Шевченкової особистості не були успадковані поезією 60—70-х років у примітному, творчо можливому на той час обсязі.

Інтегрувавши такі риси Шевченкового героя, як беззастережна відданість Україні, її національним інтересам, глибоке співчуття до соціально упосліджених, прийняття страдницького стану та нескореність у ньому, поезія 60—70-х років на передній план висуває іншого героя. Він певною мірою втрачає узагальнююче-антропологічні виріми, внутрішню філософську й психологічну масштабність персонального відношення до буття, до іншої людини, до Бога. Натомість герой значно більше розкривається у широкій зовнішній (у багатьох аспектах досить змістовній) конкретній життєвості, зокрема в громадському, суспільному діянні (у якому герой Т. Шевченка в силу історичних умов був обмежений); дії його деталізуються в обставинах. Герой такого типу став виразником як нового етапу національного руху, так і нового періоду розвитку художнього мислення в українській літературі. За всіх відчутних у ньому елементів міфологічного бачення (яке дещо «прояснюється» у 80—90-х роках) він був найбільш адекватним художнім засобом розкриття авторської особистості, нерідко й авторської біографії.

Цей герой, як правило, виступає в широких зв'язках із найближчим оточенням, у колі спілників, яких об'єднує ідея духовного (а то й політичного) відродження України, у полеміці з супротивниками, «ворогами» чи «нетямущими» або індиферентними обивателями. Переважно це образ нового діяча культурника («інтелігента») в нових історичних умовах, коли стає реальністю його потужний вплив на долю нації і народу. Тут герой уже не просто самотній amator «народності». Він усвідомлює відповідальність перед колективом, поставлений перед вибором реального вчинку, що визначає його подальший життєвий шлях. Крім намічення окремих рис такого героя у творах Т. Шевченка, М. Костомарова, Г. Андрузького, в поезії ряду західноукраїнських авторів, першість у розробці цього образу належить О. Кониському («Сиротина», «Останнє слово», «Доля», «Тюрма у господі...», «Пророк», «Каторжний», «Моя доля», «Заповідь», поема «Острожшик» та ін.). Ті чи інші мотиви, пов'язані з таким образом, розгорнені в ліриці В. Кулика («Україна до синів»), М. Вербицького («Веснянка», «Невольник», «Веселий час! — стояло літо...»), В. Мови-Лиманського («Думи заслання»), О. Павловича («Думи карпатоборця»), Кс. Климковича («Декому», «На ниву»), Г. Воробкевича («Спомніть мене, брати мої»), трохи пізні-

ше — О. Навроцького, П. Чубинського, М. Старицького, І. Франка, В. Коцюбовського, Б. Грінченка, П. Грабовського та ін.

Один із цих мотивів — страдницька доля національного діяча-культурника, що на своєму шляху зазнає утисків з боку гнобителів. Нове, оригінальне, досить іще рідкісне для української поезії трактування цього мотиву, з викладом у безпосередній формі «я», а далі й «ми», подає, зокрема, вірш О. Кониського «Я не боюсь тюрми і ката» (1866). Факт свого ув'язнення герой сприймає не як біду, — непохитний пафос віри в свою правоту долає позірну «ганьбу» його стану, переображує її в знак високої честі. Водночас алюзія з євангельським образом посилює це почуття незвичайної обраності, до якого так чи інакше причетні й однодумці героя: «Що нам тюрма! То слава наша! Ми всі тепер сидим в тюрмі! Всі п'єм одну ми скорбну чашу, Одна вона — тобі й мені. В кого єсть совість і надія, Того ся чаша не мина, Той випити її зуміє Усю, усю! до дна! до дна!».

Приблизно у цей же період у творах на подібну тему, в тому числі у поетів, які зазнають переслідувань (П. Чубинський, О. Навроцький, М. Вербицький), виражено й інші почуття. Десятиліттям пізніше сам О. Кониський пише твори, що склали цикл із промовистою назвою «Скорбні пісні». Настрої туги виповідає ще в 1865 р. в одному з перших своїх віршів («Думи заслання») В. Мова-Лиманський, зокрема побоювання щодо можливого зникнення надії («Щось вона мерхне, як місяць за тучами, Мов тії хмари, мішаються с'умні думки; Чується в грудях хвороба глигучая, Мріється смерть і нічогості вічні віки...»). Перший із опублікованих оригінальних віршів М. Старицького («Ізнов нудьга, мов рясою ченця...») передає настрій пригнічення й зневіри, що їх навіює героєві дійсність. Прикметно, що висловлено це через цілий каскад предметно зримих порівнянь («Була доба! — минулися святки І хуртовиною розкидана отара: Так над селом, бува, біжить північна хмара, І смалить цвіт, і розкида листки!»).

Подібне осягнення часу, зокрема історичного, з таким різнобоям настроїв, оцінок, позицій опосередковано свідчить про досить іще інтенсивний вияв міфопоетичного начала в ліриці та ліро-епіці цієї пори. Він головним чином зумовлений іманентними особливостями художнього мислення української літератури (надто у її середніх і нижчих шарах). Та специфічна глибина художнього бачення, якої досяг Т. Шевченко починаючи з періоду «трьох літ» і яка надає значною мірою реалістичних ознак його поезиці, не була ще цілком доступною пізнішим авторам — ні в інтро-

спекціях внутрішнього світу, ні в узагальненнях суспільних явищ.

Так звана громадянська лірика цього та пізнішого (аж до кінця століття) часу густо забарвлена міфологізмом. Йдеться вже не про звичне для романтизму протиставлення минулої слави України і невтішного сучасного, — комплекс міфологем значно ускладнюється, їх поетичне вираження загострюється. Зокрема, зображення боротьби за народні інтереси, за національну справу наближається в ряді випадків до рецитації різних варіацій оргіастичного міфу про праматір, служіння якій передбачає власне самопожертвування. Це, крім ряду віршів О. Кониського, також твори М. Вербицького («Невольник»), В. Мови-Лиманського («Заповіт засланця»), пізніше — І. Франка («Нехай і так, що згину я...», «Каменярі», «Гриць Турчин», «Не бійтеся тюрми!»), В. Самійленка (диптих «Україні»), Б. Грінченка («Тепер!»), «Останній борець», «Ворогам», «Кара», «Я мучився довго», «З пісень про рідний край», «Тяжкої праці дознаєм»), П. Залозного («Наша слава»), С. Шелухина («Де щастя?»), П. Грабовського («На братній могилі», «Не лякаймося, брати мої, моря...») та ін.

Розгортання центрального образу відбувається в міфологічних (євангельської чи язичницької схеми) мотивах «мертвої» або ж воскресаючої, за зразком божества «землеробських» релігій, України («Україні» А. Бобенка, «На вічну пам'ять Тарасові» Кс. Климковича, «Не пустуй, моя голубко...» В. Мови-Лиманського, «Наймт» І. Франка, «Море» І. Липи), України, розп'ятої на хресті («Христос воскрес» В. Шашкевича; цей же мотив у віршах «Минули літа» М. Бачинського, «Україна» Б. Грінченка, «Як часто в час сумний...» В. Самійленка), України-захисниці («Пелікан» І. Франка), України як нового Прометея («До українців» П. Грабовського). Близьким до попередніх за семантикою є й мотив несення хреста апологетом України, діячем-культурником (чи його розпінання) («На Голгофі» В. Мови-Лиманського, «На зорях» К. Устияновича, «Semper idem!» І. Франка, «Сучасникові», «До...» П. Грабовського). Більш «мирними», але не менш драматичними за внутрішніми можливостями є мотиви діяльності «пророка» та сіяння «слова»-зерна («Пророк», «Ти знаєш: нас Христос учив...» О. Кониського, «Отаман» А. Бобенка, «Коли б мені голос!»), «Епіграф» С. Шелухина, «Притча Христова про сіяча» В. Александрова, «Сіяльник» І. Манжури, «Весняні пісні» В. Самійленка, «Весняні сонети», III — Б. Грінченка, «До сіячів», «Співцеві» П. Грабовського). Прилягають сюди й інші мотиви (неможливість «співу» в неволі; бранка

на чужині здійснює вчинки на користь рідного народу; пошук благословення з боку духовних предків; здобування кращої долі для наступних поколінь тощо).

Увесь цей комплекс (за винятком кількох раніше культивованих мотивів) широко функціонує в українській поезії саме протягом останніх чотирьох десятиріч XIX ст. починаючи з 60-х років. З одного боку, він відхиляє художню думку від справді реалістичного розкриття духовної ситуації, а з іншого — відчутно сприяє утвердженню поняття України в культурній свідомості епохи, вписуючи її образ у знаковий контекст «вічних образів» та архетипів, поглиблюючи в цілому філософсько-етичну проблематику української ідеї. Ця образно-стильова лінія, витримавши в 80—90-х роках очисний натиск певних деміфологізуючих тенденцій, дала початок так званому «неоміфологізму» («Похорон», «Мойсей» І. Франка, окремі ліричні вірші і драматичні поеми Лесі Українки та ін.).

Новий «збірний» (умовно спільний для творчості багатьох поетів) герой, наділений рисами націонал-культурного діяча й висунутий на авансцену поезією 60—70-х років, привносить і свою питому особистісну проблематику. Поезія цього часу (а в філософських та інтропсихологічних аспектах їй суголосною є й творчість Т. Шевченка) утверджує людину не тільки по-романтичному вольову й самотворчу, а й як істоту страждаючу (на багатьох рівнях — соціальному, побутовому, метафізичному), сповнену турбот. Уперше в українській поезії так широко ставиться проблема обов'язку й свободи особистості; особистість виступає в багатогранній співвіднесеності з «прогресивною» ідеєю, товариським колом, колективом, народом, Україною, Богом. В умовах українського літературного розвитку вперше на реальний ґрунт (з елементами так до кінця й не вивітрених міфологічних уявлень) були поставлені взаємини героя й вужчого чи ширшого оточення, окреслено образ певної людської спільноти, об'єднаної духовними інтересами, намічено перші підходи до проблеми колективних форм поведінки, маси.

У поезії 60—70-років та кількох десятиліть пізніше у зв'язку з усвідомленням багатогранного поняття народу дістає власну інтерпретацію проблематика раціоналістичного гуманізму в період початку масових рухів. Як ніколи досі в поетичних творах акцентується на відповідальності людини перед суспільством, на моральних наслідках її вчинку (від найближчого оточення до світу). Так, питання обов'язку (героя перед матір'ю і сестрою; героя перед дружиною й дітьми) становить основу конфліктного поля поем



«Новобранчик» і «Дезертир» Ю. Федьковича. Відповідальність у любовних взаєминах виступає художньою ідеєю таких (у тому чи іншому плані позначених романтичним світоуявленням) поем, як «Чари» М. Жука (Хруща), «Троїсте кохання» В. Мови-Лиманського, «Свекруха» Ю. Федьковича. Симптоматичним явищем є форма «ми» — на позначення солідарного почуття спільноти, заохочення чи спонуки від імені колективу («Я не боюсь тюрми і ката», «Сподівашня» О. Кониського, «Ще не змерла Україна» П. Чубинського). Перед «руською родиною», «браттями», «товаришами» постають герої віршів «Мое бажання» С. Воробкевича, «Невольник» М. Вербицького, «Спомиїть мене, брати мої» Г. Воробкевича. Різні форми колізій — вірності, обов'язку, діяльності й продовження спільної справи тощо — відображено у віршах «Декому» Кс. Климковича, «Потайні ученики», «До молоді», «На прю!» М. Старицького, «Гук до товариства молодечого віку» В. Мови-Лиманського, «До друга» К. Ухача-Охаровича. (Особливо широкою адресацією до різних груп, верств, товариств, окремих осіб вирізняється публіцистичний роздум героя пізнішого часу у збірці «Пролісок» П. Грабовського.)

Зворушливий образ друга, брата по духу, одностудня постає з таких відмінних за своїм образно-стильовим ладом, головне ж — за зображуваною постаттю — творах, як лірична поема «Туга на могилі званого мого брата Михайла Дучака у Заставні» Ю. Федьковича, вірші «На смерть С...а С...а М-к-а» О. Кониського, «На розлуку (Є[вгенови] Зг[арському])» В. Шашкевича, «На проводи (М. П. Драгоманову)» М. Старицького, звернення до І. П. Хильчевського в присвяті поеми «Настуся» П. Куліша та ін. В поезії цього часу стає звичайною велика кількість послань, «листів», присвят, звернутих до колег літераторів, до митців, громадських діячів. Це свідчить про інтенсивність і внутрішню структурованість українського культурного життя.

Одна з найбільш психологічно гострих, можливо найболючіших тем, які висуває поезія цього часу, — взаємини «нового» героя з героїнею-жінкою, логічно вмотивоване бажання бачити її спільником у його поглядах на світ і ризикованій життєвій програмі. Сповнені вдячності, теплого й світлого почуття до жінки такі вірші, як «До моєї Катрусі» П. Чубинського, «До М. О. К.» О. Кониського. Тут любов дорогої людини виступає прихистком від злигоднів і прикрощів на полі громадської боротьби. Проте поезія цього часу показує стосунки героїв і як проблематичні. Уже О. Кониський говорить про відступництво колишньої спіль-

ниці, яка подалася шукати зовсім іншої, легшої — «квітчастої дороги» («До небоги (А. А. Т.)»). Гідним сатиричних барв вважає В. Мова-Лиманський образ українки, індиферентної до національних змагань; самовикриттям в устах однієї з них мусять, на думку автора, звучати слова: «Щоб то панна, та з достатком, Та ще мавши вроду, Турбувалася про долю Якогось народу...» («На балі»). Співчуття жінки національним маренням героя як вирішальний чинник в інтимному виборі трактують вірші М. Вербицького («Паня-нечко-коханочко», «Ой квіточка під росою нагинається»), пізніше — В. Масляка, М. Вороного, А. Кримського. Романтична ідеалізація національної самосвідомості легендарно-історичної героїні подана в поемах «Маруся Богуславка» Є. Згарського, «Настуся» П. Куліша, «Черна, княгиня чернігівська» В. Шашкевича, «Ярина» Б. Грінченка, «Княгиня-кобзар» М. Кононенка.

З'являється ряд творів, у яких, очевидно, відчуваючи художню малоплідність ідеї жорсткої взаємозалежності душевної симпатії та солідарності в громадсько-культурному діянні, поет намагається розвести ці поняття, а то й протиставити їх як дві «любові» («Моя любов» О. Кониського, «Мое щастя» Б. Грінченка, варіація з образом матері — «Что есть мнѣ и тебѣ, жено?» П. Куліша). Такий прийом стане пізніше (поряд із поетизацією жінки — спільниці у боротьбі) одним із принципів конструювання ригористичного етико-психологічного світорозуміння героя у збірках П. Грабовського «Пролісок» та «З півночі».

Героєм, пройнятим настроями скорботи, заманіфестованим переважно на тлі жіночого товариства, починає свою поетичну діяльність М. Старицький. Стосовно інтимних мотивів поет розгортає три основні художні рішення: герой не бажає допускати жінку, що йому симпатизує, до своїх глибоких духовних «враз», до своєї «отруєної душі» («До подруги»); ставить під сумнів саме право кохати в обставинах політичного гніту, убогства народу, поганьблення нації («Не сумуй, моя зоре кохана», «Не згадуй», «Сиділи ми, каганчик миготів»); його емоційне неприйняття потворних зовнішніх обставин поділяє й жінка, займаючи дійову чи умовно-гадану, але ґрунтовно вмотивовану в тексті твору позицію («Мій рай», «Зіходить місяць, гаснуть зорі», «Як часом у тебе заграє...», «Зустріч»). Характером героїні близька до останньої групи творів «рольова» медитація «Дочка Ієфая». У своєрідний перегук із цією темою М. Старицького вступає творчість Олени Пчілки, де як «жіночий», так і «чоловічий» образи наділені особистою значущістю й позначають собою спроби тих чи інших відповідей на

питання національного, громадського, культурного буття («Прощання», «Мій друже!», «Пророк», «Перший вінок», «Минула молодість!...»).

Широкі особистісні горизонти жіночого образу окреслені також у поезії Уляни Кравченко, Дніпрової Чайки (прикметно, що в творах останньої внутрішньою змістовністю відзначаються також і персонажі, наближені до простонароддя). Жінка в стосунках з діячем-культурником чи революціонером або ж у автономному відношенні до визначеної ідеї стає невдовзі об'єктом багатобічного художнього осмислення української літератури (І. Франко, І. Нечуй-Левицький, Б. Грінченко, Леся Українка, В. Винниченко та ін.), поглиблюючи як сутність цієї своєї функції, так і психологічну полісемантичність рис образу.

У сфері персональних міжсуб'єктних взаємин для поезії 60—70-х років залишаються важливими й звичні, більш універсально-узагальнені типи, не пов'язані доконче з образом героя часу. Їх існування й розбудова переконують, що спроби нового поетичного бачення не обов'язково потребують зміни зовнішніх параметрів образу, а можуть полягати в новому внутрішньо авторському трактуванні теми — навіть із залученням уже відомих суб'єктних диспозицій. Помітним тут стає посилення індивідуалізації персонажа та його переживання (відбувається таке, природно, і в творах іншої тематики). Простежується помітний відхід від народнопоетичних образних, меншою мірою — сюжетних схем, більш розкутим стає варіювання ситуацій, у яких опиняються герої.

До мотивів, що розробляються з елементами певної художньої повизни, належать піднесеність почуттів, захоплення істотою протилежної статі, закоханість героя («В мене серце до любови» В. Кулика, «Маруся», «Хата», «Пісня» Я. Щоголева, «Марійка із Розтік», «Гарна волошка», «Ой бодай ти, керниченько...» та ін. С. Воробкевича, «Як нишком погляну в любі твої очі» І. Білика, «До\*\*\*» М. Юркевича, «Хотів би я вічно...», «Хотів би я квітков хоть на добу стати» Г. Воробкевича, «На озері», «Виклик» М. Старицького), моралістичне трактування ідилічного стану взаємності («До вірної дівчини», «Дарма» П. Кузьменка, «Туга» В. Стебельського).

Численною є група творів, де розкрито драматичні ситуації, в яких опиняються носії пристрасті. Це — розлука, нескладання спільної долі або й смерть («Цвіли дві рожі білі», «Марно вік мій упливає...», «Черемош-лікар» С. Воробкевича, «Де вона?» П. Таволги-Мокрицького, «Загублені душі» В. Кулика; поеми «Волошин» Ю. Федьковича,

«Розлучені» І. Білика, «Омелія» Є. Згарського); скорення обов'язкові, що суперечить почуттю («Його я не любила, за него я пійшла...» С. Воробкевича, «Буй-тур Всеволод» Б. Дідицького); позасвідоме підкорення смертельній звабі (переважно в баладах — «Русалка» В. Шашкевича, «Баркарола», «Римська княгиня», «Керманич», «Сокільська княгиня» Ю. Федьковича, «Русалка Черемша» С. Воробкевича, «Керманич» І. Франка, «Лоскотарки» Я. Щоголева); легковаження, ревність, зрада («Присягалась, що кохаєш», «Ірина», «Літають ластівки малі» С. Воробкевича, «Веселій», «Розлука» В. Гриньківа, «Дзвінка» Ю. Федьковича); фатальне непорозуміння («Чого шукали — не знайшли» О. Кониського, «Тепер аж догадалась ти...» С. Воробкевича); своєвільна непоступливість або й індивідуалістичне протистояння натур («На зеленій млаковині», «Йому й її», «Богачева», «Присягався» Ю. Федьковича, «Дівчину сватав я тогід», «Ти веселенько так ступала...» С. Воробкевича, «Гульвіса» П. Куліша, «Забудь мене!» Олени Пчілки).

Змістовому збагаченню відтінків цієї теми сприяли й поетичні переклади, зокрема лірики Г. Гейне, з якими серед перших виступили В. Шашкевич, Ю. Федькович, П. Чубинський, пізніше — Леся Українка, М. Славинський.

У межах практично кожного із зазначених мотивів був реалізований той чи інший ступінь творчого новаторства. Однак найбільш очевидний відхід від традиційного, відомого з фольклору й поезії попередніх десятиліть, трактування любовної теми заявлено в тих із них, де свідомість героя займає певною мірою зовнішню щодо пасіонарного почуття пбзицію. Формується ставлення чи такий аспект зображення, коли за цим почуттям не в кожній конкретній ситуації, не відразу й не беззастережно визнається право на центральне місце. Це, зокрема, домінування тієї чи іншої духовної ідеї та її критеріальна функція у дружніх і любовних стосунках (засвідчено в ряді творів із образом діяча-культурника); свідомо, внутрішньо обґрунтована стриманість героя віршів М. Старицького; окреслення — в кількох творах П. Куліша цієї пори — неоднозначності відношень (аж до опозиції) любові й творчості, любові й духовної діяльності; реалістична оцінка безликіості помислів «про долю спільну» та покладення їм краю твердою відмовою у вірші «Забудь мене!» Олени Пчілки тощо.

Ці та інші спроби вивищення над емоцією не є однаковими за своїм сенсом і наслідками. Підкорюючи «серце» інтелектуалістичному рішення, утверджуючи творчий дух, така позиція в ряді випадків усе ж обертається ненатураль-

ністю (зокрема, коли йдеться про «служіння» ідеї). Руйнація безпосередності у взаєминах навряд чи компенсується очікуваними результатами. Та безперечним є те, що твори з таким виразно засвідченим «опозиційним» підходом до традиційної теми вивільняли образ любовних взаємин від сентиментальної пересадності розчуленого «раювання», торували шлях поглибленому, зокрема реалістичному осмисленню цього психологічного й соціального феномена.

У масиві поетичних текстів 60—80-х років побутували загалом знайомі з романтичної поезії попередніх десятиліть (В. Забіла, О. Афанасьєв-Чужбинський, М. Петренко, С. Руданський, О. Шишацький-Ілліч) мотиви самотності, душевної незахищеності, туги. Попри більш чи менш виразне пов'язування їх витоків із долею народу, смертю дорогої людини, спільника на життєвому шляху або ж як обґрунтування надій, прилучення до актуалізації всезагальних цінностей, ці мотиви значною мірою мають самодостатнє звучання (у творчості Ю. Федьковича, В. Шашкевича, С. Воробкевича, О. Кониського, П. Куліша та ін.).

Якщо в поезії Т. Шевченка стан душі героя органічно пов'язувався з усією системою настроїв, ідей і образів його творчості, то для поетів цього часу мотив самотності розкривається як розпач, життєва поразка, майже цілковита безнадія. Порівняно з поезією романтизму цей мотив у творчості поетів 60—80-х років постає не стільки гострішим чи глибшим, скільки емоційно «болючішим»; їм доступні засоби більш виразної зовнішньо-предметної й психологічної конкретизації. Сама по собі наявність мотиву самотності в творчості багатьох згаданих тут поетів, за винятком хіба що Ю. Федьковича, навряд чи достатньо концептована. Вона свідчить про назрілу потребу втілення в художньому дискурсі більш тонкої й нюансованої структури поетичного переживання. Мотив самотності-розпачу, з одного боку, видається в цьому плані різким, дисонуючим, приблизним рішенням, з іншого ж — промовляє про внутрішню розколотисть образу особистості в поезії цього часу. На одному полюсі цього образу — бадьорі поклики до товариства, громадсько-політичні медитації, адресовані широкому колу однодумців, на іншому — провалля особистої безпомічності, відсутність будь-якого конструктивного голосу. З цією дилемою з більшим чи меншим успіхом намагалися справитися такі поети яскраво особистісного спрямування, як М. Старицький, Уляна Кравченко, І. Франко (щоразу по-різному у збірках «З вершин і низин», «Зів'яле листя», «Із днів журби»).

На 60—90-ті роки припадає розквіт *елегії* та корелятивних із нею ліричних жанрів, що містять більш чи менш виразні елегійні мотиви. Вона не випадково завойовує літературний простір саме на тлі настроїв самотності, туги, нерозділеної любові. Елегійний жанр примножує їх по суті лише одним мотивом: плину часу, досить ґрунтовно апробованим іще в книжній поезії XVII—XVIII ст. і пісенному фольклорі. Прикметно, що розвиток елегії в українській поезії XIX ст. мав перерву — від І. Котляревського до Т. Шевченка. Особистісні мотиви жалю за минанням життя звучали в окремих творах поетів-романтиків (наприклад, «Туга» М. Костомарова), проте в цілому не сягали основних параметрів елегії як жанру. Романтична поезія 30—50-х років не володіла ще специфічною культурною споглядання та механізмом об'єктивізуючого відсторонення, які необхідні у цьому (багато в чому риторично-літературному) жанрі. Не виступав автором елегій і Т. Шевченко. Індивідуальне переживання романтиків і Т. Шевченка характеризується дещо гострішими рисами, ніж ті, що культивуються в типовій елегії. Ознаки елегійності мають у поетів-романтиків роздуми над національною історією.

Елегія відроджується в українській поезії уже в новій атмосфері, з новим героєм. Поряд з елегією історичною постає елегія у власному значенні слова. Художня самосвідомість 60—70-х років фіксує особистість, яка перебуває в значно ширшому культурному колі, певну стабілізацію духовного життя, — все це уможливорює моменти врівноваженості й уможлядності в образі цієї особистості. Перші очевидні ознаки відродження елегії представляє лірика Л. Глібова («Як за лісом, за пролісом...», «Вечір», «Журба»; елегійністю позначені навіть окремі байки поета — «Мальований стовп», «Дідок у лісі»). Інтенсивний розвиток цього жанру — у пошевченківську пору, особливо в творчості С. Воробкевича. Прикметним для елегії цього часу є високе поцінування живого, молодого сприйняття світу, енергії нерозтрачених сил і надій («Молодосте, вірадросте...» С. Воробкевича, «Минула молодість!..» Олени Пчілки, «Сльози» О. Романової), розбудова антиномії часів (минулого й нинішнього) в житті особистості («Кінець» Ю. Федьковича, «Літо було, пташки лугом...», «Дзвіночок долем чути», «Старі пісні знов чую...» С. Воробкевича), виведення уяви героя поза межі власного життя («Як я, брата, раз сконаю...» Ю. Федьковича, «Моя могила» В. Александрова, «Весняна елегія» В. Самійленка, «Елегія» О. Маковея, «Елегія» М. Копоненка), звернення до зовнішньої предметності, природи як аналогії або ж протиставного тла

сумного роздуму («Листя поживкле опало» О. Кониського, «Старий млин», «Як лист на деревині...», «Журавлики, ключолети» С. Воробкевича, «Запустила винокурня» М. Кононенка, «Та вже не ти!» Олени Пчілки, «Наді мною лист шепоче» Л. Старицької-Черняхівської). В окремих творах фіксується гостре відчуття миттєвого минання часу, його руйнівна дія на все, дароване природою. Позірне повернення любовного хвилювання, надія на душевний відгук постають у часових координатах елегії як явище запізніле, «не та пора» («Тепер аж догадалась ти» С. Воробкевича, «Покинь мене, забудь мене» О. Кониського, «Минулися літа мої, літа молодії» К. Устияновича).

Навіть не в строго жанровому розумінні, а як комплекс певних мотивів (головним чином через їх постійність та усередненість) елегія не часто підносилась до вершин поезії цього часу. Проте в сукупності творів, які до неї тяжіють, вона була примітним художнім явищем, що свідчило про зростання загальної культури поетичної творчості. Існування елегії в літературному процесі створювало ґрунт для більш індивідуалізованих форм — медитації, філософської (як-от у творчості В. Самійленка — «Непевність», «Елегії», «Дві планети», «Зорі», «Весняна елегія», «Людськість») і пейзажної лірики, ставило в центр думку про хистке, часове обмежене становище людини в світі, спонукало поезію до оригінальних художніх рішень в осмисленні цього. Промовистою є доля елегійного начала в творчості Лесі Українки, де воно зрештою розщеплюється гострим інтелектуалізмом. Це ж начало кристалізується у філософський песимізм у поезії Я. Щоголева.

Досить відчутні риси образу нового героя (нового культурного мислення) виявляються, природно, в ліриці абстрактно-понятійного характеру — в політично-публіцистичній та філософській темах. Надія на відродження Русі-України звучить у віршово-публіцистичному роздумі «Великі роковини» Кс. Климковича, написаному з приводу святкування (1862) російськими офіційними колами «тисячелеття Росії»: Русь-Україна, яка, скривджена сусідом, досі все ще «по-руськи не процвіла», винесла з товщі історії найбільший набуток — «великий наш люд», єдиний під обома державними коронами, якого «не розлучать гори, море, А не то що Збручі...». Заклик повернутися обличчям до народу, дійти порозуміння з ним мирним шляхом містить послання «Панам» В. Стебельського, уїдливу полеміку з «москвофілами» — памфлет О. Левицького «Напастникам, Присвячено «Слову»...».

Антимілітаристський пафос Шевченкового «Кавказу», окремих Федьковичевих творів продовжено у віршах «Біля церкви» О. Кониського та «Редакторові» М. Старицького — гнівних відгуках на пропагандистське з боку церкви та офіційної преси одурманювання народу в часи російсько-турецької війни 1877—1878 рр. Спроба змалювання епізоду цієї війни, із властивими поетові похмурою іронією та застосуванням прийому очуднення, зроблена у вірші «По закону» Я. Щоголева.

Фальш формалізованого релігійного культу, що паразитує на імені Спасителя й темноті народу, стає предметом гострого публіцистичного осмислення у вірші М. Старицького «На страстях». Як і інші в доробкові поета («Тяжко, важко по світу нудитись», «Україні», «І гвалт, і крик...»), він відмітний виразним суб'єктивно-особистісним забарвленням публіцистичного вираження.

Загалом невеликою кількістю творів представлена у 60—70-х роках *поезія філософська*. Це передусім поема В. Стебельського «Молитва». У творі розгорнута історія кількох послідовних «падінь» героя, спокушеного «злим духом», одне з них — служіння зовнішній красі світу. Закінчується твір апофеозом «прозрілого» героя, патетичним покайним звертанням до Бога з надією на прощення та возвеличенням його безмежності й благості. Поемі «Молитва» притаманні нестандартна версифікація, різноманітність ритмів. Сміслова наповненість ключових образів (щоправда, з надлишком конвенціональності й деякої схоластичності) та дух космізму в окремих уступах «молитви» героя роблять твір попередником течії символізму в українській поезії.

Абстрактне, але сповнене внутрішнього пафосу розміркування стає способом осягнення теми у вірші «До любови» Є. Згарського. Певний ступінь ліризму, відчутного тут, з рисами, можливо, шіллерівського типу, втрачається, однак, у наступній творчості поета.

До жанру філософської медитації слід віднести вірш «Пора згадки» Кс. Климковича. Поет пробує описати одне з явищ психологічного життя зрілої особистості, котра може опертися на досвід: нинішні «скорби» і «страсти» герой долає згадуючи уже «препобіжденні» та черпає в цьому насагу до життя.

На більш рухливе, живе почуття індивіда оперта філософська тема в ліриці Ю. Федьковича, зокрема створеній уже після виходу першої збірки (цикл «З округків», «Дарма», «Чи хто зміркує?»). Переважно культурними реаліями оперує філософська думка П. Куліша. Уже в «Досвітках»



уміщено вірш (перший експеримент автора у строфіці терцин) «До Данта, прочитавши його поему «Пекло». Одну з думок, що входять до Кулішевої концепції національного відродження України, репрезентує вірш «До кобзи» («Заспів»). За емблематичним образом «кобзи» стоїть не тільки власна творчість поета, а й загальнонаціональна справа поезії, літератури, культури, яка, «поки із мертвих воскресне Україна», є єдиним виявом духу нації. Не тільки естетична, а й особистісна проблематика феномена творчості предстает у вірші «До Музи» О. Кониського, де має місце прониклива виповідь захоплення і вдячності їй.

60—80-ті роки української поезії позначені глибокими внутрілітературними колізіями в *осмисленні минулого України*. Це пов'язано з поглибленням самого образу України, намаганням поставити його в новий контекст етичних, естетичних, культурних, особистісних цінностей та орієнтирів. З одного боку, продовжують з'являтися твори з традиційним чи позірно схожим на вже відоме з минулих десятиліть баченням минулого в образах козацької доблесті. Це поеми П. Куліша «Настуся», «Великі проводи», його ж «думи» (по суті поеми меншого обсягу) «Солониця», «Кумейки», «Дунайська дума», ряд поем С. Воробкевича («Мурашка», «Кифор і Ганнуся», «Нечай», «Скалозуб»), Г. Воробкевича («Берестечко»), О. Цисса («Могильні сходини»), Є. Згарського («Маруся Богуславка»), Олени Пчілки («Козачка Олена»), І. Франка («Хрест чигиринський»). Крім особливої позиції П. Куліша, вже тут відчутні деякі переакцентації традиційного уявлення; йдеться, зокрема, про посилену увагу до трагічних, «поразкових» моментів, памфлетно-політичне загострення (яким особливо вирізняються «Могильні сходини»), ґрунтовніше вписання жінки-українки в національну історію.

З іншого боку, увиразнюються спроби відійти від винятковості козацької теми, знайти художньо-історичні узагальнення іншого плану. Орієнтирами тут виступають образи митців як далеского, так і недавнього минулого («Окресни, Боян» Ю. Федьковича, «Бунт Митуси», «Котляревський» І. Франка, віршова драма «Маруся Чураївна» В. Самійленка), ватажків-організаторів, лідерів спільноти (тема Довбуша у багатьох творах Ю. Федьковича, його ж поема «Лук'ян Кобилиця»). У цьому напрямі здійснюється перегляд усталених романтичних уявлень про козацький період української історії. Крім П. Куліша, це відбито в творчості В. Мови-Лиманського («Козачий кістяк»), І. Манжури («Декому»). Уже в поемі П. Куліша «Великі проводи» головного героя опановують сумніви в доцільності збройної

борьби. Виступаючи репрезентантом в історичній ретроспективі ідей автора і виявляючи цим свій умовний характер, він бере на себе місію замирення ворогуючих таборів («...Навчивсь я науки, Щоб людей від муки Не гнівлячи Бога Визволяти»). 1876-м роком датований Кулішів полемічний роздум «Слава», де поет оспорує пафос одного з перших Шевченкових віршів («Не поляже, кажеш, слава? ні, кобзарю брате! прокляла своє козацтво Україна-мати...»). І вже збірка «Хуторна поезія» (1882) представляє цілком ревізовані переконання П. Куліша про роль козацтва й гайдамацтва в історії України як руїнницьку.

У цей період, нарешті, в окресленій проблематиці зміцнюється ще одна ідейно-естетична й творча позиція, яку поділяє чимало літераторів і в основі якої лежить висловлювана чи невисловлювана (але демонстрована самою художньою практикою) думка про очевидне зниження в духовній атмосфері епохи художньої смисломісткості безпосереднього відображення козацького минулого та про потребу основну творчу увагу зосередити на темі сучасності. Саме художнє чуття вело багатьох митців до багатого матеріалу сучасності. В одному з віршів 1881 р. І. Франко насмішкливо передає ремствування тогочасної галицької критики: «Що історію преславную Руську геть завергли в кут, Що бувальщину прадавную В думках, драмах не поють». Сучасність виступала не тільки сама по собі необхідною разом з іншими темою поезії, а й надавала, зокрема, нових рис образу України, збагачуючи його гострими колізіями суспільного й особистісного характеру.

Застереження щодо бездумного славословлення козацтва звучить і в вірші В. Мови-Лиманського, й у творчості П. Куліша. Приходять поети й до майже однакових висновків (у В. Мови-Лиманського: «І в тій міжусобній Тяжкій боротьбі Загибла Вкраїна В неслав'ї й ганьбі: Її загубили Пани й козаки...»). Але якщо думка про суспільно дезорганізуючу роль козацтва веде В. Мову-Лиманського до протиставлення (безперечно, певною мірою штучного) культурних зацікавлень минулим і сучасним та надання переваги останньому («І хлібом, здобутим У поті чола, Згодуй для Вкраїни Ти сина-орла. І, замість козацьких Рушниць та шаблук Нехай він береться Мершій до наук...»), то для П. Куліша нова історіософська концепція козацтва стає головною темою «Хуторної поезії» і «Дзвону». Поет знову й знову повертає історичну, історіософську, а заодно й художню думку до з'ясування об'єктивної «правди» про козацтво, багатократно варіюючи (нерідко з примітною художньою виразністю) основні положення своєї концепції, поби-

ваючи памфлетами своїх численних супротивників, а зрештою — нав'язуючи українському літературному процесові 70--90-х років уже дещо архаїчну, а в плані з'ясування достовірності — навряд чи власне художню тему.

Образ особистості в поезії 60—90-х років, зокрема такий його частковий, але значущий різновид, як образ «нового героя», органічно включає в себе проблему народу. Вона закономірно постає як, з одного боку, наслідок безперечного, спостереженого в багатьох країнах, факту виходу на арену суспільно-історичної дії широких мас людності, якоюсь мірою організованих і консолідованих, а з іншого (в специфічному плані українського культурного відродження) як філіація і в цілому новий етап розвитку національної ідеї. Уже в 60-х роках в українській літературі окреслюється поняття народу як великої, соціально структурованої, національно загалом визначеної спільноти, носія унікальної етнічної пам'яті й культури. В окремих моментах сама література мислиться вже не тільки як національно-мовний творчий процес і стихійний вислів автономної творчої індивідуальності, а й у співвіднесеності з поняттям народу, яке стає соціально-культурною універсалією.

Творчість О. Кониського, В. Кулика, В. Мови-Лиманського, Я. Щоголева, С. Воробкевича, М. Старицького, М. Жука (Хруща), а трохи пізніше — І. Франка, І. Манжури, О. Маковея, Б. Грінченка, М. Кононенка, Дніпрові Чайки, Уляни Кравченко та інших представила життя українського народу в широкому, багатоаспектному зображенні, в глибоких соціальних вимірах, в історичній ретроспекції (поема «Панські жарти» І. Франка), а ще більшою мірою — в актуальності тогочасного його стану. Деяке романтичне забарвлення, мальовничий етнографізм у першогенезі художнього розуміння цього явища, що формує художній образ, значно вивірюється в творах, характерними рисами яких стають епічна осяжність зображення, гострота конфліктів, соціальний аналіз (поєми «Ткачиха», «На степи» В. Мови-Лиманського, «Безбатченко» М. Жука, «Гуцульська доля», «Гостинець з Боснії» С. Воробкевича, «Звичайна історія» К. Попович, «Мати» М. Кононенка). Відтак життя народу постає в поезії цього часу як арена гостродраматичних зіткнень ідей, індивідуальних життєвих устремлінь, характерів, інколи елементарної боротьби за виживання найнижчих верств і соціальних прошарків, розкривається своїм практично невичерпним змістом як у значущих соціальних явищах, ситуаціях, процесах, так і в пов'язаному з ними бутті індивіда.

Революціонізуюча роль цієї теми для художньо-естетичної свідомості української літератури особливо розкрилася в умовах літературного процесу на західноукраїнських землях, де перші твори І. Франка в поезії й прозі з полемічно загостреними спробами виведення реальних типів простонароддя (хоч це було певною мірою підготовлено творчістю О. Кониського, Ю. Федьковича, С. Воробкевича та ін.) зчинили бурю літературних суперечок.

З'являються твори, в яких відображене зіткнення протилежних соціальних інтересів або ж його результат, що позначається на долі простої людини. Це твори переважно більшого обсягу (названі вже поеми), а також окремі зразки повістувальної та медитативно-зображальної лірики. «...Покинув «свяго життя» Та шубовсть у воду» невідомий злидар із вірша «Утопленик» О. Кониського. Предметом цинічних помислів панства стають на оглядинах робочої сили молоді дівчата, яких нужда жене на заробітки,— така ситуація, що містить у собі спресований, готовий от-от вибухнути конфлікт, окреслено у вірші М. Старицького «Напрозесні». Москалі, що були на постої в селі, знеславили дівчину, яку кохав той, від чийого імені ведеться оповідь у вірші «Парубочий жаль» М. Жука. Особливо зримо представлено картини бєзпосвітного злидарювання («Вдова» Д. Вінцковського, «Мати» М. Кононенка, «На стени» В. Мови-Лиманського, «Убога вдовиця» О. Павловича, «Голод» І. Франка, «На степу і у хаті», «З заробітків» І. Манжури, «В світ за очі» О. Колесси), злигоднів військового життя, небезпеки й загибелі на війні за чужу «славу» («Дезертир» Ю. Федьковича, «Гостинець з Боснії», «Жовняр», «Де з журавлем криниця» С. Воробкевича, «Новобранець», «Война» Я. Щоголева, «Дума рекрута», «Подвійна слава» В. Масляка, «Війна» І. Грабовича), збочення із звичного життєвого шляху через неподолання складних моральних і соціальних колізій («Доля» О. Навроцького, «Михайло» І. Франка, «Ткачиха» В. Мови-Лиманського, «Божевільна» О. Кониського, «На могилі» Я. Щоголева, а також ряд інших творів, зокрема про жінку-«грішницю»). Особливе місце належить великій епічній поемі І. Франка «Панські жарти», в якій у цілій галереї рельєфних образів персонажів змальована тривала боротьба сільської громади проти жорстокого феодала-шляхтича за свої права; закінчується історія поразкою пана, але не громада користується її наслідками.

Збірний образ народу в барвистій мозаїці тинів по-своєму представляє група ліричних віршів портретного характеру зі включенням стислого викладу передісторії чи після-

історії героя («Проходан» Ю. Федьковича, «Захожий косар», «Нетяга», «В мене серце до любови» В. Кулика, «Каліка» О. Кониського, «Швачка» М. Старицького, «Безталанний», «Ткач», «Бурлаки», «Косарі» Я. Щоголева, «Бурлака», «Старий музика» І. Манжури, «Убогий» С. Шелухина та ін.). У цих портретах (нерідко «автопортретах», оскільки ведеться виклад устами самого героя) розгорнуто колоритні, сповнені подробиць та оригінальних деталей описи; змальовується зовнішність персонажа, дано уявлення про його заняття, соціальний стан, життєвий шлях, бачення ним дійсності. Такі твори з усією очевидністю відбивали одну з головних тенденцій поезії цього часу — тяг до «правдоподібної» предметності, розкриття ліричного переживання в зримих реаліях зовнішнього світу.

У деяких із творів, що зображають той чи інший бік народного життя, відчутні авторські роздуми, його власне «я» («Сон» Г. Воробкевича, «Чого б, здається, бідувати?» О. Кониського, «Край комічка», «Вечірня» М. Старицького). У них з тими чи іншими відтінками прямо заявлено те основне гуманне почуття, яке проймає тему. Недвозначно окреслюється парадигма ставлення героя, всієї духовної національної еліти до злигоднів народу. Народ постає не безликою масою, як це в основному притаманне романтизму, не як *vulgus profanum* із окремих пізніших творів модерністів, а як духовно й емоціонально зріднене поетові субстанціальне явище, великий, складний художній об'єкт, що потребує пильного дослідження, художньо зацікавленого й довірливого ставлення до себе.

Передусім у творах цієї групи в новий (порівняно з 40—50-ми роками) спосіб, головним чином на базі міметичного типу творчості (реалізм і натуралізм), відбувається поєднання внутрішнього світу героя із зовнішнім, духовних особистісних колізій — із колізіями соціальними, актуально історичними, емпірично-побутовими. Водночас для форм художньої умовності цих творів характерним залишається значний елемент міфологізму.

Образи їх позначає такий прийом, як взаємна проєкція світів автора й персонажа: автор, з одного боку, намагається апперцептивно вжитися в уявлюваний ним внутрішній світ персонажа, свої власні переконання пропустити крізь призму його життєвих інтересів, а з іншого — проєкує на себе, на свої духовні проблеми його (персонажа) зовнішні емпіричні параметри. Тому персонаж цієї поезії, за всієї його реальної правдоподібності й достеменності, не вичерпується своїм буквальним значенням. Він — як образ «простої» людини — є тут немалою мірою іновисловом

складної внутрішньої проблематики поета: репрезентантом авторських інтенцій, заповітних уявлень і мрій (наприклад, образ косарів у Я. Щоголева) / або ж «Ігровим» образом для доведення тих чи інших авторських мотивів і концепцій в образі екстремуму, зокрема обмеженої свободи, скованості в матеріальній спроможності тощо (іноказально трансформовані знаки власного життя автора у «Нетязі» В. Кулика; ідею безвиході втілюють «простонародні» образи віршів «Пожега», «Чумак», «Завірюха» Я. Щоголева; про ширше авторське концептування свідчать напівалегоричні «Наймит» І. Франка та «Ратай» О. Кониського).

Водночас твори цього плану, представляючи певні етичні позиції, аж ніяк не виключають естетичної самодостатності описів і зображень — ускладненості вислову, вишуканих стильових і образних елементів (ряд творів М. Старицького, Я. Щоголева, П. Грабовського).

Новими гранями цей проблемно-тематичний комплекс, як і інші, висунуті на передній план пошевченківською літературною добою, розкривається в наступні десятиріччя.

80—90-ті роки знаменують новий етап української поезії. Активно в цей час продовжують творчу діяльність поети, що заявили себе у більш ранній період, — П. Куліш, Я. Щоголев, В. Александров, О. Кониський, М. Старицький, К. Устиянович, В. Мова-Лиманський та ін. З перними поетичними творами у 1874 р. виступає І. Франко; наступні десятиріччя знаменували великий, багатобічний розвиток таланту поета. У ХІХ ст. І. Франко видає збірки «Балади і розкази» (1876), «З вершин і низин» (1887; 1893), «Зів'яле листя» (1896), «Мій Ізмарагд» (1898), «Із днів журби» (1900).

У 80—90-х роках розкривається в своїх прикметних рисах поетична творчість І. Манжури, Олени Пчілки, Б. Гринченка, В. Самійленка, П. Грабовського, Дніпрової Чайки, Уляни Кравченко, К. Попович, А. Бобенка, К. Білиловського, О. Козловського та ін. В середині 80-х років вступає в літературу Леся Українка. Поетичний доробок її представлено у збірках «На крилах пісень» (1893), «Думи і мрії» (1899) та «Відгуки» (1902).

Початок 80-х років для української поезії — період значної творчої активізації. Симптоматичним передвісником його став вихід у світ (1880) «Співомовок» С. Руданського, яким українська культурна громада засвідчила свою високу оцінку творчості на той час уже померлого поета. За цим стояла й певна зміна літературно-естетичних уявлень, більш розкутий погляд на палітру особистісних настроїв у поезії, громадсько-культурна легітимація

гострих індивідуалістичних мотивів, болючих, драстичних тем, вільного трактування віри й безвір'я тощо. Вагомими явищами цього часу слід назвати видання таких збірок, як М. Старицького «З давнього зшитку. Пісні та думи» (у 2-х ч., 1881, 1883), П. Куліша «Хуторна поезія» (1882), «Дзвін» (1893), Я. Щоголева «Ворскло» (1883), «Слобожанщина» (1893), Б. Грінченка «Пісні Василя Чайченка» (1884), «Під сільською стріхою» (1886), «Під хмарним небом» (1893), «Пісні та думи» (1895), Уляни Кравченко «Prima vera» (1885), «На новий шлях» (1891), Олени Пчілки «Думки-мережанки» (1886), О. Кониського «Порвані струни» (1886), І. Манжури «Степові думи та співи» (1889), В. Самійленка «З поезій Володимира Самійленка» (1890), О. Маковея «Поезії» (1895), «Подорож до Києва» (1897), П. Грабовського «Пролісок» (1894), «З півночі» (1896), «Кобза» (1898) та ін.

Поетичні твори знаходять місце на сторінках періодичних видань — «Правда», «Зоря», «Світ», «Народ», «Житє і слово», «Буковина» тощо. З'являються літературні альманахи та збірники, в тому числі в Наддніпрянській Україні, в яких широко представлена творчість поетів цієї пори. Серед них «Дністрянка» (1876), «Руська хага» (1877), «Луна» (1881), «Рада» (1883, 1884), «Буковинський альманах» (1885, 1890, 1891), «Нива» (1885), «Ватра» (1887), «Складка» (1887, 1893, 1896, 1897), «Перший вінок» (1887), «Левада» (1892), «Рідна стріха» (1894). Вирізняється поміж них «Антологія руська» (Львів, 1881), перша ґрунтовна спроба зібрання кращих зразків української лірики. Своєрідним підсумком чотирьох попередніх десятиріч розвитку поезії стали видані І. Франком «Акорди: Антологія української лірики від смерті Шевченка» (Львів, 1903).

Активний процес оригінальної творчості в царині поезії, із 60-х років спільний для авторів із обох частин України, доповнюється невідомою досі за розмахом, майже системною за охопленням явищ перекладацькою діяльністю. Українська поезія цього періоду усвідомлює свій розвиток у широкому контексті класичних набутків та нових пошуків світової, передусім європейської поезії. Водночас вона зберігає високий ступінь національної самобутності — як у змісті, тісно пов'язаному з духовною проблематикою особистості, так і в поетиці.

Творче життя цілого ряду яскравих індивідуальностей, своєрідне поєднання їх художніх манер і творчих темпераментів представляє 80—90-ті роки як зрілий етап у розвитку української поезії. Він характеризується досягненням (якого не було перед цим і яке було втрачене пізніше) ба-

гато в чому органічної рівноваги сутнісних для поезії компонентів: емотивного й раціонального начал, суб'єктивного переживання та об'єктивної предметності, душевного почуття й гостро-індивідуалістичного інтелектуального сумніву. Національні й політичні ідеї, якими продовжує жити українське суспільство у складних, а то й тяжких історичних обставинах, у поезії із поверхні текстів переходять у більш глибинний художньо-проблемний план (І. Франко, Леся Українка, М. Старицький, В. Коцовський). Глибока змістовність поезії цього часу розкривається в прозорості й філігранності вислову (такі риси притаманні, наприклад, творчості В. Самійленка та ін.). Утверджується можливість загального збігання етичного та естетичного в системі твору й творчості, без того (значною мірою штучного) їх протиставлення, що маніфестується в творах окремих митців наступного десятиліття.

Образно-суб'єктна сфера поезії 80—90-х років характеризується домінуванням тих загальних параметрів особистості широкого культурного, національного плану, що були притаманні й попередньому періоду. Проте, безперечно, має місце розширення й модифікація цього образу, що відбувається у кількох напрямках. Імпульс подальшого розвитку й змістового збагачення дістає — у збірці І. Франка «З вершин і низин» — образ, близький до «нового героя» попереднього часу. Маючи примітні націокультурні характеристики (вони цілком очевидні у циклі «Україна»), поет сенс своєї діяльності розпросторює до вселюдського значення. В цій ідеї ще чимало раціоналістично-дедуктивного, апріорного, але вона не цілковито утопічна. Діяльний герой, що покликується на образи «землі, всеплодющої матері», «юні дні, дні весни» й подібні, немов символізує собою молоду всеперемагаючу силу світу. Поривний пафос суспільноперетворюючого діяння виражено в ліричній частині «З вершин і низин», зокрема в «Гімні» («Вічний революціонер...»), яким відкривається збірка.

Різні грані образу борця за національний, суспільно-політичний, культурний поступ з більшою чи меншою гостротою й виразністю представлено в творчості М. Старицького, Б. Грінченка, В. Коцовського, В. Самійленка, Лесі Українки, П. Грабовського.

Дещо інший напрям розробки образу особистості — це посилення в ньому індивідних, конкретно-одничних ознак та психологічне поглиблення. Він відкритий для відображення складних ситуацій, сумнівів, гірких почуттів, життєвих невдач, несе в собі ідею духовної неподатливості особистості, подекуди з відтінком стоїцизму. Наповнення цього



образу переважно етико-філософське, не завжди й не обов'язково пов'язане з мотивом боротьби, загальнозначущої діяльності. У творчості І. Франка риси цього образу намічаються вже в циклі «Нічні думи» збірки «З вершин і низин» («Ночі безмірні, ночі безсонні...», «Непереглядною юрбою...», «Пісня геніїв ночі»), відкарбовуються в ряді віршів «Зів'ялого листя» («Я не жалуюсь на тебе, доле...»; «Як віл в ярмі, отак я день за днем...», «Не можу жить, не можу згинуть...», «Матінко моя ріднесенька...»), тією чи іншою мірою позначають героя в основній, вужчій темі цієї збірки і, нарешті, розгортаються в збірках «Із днів журби» та «Semper tigo» (цикл із «Із книги Кааф»). Поет упритул наближається тут до того персонально-психологічного розрізу етико-філософської проблематики, яким на свій лад сформована була «невольничча» лірика Т. Шевченка. Герой цих творів І. Франка осмислює прожите й відкриває, що не знав щастя, а можливо, й не міг знати. Залишились невітленими його, можливо, найзаповітніші мрії і творчі задуми — «невроджені діти» («Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер вне...»). Герой мусить прийняти життя таким, як воно склалося, затаївши на дні душі свої оскарження й жалі та усвідомивши, що ніякої винагороди за взяту на себе ваготу життя ніколи не буде.

Виразне окреслення психологічного стану, чіткість і гострота думки вирізняють образ героя лірики О. Козловського (збірка «Мірти й кипариси», видана 1905 р. посмертно). У найбільш чітких суб'єктивних переживаннях, тло яких творене почуттям невідворотності близької смерті («Козачок», «Страшно», «Просьба», «До костюмахи», «У дзеркалі», «Кривда», «Минуло», «Зозуля»), виявляються зблиски гумору, гірка насмішкуватість, здатність до погляду на себе збоку. Особливостями жанрової поезії автора є те, що розмірені на початку твору медитації вінчаються несподівано шорсткими, різкими закінченнями, містять спокійно-безутишні констатації, безтрепетні присуди. Автора цих своєрідних творів І. Франко характеризував як «одного з найталановитіших, а може, навіть просто найталановитішого поета нашої наймолодшої генерації» [36, 8].

Самобутня концепція вольової особистості притаманна поетичній і драматургічній творчості Лесі Українки, починаючи від «*Contra spem spero*» й закінчуючи образами Донни Анни і Дон Жуана з «Камінного господаря». Образ цієї особистості окреслюється передусім у мотивах ночі («Безсонна ніч», «Досвітні огні», «Сон літньої ночі») із збірки «На крилах пісень». Для другої збірки характерне широке розгортання тем оновлення, переродження людини, вольо-

вого подолання розпачу, зневіри й поразкових настроїв («Горить моє серце...», «До Музи», «О, знаю я, багато ще промчить...»). Сильна особистість, її духовно-інтелектуальне піднесення утверджуються в циклі «Ритми» третьої збірки поетеси. Тут особистість представлена як наслага саморозвитку, як така, що в усвідомленні і переживанні власної самості черпає енергію, здатну втримати на собі увесь світ. Усвідомлення внутрішнього обов'язку зумовлює духовну висоту людини в поединку з долею, намагання її за всіх обставин реалізувати свій етичний кодекс.

Вільний від уявлень про легку перемогу, цей образ особистості (до створення його долучились О. Маковей, Уляна Кравченко, П. Грабовський та В. Самійленко), хоч і не позначається барвистою привабливістю, знаменує собою прискіпливий пошук психологічної правди, заглибленість у складність становища людини в світі.

Ще один напрям поетичного розвитку образу «нової» особистості — це його екстенсивна розбудова, вагоме наповнення різноманітними й різноспрямованими мотивами, проблемами, описами, що мають на меті гармонізувати цей образ, представити його як особистість цілісну, з широкими суспільними, культурними й життєвими інтересами. До цього напрямку належить творчість дуже багатьох поетів. Прикладом може бути культурно-філософська поезія В. Самійленка й частково емоційно-просвітительська лірика Б. Грінченка.

Осторонь цих типів особистості перебуває поетична творчість пізніх романтиків — В. Александрова, С. Воробкевича, П. Куліша та особливо Я. Щоголева. Незважаючи на містку інкрустацію своїх сюжетів точними й колоритними реалістично-натуралістичними деталями, Я. Щоголев у «Ворсклі» та «Слобожанщині» виступає продовжувачем засад найбільш похмурого романтизму. Поет немов відділений від своїх персонажів незримою прірвою, яка допускає скорботу й жаль, тепле почуття, але виключає можливість пошуку іншого ходу подій, крім визначених фатумом. Соціально-політичні, громадські інтереси людини не цікавлять поета. «До пригноблених «нешчасних», — зауважує про Я. Щоголева дослідник, — він хотів би звернути слово утіхи. Але не вони займають головне місце в його поезії»<sup>3</sup>. Людину зображує поет переважно в натурфілософському, метафізичному плані — передусім у невідворотності вікових змін, прямиванні до смерті, втраті ілюзій, загибелі всього

<sup>3</sup> Білецький О. І. До розуміння творчості Я. Щоголева // Вибр. праці: У 2 т. К., 1960. Т. 1. С. 498.

дорогого («Сів я край могили, В небо углядівся: Мовчки у безмір'ї Жайворонок вився... Ліпота і негідь, Сила і немічність,— Все тут уляглося, Все пішло у вічність...») — «Покій»). Своєрідною відповіддю поета на ті ідеали, які сповідує «нова людина» ХІХ століття, є вірш «Сподівання», де виведено образ «прозирника», якому не йме віри поет і чий пророцтва його не надихають.

Близьким до загальної проблематики цього твору є неприйняття цивілізаційного «прогресу» в «степових» мотивах ряду постів (В. Александров, Л. Глібов, П. Куліш, Я. Щоголев, І. Манжура), у темі нищення заповідної природи («Плакучий ліс» С. Воробкевича).

У розробці образу особистості вирізняється в цей час і «нігілююча» лінія, досить строката за своїми складовими та спрямуванням тем. В ній виступає образ героя, більшою чи меншою мірою протиставленого загальноприйнятним цінностям (О. Маковей, С. Яричевський, М. Лозинський, М. Кузьменко, Я. Щоголев).

На кінець століття в основному поступово змінюється тип образу ліричного переживання. Простежується намагання обійтися без елементів риторики в опорній функції, «поетичного» пишнослів'я, громіздких канонічних конструкцій (як-от народнописенний паралелізм), уникнути сталих образних схем, декларативного покликання на моральні й громадсько-політичні реалії. Основою «ліричного сюжету» стає індивідуалізована життєва ситуація, взята в якомога більший повноті конкретності й достеменності.

З найбільшою очевидністю новий образ ліричного переживання представляють невеликі за обсягом твори, в яких увиразнено їх емотивний характер. Таким є, зокрема, вірш Лесі Українки «Нічка тиха і темна була...». Емотивність і конкретність ліричного переживання засвідчують такі вірші, як «Літня ніч» О. Романової, «Подивись!» Б. Грінченка, «Блискавка», «Вийду я в поле...» В. Щурага, «Дайте!», «Пустка», «Мара», «Гаряче душа молилась...» П. Грабовського, «Хотіла б я піснею стати...» Лесі Українки та ін.

Поезії 80—90-х років значно більшою мірою, ніж раніше, підвладна складність і суперечливість почуття. У вірші «Осінній вітре, що могучим стопом...» І. Франка драматично загострена уява героя намагається визначити ціну «осінньому» стану людини перед безмірністю природи і всесвіту («О вітре-брате! Як мене побачиш Старим, зів'ялим, чи й по мні заплачеш, Чи гнівно слід буття завієш мого?...»). Драматизм душі, не почутої в діалозі, неможливість висловити найзаповітніше окреслено у віршах «Одна пісня голосенька, а друга німа...» Уляни Кравченко, «Бо-

лить душа твоя? мовчи!...» Б Грінченка. Сумним настроєм пройняте змалювання осіннього лісу у вірші «Листопад» Я. Щоголева. Проектуючи цю картину на внутрішній світ індивіда, поет протиставляє їй не якусь відрядну гадку, а стан, що може бути ще більш безутішним: «...А ти, що осені настиг Та просвітку не знав, Чи хоч єдиний лист зберіг, За котрим жалкував?».

У великій психологічній складності постає любовна тема. Суто зовнішня амплітуда цього — від захопленого зображення стану закоханості («Не бачити тебе одну годину...» В Щурата, «Ти сном був, що його жите нам же сповняє...» Уляни Кравченко, «Стоїть умерти!» К. Попович, «Ні дверми, ні крізь віконце...» К. Устияновича та ін.), гармонії взаєморозуміння сердець (любовна лірика П. Куліша у «Дзвоні») — до виповіді гіркою досвіду обманутого почуття чи уявлення («Якби я знав її душі пустоту...» П. Панченка, цикл «Semper idem» О. Маковея, окремі вірші М. Лозинського). Проте, безперечно, найзмістовнішими є ті твори, в яких розкрита внутрішня складність самого любовного почуття, його суперечливість і багатовимірність. Значним здобутком у розкритті цього ліричного переживання є ряд творів збірки І. Франка «Зів'яле листя» («За що, красавице, я так тебе люблю...», «Я не надіюсь нічого...», «Привид», «Смійтесь з мене, вічні зорі...», «Як не бачу тебе...», «Не можу жити, не можу згинуть» та ін.). Автор досліджує внутрішнє розщеплення особи героя, який відчуває свою любов як найвище піднесення духу й розуміє разом з тим неможливість взаємності. Розкривається амбівалентність почуття, коли герой у моментах гострого самоусвідомлення одночасно перебуває і зовні свого стану, і в злитті з ним, а чинячи умовний замах на свою любов, вражає самого себе («Я нелюд! Часто, щоб зглушить...»). Збірка «Зів'яле листя», будучи гімном любовному почуттю, представляє його і як темну, ірраціональну силу, наслання, якого герой не може здолати. Збірка постає неоднозначною щодо цілісності «ліричної драми» та особливо щодо смислу її фіналу. Розкриваючи багатий внутрішній світ героя, твір не є концептуальним ствердженням його особистості; у стосунках автора й героя врешті-решт переважає «ігровий» момент, взаємне дистанціювання.

Глибина й складність індивідуального переживання яскраво виражена в ліриці Лесі Українки — як із медитативно-розмісловою («Завжди терновий вінець буде кращий, ніж царська корона...»), так і з емотивною домінантою («Не співайте мені сеї пісні...», «Горить моє серце, його запалила...», «Давня весна», «Все, все покинуть, до тебе полинуть...»).

Існує чимала група творів, у яких складність переживання суб'єкта представлена у формі роздумів («Під вечір» О. Левицького, «Весна і осінь» О. Романової, «Як схиляєшся до броду...» О. Дубенського, «Хочеш вік прожити марно ти?..», «Ще змога є...», «У кого плачуть очі...» Б. Грінченка, «Метаморфози» П. Куліша, «На заході сонця пожаром...» В. Щурата). Настроево-емоційний тон переживання вбирає в себе більш чи менш виразні протиставлення. Домінування або ж виокремлення роздуму (аж до сентенційності — у циклі «Паренетікон» І. Франка), ґрунтовна розробка ним цього жанру постають своєрідним відповідником художньо-філософського афоризму європейської культури (Б. Паскаль, Г. К. Ліхтенберг, Й. В. Гете, Ф. Ніцше).

80—90-ті роки — розквіт української *філософської поезії*. Деталізація основних філософських мотивів, формулювання нових художньо-філософських ідей і настроїв зумовлені як розвитком національних та інонаціональних традицій жанру, так і ще більшою мірою загальною розбудовою концепції особистості в поезії саме цього часу. Суттєва для даної епохи конфліктна особистісна проблематика проявляється в поетичному творі здебільшого в концептуально-понятійному плані. Дещо втрачаючи на емпірично-чуттєвій багатогранності та на цілісності героя, автор такого твору увиразнює й загострює антиномії його вчинку, стану, уявлення, здогаду. Інтенсивність індивідуального начала, яка в одних випадках (як-от у «Відщуралися люди мене...» І. Франка) виявляє себе експресією почуття, у творах філософської поезії постає напруженою роздуму, понятійного означування художньої ситуації чи рис характеру.

Поетична думка цього часу обертається в колі насамперед таких етико-філософських колізій, у яких прозирають ті чи інші альянзи національного руху України. До них належить, зокрема, інтерпретація біблійних сюжетів у поемах «Самсон» Лесі Українки, «Дебора», «Юдіта» Олени Пчілки, «Терновий вінок» О. Маковця. Взаємне прояснювання духовної проблематики віддалених епох української історії (часу дії твору та його написання) відчутне в «Іванові Вишенському» І. Франка. Філософський потенціал сюжету недостатньо розгорнуто в поемі Б. Грінченка «Ярина», проте твір засвідчує, що традиційна історична тема може набувати нового, поглибленого звучання, зокрема при окресленні в історичному епізоді тих «межових» обставин особистісного вибору (у поемі — можливість утечі козака й дівчини з обложеного міста), які дають змогу розгорнути аргументацію найузагальненішого світоглядного плану.

Серед цих поем вирізняється «Похорон» І. Франка — твір складних, драматичних почуттів. Герой поеми в ході боротьби схиляється до думки про передчасність перемоги повстанців, яких є сам поводитирем. Поет посилює відчуття стражденної суперечливості, двозначності становища, зрештою, роздвоєння героя. Заплутавшись у трактуваннях поняття духовного аристократизму, він своєю зрадою рятує нібито «вищу» культуру недавніх ворогів від можливого натиску темних мас. Поразка черні має, на його думку, сприяти формуванню у неї благородного героїчного ідеалу. Проте ці аргументи про якусь справжню духовну вищість не усувають його власного усвідомлення себе як зрадника.

Поема І. Франка, як і деякі з названих, поглиблювала проблему маси й лідера, особи й народу. В самій постановці цієї проблеми ще відчутні відгомони романтичних (зокрема, «карлейлівської») концепцій «героя» та надто велика довіра до біблійних сюжетних зразків. Суттєвим корегуванням схематизму стосунків «вождя» («пророка») й маси стало художнє осмислення українською поезією досвіду масових рухів 900-х років.

Етико-філософська проблематика ряду поетичних творів цієї пори розкривається в інтелектуальному пошуку основи буття — у позірному абстрактному, найузагальненішому плані роздумів, які, проте, тісно пов'язані із світобаченням духовно глибокої особистості. Справжні основи буття є сфальшованими в ідолопоклонстві, фанатичній релігійній вірі — така думка постає із змалювання життя первісного племені в поемі «Молох» О. Маковея. Повалення Бога у фіналі твору відбувається надто просто; автор анахронічно переносить у давні часи уявлення сучасного йому європейця-вільнодумця, не беручи до уваги думки про звичаєврегулюючу функцію релігійного міфу у первісному суспільстві.

Ширші світоглядні параметри поеми «Ех nihilo» І. Франка. Цей філософський монолог-роздум може прочитуватись як утвердження раціоналістичної (позитивізм, «ліберальна теологія») думки ХІХ ст. про те, що «не бог людину, а людина Бога з нічого створила». Поема вирізняється багатоголоссям суб'єктних позицій. Виклад ведеться від імені персонажа, в образі якого типізовано риси новітнього вченого. Крім того, певні змістово- та формально-стильові особливості поеми виявляють складне ставлення поета до висловлюваних в ній ідей. Воно, з одного боку, дещо іронічне щодо оцінки «атеїстом» свого «відкриття», яке саме по собі ставить не менше загадок, ніж допущення існування бога. З іншого боку, формулювання, якими в поемі підсумовується загальний шлях філософського (спеціально «атеїстич-

ного») досвіду, мають виразно суб'єктивну мітку, у них привнесено власне авторські художньо-філософські уявлення про світ і діяльну особистість («...А я? Моє Відкриття — пустота, ніщо в тім місці, Де досі всього бачили основу, Моє відкриття — воля і простір, Котрий заповнювати треба трудом І дослідом століть...»). Ці уявлення виходять за межі представленої в «монолозі» теологічно-атеїстичної суперечки й являють собою концептуальну світоглядну основу певної сфери поетичної творчості самого І. Франка та деяких мотивів української поезії ХІХ ст.

Різними за висновком, але спорідненими за своїм характером є переживання неунікності смерті, хисткості підвалин земного життя — в окремих творах В. Самійленка («Непевність»), Б. Грінченка («Хвиля за хвилею плеще й зникає...», «Труна в землі, могила над труною...»), О. Маковця («Нічна думка», «Елегія»), І. Франка («До Дранмора, прочитавши його поему «Requiem»). Роздум ліричного суб'єкта позначений тут намаганням постулювати тривкість духовно культурних цінностей і розначливим сумнівом у наявності будь якого сенсу буття.

Гострота таких колізій представлена і в поемі «Герострат» В. Самійленка. Відомий з історії вчинок — спалення храму Аргеміди Ефеської — герой цього твору здійснює не через бажання прославитись, а з відчаю усвідомлення наминучої своєї смерті, гадаючи бодай у такий спосіб зберегти в віках своє ім'я. Певна односторонність (зокрема, сумнівність такого «безсмертя», моральна глухота героя у ставленні до культури та до «безсмертя» істинних творців) і суперечливість його образу в окремих деталях по-своєму служать авторові для підкреслення непримиренності цього індивідуального типу зі своєю смертністю.

У пошуках етичних підвалин бентежної думки звертається й до природи. В явищах природи, взятих у метафізичному плані, поет відкриває ту саму затяту боротьбу за виживання («Озеро» Я. Щоголева, «Звигяга» М. Старицького, «Природа» О. Маковця), вічний і по суті байдужий для людини круговорот («В землиці чорнім лоні» Уляни Кравченко, «Мати-природо!..» Б. Грінченка). Пошук душевного спочинку й утіхи обертається невідворотним усвідомленням загибелі, — саме такий філософський і міфологічний смисл відкривається у субстанціальному образі «праматері»-природи. «...Так, ідемо і просимо, благаєм Нас пригорнуть на материні груди, Нас приголубити, бо серце плаче, Бо розривається воно від мук!.. І слухаєш ти нас, велика мати, І пригортаєш — у холодне лоно, Холодна, нас ховаючи навік...» — Б. Грінченко). Змістовний план цієї

міфологеми містить ті самі атрибути (в них визначальний амбівалентна турботлива байдужість до власних дітей, живих створінь), яких набуває пізніше образ землі в одноіменному романі О. Кобилянської. Проте інші настрої (культурної діяльності, боротьби) здатні надавати й іншого розуміння природі (досить згадати поглиблене й ствердне розгортання у 80—90-х роках «весняних» мотивів у циклах «Веснянки» І. Франка, «Весняні сонети» Б. Грінченка, «Весняні пісні», «Весна» В. Самійленка, «Веснянки» П. Грабовського та ін.).

Таке ж неоднозначне ставлення поезії цієї пори й до «розуму людського». Невсемогутність логіцистичного пояснення життя, гримаси «прогресу» як торжества раціоналістичної ідеї, недостатність того стану людини, «коли в душі вапанував Лиш розум над усім без міри» (О. Маковей), — усе це усвідомлюється вже в творах О. Маковея («До-свід»), В. Самійленка («Людськість»). Присутність у реальній дійсності непояснимо-загадкового, ірраціонального, можливість його символічного відтворення митцем утверджені в легенді Лесі Українки «Сфінкс» (1900). Водночас кінець ХІХ століття в українській поезії завершується вірою в силу інтелекту, як у консервативно-просвітительських концепціях (наприклад, П. Куліша), так і в нових художньо-естетичних системах — І. Франка, Уляни Кравченко, В. Самійленка, Лесі Українки.

Діалектику емоційного осягнення дійсності розкривають різноманітні теми й мотивами твори як більш загальної проблематики («Замного» Уляни Кравченко, «Хрест» О. Маковея, «До штурму!» І. Франка, «Ти кажеш: заспівай...» Б. Грінченка, «П'яніть себе, чим хочете п'яніть...» М. Славинського), так і наближені до внутрішнього світу особистості («На човні» Лесі Українки, «Ти дармо серцем мечеш, страсть забута...» В. Коцовського, «Коли твою душу нудьга наполяже...» І. Манжури та ін.). Ряд творів Уляни Кравченко («Щоб не тужити більш і не терпіти...», «О, не любов забути я бажую...») цікавий розробкою мотиву забуття минулого — як засобу порятунку й відродження душі.

Ускладненістю почуття, думки, образу позначаються й окремі з пізніх варіацій і парафраз на теми фольклору, де вже відбито високий формальний рівень лірики, досвід проникнення в психологію індивіда. Такими є, зокрема, твори І. Франка («Червона калино, чого в лузі гнешся», «Ой жалю мій, жалю...»), І. Ганина-Буцманюка («Хлопець-музика»). Самобутня творча інтерпретація традиційного народ-



ного мотиву про життя з нелюбом представлена у вірші «Ішла недоля степом-лугами...» П. Залозного.

До драматичних висновків приводить осмислення традиційних евдемоністичних критеріїв людського життя («Лишень в бажанню...», «Що се?...» К. Попович, «Під Новий год» І. Манжури, «В простір безмежний духом я злетів...» О. Маковея, ряд віршів Уляни Кравченко). В образів, чимось схожим на гейневську русалку, постає «щастя» у вірші С. Воробкевича «Далеко десь над морем...» з його афористичним, що нагадує пізніші Франкові сентенції, закінченням («...Бо щастя — то лиш мрія, У него віра — блуд, А бігання за щастям — Пустий, даремний труд»). Сумніви в досяжності щастя чи й взагалі відмову від таких бажань поглиблено переживають герої творчості Лесі Українки («Заспів» до «Кримських спогадів», «Сон літньої ночі»), І. Франка. Все це не заперечує життєрадісних, певною мірою й анакреонтичних мотивів, з якими в цей час виступають К. Білиловський («Кохання», «Дайте-бо жить!»), В. Маслов-Стокіз («Пісня пісень»), М. Старицький (ці мотиви проходять крізь усю творчість поета).

Складними конфліктами в поезію цього періоду входить соціальна дійсність. Непомірно тяжкі обставини політичного розвитку 80-х років, недостатній рівень національного самоусвідомлення та внутрішня розколотість в середовищі народу, за долю якого діяч-інтелігент відчуває відповідальність, стають предметом суб'єктивного, переважно соціоміфологічного за своїм характером, осмислення в чималому масиві поетичних творів В. Мови-Лиманського («Напроресні»), О. Кониського (цикл «З скорбних пісень Перебенді»), Олени Пчілки («Переможець»), М. Старицького («Темрява», «Сиділи ми, каганчик миготів...», «Ночі темряві з завірюхами...», «Остання ніч», «Борцю», «Що не день, то гірша мир трухлявий...»), І. Манжури («Божевільний», цикл «Сум»), І. Франка (цикли «Думи пролетарія», «Excelsior» та ряд інших творів), П. Залозного («Наша слава»), А. Бобенка («Отаман»), Б. Грінченка («До праці», «Повесні», «Я чую: неначе вітри зашуміли...», «Темрява», «Останній борець», цикл «Весняні сонети» та ін.), Лесі Українки («І все-таки до тебе думка лине...», «Товарищі на спомин» та ін.). Поглиблюються мотиви ототожнення дійсності з рабством, тюрмою, темрявою, піччю, жертви в ім'я визволення нації («Епілог» Лесі Українки), безмежної, безнастанної у часі й просторі боротьби («Не на те ми бореться ставали...» Б. Грінченка). Міфологічні схеми, покладені в основу згаданого масиву поезії, певною мірою були спростовані на початку ХХ ст., проте міфопоетична сугестія

сприяла визріванню й розкриленню національної ідеї в духовному житті українства, постановці й розбудові складної проблематики обов'язку й відповідальності як у конкретному, так і в загальному етико-філософському плані.

Дещо подібно до 30—50-х років два останні десятиліття ХІХ ст. в українській поезії вирізняються потужним розвитком гумору, сатири, інвективи, де місце амбівалентного бурлескного сміху займає переважно гостро-парадоксальне комічне осмислення дійсності.

Під гумористичне освітлення потрапляють різні сторони дійсності — приватні пригоди («Гуго Шверт...», «Твоїх листів я стережу так...», «Ти виходиш замож, любко?..», «Відважний» О. Маковей, «Реальна» В. Масляка, «На тім світі» М. Кузьменка, «Доказ любови» С. Яричевського), багатоманітні характеристики громадсько-культурних явищ («Перед Гоголевим честенем» П. Куліша, «Філантропи» О. Кониського, «Радощі й смуток» Олени Пчілки), суспільного життя, нерідко позначених соціальною гостротою («Пісенька» М. Кузьменка, «Щира молитва» І. Манжури, «Заплатив я податок кровавий...» О. Маковей). Нігілювальна художня думка великою мірою спрямована також проти офіційного регламенту суспільної поведінки, чужих державницьких ідеалів (цикл «Тюремні сонети» І. Франка, «Був монастир, а в нім черці», «Навесні перегляд війська» О. Маковей, «Ельдорадо», «Як то весело жить на Вкраїні», «Російська серенада», «Всеросійське свято» В. Самійленка).

Сатирико-гумористичний пафос спрямований на перекипчиків, перевертнів, «дядьків отечества чужого», які свідомо чи за недомислом протистоять національній справі («Сім'я», «Надгорода» Б. Грінченка, «Народный дом» П. Куліша). Серед них запопадливі жандарми й цензори («Пісня про віщого Василя», «Собаки» В. Самійленка), різного рангу діячі, що демонструванням «любові» до Росії-України маскують приватні інтереси («Дума про Наума Безумовича», «Ботокуди», «Сідоглавому», «Патріотизм» І. Франка, «Добродії народу» О. Маковей), ідейні прибічники «москвофільства» («Дума про Маледикта Плосколоба», «Діяльність» І. Франка, «Возсоединенний галічанін», «Твердий русин» В. Самійленка та ін.). У гумористично-сатиричних творах фігурують численні «патріоти», що вирізняються фразерством і політичною полохливістю («На печі», «Сміливий чоловік», «Гостра стаття», «Патріота Іван», «Патріоти», «Патріотична праця» В. Самійленка, «Патріот», «Переляканий», «Українець», «Професор Пшик» Б. Грінченка, «Папюточик смачно попоїв...» О. Маковей).

Цей іронічний пасміх переростає в побоювання, чи ці риси не стали уже родовими для національного менталітету, У вірші «Сон», звернутому до одноплемеників, В. Самійленко бачить небезпеку їх ганебного приниження, розгортаючи уявну картину їх самобичування на догоду «гостям», алегоричний образ яких цілком прозорий. Ці та інші твори здійснювали певною мірою «деміфологізуючу» функцію, були противагою захоплено-безкритичному розумінню національного процесу.

Комічний елемент поєднувався з медитативністю, меланхолією, фантастичною загадковістю тощо. У вірші В. Самійленка «Горе поета» автор, з одного боку, посміюється над «горем» поета, бідканням з приводу того, що в аркуші його книги «лойову вгорнули свічку», проте, з іншого боку, його іронія аж ніяк не тотожна байдужості до будь-якого культурного явища самого по собі. Неоднорідну ситуацію означено й у віршах «Сон вдівця» О. Маковея, «Вулиця» М. Шамраєва, «Всякий легенди співає...», «Говорить дурень в серці своїм...» І. Франка. Творчість О. Маковея, зокрема, переконує, що заміщення жорсткого осміяння настроєм меланхолії поглиблює художню думку в комічному сюжеті («На сторожі»).

У поезії цього часу заявляє про себе (що набуває сили у прямуванні до модернізму) багатогранне явище культурної рефлексії: осмислення й переосмислення уже відомих мотивів та образів світової й національної культури, літератури, історії. Звертає на себе увагу, зокрема, світоглядно вільна, художньо містка інтерпретація мотивів Біблії — як розгортання їх в алюзіях, притчах, так і заперечення («Буря на морі» І. Манжури, «З книги Старого Завіта» В. Масляка, «Горе вам!», «Велика вечеря» Б. Грінченка, «Голіят», «Бодай тебе, паньматко Єво...» О. Маковея, окремі вірші циклу «На старі теми» І. Франка, ряд творів пізнішого періоду Лесі Українки).

Здебільшого в гумористично сатиричній сфері утверджує себе критично-пародійний погляд на перестарілі поетичні мотиви української поезії, ненатуральний пафос («Де єсть руська отчина?», «Ужас на Русі», «Хлібороб» І. Франка). З почуттям гумору ставиться С. Воробкевич до заявленої в ряді творів галицьких літераторів тих часів «художньої» пропаганди боротьби з пияцтвом («Світлий отче Харлампій...», «Каплиця», «Тут нема для тебе місця», «Монастир», «Лік на похмілля»). Вірш «Козак Торба» цього ж поета подає гумористичне трактування традиційного романтичного образу.

Один із найбільших здобутків поезії 80—90-х років — вихід на високий рівень зображення зовнішньої предметності в її достовірності та рельєфності. Важливість його полягає в тому, що форми конкретно-чуттєвого лежать в основі художності як такої, велике їх значення у вивільненні літератури від завдань релігійного проповідництва, ідеологічної доктринальності тощо. Художня предметність виступає тут плоттю художньої думки, «мускулом» поетичного вислову.

Інтегруючи й перетворюючи набуток попередніх етапів, зокрема бурлеску (з його грубуватою тілесністю) та романтизму (з його вибірковою предметністю), українська поезія 60—90-х років опановує зриму повноту світу в усіх сферах буття, диференціює й деталізує її, представляє на досить високому рівні пластичності, в основному реалістично-натуралістичного плану.

Ще невичерпаними залишаються на цей час можливості сучасного екстенсивного розширення зображальної сфери. Деяка тематична урбанізація української поезії засвідчена в окремих характерних зображеннях міста, міського життя («Учта», «Місто спить...» М. Старицького, «Палати» Я. Щоголева, «Привид», «В алеї нічкою літньою...» І. Франка, «Вагання» Уляни Кравченко). В поле зору поетичного зображення потрапляють ті чи інші ознаки технічного прогресу (військовий арсенал — «Був монастир, а в нім черці» О. Маковея; новітній транспорт — «На Дніпрі» В. Мовилманського, «Над Дніпром» Л. Глібова, «Подорож до моря» Лесі Українки). Прикметно, що опису нового явища відповідають нові, неутерті художні засоби (наприклад, означення поїзда, метафорично ототожнюваного зі своїм шляхом: «...Здоров, здоров був, велете могучий, Що потрясаєш ходом своїх ніг Тверді скали, недоступні кручі Простір — твій дім, дорога — твій нічліг» — І. Франко, «Пропащий чоловік»).

У поезії цієї пори широко представлено багатоманітні й різнохарактерні, при цьому «свіжі» своїм індивідуалізуючим поглядом описи загалом уже «традиційних» об'єктів — степу, лісу, поля, села, річки, гір, моря тощо. Підкреслити найменувальні, виражальні та, особливо, живописні спроможності слова покликаний вибір відносно «екзотичного» предмета чи незвичного його ракурсу: «Плавні горять», «Посуха» Дніпрові Чайки, «Повінь Пруту», «Над Пробоєм» (назва водопаду в Карпатах) Уляни Кравченко. Описову фантазію на тему єгипетських пірамід колоритно розгорнуто у вірші С. Воробкевича «Лети здорова, пташко...». Можливість метафорично посилити виразність опису

міститься у прийомі очуднення («З чорного шляху» В. Масляка, також — у загадках Л. Глібова цієї пори). Відносно «нова» зображальна тема загалом сприяє віднаходженню нових художніх ідей та смислів; з очевидністю переконує в цьому цикл «Тюремні сонети» І. Франка.

Поглиблене, художньо уважне до подробиць осягнення зовнішньої предметності супроводжується відповідними процесами в жанровому мисленні. Формується, зокрема, жанр вірша-портрета (про що уже йшла мова), в якому фіксуються зовнішньо-описові, вікові, професійні, станові, соціальні та інші характеристики індивіда, особливо часто — людини з народу.

Постає також цілий масив творів, який можна назвати «антологічною» поезією. Це невеликі обсягом, переважно статичні, описи різноманітних предметів, явищ, ситуацій, сцен, у яких поет виразно маніфестує свою естетичну позицію: якомога довершеного, переважно замилуваного описання, включаючи елемент незвичного. «Перед блакитним морем в світлі яснім Стоїть дівчина молода. Між лаврів, олеандр, в гурті прекраснім Про що хороша гада?..», — розпочинає один із ранніх своїх віршів Олена Пчілка. До розряду «антологічної» поезії можна віднести окремі твори І. Манжури («У лузі»), М. Кононенка («Перепілка», «Запустила винокурня»), Б. Грінченка («Вона співа...», «Куланья», «Під вербами»), О. Маковея («Схід сонця», «Біжить у яр вода...», «Серна»), М. Славинського («До темної землі схилилось ясне небо...»), Я. Щоголева («Зимній ранок», «Нива»), П. Куліша («Лілія»), В. Самійленка («Орел», «Веселка»), І. Стешенка («Крижина») та ін.

Великою кількістю зразків представлена *пейзажна лірика* (її можна кваліфікувати як один із різновидів «антологічної» поезії, проте нерідко вона виходить поза характеристичний обсяг останньої і загалом має самостійне значення). Твори пейзажного плану знаходять місце в доробку більшості поетів цього часу.

Для зображення природи в поезії 70—90-х років прикметними рисами є велика міра художньої свободи, довіра до дійсності, відсутність жорсткого ідейного концепту. («Чогось-то ліс дрімучий не шумить Та не трясє буйною головою... Повитий сірою, мов дим, імлою, В тяжкій задумі темний ліс стоїть...» — таким малюнком відкривається сонет «Ліс» Т. Бордуляка. Причина тривоги лісу, гнітючих передчуттів загибелі від вирубки зазначена в прикінцевих рядках вірша, але ними водночас виражено й настрій супротивної сторони, її діяльне і, бодай тимчасово, радісне поривання: «А в лісі тисяча сокир іскриться, На землю ги-

сяча дерев валиться, Й веселих тисяча пісень лунає...»). Поглиблення пейзажних зображень у ряді випадків відбувається через мікроопис, нюансування, іноді вже імпресіоністичне, окремих деталей («Полудне...», «Сипле, сипле, сипле сніг...» І. Франка, «Сіло сонце за верхами...» Уляни Кравченко, «Негода», «Далі, далі від душного міста», «Мердвен» Лесі Українки, «Плила по небу хмаронька...» В. Щурата).

У пейзажах поезії 80—90-х років розкривається особистість, для якої зрозумілою є самодостатня краса тілесного, природного, речового світу. Суб'єкт уже меншою мірою шукає в природі якихось наочних відповідностей (символо-алегоричних, образно-суголосних, контрастних тощо) своєму внутрішньому світові,— зв'язок цих явищ мислиться значно ширше, більш узагальнено. Масштаби особистості, її інтереси, характерність її погляду на світ відбито уже не стільки в самому доборі пейзажу чи крупних мазках, скільки в особливостях опису, у тонких зображальних і виражальних деталях, відтінках настрою й думки. Пейзаж постає як загалом втілене в предметність багатоманітне й ненав'язливо концептоване почуття індивіда.

На кінець ХІХ ст. в українській поезії складається широка *жанрова система*. Виміри її зумовлені як успадкуванням набутку кількостолітнього розвитку жанрів книжної та усної поезії, так і, насамперед, інтенсивною еволюцією суб'єктивного начала протягом усього століття.

Прикметним жанровим явищем цієї пори є створення цілісних своїм художнім смислом збірок та окремих циклів. Книзі поета притаманна, як правило, чітка композиційна побудова, її проймає певна настроєва, світоглядна, стильова єдність, в межах якої взаємно «знімаються» суперечливі чи до протилежності контрастні мислительні та емоційні стани героя. Такими є, зокрема, збірки «З вершин і низин», «Із днів журби» І. Франка, «Хуторна поезія», «Дзвін» П. Куліша, «На новий шлях» Уляни Кравченко, «Думи і мрії», «Відгуки» Лесі Українки, «Хуторні сонети» І. Стешенка, «Подорож до Києва» (а також ряд циклів) О. Маковея. Не вирізняється особливим художнім рівнем, проте прикметна послідовно проведеним «пізньоромантичним» почуттям збірка «Перші ліричні твори» Я. Жарка.

Розгалуженою підсистемою жанрової системи виступають у 60—90-х роках власне ліричні жанри. Великою кількістю типів представлений ліричний вірш в емотивно-емфатичній, емотивно-медитативній та силогістично-медитативній групах — при багатобічному поєднанні, особливо в жанрових різновидах двох останніх груп, із описовими, зобра-

жальними, повістувальними та драматичними елементами. Прикметно, що до кінця століття зростає частота й тривкість вияву в ліричних творах емотивного начала (Ю. Федькович, І. Манжура, Уляна Кравченко, І. Франко, Б. Грінченко, Я. Жарко, О. Козловський, Леся Українка, В. Шурат), яке становить основу ліризму.

Виокремлюється й жанрово диференціюється в своїх різновидах поезія «зовнішньої предметності» — образно-портретна, пейзажна лірика, «антологічна» поезія (М. Старицький, Я. Щоголев, І. Манжура, Олена Пчілка, Б. Грінченко та ін.). Її розвиток пов'язаний насамперед із міметичним типом творчості. На межі між «антологічною» та розмисловою групами ліричних жанрів перебувають сентенції та максими (І. Франко, В. Самійленко, Б. Грінченко).

З початку 80-х років дістає новий поштовх розвиток сатирично-гумористичних жанрів; у них реалізується творчість великої групи поетів (О. Маковей, В. Самійленко, М. Кононенко, М. Кузьменко, С. Яричевський, особно — П. Куліш), з'являються й часописи цього профілю — «Зеркало» та «Страхонуд». Об'єктами критики нерідко вже стають явища політичного й громадського життя. Онтологічних вимірів комічне начало набуває в творчості В. Самійленка та О. Маковея.

З ліро-епічних жанрів продовжують існування байка, балада, легенда, притча. Протягом сорокарічної творчої діяльності своєрідну модифікацію байки створює Л. Глібов. Проте за «глібовським» зразком розвиток байки у 70—90-х роках практично не йде. Поети, що культивують цей жанр у своїй творчості (П. Свенціцький, І. Верхратський, Т. Зіньківський, В. Ріленко, Б. Грінченко, В. Боровик, М. Кузьменко, Я. Жарко), повертають байці (у зіставленні з Л. Глібовим) і загострюють виразний ідеологічний концепт. Увираження алегоричного, а далі й символічного плану простежується в притчі (Ю. Федькович, В. Александров, І. Франко, П. Куліш, О. Маковей). Конкретна модифікація цього жанру засвідчує загалом новий аспект художньо-інтелектуального осягнення дійсності («Христос і хрест», цикл «Притчі» І. Франка). Переважно в романтичній течії, а також певною мірою в ранньому символізмі, визнаючи видозмін, зближуючись із притчею та іншими жанрами, невеликою кількістю зразків представлені балада й легенда.

Еволюція української поезії ХІХ ст. позначилася й на жанрі поеми. На кінець століття він постає диференційованим у багатьох різновидах. Щоправда, «чиста» лірична

поема (попередні зразки — «Кавказ» Т. Шевченка, «Путь на полонину» М. Устияновича, «На могилі званого мого брата Михайла Дучака у заставні» Ю. Федьковича) у 80—90-ті роки не з'являється, однак до різновиду ліричної поеми наближаються окремі цикли віршів (наприклад, «Semper idem» О. Маковея). Медитативною поемою можна назвати «Вспомини» (1884), один з останніх творів М. Устияновича, медитативно-сатиричною з ослабленою сюжетною основою — поему «Куліш у пеклі» П. Куліша; зразок сатирично-повістувальної — «Ботокуди» І. Франка.

Природно, найширше представлена поема ліро-епічна, для якої притаманні й історичний сюжет (наприклад, «Бетріче Ченчі», «Іван Попович» Б. Грінченка), і сучасна тематика («Звичайна історія» К. Попович, «Вівчар» В. Пилиця, «Закохана» О. Гавриша), і подлевість казково-фантастичного характеру («Пісня про Гарбуза» В. Александрова, «Трьомсин-богатир» І. Манжури). Межує з нею повість (оповідання) у віршах («Дочка» Б. Грінченка, «Катерина» Т. Онопрієнка-Шелкового), де лірично-медитативний струмінь певною мірою приглушено, натомість художній смисл покликане доносити детальне зображення обставин дії. Романом у віршах, конкретний зразок якого увібрав і роздуми автора, й ліричні відступи, є поема «Панські жарти» І. Франка.

Характерне явище останнього двадцятиріччя ХІХ ст. — філософсько медитативна поема. Вона має різновиди, в яких присутній виразний повістувальний сюжет («Магомет і Хадиза» П. Куліша, «Смерть Каїна», «Іван Вишенський» І. Франка), а також лірично медитативна домінанта («Молитва» В. Стебельського, «Герострат» В. Самійленка, «Ех nihilo» І. Франка, «Бог на Україні» О. Прозори). До цього кола належить і філософсько-алегорична та філософсько-символічна поема («Дебора», «Юдіта» Олени Пчілки, «Терновий вінок» О. Маковея, «На святоюрській горі» І. Франка, «Мойсей» К. Устияновича, «Місячна легенда» Лесі Українки). Формується драматична поема, яка, на відміну від віршової драми («Сава Чалий» М. Костомарова, «Остання ніч» М. Старицького), має переважно лірично-медитативний виклад і ліричну за своїм образним характером основну художню думку. Відбувається це почасти у творчості В. Самійленка («Зимовий діалог», «Герострат»). Вирішальний крок на цьому шляху — у творчості Лесі Українки («Грішниця», «Іфігенія в Тавриді»), якій і належить провідна роль у творенні цього жанру («Одержима» та ін.).

Розвиток української поезії у 60—90-х роках ХІХ ст. — період надзвичайно активного розгортання внутрішнього



змісту цього літературного роду як художньої системи. Разом з іншими жанрами й родами української літератури поезія протягом чотирьох десятиріч проходить великий за своїм значенням шлях, засвідчує високий ступінь переконливого й багатоаспектного художнього бачення світу. 60—90-ті роки — період рідкісного збалансування внутрішніх і зовнішніх сторін художнього образу в українській поезії. Змістовна проблемність її, задана духовною атмосферою епохи, дістає яскраве словесне вираження, постає в багатстві жанрових, версифікаційних, індивідуально-стильових форм, пошуки урізноманітнення яких особливо інтенсифікуються під кінець століття.

Українська поезія цього періоду представляє багато-гранне зображення людини, окреслюючи масштабний образ особистості (І. Франко, Леся Українка), глибокопсихологічно розкриваючи її внутрішній світ (І. Франко, Я. Щоголев, Б. Грінченко, В. Самійленко, О. Козловський, Леся Українка), передаючи красу, предметну й смислову змістовність її світу, широко змальовуючи дійсність у її сучасному й минулому. Гострота самосвідомості особистості, історизм художнього бачення дійсності органічно взаємодіють із увагою й чутливістю до виявів позасвідомого, суміщені із глибинними схемами національної міфології і фольклору. Інтенсивно нарощуване художньо-образне мислення української поезії в 60—90-х роках фіксує й відгомони давніх етнічних уявлень, старовинних форм народного життя, увідчутное етнокультурні первні в художньо багатосмисловій дії, ситуації.

Літературний процес, пов'язаний із творенням поезії, стає значно ширшим за кількістю учасників. Взята в сумі з творчістю Т. Шевченка, українська поезія другої половини ХІХ ст. (як у 60—70-х роках із їх більш виразним ідейно-політичним забарвленням, так і в 80—90-х роках, коли національний рух підспудно набирає ґрунтовності й широти) виступає переконливим інобуттям національної ідеї в культурному відродженні України, розгортає і підтверджує могутній потенціал українського слова, стає однією з найяскравіших сторінок української культури ХІХ ст.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Акорди. Антологія української лірики від смерті Шевченка. Львів, 1903.
- Українська муза. Поетична антологія од початку до наших днів. У 12-ти випусках. К., 1908 (фототип. видання — К., 1992—1993).
- Поети пошевченківської доби. К., 1961.
- Антологія української поезії: У 6 т. К., 1984. Т. 2, Т. 3.

- Березовський І.* Поетична творчість Івана Манжури // *Манжура І.* Твори. К., 1980.
- Бернштейн М. Д.* Іван Манжура. Життя і творчість. К., 1977.
- Бондар М. П.* Поезія пошвеченківської епохи. Система жанрів, К., 1986.
- Бондар М. П.* Творчість Володимира Самійленка // *Самійленко В.* Твори. К., 1990.
- Засенко О.* Осип Маковей (Життя і творчість). К., 1968.
- Зеров М.* «Непривітаний співець» (Я. Щоголев) // Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2.
- Каспрук А. А.* Українська поема кінця ХІХ — початку ХХ ст. Ідеї, теми, проблеми жанру. К., 1973.
- Каспрук А. А.* Уляна Кравченко // *Уляна Кравченко.* Вибрані твори. К., 1958.
- Каспрук А. А.* Яків Щоголів. Нарис життя і творчості. К., 1958.
- Лесин В., Романець О.* Сидір Воробкевич — поет // *Воробкевич С.* Вибрані поезії. К., 1964.
- Погребенник Ф.* Осип Маковей // *Маковей О.* Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 1.
- Погрібний А. Г.* Яків Щоголев. Нарис життя і творчості. К., 1986.
- Сиваченко М. Є.* Олександр Кониський // *Кониський О.* Оповідання. Повість. Поетичні твори. К., 1990.
- Ставицький О.* Поет доби лихоліття // *Мова (Лиманський) В.* Старе гніздо і молоді птахи. К., 1990.
- Франко І.* Передмова // *Данило Млака (Ізидор Воробкевич).* Над Прутом. Збірник поезій. Львів, 1901.

## Михайло Старицький (1840—1904)

В історії української культури другої половини ХІХ ст. за розмахом подвижницької діяльності і багатоплановістю творчого доробку вирізняється постать Михайла Старицького, в особі якого поєдналися поет, драматург, прозаїк, перекладач, видавець, актор, режисер та організатор українського театру.

Михайло Петрович Старицький народився 14 грудня 1840 р. у с. Кліщинцях Золотоніського повіту на Полтавщині (тепер — Черкаська область) у дрібнопомісній дворянській родині. З дванадцяти років, через раннє сирітство, хлопчиком починає опікуватися дядько — В. Р. Лисенко. Освічені Лисенки стають його другою родиною, а троюрідний брат Микола Лисенко — найкращим товаришем. На формування світоглядних переконань М. Старицького багато в чому впливала родинна атмосфера демократичних поглядів, поваги до життя селян, українського слова. На роки навчання в Полтавській гімназії, Харківському, а згодом Київському університеті (1860—1865) припадає зна-

Йомство М. Старицького з творами світової та вітчизняної класики (Т. Шевченка, Марка Вовчка, П. Куліша). Глибокий слід залишило спілкування М. Старицького з Олександром Лисенком (дядьком по матері), який свого часу, всупереч волі родичів, одружився з селянкою, був переконаним демократом і ревнителем національного відродження<sup>1</sup>.

Співчуття становищу трудової людини, прагнення захистити й просвітити «меншого брата» розбудили його національну, громадянську свідомість, спонукали М. Старицького, як і багатьох українських інтелігентів того часу, до ентузіастичної праці в недільних школах, народних бібліотеках, театральних гуртках, до збирання мовних, етнографічних матеріалів, діяльного членства в київській «Громаді» ще під час навчання в університеті.

Перша віршова спроба М. Старицького припадає на сумні часи Валуєвського циркуляру. Вустами ліричного героя передано атмосферу смутку й зневіри, в якій жила тоді українська інтелігенція:

Чого чекать? Одурено гадкі,  
Оббрехано псалми моєї віри,  
Знесилено кайданами заміри  
Й столочено найкращії квітки... [1, 38]

Незважаючи на категоричну заборону «малорусского языка», якого «нет и быть не может», М. Старицький не полишає ні літературної, ні громадсько-культурної діяльності. Разом з М. Лисенком він організовує Товариство українських сценічних акторів, для репертуару якого пише музичну комедію «Різдвяна ніч» (1872), водевіль «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» (1872), оперету «Чорноморці» (1872). П'єси мали значний успіх, а вистави «Різдвяної ночі» в оперному театрі стали подією в культурному житті Києва. Істотною роль в ідейному самовизначенні Старицького й Лисенка відіграла їх участь у «Старій громаді», діяльність якої у 60—70-ті роки відчутно поживлявала політичне й мистецьке життя Києва (майбутні відомі вчені О. Русов, О. Левицький, Д. Багалій, Ф. Вовк, П. Чубинський вирізнялися акторським хистом і надавали великого значення українському театрові в громадському житті).

Поряд із драматургічною, акторською діяльністю М. Старицький розпочинає перекладацьку роботу. В 1873 р.

---

<sup>1</sup> Старицький М. П. К биографии Н. В. Лысенко (Воспоминания). Твори: У 8 т. К., 1965. Т. 8. С. 394. Далі при посиланні на це видання в тексті вказуються том і сторінка.

він власним коштом видає українською мовою «Казки Ан-дерсена», в наступному році — «Байки Крилова», повість «Сорочинський ярмарок» М. Гоголя, потім «Пісню про царя Івана Васильовича, молодого опричника та відважного крамаренка Калашникова» М. Лермонтова (1875), «Сербські народні думи і пісні» (1876).

З організацією в Києві Південно-західного відділу Російського географічного товариства (1872) М. П. Старицький стає його активним членом, поновлює роботу в «Громаді», підтримує зв'язки з народницькими гуртками. Однак у результаті дії Емського акту 1876 р. Київський відділ географічного товариства було закрито, друкувати переклади, ставити вистави й проводити читання українською мовою заборонялося. «Громада» згорнула свою діяльність. Після жандармського обшуку в 1878 р. М. Старицький залишає Київ і повертається туди лише восени 1880 р., коли урядові утиски ослабли.

У 70-ті роки М. Старицький плідно працює як поет. Його поезія мала виразне громадянське звучання, тому лише додавши велику кількість перекладів з М. Некрасова, М. Лермонтова, Дж. Байрона та інших, М. Старицький зміг опублікувати оригінальні вірші в другій частині поетичної збірки «З давнього зшитку. Пісні і думи» (1883). Окремим виданням вийшов у світ його переклад трагедії В. Шекспіра «Гамлет, принц Данський» (1882).

Не менш активною була видавнича діяльність письменника. Він сприяє виходу збірника «Луна» (1881) й, оскільки дозволу на видання літературно-художнього журналу одержати не вдалося, організовує два випуски альманаху «Рада» (1883,-1884). Альманах містив перші дві частини роману Панаса Мирного «Повія», повість І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», оригінальну драму М. Старицького «Не судилось», вірші Б. Грінченка й, за словами І. Франка, «був мов перший весняний грім по довгих місяцях морозів, сльоти та занепаду» [33, 267].

Не полишає М. Старицький і мрію про піднесення театральної справи в Україні, переконаний, що сцена — це «могутній орудок до розвитку самоспізнання народного» [8, 633]. За творами М. Гоголя він пише лібретто до опер М. Лисенка «Тарас Бульба» (1880), «Утоплена» (1880), завершує оригінальну драму «Не судилось» («Панське болото») (1881), роботу над якою розпочав іще 1876 р.

На наступне десятиріччя (1883—1893) припадає найяскравіша сторінка діяльності Старицького як організатора театру й драматурга. В 1883 р. він, продавши свій маєток, бере антрепризу над трупю М. Кропивницького й починає

мандрівне життя керівника й режисера першої об'єднаної української професійної трупи. Український театр, розвиваючи кращі традиції вітчизняного демократичного театру, досягає, за словами І. Франка, небаченої досі висоти.

Дбаючи про репертуар, М. Старицький переробляє твори вітчизняних і зарубіжних письменників, пише оригінальні п'єси. До переробок та інсценізацій цього періоду належать оперета «Сорочинський ярмарок» (1883 р., за однойменною повістю М. Гоголя, музика М. Лисенка), комедія «Папська губа та зубів нема, або За двома зайцями» (1883 р., переробка «На Кожум'яках» І. Нечуя-Левицького), історична драма «Юрко Довбиш» («За правду», 1883 р.) на сюжет роману К. Францоza «Боротьба за право», драматичний етюд за твором Е. Ожешко «Зимовий вечір» («Пропащий», 1883 р.), комедія «Крути та не перекручуй» (1886 р., переробка п'єси Панаса Мирного «Перемудрив»), драма «Ніч під Івана Купала» (1887 р., за мотивами повісті О. Шабельської «Начерки олівцем»), драма «Циганка Аза» («Лиха доля») — інсценізація повісті Ю. Крашевського «Хата за селом», 1888 р., драма «Тарас Бульба» (1893 р., за повістю М. Гоголя).

Працює драматург і над оригінальними творами. Для потреб театру були написані п'єси «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» («Маруся Чурай», 1885 р.), одноактний водевіль «По модньому, або Коли б не тюрнюри, не здихались би мацапури» (1887), історична драма «Богдан Хмельницький» (1887), драма «Розбите серце» (1891), «У темряві» («Без світу», 1892 р.), «Талан» («Гірка доля», 1893 р.). На жаль, через цензурні заборони п'єси М. Старицького (переробки й оригінальні) на сцену потрапляли значно пізніше, а драма «Розбите серце» взагалі не була дозволена ні до друку, ні до вистави.

У 1891 р. М. Старицький дебютує як прозаїк: повісті «Осада Vuши» (1891), «Заклятая пещера» (1892), «Розсудили» (1892), ряд оповідань. Через обмеження українського слова, відсутність української періодики М. Старицький змушений прозові твори писати російською мовою.

Тривала напружена праця, тягар мандрівного життя знесилюють М. Старицького фізично, а соціальна незахищеність театральної трупи — матеріально. В 1893 р. через хворобу він залишає театр. Зважаючи на понад тридцятилітню літературну та громадську діяльність письменника й клопотання діячів вітчизняної культури «Постійна комісія для допомоги потребуєчим вченим, літераторам і публіцистам при Петербурзькій Академії наук» призначила йому в

1897 р. персональну пенсію «За літературні праці на рідній мові».

Однак Старицький не полишає літературної діяльності. Він пише драматичні твори «Маруся Богуславка» (1897), «Оборона Буші» (1898), «Остання ніч» (1899), «Крест жизни» (1901). Особливо активно працює М. Старицький у жанрі історичної прози — завершує трилогію «Богдан Хмельницький» (1895—1897), пише романи «Молодость Мазепы» (1898), «Руина» (1899), «Последние орлы» (1901), «Разбойник Кармелюк» (1903). Для альманаху «Нова рада», який почав готувати М. Старицький у 1903 р., призначалася повість «Байстрия» (пізніша назва — «Безбатченко»). На сторінках періодичної преси («Зоря», «Дзвінок», «Киевская старина», «Киевское слово» та ін.) було надруковано більше як 30 його оповідань.

Письменник був одним із організаторів і активних членів Всеросійського театрального товариства, на I з'їзді якого (1897) виголосив доповідь про потреби й стан українського театру. В 1903 р. він узяв участь в урочистостях із приводу відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві, де читав уривки з «Енеїди», свої нові вірші. Це був останній публічний виступ письменника.

Помер Михайло Петрович Старицький 27 (14) квітня 1904 р. у Києві. Похований на Байковому кладовищі.

Серед письменницького доробку М. Старицького особливе місце належить *поетичній спадщині*, яка обіймає майже 40 років його життєвого й творчого шляху. Динаміка, еволюція жанрової та образно-стильової системи *поезії Старицького* розкриває складний і художньо нерівноцінний шлях від романтизму 60-х, реалістичного світобачення 70—90-х років (коли дійсність є мірою ідеалу, а життя в усій повноті, русі й багатомірності є змістом і джерелом типізації) до неоромантичних тенденцій 900-х років.

Уже у віршах раннього періоду творчості (60—70-ті роки) спостерігається рух романтичного світовідчуття до реалізму, соціальної характеристики буття. Однак основним ліричним станом героя лишається романтичне відчуження, культ сильних почуттів і романсового страждання.

Незважаючи на проблемно-змістовну вторинність і стилістичну невірність, поезія М. Старицького цього періоду, творчо оперта на художній досвід пісенної лірики Т. Шевченка, С. Руданського, Л. Глібова і слов'янського фольклору, мала певні успіхи. Пісенна лірика розкривала гармонійну єдність природи й людини, поєднувала роман-

сове й народнопоетичне розкриття любовного почуття («У садку», «Виклик», «На озері»). Вірш «Виклик» — «Ніч яка, Господи! Місячна зоряна...» — відомий як народна пісня. Покладено на музику й ряд інших творів поета.

Вірші 60-х років М. Старицького містять найбільше власне народнопоетичної символіки. Лоза — символ бідності, беззахисності («Вечірня»), дуб і явір — символ краси рідного краю («У садку»), соловейко — вільна пташка («Думка»). В інтимній ліриці — традиційне порівняння дівочих очей з зірками, дівчини з рибонькою та ін.

Поезія 70—90-х років — якісно новий, цілком самостійний етап творчості М. Старицького. Вона багато в чому визначила творче обличчя автора в українській поезії того часу. Ліричний герой постає в усій повноті самоусвідомлення себе як особистості. Соціологізація та інтелектуалізація поетичної думки, перехід від споглядальності до осмислення нової особистості надавали пріоритету медитативно-зображальній ліриці: елегії («Дивлюсь на тебе і минуле...»), філософській медитації («Коли засну навіки в домовні...»), роздуму («Як часом у тебе заграє...», «Темрява»). Ліриці цього періоду притаманні громадянські почуття. Становлення характеру нового ліричного героя відбувається в руслі умонастроїв та уявлень про сутність людини, сенс життя, яке осмислюється в усій глибині його соціальної детермінованості. Переакцентації набуває тема «людина — природа»; романтична гармонія людини й природи порушується, бо «ця природа красна і байдужа, і німа» до «моря людських випланих сліз». Любов лише як гармонія романсового світу «двох», символ особистого щастя людини заперечується. Любов мислиться як велика суспільно значуща сила, своєрідний каталізатор громадянських почувань. І лише такий союз любові як інтимного почуття й любові до ближнього «є світ у млі і одслід Бога на землі» («Монологи про кохання»). Певна соціологізація почуття була притаманна творчості багатьох поетів другої половини XIX ст., пізніше в творчості Лесі Українки, І. Франка, Олександра Олеся вона зникає.

Щирий громадянський пафос, уболівання за долю людини праці, України, переконаність, що інтелігенція — важливий фактор соціального й національного руху, а поет — оборонець народу й глашатай його інтересів, є провідними тенденціями всієї творчості поета, однак ця проблематика знайшла найвиразніше художнє втілення (заклики «На прю!»), «До молоді», поетичний маніфест «Поету», інквизиція «Редакторові») у поезії 70—90-х років:

Не бійся вражої наруги,  
З святим вогнем іди туди,  
Де панування скрути, туги  
Та віковичної біди...  
Співай, ридай і будь готовий  
Замість лаврового — терновий  
Вінець узяти на чоло... [1, 119]

Віршем «Швачка», який став хрестоматійним, уперше в українській поезії виокремлено портрет. Як майстер художньої деталі Старицький лаконічно й стримано малює картину заробітчанства й злиднів. У віршах цього періоду продовжується органічне засвоєння народнопоетичних засобів. Художньо осмислюються ідіоматичні звороти, народна фразеологія, що засвідчили образність мовлення українського народу, специфічний колорит і самобутність («Де мені подітись з лютою нудьгою»), розкривається зміст власне фольклорної символіки («Вечір»). І все це вживається не як стилізація під «співучого селянина», а на означення світовідчуття ліричного героя — інтелігента. Народнопоетичний матеріал тут — складова цілісної експресивної картини «слова у вірші». Основний тип світовідчуття творів 70—90-х років — реалістичний.

У поезії Старицького 900-х років знайшли відображення вся складність художнього осмислення людини кінця століття, зародження елементів якісно нової поезії початку ХХ ст. Через глибини психологічного аналізу розкривається взаємозв'язок людини й природи. Природа мовби реабілітована у своїй романтичній гармонії з людиною саме на означення й розкриття духовного світу особистості, що мислиться похідним від соціальної детермінованості буття («Як урочисто тут, замовк величний бір...»). Романсовому світу «двох» надається право естетичної реалії («Лорі»).

Поетичне переживання у цей період має інший ракурс. З'язок ліричного героя з подіями, обставинами соціального буття значно послаблений. Відбувається подальша індивідуалізація особистості, ствердження її самоцінності. Ліричний герой, як правило, перебуває у незвичайній, винятковій ситуації (передчуття смерті, межа між життям і смертю — «Сон», «Всьому кінець...», «О, вернись, моя музо, на мить» та ін.). Посилюється суб'єктивне начало ліричного переживання, що матеріалізується в стилі як пріоритет виражальності, коли образність «слова у вірші» домінує над його прямим значенням. Посилюється авторське начало поетичного переживання, яке чарує щирістю чуття ліричного героя («Сон», «Всьому кінець...», «Звитяга»). Широко вживаються діминутиви фольклорного характеру: «ріднесенька», «доленька», «сонечко», «родинонька» тощо.



Отже, до ораторського публіцистичного стилю віршів М. Старицького 70—90-х років вливається глибоке ліричне чуття, що зміцнює природу образної мови «слова у вірші». Збільшується орнаментальність стилю, якій сприяло звернення до поетики ліро-епічних фольклорних форм («Борвій»). Звертання до народнопоетичної символіки спостерігаються у віршах, де відбувається драматизація поетичного вислову («Двері, двері замкніть...», «Ой, знущались з мого слова...» та ін.). Тут драматизм ліричного переживання опертий на метафоричність, образи-жести народнопоетичної символіки: «будити» (повертати до життя), «кидати каміння» (осуджувати), «рвати волосся», «битись в груди», «товкти головою» (виражати печаль, горе).

Для останнього періоду творчості Старицького властиве розмаїття жанрових форм при безсумнівному переважанні медитативно-зображальної лірики: філософська медитація, роздум, елегія. Вперше поет звертається до жанру балади («Гетьман») з її можливостями героїзації минулого (Б. Хмельницький, козацтво) та оберненістю до подій сучасних прийомом казки й фантастики, розробляє кантату («Кантата на честь і славу М. Лисенку»). У 1903 р. М. Старицький пише історико-романтичну поему «Morituri», в центрі якої масовий героїзм українського козацтва, адже «кожен справляє свій рицарський труд, Аби тільки щастя дізнавсь його люд» [1, 218]. На поетику «Morituri» багато в чому вплинула українська дума (заспів, «думна» кінцівка, заперечний паралелізм, синонімічні повтори, традиційна метафорика тощо). Архітектоніка вірша — 4/3-стопний амфібрахій, строфічний поділ на секстини, система римування — близька до «Пісні про віщого Олега» О. Пушкіна.

Успіхи поезії цього періоду насамперед зумовлені рівнем психологічного аналізу (письменника цікавить насамперед сфера почувань, внутрішній, духовний світ людини), драматизацією та романтизацією поетичної думки. Принципи поетичного зображення, поглиблений психологізм звернені до осмислення дійсності через морально-етичну проблематику на рівні високих уявлень про добро, зло, обов'язок, осмислення суті людського буття.

Поезія М. Старицького відмітна увагою до українського слова. Бажанням відійти від традиційних поетичних кліше, що втратили здатність викликати сильні почуття, й прагненням розширити семантику українського слова. Цим пояснюється часте вживання у віршах неологізмів. Серед них найбільше прислівникових форм — зусильно, ляско, пестливо, чарівно, менше іменників — жага, чудодій, поривання.

Найпоширенішим було нове формотворення (суфіксальне — рвійно, пестощі; префіксальне — безжурно, безпляма) від іменників, прикметників і дієслів. Багато цих неологізмів увійшло до словникового складу української мови, хоча чимало новотворів не вийшли за межі контексту віршів. Копітка робота М. Старицького, як і багатьох інших українських письменників, над словом була також прагненням довести, що українська писемність може бути не лише проstonародною. «Я загорівся душею і думкою послужити рідному слову, огранувати його, окрилити красою і дужістю, щоб воно стало здатним висловити культурну, освічену річ, виспівати найтонші краси високих поезій...» [8, 636—637].

На збагачення скарбниці рідної мови, культури поетичного слова була орієнтована й *перекладацька діяльність* Старицького, про що він зазначав у заспіві до перекладу поеми Дж. Байрона «Мазепа». В перекладах Старицький убачав не лише шлях до ознайомлення українського читача з вершинними явищами світової класики, а й засіб пропаганди певних художніх ідей, коли творчість інонаціонального письменника залучається до художньої свідомості нації. Романтичні пориви душі, світова скорбота Дж. Байрона («Мазепа», «Бувай здоров...»), духовні пошуки, філософічність В. Шекспіра («Гамлет»), Гете («Фауст»), пісенна лірика Гейне, пошуки ідеалу й глибокий патріотизм Лермонтова («Демон», «Родовище»), муза журби й печалі Некрасова («Мороз», «Марина — солдатська мати») — ось далеко не повний перелік тем, ідей і мотивів світової класики, які М. Старицький представив в українській літературі своїм перекладацьким доробком. Показово, що єдина поетична збірка М. Старицького «Пісні та думи» досить вдало розкривала ліричне почуття в єдності поетичного переживання оригінальних віршів і перекладів. Першу частину збірки (1881) склали переклади поезій Дж. Байрона, Г. Гейне, А. Міцкевича, А. Сирокомлі і сербські жіночі пісні, друга частина (1883) — оригінальні вірші й переклади з М. Некрасова, М. Лермонтова, В. Жуковського, О. Пушкіна, Дж. Байрона.

Щодо ритміки, метрики, строфіки, то Старицький і сам, і в роботі з творчою молоддю орієнтується на досягнення світової поезики. Безсумнівною заслугою поета слід вважати впровадження в український вірш п'яти й шестистопного ямба — розміру, що найкраще передавав розмовну інтонацію, смислово емоційну напруженість думки («Редакторіві», «І гвалт, і кров, справля сваволю сила...»). Успішно розробляв Старицький і трискладник («Виклик», «Не спиться...», «До броні!»). У царині строфіки переважає

чотиривіри, однак найцікавіше представлена 14-рядкова строфа («Поету», «Монолог про кохання»), де драматизм ліричного переживання збагачується виражальними можливостями змістової форми сонета. Високий культ і розквіт складних поетичних форм (романс, сонет) для української поезії попереду — в ліриці І. Франка, Лесі Українки, Олександра Олеся, М. Вороного.

Як продукт розвитку художньої свідомості поезії пошеченківської доби, втілення принципів і форм художнього розв'язання проблеми літературної наступності поезія М. Старицького уособлює ідейно-естетичні пошуки перехідної доби. Вона стала єднальною ланкою між традицією поетичного мислення другої половини ХІХ ст. й новою естетичною свідомістю кінця ХІХ — початку ХХ ст. На переконання І. Франка, «Старицький був першим із тих, кому доводилось проламувати псевдошевченківські шаблони і виводити нашу поезію на ширший шлях творчості, і що тільки за ним пішов Куліш у пізнішій добі свого віршування («Хуторна поезія», «Магомет і Хадица», «Дзвін», «Маруся Богуславка» і т. ін.), а далі Грінченко, Самійленко, Леся Українка, Кримський і ціла фаланга молодших» [ЗЗ, 259]. У поезії вперше про себе як особистість, про своє бачення світу й оцінку його заговорив український інтелегент, — це багато в чому характеризує й М. Старицького як поета-новатора.

Поезія Старицького була причетною до найважливіших проблемно-тематичних та естетико-виражальних пошуків епохи, відповідала на актуальні запити й потреби національної літератури (переборення епігонських тенденцій, заабстрагованості поетичного слова), а також виражала загальні напрями розвитку поетичної думки другої половини ХІХ ст. Передусім це демократизація художнього слова. Та якщо в основі демократизації поезії 40—60-х років (зокрема вірші Т. Шевченка) було використання й утвердження в поезії народнопісенного мовленнєвого шару, то вироблення нових поетичних формул художньої свідомості епохи в поезії М. Старицького спирається на привнесення розмовно-побутової лексики. Властива художній свідомості другої половини ХІХ ст. увага до ідей громадянської й національної самосвідомості в поезії Старицького виражається чіткою соціально-естетичною оцінкою дійсності, пафосністю інтонації, розробкою таких форм, як ліричний нарис, громадянська елегія, інвектива, поетичний маніфест, ліричне пророцтво.

На характер поетичної образності М. Старицького суттєво впливав фольклор. Письменник успішно переборює

безперспективну для української поезії пошевченківської доби тенденцію до народнопоетичної стилізації в дусі «співучого селянина» (І. Франко). Він не стилізує й не наслідує зовнішніх ознак народнопісенної поетики. Фольклор — один із компонентів формування ліричного почуття вірша, дівий складник стилю, виразник як національного колориту, так і нових стильових ознак — драматизації, посилення ліричного начала вірша.

Слово М. Старицького набуває нових ознак. Воно менш наспівне, ніж у Т. Шевченка. Розмовне, публіцистичне, закличне — це слово звернене до рівного собі українського інтелігента. Вірш М. Старицького був певним етапом інтелектуалізації поетичної думки в Україні, про що свідчить пріоритет жанрів медитативно-зображальної лірики, провідна роль образів-понять у розкритті духовного стану особистості, діалектика самосвідомості українського інтелігента як стильова авторська домінанта.

Кроком поступу на шляху розвитку художньої свідомості в українській літературі стала *драматургія* Старицького. Творче обличчя його як драматурга визначається розумінням місії театру, висловленим у зв'язку з відзначенням 35-річчя мистецької діяльності М. Лисенка: «Сцена есть школа, имеющая великое общественное значение. Это раскрытая книга, понятная для всякого, и малограмотного, и для неграмотного... Жрецы ее должны воспламеняться огнем, создавая великие произведения, они должны быть просветителями общества и особенно простого народа. Они должны вносить луч света в царство тьмы и освещать путь униженным и оскорбленным для борьбы с вековой неправдой»<sup>2</sup>. У сказаному виявляється суголосність українського письменника ідеям прогресивної російської літератури — те, за що І. Франко називав М. Старицького «всеросійським інтелігентом». Водночас піднесення національної свідомості, яке відбувалося на початку 60-х років, сприяло утвердженню його вроджених симпатій до свого, рідного, і він, разом із М. Лисенком (що завдяки цьому рухові «прозрів»), заходився 1864 р. створювати оперу «Гаркуша» за романтичною мелодрамою О. Стороженка (як пізніше згадував М. Старицький, «в хорах і деяких аріях звучала запозичена італійщина, але були номери, скомпоновані Лисенком цілком у дусі народному»<sup>3</sup>). Аматорська вистава цієї опери на різдвяні свята 1864 р. у «домашньому театрі»

<sup>2</sup> *Старицкий М. П.* К биографии Н. В. Лысенко // Киев. старина. 1903. Кн. 12. С. 38.

<sup>3</sup> М. В. Лисенко у спогадах сучасників. К., 1968. С. 45.

(М. Старицький, маючи прекрасний голос, «співав Гаркушу, його дружина Софія, сестра Лисенка, — Сотничиху, а сам Лисенко — всіх інших діячів, у тім гурті й за хор...»<sup>4</sup>), не минула безслідно для братів-співавторів. Саме тоді виникали задуми майбутніх музичних вистав і опер «Маруся Богуславка», «Страшна помста», «Майська ніч», «Ніч перед різдвом» (Гоголеві сюжети вабили не лише явною сценічністю, а й символічною значущістю образів, тісно пов'язаною з народнопоетичним світом). Сатирична зі значною часткою пародійності оперета «Андріяшіяда» (1865) була наступним етапом, як і вистави «Різдвяна ніч» (1874) та «Чорноморці» у світлиці родини Ліндфорс, до справжнього театру.

З 1883 по 1885 р. М. Старицький очолює й матеріально забезпечує першу об'єднану українську професійну трупу, створення якої було своєрідним підсумком багаторічних зусиль його в організації театральної справи в Україні. Сповнені національного пафосу вистави українського театру, в яких брали участь М. Заньковецька, М. Кропивницький, М. Садовський, П. Саксаганський та інші видатні актори, мали такий успіх, що були заборонені в Києві й усьому генерал-губернаторстві. Трупа продовжувала працювати й виступала в Житомирі, Одесі, Ростові-на-Дону, Воронежі, Харкові, Кишиневі.

Після відокремлення трупи Кропивницького Старицький віддає багато сил роботі з творчою молоддю. В 1887—1888 рр. трупа Старицького з успіхом виступає в Москві й Петербурзі, а згодом гастролює в містах Поволжя, у Вільно, Мінську, Тифлісі. Як режисер Старицький виходив із засад правдивості, життєвості, поваги до слова — одного з найважливіших засобів творення сценічного образу. «Ніколи історики літератури не будуть цінити п'єс Старицького так високо, як їх цінять діячі театру, актори і режисери», зазначав історик українського театру Д. Антонович, наголошуючи водночас, що «п'єси Старицького перевищували п'єси всіх сучасних йому драматургів своєю сценічністю і театральністю»<sup>5</sup>.

Художнє мислення М. Старицького виявляло індивідуальність митця передусім як театрального режисера (його вважають не лише «першим і незрівнянним режисером української сцени протягом цілого дев'ятнадцятого віку»<sup>6</sup>, а

<sup>4</sup> М. В. Лисенко у спогадах сучасників. С. 94.

<sup>5</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. 1619—1919. Прага, 1925. С. 111.

<sup>6</sup> Там же.

й «найтеатральнішим» з усіх українських драматичних письменників ХІХ ст.) Він дбав про цілісний образ вистави, про її видовищність, привабливість для глядача, любив виразні, ефектно виконані монологи, масові хоріві співи. Тому вдалося разом із М. Лисенком створити чимало опер і вистав, сценічно яскравих, багатих на музику; деякі з них — переробки, як «Тарас Бульба» й «Утоплена» за Гоголем, є й оригінальні твори — «Чарівний сон», «Остання ніч». Особливий сценічний успіх мали «Чорноморці» (здійснена 1872 р. переробка п'єси Я. Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані») та «Різдвяна ніч» (за М. Гоголем) — насамперед завдяки майстерно поданим колоритним постатям запорожців-патріотів, «останніх орлів» зруйнованої Січі (такими були й Кабиця, й Тупиця, й навіть характерник Пацюк). Перша вистава «Різдвяної ночі» у 1874 р. (тоді то ще була не опера, а музична комедія), за свідченням Л. Старицької-Черняхівської, стала своєрідним викликом молоді старому світові. Причину сприйняття глядачами вистави як справжнього національного свята Олена Пчілка вбачала в тому, що переробляючи напівфантастичний, напівпобутовий сюжет Гоголя, Старицький «з легендарно-комічної фігури характерника Пацюка... робить переконаного патріота, який сумує, гаряче обурюється з того, що у покоління, яке замінює запорожців, згасає вірність колишнім патріотичним традиціям»<sup>7</sup>.

Здійснюване Старицьким гармонійне поєднання патріотичної наснаженості та етнографічної точності (відтворення старовинних народних обрядів і свят, загалом колоритних деталей народного побуту) відіграло свою позитивну роль у новій (хоч і нетривалій) хвилі відродження української культури саме тому, що він умів підібрати найкращі пісні, відповідні сюжетові вистави, що з невичерпного етнічного коду запозичав і творчо переосмислював найвиразніші елементи-знаки, які легко сприймалися й викликали емоційну реакцію глядача. Цей ефект лише частково пояснюється наявністю ознак романтичної поезики (заснованої врешті на тих самих засадах) у багатьох творах письменника — передусім тих, що пов'язані з життєвим матеріалом історичного минулого. Головне ж — у збігові творчих зацікавлень митця й потреб нового глядача, у тому, що «при своїй любові до музикальності, до мелодрами, Старицький все ж рішуче в цій музикальній комедії переходив до історичної правди, до побутових характерів і етнogra-

<sup>7</sup> Пчілка Олена. М. П. Старицький. Памяти товарища // Киев, старина. 1904. Кн. 5.

фічно вірних народних сцен. В цьому інстинктивно відчувалися зародки нового українського театру, передчуття близького перелому»<sup>8</sup>.

Суть цього перелому виявляють численні переробки творів інших письменників, здійснених Старицьким у 70—80-ті роки. Одна з найяскравіших — драма «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (1887); ті, що звинувачували драматурга в плагіаті п'єси В. Александрова «Не ходи, Грицю, на вечорниці» (1873), яка була власне інсценізацією пісні з додатком деяких подробиць побуту, — очевидно, не читали твору Старицького, в якому дістали глибоку розробку народні характери, динамічно розвивається інтрига. Щастя закоханих Марусі й Гриця (романтизовані постаті близькі до традиційних фольклорних) та й саме життя їх згублені підступним багатієм Хомою, в якого «в серці кипіла злоба» й мотивом дій якого стає: «Невже розум і гроші не можуть поборотись з красою?». Так у лиховісній постаті Хоми поєднуються соціальний мотив і своєрідна ілюстрація євангельської істини: зло може породити тільки зло (тут є навіть певні етапи: внаслідок аморальності, здирства, яке чинили батьки, хлопець народився потворним, і коли він подорослішав, до нього погано ставляться односельці, — що виявляє й рівень їхньої моралі, — далі вже підстаркуватий Хома, страждаючи від самотності, намагається її подолати, але знову ж — з допомогою зла). Письменник уникає однолінійності у зображенні жорстокості й підступності Хоми тим, що мотивує їх; індивідуально-моральний фактор у його характеристиці є первісним, а соціальний остаточно формує цю душу, додаючи до фізичної потворності потворність моральну. Як і всі лиходії з класичної драматургії (шекспірівські Річард III, Яго), Хома спритно використовує слабину й приховані, а часом і явні пороки людей, спрямовує деякі події в потрібному йому напрямі.

Взятися за систематичне писання п'єс Старицького змусила нагальна потреба створити репертуар для щойно дозволеної професійної української театральної трупи в обхід цензурних та урядових заборон: заборонялися переклади з інших мов, а в оригінальній творчості торкатися будь-яких тем, крім тем із селянського побуту. Він здійснював переробки п'єс, написаних його сучасниками — майстрами прози. Так, малосценічну п'єсу І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках», цікаву правдивим відтворенням колориту побуту киян кінця XIX ст., він переробив на динамічну комедію «За двома зайцями» (1883), яка й донині лишається

<sup>8</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. С. 114.

однією з найрепертуарніших і повчальних для глядача. Анекдот про невдачу цирюльника (своєрідна аналогія меткого Фігаро) збагачено сатиричними барвами; нещадність драматурга до різного роду покручів (як і в оригінальному водевілі Старицького «По-модньому») поєднується з жалем до людей, які не усвідомлюють своєї духовної потворності.

У комедії «Крути, та не перекручуй» (1886 р., за п'єсою Панаса Мирного «Перемудрив», де висміюється крутість полупанків — служителів закону, які за гроші готові на будь-який обман і злочин, але дуже охоче говорять про свою правдивість і принциповість) із нищівною іронією введено образ провінційного чиновника Печериці, вигнаного в семінарії за недоумкуватість, а в писарів — за «любо-стяжанія»; подавшись у вчителі, він нарікає: «Занятіє в мужиченятами весьма скучное і подлое».

Інценізації творів М. Гоголя («Тарас Бульба», «Сорочинський ярмарок»), О. Шабельської («Ніч під Івана Купала»), Ю. Крашевського («Циганка Аза»), Е. Ожешко («Зимовий вечір») були не механічним пристосуванням їх до сцени, а творчим переосмисленням. Інколи із запозиченого сюжету виростає цілком оригінальний твір, як, наприклад, драма «Юрко Довбиш», у якій велике значення має «зовнішня своєрідність гуцульського побуту» й широко використано «виправдану тут можливість показати гірські пейзажі, барвисті строї та живі народні сцени — дуже характерна риса його (Старицького.— Л. М.) художнього обличчя»<sup>9</sup>.

«Основним мотивом, який одухотворював найкращі твори Михайла Петровича,— не без підстав твердила Олена Пчілка,— була патріотична ідея; для її втілення знаходив він теми як у минулому, так і в сучасному житті батьківщини»<sup>10</sup>. Аналогічну гадку висловив Д. Антонович: «Відчуваючи зовнішню красу, картинність сцени, маючи нахил до мелодрами і романтизму, Старицький находив простір для своєї творчої уяви і сценічного її втілення в сфері історичної драми. Історичні п'єси Старицького — це найкраща частина його драматичної творчості, а між тими п'єсами певне найкращою є «Оборона Буші»<sup>11</sup>. До такого твердження вчений прийшов, спостерігаючи «введення дужих, велетенськи надприродних (тобто героїко-романтичних.—

<sup>9</sup> Рудін П. М. П. Старицький-драматург // Старицький М. П. Вибрані твори. Х., К., 1931. С. XXXVIII.

<sup>10</sup> Пчілка Олена. М. П. Старицький. Памяти товарища. С. 45.

<sup>11</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. С. 134.



Л. М.) історичних характерів широко і героїчно окреслених, з красивими монологами в дзвінких еластичних віршах»; а також «фантастичну, або напружено-героїчну ситуацію»<sup>12</sup> у творах на теми з героїчної історії України.

Матеріалом трагедії «Остання ніч» (1899) є справжня подія — розправа з учасниками повстання волинських селян проти польської шляхти 1702 р. у Луцьку. Її герой Степан (історично — Данило) Братковський — молодий «шляхтич руський», людина освічена, «великий патріота і на диво великий народовець», як пояснює автор, «пішов проти шляхти за голоту; він знався і з гуртом правобережних лицарів — Палієм, Самусем, Іскрою, — які тягли до Лівобережної України і хотіли одбитись од Польщі і злучитись з Правобережною Україною» [4, 500]. Осмислюючи мотиви діяльності свого героя, у взаємозумовленості соціального й національного, Старицький так змалював його в останню ніч перед стратою, що виникають прямі асоціації з постатями страчених у 80—90-ті роки революціонерів. Драматург утверджує в своєму героєві риси, які об'єднують борців за права народу різних часів і націй: внутрішню стійкість, самовідданість, високу моральність і духовну красу. Дія п'єси відбувається в обмежених просторі (тюремна камера) й часі (одна ніч), та об'єктивний зміст її ширший і значніший від конкретного, правдиво зображеного факту.

Романтична поетика трагедій «Остання ніч» та «Оборона Буші» (1899) звільняла драматурга від необхідності мотивувати вчинки героїв. До того ж Старицького цікавить не стільки доля особистості, скільки двобій різних політичних тенденцій. Особливо виразно це виявилось у творі «Остання ніч», де герой постає як уособлення кращих рис борця, а його антиподи представляють владу (інстигатор) і церкву (ксьондз); образи матері й дружини Братковського також є скоріше символами, спогадами його про колишнє щастя, ніж життєво переконливими посталями. Такому сприйняттю твору сприяють і скупі обставини дії, і діалоги та монологи твору, що, власне, є драмою ідей.

Актуалізація історичного матеріалу у Старицького поєднується з історизмом мислення. Розуміння зв'язку соціальних і національних проблем у визвольній боротьбі українського народу XVII ст. виявив письменник у сповнених трагедійного пафосу, позначених рисами епічності, історичних п'єсах «Тарас Бульба», «Богдан Хмельницький» (1887) та «Оборона Буші». Жанрово-композиційні особли-

<sup>12</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. С. 134.

вості й характері героїв виявляють органічний зв'язок творів із принципами романтизму: найвище напруження почуттів і прагнень, традиційна романтична умовність, історично вірогідні обставини, психологічно переконливі мотиви поведінки персонажів. Показуючи, слідом за Гоголем, історичні події не в їхній соціально-політичній, а духовній сутності, драматург у багатьох моментах переносить ці настанови на зображувані ним реальні історичні особи. Гетьман Хмельницький страждає від безнастанної внутрішньої боротьби зі своїми сумнівами й пристрастями, які він вважає (не завжди справедливо) далекими від інтересів народу. Перед своїм народом він постає як послідовний і далекоглядний політик. Цілеспрямованою й самовідданою натурою є також Мар'яна Завісна, прообразом якої була одна з найактивніших учасниць героїчної оборони Буші. Але і їй випадають і страждання, й проблема вибору між коханням і патріотичним велінням серця, яку розв'язує вона без вагань: гине разом із коханим та всіма своїми співвітчизниками, аби знищити ворога.

Моральні акценти стають визначальними й у трагедії «Маруся Богуславка» (1897), створеній на основі народної думи про дівчину-полонянку. Викрадена з рідного краю, без жодної надії на повернення, героїня марно намагається відновити втрачену гармонію світу — цей трагедійний мотив глибший і істотніший для розуміння твору від наявного в його сюжеті звичного боріння любовного й патріотичного почуттів.

Історичні драми, сповнені високого патріотизму й захоплення героїкою боротьби, М. Старицький свідомо протиставляв як старій традиції «кружити тільки коло Петрів та Наталок, та й то ще, що тичеться лише до любові» [8, 580], так і панівному розважальному репертуарові 90-х років. Останнє, зрештою, притаманне багатьом творам української історичної драматургії, що до 90-х років XIX ст. розвивалася здебільшого в руслі романтичного напрямку. Саме в історичних драмах Старицького на всю широчінь постає проблема, яка проходить через усю його творчість у найрізноманітніших тонах — від комічного («За двома зайцями») до драматично-зворушливого (в «Розбитому серці» перенесена «зادля більшої безпечності на терен Галичини, де українська мова змагається вже не з російською, а з польською») — «про мову й національну свідомість»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Рудін П. М. П. Старицький-драматург. С. XXXII.

Відкидаючи будь-яку можливість недооцінки чи звуження значення спадщини М. Старицького, насамперед його п'єс на історичні теми, Д. Антонович переконував: «...його поява сталася якраз вчасно для українського театру, і він був останнім зеном в ланцюгу історично-мелодраматичних письменників, сплетеному із імен Мюссе, Гюго, Грільпарцер, Олексій Толстой. Веніаміном \* цієї родини ми з повним правом можемо уважати Старицького»<sup>14</sup>.

Сучасники М. Старицького відзначали його неосяжну доброту, любов до людей. Любов «до рідного темного люду», за словами Олени Пчілки, надихала його, керувала ним при створенні «багатьох симпатичних типів і картин з життя народного». Традиційна для української літератури історія кохання сільської дівчини й панича, що призводить її до загибелі, була новою для драматургії: роботу над п'єсою «Панське болото», розпочату 1876 р., письменник завершив 1881 р., а 1883 вона під назвою «*Не судилося*» була опублікована в альманасі «Рада». Правдиве зображення пустопорожнього життя поміщицтва й тяжкого, безправного існування селян поляризує персонажі драми, розвиває її основний конфлікт. Цю драму М. Петров вважав етапною й у творчості драматурга, і в українській літературі загалом. У ній з'явилися нові типи, як у середовищі селянському, так і в «панському гнізді», і «переплетення взаємин усіх цих дійових осіб п'єси дало цікаву картину, надзвичайно художньо опрацьовану автором»<sup>15</sup>.

Серед розбещених і жорстоких панів молодий Ляшенко вирізняється ліризмом і чуттям краси, пориваннями до добра й справедливості. Але це людина слабка («Чи у нас справді, за гріхи батьків наших, якісь ледачі непотрібні нерви — чулі, м'які, а до загарту не здатні?») та ще й егоїстична: щиро й палко покохавши, він, проте, не наважується, як його дядько Олександр, одружений із селянкою, протистояти своєму середовищу, бо ж від кохання чекає лише радощів. Катря ж, навпаки, за всієї підвищеної емоційності наділена соціальним чуттям і тому своє кохання до панича від самого початку сприймає як велике нещастя; натура глибока й саможертвна, вона постійно дбає про те, аби її якийсь необачний вчинок не завдав страждання іншим людям, і тому драматичний розвиток подій раниць її душу подвійно.

---

\* Веніамін — молодший син біблійного Іакова; «син десниці», тобто міцності, щастя.

<sup>14</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. С. 135.

<sup>15</sup> Пчілка Олена, М. П., Старицький, Памяти товарища, С. 48.

Виведено тут цілком нову для драматургії постать інтелегента-народника Павла Чубаня, який несе селянам світло знань, обстоює гуманні ідеали: «Жити своїми руками і завойовувати невпинною працею собі щастя», «Може, не ми, а діти чи внуки, а таки землю всю по правді поділять». Драму «Не судилося», зміст якої «обертається на соціально етичним ґрунті», І. Франко назвав твором «першорядної стійкості» [17, 336].

Схильність і самого Старицького до просвіти, до обмірковування серйозних проблем змушує його в *п'єсах на сучасні теми* — «Не судилося», «Зимовий вечір» (1891), «Розбите серце» (1891), «У темряві» (1892), «Талан» (1893), «Крест жизни» (1901) — орієнтуватися не так на сценічну видовищність, як на психологічну переконливість переживань героїв. Причому зіткнення відбувається як у сфері емоційній, так і в інтелектуальній. Спільним у цих творах, різних за поетикою, є те, що в них позитивним героєм виступає людина, яка бореться проти соціальної несправедливості, за людську гідність, захищає, в міру своїх можливостей, слабшого. Подорожній («Зимовий вечір») виявляється втікачем із сибірської каторги, куди був засланий за збройний опір властям, за те, що не давав жандармам відняти в громади землю. Сцена його несподіваної появи, як і повернення Володимира Наумова («Крест жизни»), викликає асоціації зі створеною в цей період картиною І. Рєпіна «Не ждали». Дивовижну твердість і силу духу виявляє слаба здоров'ям Текля («Розбите серце»). Власне, Теклю призводять до загибелі погані умови життя (вони передують зображеному в творі) й тупість, жорстокість міщанського середовища. Ця п'єса відтворювала соціально-побутову картину з галицького життя, несла в собі думку про соціальні підвалини розпалювання національної ворожнечі, культивування антилюдяності, заздрощів, жорстокості й у взаєминах людей «нижчих» станів. Ці ідеї набули розвитку й у драмі «У темряві», де антагоністами селян стають ті, котрі вчора ще були також селянами, тільки заможнішими, а тепер «виросли» в сільську буржуазію — «чумазих». Заплутуючи селян у своїх лихварських махінаціях, зміцнюючи економічну владу над ними, Коломийчиха користується неписьменністю мужиків та їх надмірною схильністю до горілки.

Соціальні колізії зображено у п'єсі через родинну драму. Такий ракурс посилює емоційно-художній вплив, бо дає змогу виявити суспільні проблеми через конкретні людські долі, а також показати руйнування народних моральних норм під впливом нових форм життя, згубність не контро-

льованого інтелектом зростання приватновласницьких інтересів для духовного здоров'я людини. Зображення особистих родинних драм, «драм серця» («Справа кохання, різні ситуації «розбитого серця» — це те, що забирає найбільшу долю драматичності, це те, в чому й втворилась його письменницька репутація»<sup>16</sup>) набуває загальнонародного соціально-етичного аспекту, розширюючи часові рамки ідейно-художнього функціонування твору.

Важливими для розвитку української літератури цього періоду були досягнення Старицького у змалюванні образу позитивного героя. Степан Петраш, як і Опанас із драми І. Карпенка-Карого «Бурлака», належить «до найвиразніших образів селянських бунтарів, створених в українській літературі в 70—90-х роках»<sup>17</sup>.

Чи не всі тематично-проблемні мотиви української драми поєднує в собі п'єса «У темряві», яка не лише за назвою, а й за деякими ідейними моментами перегукується з твором Л. Толстого «Влада темряви». Російський письменник, як відомо, вважав, що загальна сума зла у світі зростає, і, власне, шукав виходу у самовдосконаленні людей. Пишучи драму з народного життя (одну з нечисленних у російській драматургії), він в основу сюжету поклав злочин, скоєний з метою особистого збагачення, а коло дійових осіб зробив досить вузьким.

В українській драматургії є твори, в основу сюжету яких покладено злочин простої людини (драми Г. Бораковського). Своєрідно використали цей мотив І. Франко в «Украденому щасті», М. Старицький у п'єсі «Ой, не ходи, Грицю...». Але частіше бачимо злочинні дії багатіїв або ж чиновних осіб — як і в драмі «У темряві». Степан Петраш — людина абсолютно безкорислива — опиняється в епіцентрі найрізноманітніших соціальних і моральних тенденцій. У його долі є й відлуння кріпаччини (він позашлюбний син поміщика), й наслідки згубних для особистості суперечностей епохи класового розшарування села (волею пана-батька — зять глитайки, він співчуває бідності й стає жертвою своєї всемогутньої тещі). З постаттю зведеної сестри Марини до п'єси входять і деякі толстовські, точніше християнські, ідеї (одне з її висловлювань: «Ми обидві його, нещасного, любимо, тільки не однакова наша любов: я за його щастя готова вік страждати, а ти для свого щастя готова і його стратити»).

<sup>16</sup> Рудін П. М. П. Старицький-драматург. С. XLII, XXXI.

<sup>17</sup> Мороз З. П. В боротьбі за реалізм // Дослідження з історії української літератури. К., 1966. С. 330.

Виходячи з громадянських позицій, Старицький у психологічній драмі «Талан» (1893) не тільки показує актора як виразника морального потенціалу народу, а й робить наступний крок у художній розробці проблеми інтелігенції і народу. Звертаючись в осмисленні її соціальних і етичних аспектів до гіркового гумору, що часом переходить у сарказм, протиставляючи брехні й паскудству правду й красу в мистецтві та людських взаєминах, протестуючи проти домостроївського погляду на жінку, письменник сприяє дальшому поступу реалістичної української драматургії у розкритті соціальної суті явищ, творенні яскравих індивідуальних характерів.

Драма «Талан» — перлина драматургії Старицького — присвячена великій українській артистці М. Заньковецькій (як і драма «Розбите серце»), чие життя стало основою не стільки сюжетної побудови, скільки відтворення духовного й душевного світу героїні. Продовжуючи типологічний ряд характерів жінок, які ведуть нерівну боротьбу за особисту гідність, Лучицька багато в чому повторює їхню долю, але, на відміну від них, із життя йде не тільки не зломленою, а в момент найвищого творчого злету. Тому на другий план відходять традиційна зла свекруха — цього разу аристократка, яка відіграла фатальну роль у її житті, і не менш традиційні (показані ще в драмі М. Кропивницького «Беспочвенники») дрібні інтриги бездарних заздрісників усередині театральної трупи. Правдиво змальовуючи нелегкий акторський побут, Старицький не тільки торкнувся драматичного становища українського театру. В основі колізії твору — проблема вибору між любов'ю, сімейним життям і сценою, від якої залежить душевний стан героїні.

П'єсами з життя інтелігенції (що писалися всупереч усім заборонам) Старицький рішуче розсував рамки української драматургії й загалом літератури. В останній із завершених (ще залишилося в архіві чимало планів і начерків) його драм «Крест жизни», дія якої розгортається, за ремаркою, «в одном из университетских городов России», персонажами є інтелігенти — юристи, медик, журналіст, студент, колишня артистка, а також представник ділових кіл — барон Гольштейн, «миллионер и меценат». Він, підступний інтриган, розкриється з найвідворотнішого боку як власник, що задля надприбутків не зупиняється ні перед якими злочинами. Такими, як він, тяжко травмовано душу Ніни, зламано й куплено Сумкевича, який, у свою чергу, намагається зробити іграшкою наївну юну Любу. У цьому середовищі гостро відчуває свою, й не лише свою, деградацію газетяр Руденко: «...тряпкою сделала жизнь», «нет мес-

та честному труду... вольной мысли... нет света и воздуха!.. Смердний мрак и удушье... кругом... давит, душит!»

Протистояти всьому цьому середовищу здатний лише Володимир Наумов, який відбув заслання за свого друга й зберіг «святість ідеалів» і віру у відродження покалічених душ. «О, я верю в божественную силу человеческой души! Она восторжествует и над внутренним падением, и над внешним гнетом...»,— у цих його словах виразно чути голос самого автора. Наумов не зупиняється перед викриттям злочинів підприємців, хоча це й загрожує йому новим арештом. Володимир знаходить підтримку в «ідеаліста» Стьопи, бездіяльної, але надзвичайно чесноі й нелукавої Наумової, в помешканні якої стоять на каміні погруддя Герцена й Михайловського, а також у няні й колишнього прикажчика Наумових. Нареченій Володимира — Ніні, яка пізнала й нестерпність принижень, і гіркоту усвідомлення свого падіння, та й навіть «скаліченому компромісами» Сумкевичу драматург лишає можливість виправити свої помилки.

Усім розвитком подій і взаємин персонажів розшифровується назва твору: кожен із тих, кому адресуються симпатії й співчуття автора, несе свій «хрест життя», сповненого несправедливості, кривд, принижень, життя у «владычестве лжи», в якому «честное и лучшее топчется оскверненными под ноги; люди, великие духом, гибнут на кресте или под крестом» [4, 599]. Для розкриття моральних підвалин антагоністичного конфлікту, для показу страждань внутрішньо роздвоєної особистості автор послуговується засобами драми, використовуючи в цих межах найрізноманітніші нюанси — від ліризму до карикатури. Осудження антигуманного суспільства поєднується в п'єсі з глибокою вірою в силу людського духу. Володимир проголошує у фіналі: «Ударит час — все честное, доброе, исполненное высоких стремлений, станет на челе и под ярким сиянием дня пойдет к торжеству любви, свободы и правды!» [4, 692].

Своє розуміння ролі й завдання театру в житті суспільства Старицький висловив у доповіді на Першому всеросійському з'їзді сценічних діячів (15 березня 1897 р.): «...забота об упорядочении условий существования народного театра получает еще вдвое большее значение, так как сцена для простого, серого люда есть понятная, живая, иллюстрированная книга, есть высшая образовательная школа» [8, 361]. Він звернувся до з'їзду з проханням допомогти українському театрові позбутися адміністративних і цензурних утисків, які так само, як і «запрещение и стеснение малорусского языка, малорусской народной драмы и педагогич-

ки», «вредны для всей России, нанося народу материальный и духовно-нравственный ущерб, не оправдываемый ни государственными потребностями, ни высшей справедливостью» [8, 670]. Старицький говорив, що зняття заборони з українського слова необхідне для того, «чтобы оно могло высказать свою правду и внести ее в общую сокровищницу русского духа» [8, 670]. Назвавши цей виступ сміливим і патріотичним, Франко вказав, що завдяки йому з'їзд прийняв ухвалу й заходи, наслідком яких були «значні пільги для театру, в тім числі й для українського, в Росії» [33, 273], а також нова хвиля ворожих наклепів з боку «темних духів» реакції.

Почавши писати п'єси з необхідності, М. Старицький досяг високої майстерності й став одним із найвидатніших вітчизняних драматургів; разом з іншими корифеями він надав цьому родові літератури вагомому значення в культурному процесі. Не випадково Леся Українка відзначила його внесок у боротьбу письменників-демократів за право української літератури на «почесне місце поруч з літературами інших народів». Драматургії Старицького притаманне поєднання різноманітних начал у її джерелах (життєві спостереження, фольклорні образи й сюжети, інші літературні твори), методах (реалізм, романтизм), стилях (традиційні драматургічні засоби й новітні).

Органічною частиною мистецького доробку М. Старицького є *художня проза*, яка сьогодні вивчена не в повному обсязі. Причини цього у неприйнятному для комуністичної ідеології витлумаченні деяких історичних осіб, а також у співавторстві з донькою — Л. Старицькою-Черняхівською, яка в 1929—1930 рр. проходила по судовому процесі в так званій «справі СВУ». Більшість прозових творів писані російською мовою, хоча у листі до М. Комарова письменник підкреслював: «Отже, я, працюючи на чужій ниві, все живописую тільки своє рідне з минулого і сучасного життя і прихилью тим симпатії сотень людей до нашого поля, до наших розкіш» [8, 501].

Основна тема творів Старицького — історія України. Уже перший прозовий твір — повість «*Осада Буши*» (в українському варіанті «*Облога Буші*», 1892) підзаголовком «*Епизод из времен Хмельниччины*» окреслив відповідну точку географії доленосних подій історії України, які письменник вважав за потрібне художньо осмислити. Героїчна оборона в 1654 р. на Поділлі містечка-фортеці Буші, що мала на меті затримати просування на схід польської армії й дати можливість війську Б. Хмельницького дочекатися підмоги, стала вдячним матеріалом для постановки бага-



твох важливих питань. Мистецьке бачення події не замикається рамками героїчного подвигу, самозречення в ім'я перемоги над ворогом. У невеликій за обсягом повісті порушуються майже всі питання, які містить історична проза Старицького в цілому: джерела народної моралі й етики, шляхи пробудження й виховання громадянської, національної самосвідомості, народ і історія, народ як носій високих моральних якостей, масовий героїзм визвольної війни, антимілітаристські мотиви тощо.

Художня цінність повісті не лише в її багатопроблемності, а й у виразно окреслених характерах. Як утілення патріотичних поривань, самопожертви в ім'я суспільних ідеалів, високої духовності вирізняється в творі постать сотниківни Орісі Завісної. Характер дівчини розкривається у його романтичній тотожності внутрішньому світові особистості. Уже з перших сторінок повісті увага зосереджується на образі й душевному конфлікті Орісі як романтичної героїні. Провівши її через випробування любов'ю і громадянський подвиг, автор утверджує її високі духовні, моральні якості. Незважаючи на певну ідейну заангажованість, образ Орісі, яка ціною власного життя підірвала порохові склади фортеці, належить до найкращих жіночих образів української літератури ХІХ ст.

Багато уваги приділено в повісті Антосеві Корецькому — коханому Орісі. Магнат за походженням, він виріс і виховався на традиціях народної моралі й етики в козацькій родині. І хоча волею обставин Корецький потрапляє до своєї природного середовища (наслідує родовий замок, станови привілеї і т. п.), світоглядні незгоди з великопанською мораллю та почуття до Орісі, з якою виховувався в одній родині, повертають його на бік оборонців фортеці. З формуванням Корецького як особистості тісно пов'язані питання джерел здорової народної моралі й етики, шляхів пробудження й виховання національної, громадянської самосвідомості, вибір життєвої позиції. Показово, що саме ці питання в центрі уваги історичної драми «Оборона Буші», визначальним для якої була драма серця, почувань, а не історико-героїчне тло.

Концепція самоцінності особистості як такої зміцнила й увиразнила присутні в повісті антимілітаристський пафос та ідею слов'янського єднання (у драмі вони опрозорені до конкретики просвіти народу, братання націй на ґрунті гуманістичних принципів співжиття).

Певна статичність характерів, що йде від підпорядкування власного морального вибору героїв громадянському обов'язку, підсилюється також особливостями жанрового

бачення матеріалу. Повість зосереджує увагу на становищі людини, душевному стані, описах, а моменти дії набувають при цьому мовби скульптурної застигlosti в точці найвищого напруження. В цілому «Осада Буши» широкою ретроспекцією подій, взаємин героїв у минулому певною мірою руйнувала жанрові ознаки повісті й виявляла тенденції романного мислення М. Старицького.

Повість «Осада Буши» та історичну драму «Богдан Хмельницький» за широтою й глибиною осмислення історичного матеріалу можна вважати підготовчим етапом до написання монументального полотна про визвольну війну українського народу 1648—1654 рр.— роману «Богдан Хмельницький». Ця трилогія (романи «Перед бурей», «Буря», «У пристани») є найдовершенішим твором історичної прози М. Старицького. Письменник тут досяг отих «артистичних цілей», про які І. Франко в передмові до повісті «Захар Беркут» писав: «Історикові ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатування фактів, натомість повістяр користується історичними фактами тільки для своїх окремих артистичних цілей, для воплощення певної ідеї в певних живих, типових особах» [16, 7].

Роман «Богдан Хмельницький» з-поміж інших творів М. Старицького на історичну тему має найвиразніші тенденції реалістичного зображення дійсності, і це стосується не лише змалювання картини суспільного життя, а й індивідуального характеротворення. Людина цікавить письменника насамперед як жива єдність суспільних відносин. Так образ Б. Хмельницького осмислюється в усій складності взаємодії середовища й особистості. Спроба в романі піднести ідею месіанства Хмельницького (харизматичний «божий вождь») корелюється картинами історичних подій, суспільних ситуацій, які свідчили, що рішення, вчинки гетьмана є результатом свідомого вибору, й вибір цей здійснюється відповідно до світоглядних, моральних переконань героя, сформованих історично. Читач бачить Хмельницького в усій повноті й реальності суспільних стосунків: у колі сім'ї, на державній раді, в господарських клопотах, на полі бою, в дискусіях із супротивниками й у товариській бесіді. В романі розкрита здатність Богдана Хмельницького як особистості піднятися над обставинами, протистояти їм і через найболісніші конфлікти й сумніви зреалізувати себе як людину, що свідомо величезної відповідальності за долю розшарпаної країни. «Богдан Хмельницький» — один з небагатьох творів великої прози, в якому автор намагається відійти від статичності характеру, коли рух можливий лише між обов'язком і почуттям (у творах Старицького на-

самперед на користь обов'язку). Зміст роману визначає саморозвиток характеру, а не звична для письменника фабульна подієвість.

Прагнучи розкрити діалектичну природу зв'язку між індивідом і суспільством, митець звертається до внутрішнього стану людини, душевних процесів. Однак драму душі й серця героїв Старицький розкриває не через глибини психологічної мотивації вчинку, еволюцію почуття, настрою, які відзначали письменників «нової школи» в прозі, а описово, широко використовуючи жестовий код мелодрами. Це змушує героїв твору, зокрема Б. Хмельницького, в ситуаціях душевних переживань перебувати в стані екзальтації, екстазу, передаючи свої гіпертрофовані почуття патетичними промовама зі сльозами щастя чи горя на очах, биттям себе в груди, ставанням на коліна тощо. (Подібне спадання шекспірівської глибини реалістичного осмислення життя на псевдосентиментальні загальники відзначають дослідники і в драмі «Богдан Хмельницький»<sup>18</sup>.) Постаць Хмельницького як позитивного героя далека від ідеалізації. Твір є спробою дати об'єктивну картину формування рушійних сил історії, показати роль і місце гетьмана в цих подіях. Підкреслюється гуманістичне спрямування діяльності Хмельницького, його орієнтація на волевиявлення народу, який у романі є вершителем історії, а не лише тлом для життєпису відомих історичних осіб.

Чимало уваги в романі (як і в інших творах) приділено питанням виховання як необхідному, цілеспрямованому прищепленню моральних норм. Взірцеве виховання бачиться у засвоєнні культури народних мас і культури освітньої (родина Хмельницьких). У душі просвітительських засад трактується образ Марильки: вроджена жадоба влади, розкошів, соціальної вишості, примножена умовами кастового магнатського виховання, веде до моральних деформацій особистості. (У повісті-легенді «Заклятая пещера» ці ж фактори формують світобачення князівни Ядвіги. Просвітительська теза виховання обстоюється й у повісті «Осада Буши» — вроджений магнат Антось Корецький, вихований у козацькій родині, керується етико-моральним кодексом народу.)

Важливим з точки зору авторського задуму є образ Ганни Золотаренко як втілення чеснот народної моралі (доб-

---

<sup>18</sup> Коломієць Л. В. Історична драматургія М. Старицького як феномен національного самоусвідомлення: Проблема трагічного // Тези доп. і повідомлень наук. конф. «М. Старицький: творче обличчя і місце в національній культурі». К., 1990. С. 23–24.

рота, чесність, ширість, милосердність, працьовитість) і глибин духовності (вірність почуттю та обов'язку, готовність до самопожертви в ім'я ідеалу, незламність духу, стійкість переконань). Образом Ганни письменник акцентує визначальність духовного для формування світобачення. Недарма вона не лише виховує дітей Б. Хмельницького, а як ніхто здатна піднести дух самого гетьмана. Думка про пріоритет духовного розвивається і в романі «Руїна», де смерть Мар'яни Гострої символізує загибель в часи руїни громадянсько-патріотичного духовного начала з усіма фатальними наслідками.

Орієнтація М. Старицького на принципи зображення вальтерскоттівського роману з його культом романтичної любовної інтриги вела до перебільшення впливу подій особистого життя історичних осіб на їх суспільну, громадську діяльність. Та все ж при акцентації на любовних інтригах, пригодницькому елементі основою ідейно-естетичної цінності трилогії «Богдан Хмельницький» (і великої прози Старицького в цілому) є висвітлення суспільно значущих подій, історичного плину соціальних перипетій. Твір пройнятий глибокою вірою в історичну перспективу державності України і є своєрідною антитезою романові Г. Сенкевича «Огнем і мечем» (1864).

Студії над історією України продовжує роман М. Старицького про гетьмана Івана Мазепу, задуманий як велике художнє полотно («Молодость Мазепы», «Руїна», «Большая Руїна»<sup>19</sup>). В листі до Д. Яворницького від 10 квітня 1898 р. Старицький зазначає: «Я тепер пишу великий роман про Мазепу, тільки, що ся тема небезпечна для цензури, а в цензурнім смаку я не напишу» [8, 588], маючи на увазі, що для тогочасної вітчизняної літератури постать Мазепи як позитивного героя була неможливою. І справді, з великими труднощами М. Старицькому вдалося опублікувати лише дві частини задуманого твору — роман «Молодость Мазепы» (1898) і роман «Руїна» (1899).

У світовій літературі образ Мазепи мав багату традицію романтичного витлумачення (твори Д. Дефо, Дж. Байрона, В. Гюго, Ю. Словацького, К. Рилеева та ін.). Романтичним є образ Івана Мазепи й у дилогії Старицького. Відправною точкою подій роману «Молодость Мазепы» є легенда про покарання Мазепи їздою на дикому коні (ця легенда вкраплена й у поему Байрона «Мазепа»). Далі сюжет розвивається (історія кохання з козачкою, яка його

---

<sup>19</sup> Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 15, од. зб. 41, 42, 56.

врятувала — «Молодость Мазепы», пошуки викраденої нареченої — «Руїна»), зберігаючи романтичний ореол постаті майбутнього гетьмана. Однак, крім визначальних для творів європейських авторів акцентів на драмах серця, любовних пригодах героя, Старицький прагне художньо відтворити суспільну діяльність Мазепи.

У центрі уваги роману «Молодость Мазепы» — формування світоглядних передумов державної діяльності Мазепи. Волею обставин потрапивши до козацького хутора, головний герой роману мимоволі порівнює це життя, де панує краса людських взаємин, зі світом бруду і брехні королівського двору, куди він був потрапив у науку. Мазепа в родині козака Сича одужує не лише фізично; відбувається своєрідне його моральне оздоровлення, віднайдення себе через повернення втрачених цінностей віри, надії, любові. Пізніше, на звивистих шляхах політичної, державної діяльності, в ситуації вибору, родового, родинного світла козацького хутора в степу залишається передумовою його душевного, сердечного спокою, спонукуючи його вчинків. Цікавим у цьому плані є наскрізний для обох романів («Молодость Мазепы» і «Руїна») мотив утрати й віднайдення Мазепою своєї нареченої Галини — онуки козака Сича.

Події роману «Руїна» обмежені 1668—1673 роками, тобто це діяльність Мазепи як генерального писаря в гетьмана Дорошенка, а наприкінці твору — в Самойловича. В романі порушуються серйозні питання державності України, суверенітету й протекторату, взаємовідносин з Росією, Польщею, Туреччиною. В характеристиці Івана Мазепи як історичної постаті й людини Старицький виходить на оцінки, дані пізніше Рене Мартелем у книжці «Іван Мазепа: Життя і пориви великого гетьмана»: «Мазепа при всій своїй інтелігенції та енергії не був програмовим героєм. Як справжній державний діяч і добрий дипломат ішов за потребами своєї доби, хитався, кидався на всі боки, був вовком, лисом і тільки людиною з пристрастями, себелюбством, упертістю та інколи надто великою вірою у свої сили»<sup>20</sup>.

Цінність диалогії М. Старицького не лише в художньому зображенні важливих подій історії України. Диалогія — твір багатопроблемний. У романі «Молодость Мазепы» широко дискутується питання вибору людством шляхів розвитку — цивілізація як розумове наукове досягнення буття чи орієнтація на життя «природної» людини. У розв'язанні

---

<sup>20</sup> *Мартель Рене. Романтичний сюжет // Мартель Рене, Борщак Ілько. Іван Мазепа: Життя і пориви великого гетьмана. Л., 1933. С. VI.*

цієї дилеми М. Старицький виходить на просвітительську тезу, що лише в розумно організованому суспільстві «природна» людина стає цивілізованою. Найпершою умовою такого устрою має бути національна держава, тому й Мазепа, й Богун, і Дорошенко передусім є борцями за Україну в її державному статусі.

В романі «Руїна» М. Старицький прагне художньо осмислити рух світоглядної суспільно значущої думки в часи деградаційних процесів у суспільстві: від позиції громадянського подвигу й самопожертви (Мар'яна, Богун) до запродавства й зради (Брюховецький, Тамара). У творі підкреслюється, що занепад духовності символізує перемогу руйнівних сил в Україні (апокаліптичні передчуття Івана Богуня: заздрить померлим, бо світ заповнила німа п'їтьма духовної самотності).

У романах «Молодость Мазепы» та «Руїна» Старицький уперше у великій прозі не обмежується стереотипом позитивної героїні як борця й громадянки, а розкриває жіночі характери у їх різноплановості — від патріотичних, громадянських поривань відважної дочки полковника Гострого Мар'яни до краси вірності жіночно-беззахисної козачки Галини. Така дистрибуція образу розкрила рівновелике інтелектуальній, духовній силі, силі розуму протистояння злу красою й моральністю «природної» людини в позиції пізньопросвітницького висунення на передній план її емоційної стихії. Мар'яна в романі — це характер активний, романтичний, тотожний внутрішньому світові особистості, Галина — характер сентиментальний з його залежністю від впливів соціального середовища.

Багато уваги приділено духовному світові персонажів (Мазепа, Мар'яна, Галина). Внутрішній стан героїв найчастіше розкривається в авторських психологічних характеристиках. Широко використовуються форми діалогу, внутрішнього монологу, що динамізує думку. Драматизація тексту — відмітна ознака як романів «Молодость Мазепы» та «Руїна», так і прози М. Старицького в цілому. Все ж тут, як і в інших романах Старицького, глибина психологічного аналізу часто підмінюється конструктивізмом мелодрами, що вело до певного спрощення психологічних етапів.

Диалогію «Молодость Мазепы» та «Руїна» вирізняє глибоко особистісний, емоційний повістувально-описовий монолог автора оповідача. Задушевний ліризм оповіді об'єднав інтонаційну палітру авторського голосу: громадянський пафос, щирий патріотизм, м'який гумор, тонку іронію, гіркоту інвективи й біль реквієму.

Для наступного історичного роману «*Последние орлы*» (1901) така повсякчасна присутність всезнаючого автора-коментатора з огляду на характер висвітлюваного історичного матеріалу була менш необхідною. Якщо романи «*Молодость Мазепы*» та «*Руина*» — роздум над шляхами вибору Україною історичної долі, то «*Последние орлы*» — художнє відтворення шляху крові й помсти в усій його сутності. Точка зору на гайдамацький рух, висловлена в романі, в цілому суголосна думці Шевченка в поемі «*Гайдамаки*» (аж до збереження образу-символу «орли»). Старицький, акцентуючи на політичних, національно-релігійних, соціальних чинниках повстання, прагне створити цілісну історичну картину. В поемі Шевченка Коліївщина бачиться очима рядового учасника боротьби. У романі вона розкривається й осмислюється з погляду організаторів, ватажків, духовних наставників повстання — демократично настроєної козацької старшини, православного духівництва, інтелігенції.

Питання феномену народного повстання, осмислення насильства й помсти, насильства й покори, зневіри й надії, страждання й протесту як шляхів і методів боротьби зі злом подаються в динаміці їх діалогічного розкриття та подієвої аргументації. З метою передачі складних душевних переживань героїв, непростого шляху прийняття рішень автор широко користується внутрішнім монологом (Мельхіседек Значко-Яворський, Петро, Сара). Одна з провідних думок роману — незаперечний пріоритет соціально-активної позиції людини над особистісною, громадянського подвигу над аскезою (Дарина — Найді: «Ти докоряв батькові за те, що він продав волю за млини і хутори: твоя правда була. Але ти? Ти продав порятунок нещасної України за порятунок своєї душі!»).

Роман закінчується трагічним акордом: смерть (насильницька, мученицька) й помста (жорстока, кривава) бенкетують в Україні, спостигаючи переможців і переможених, катів і героїв. Загрозливою бачиться в романі знеціненість людського життя на полі крові, передача через натуралістичну оголеність і повсякчасність сцен убивства, катування людини, передчасну смерть майже всіх головних героїв твору.

Роман не позбавлений певного схематизму, психологічного спрощення. Переобтяжують твір пригоди та інтриги, розгортання яких підпорядкований мало не весь фабульний арсенал твору (переодягання, отруєння, підслуховування, віщування, замурування живцем, шукання скарбу тощо). Тут явно відчутна орієнтація письменника на масо-

вого читача («Последние орлы», як і інші романи М. Старицького, замовляла й друкувала газета невибагливих смаків — «Московський листок»).

Останній з історичних романів «Разбойник Кармелюк» (1903) поглиблює гуманістичну концепцію М. Старицького. Образ «славного лицаря» (Шевченко), увічненого фольклором (пісні, легенди, перекази) й красним письменством (повість Марка Вовчка «Кармелюк»), осмислюється під кутом зору духовних пошуків людини. Діяльність ватажка антикріпосницького руху на Поділлі Устима (в романі Івана) Кармелюка нічого спільного з розбійництвом не має. Теза про розбійництво Кармелюка заперечується через розкриття глибини духовності героя, сповідуваних ним морально-етичних принципів та ідеалів. Сприяв авторському задумові — наголосити на самосвідомості героя як особистості — й відступ від історичної правди: Кармелюк у романі людина освічена, два роки разом із синами пана Пігловського жив у Парижі.

Старицький підкреслює, що Кармелюк від природи людина обдарована, здатна до глибокого почуття, співчуття й милосердя, його тонко організована натура болісно реагує на несправедливість і зло. Антигуманні обставини, приниження людської гідності неприйнятні для Кармелюка: вони й вирішують його долю як керівника антикріпосницького селянського руху. Вчинками Кармелюка керує не озлобленість і жадоба особистої помсти, а почуття громадянського обов'язку, статус народного оборонця й месника.

Кармелюк — постать трагічна, суголосна фольклорним джерелам, де виявлялося протистояння розбійництва та норм загальнолюдської народної моралі («Зовуть мене розбійником, Кажуть — розбиваю, — Ще ж нікого не забив я, Бо сам душу маю!»). Узгоджується з фольклорним авторське бачення Кармелюка як жертви обставин, людини, душа якої постійно мучиться. Сюжетно героєві надана можливість поминути бар'єр трагічної спустошеності, внутрішньої розтерзаності, викликаній усвідомленням глибокої прірви між особистими поглядами, сподіваннями й пануючими тенденціями суспільного життя, й почати нове життя (взяти шлюб із духовною спільницею Олесею, виїхати за кордон). Однак цього не сталося. Йому не дано (як і всім позитивним героям Старицького) осягнути гармонію особистого поза гармонією суспільного.

Саме на цій проблемі зосереджена кінцівка роману, яка розкриває сильні й слабкі сторони прози Старицького в цілому. Власне, за логікою подій і провідною думкою роману вострів, що обірав життя Кармелюка, мав прозвучати на-



багато раніше. Усі пізніші події лише обтяжили роман незужитими умовностями дидактизму, невідповідними духові часу сентиментально-фольклорними схемами. На закінчення твору впливав, звичайно, і його жанр — пригодницький роман орієнтовано на «happy end».

Мотивація вчинків, дій Кармелюка загалом зумовлені тенденціями неоромантизму. Потенціальна свобода поведінки людини, її здатність піднятися над обставинами й свідомим вибором, самореалізуватися до кінця як носій суспільного прогресу тут не перемагає. Затиснутий лещатами неприйнятних йому соціальних і моральних обставин, Кармелюк доходить висновку про марність дальшого протистояння — соціального й морального (тут і протистояння нормам народної моралі: наприклад, батьки Олесі не можуть благословити її шлюб з Кармелюком саме через його гайдамацтво). Це обертається трагедією для нього як особистості. Відчуття моральної спустошеності, втрати сенсу життя, в свою чергу, призводять героя до смерті.

Як типовий неоромантичний герой, Кармелюк протистоїть суспільству, відчужений від народу, життя його сповнене романтики, незвичайних пригод. Але образ його не обмежений позицією «постійної моральної самотності чи моральної казарми»<sup>21</sup>, Кармелюк не мислить свого щастя поза щастям інших, жертвує собою заради щастя батьківщини. Художнє бачення неоромантизму виявляють і образно-стильові особливості роману. Так, останній день життя героя починається з болісного передчуття розриву з реальністю, віщує смерть ворон, рветься струна на бандурі, коли Кармелюк співає свою пісню-думу тощо.

До творів історичної тематики належать оповідання «Червоний дьявол» (1896) і незакінчена повість «Первые коршуны» (1900). Для оповідання, фабулою якого є історія взаємин Галі — дочки київського вїта Балики — й золотаря Мартина Славути, визначальним є пригодницький момент. Повість, зберігаючи сюжетну лінію «Червоного дьявола», значно розширює історичне тло: боротьба князя проти унії, економічних, політичних утисків. Повісті властива чітка обрисовка історичних реалій, увага не так до побуту й звичаїв («Червоний дьявол»), як до соціальних колізій, що зумовлено прагненням розкрити соціально-індивідуальну суть особистості. Соціальна природа психіки героя підкреслюється виразним авторським голосом повісті, з'ясовується в діалогах, розкривається у внутрішніх монологіях.

---

<sup>21</sup> Українка Лєся. Новітня суспільна драма // Збір. творів: У 12 т. К., 1977. Т. 8. С. 236.

гах, які через невласне пряму мову включені до авторської позиції.

Реалізм бачення історичних подій розвивається в руслі ідейних засад просвітництва — проти соціальних утисків, конфесійних насильств, за громадянську й національну самосвідомість, необхідність знання, освіти. І саме з цих позицій розкриваються причини появи «перших шулік» — нетитулованих можновладців типу Ходик і можливість сил протистояння — освічений золотар Семен Мелешкевич, діяльність православних братств тощо. Географією подій, кількістю персонажів, сюжетним хитросплетінням повість (за планом, що зберігся) переростала межі жанру, однак не була завершеною. Не останню роль у цьому відіграла переакцентація авторської уваги зі стихії індивідуального життя особистості на суспільне.

За природою свого таланту М. Старицький не був майстром соціального роману. Коли власне романна стихія його творів на історичну тематику осмислюється з точки зору романтичного чи неоромантичного бачення дійсності, то суспільне життя найчастіше подано в картинах реалістичного плану. Старицький-романіст розвиває тенденції української великої прози (І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного) до поглиблення психологічного аналізу, розкриття зображально-виражальних можливостей жанру саме як епосу приватного, внутрішнього життя людини. Тенденція певного підпорядкування романного полотна, суспільного життя історії індивідуальної долі простежується на всіх етапах творчості М. Старицького як прозаїка.

Втілюючи авторську концепцію особистості, характер в історичній прозі Старицького еволюціонує від тотожності його внутрішньому світові людини («Осада Буши»), становлення у його саморозвитку («Богдан Хмельницький») до неоромантичної багатовимірності особистості в її трагедії детермінованості вибору суспільними обставинами («Разбойник Кармелюк»).

Як нова художньо створена, типізована й ідеологізована реальність, характер в історичній прозі Старицького засвідчує успішне розв'язання письменником проблеми співвідношення історичної й художньої правди. З усієї суми фактичної, документальної інформації у творах присутнє основне, суттєве, достатнє для розкриття даного характеру як типового й конкретного водночас. Художній вимисел як обов'язковий складник літературного образу в будь-якому творі в історичній прозі Старицького не лише не виходить за межі можливого та ймовірного, а й не руйнує логіки загальновідомих історичних фактів, подій. Основу ідейно-ес-

тетичної цінності історичної прози Старицького становить висвітлення суспільно значущих подій, історичного плину, важливих соціальних колізій. Для втілення авторського задуму максимально використовуються зображально-виражальні засоби мелодраматичного бачення.

Окремо слід розглянути мовний дискурс історичної прози М. Старицького, що формувався у тісному зв'язку з літературно-естетичними поглядами письменника. Найперше митець прагнув до відтворення колориту епохи і, як прибічник ідей Просвітництва, вбачав його в національному вираженні, національній означеності, мові нації. Колорит епохи російськомовних творів письменник найчастіше відображає орнаментуючи їх мовний простір власне українською лексикою. Українські слова, як правило, беруться в лапки й пишуться в російській транскрипції. Досить часто в романах, повістях, оповіданнях вживаються історизми, вислови з Біблії, церковнослов'янські, латинські вирази, українські, російські, польські, єврейські фразеологізми тих часів.

Виразними були просвітительські тенденції прози Старицького, що йшли у руслі розвитку всієї української літератури ХІХ ст. Вони, зокрема, художньо матеріалізуються в повісті «Розсудили» («Непокорный», 1892 р.). В основі протистояння характерів і обставин твору — колізії суспільно-побутового плану. В центрі повісті трагічна доля Степана Петраша. Герой гине, захищаючи права селян, яких «злидні та нещасття, розбрат і горілка, а до того ще й забобонні страхи та безглузді сподівання» перетворили на «сліпих духом» [7, 61]. Трагізм становища Петраша посилює також нещаслива особиста доля. Поставивши проблему протистояння руйнівним силам зла, повість висвітлює дві шкали цінностей. Якщо в боротьбі зі злом Степан Петраш виходить із ціннісних орієнтирів народництва (усвідомлення морального обов'язку просвіщати селян, конкретними діями допомагати їм, готовність постраждати за народ, неможливість досягти гармонії особистого поза благополуччям громади тощо), то позиція його духовної спільниці Мар'яни — у всепрощенні, очищенні вірою, християнською любов'ю до ближнього.

Письменника цікавить насамперед духовне життя як вияв високих моральних якостей людини. Поетика повісті орієнтована на світовідчуття особистості кінця ХІХ ст. у всій його індивідуальності й самозаглибленості. Психологія морального вчинку розкривається у винятковій, екстремальній ситуації. Предметний світ у його зображальності (художня манера А. Свидницького, Марка Вовчка, І. Нечуя-

Левицького) цікавить письменника у цьому творі найменше.

На інших принципах художнього зображення побудована незакінчена повість «Безбатченко» (перша назва «Байстра», 1902 р.). Сюжет твору нескладний — історія взаємин сільського хлопця Антона й бідної наймички-покритки Докії. Автор прагне максимальної об'єктивності зображуваного: відстороненість авторського голосу (оповідь від третьої особи), в діалогах і полілогах ретельне дотримання розмовних інтонацій, оперування розмовною лексикою окремих соціальних груп (селяни, духівництво, чиновники), деталізація побуту, звичаїв. Зображувальність предметного світу переважає. Однак завдання письменника — відтворити складні душевні переживання героїв, що супроводжують еволюцію їх почуттів, традиційній описовій манері не надавалися. Повість залишилася незавершеною. За планом, що зберігся, Антін як «пропаща сила» стає на шлях пиятики, розпусти, моральної деградації: калічить дитину й доводить до божевілля Докію. В активі художніх засобів передбачалася символізація деталі, образу.

Тема беззахисності маленької людини перед ворожими їй суті соціальними й моральними обставинами — одна з найпоширеніших і в малій прозі М. Старицького (оповідання «Орися», «Лихо», «Дохторит», «Остроумие урядника», «Горькая правда», «Неудачница», «Благодетель»). Поряд із традиційним для української літератури героєм оповідань — селянином, людиною високоморальною, гідною кращого життя й кращого майбутнього, — представлена трудова інтелігенція, зокрема актори («Горькая правда», «Неудачница», «Копилка»), вчителі-народники («Зарница»). Прагнення до точного, детального відтворення подій зумовили особливості нарисового типу оповідань («Остроумие урядника», «В вагоні», «Полярмаркували», «Буланко», «Честный», «Дохторит», «Копилка») у його предметній зображальності — виразність, мальовничість пейзажу, інтер'єру, лаконічність діалогу. Образний світ новелістичних оповідань («Орися», «Над пропастью», «Янгол») будується на принципах виразальності, поглибленого психологічного аналізу, що було характерним для «нової школи» в українській прозі.

Елементи такого художнього бачення присутні уже в перших оповіданнях Старицького. Власне, більшість його творів малої прози виходить на простір душевного життя людини кінця ХІХ — початку ХХ ст. Це твори не стільки про ту чи іншу подію, скільки про людську душу, хоча контекст соціальних обставин завжди присутній.

Щоб зосередити увагу на думках, почуттях, психології морального вчинку героїв, Старицький показує їх в екстремальних психологічних ситуаціях: межових станах стресу, нервової неврівноваженості. Оріся (з однойменного оповідання) повсякчас майже непритомна від жаху, що її ні за що битимуть чи заберуть до тюрми за нібито вкрадену брошку. Героїня оповідання «Над пропастью» перебуває в стані граничної нервової напруги через непередбачуваність чинків психічно хворої супутниці тощо.

За тематикою, проблематикою, орієнтацією на глибини душевних змагань людини, прагненням реалістичного відтворення дійсності, уваги до символічної деталі як інструменту поглибленого психологічного аналізу оповідання Старицького мають багато спільного з творами В. Стефаника, Б. Грінченка, А. Чехова, І. Буніна.

Особливістю художньої манери М. Старицького стала поліжанрова обробка тієї самої сюжетної схеми. Найчастіше це використовується у великій прозі та драматургії: повість «Непокорный» («Розсудили») і драма «У темряві», повість «Осада Буши» і написана білим віршем історична драма «Оборона Буші», історичний роман-трилогія «Богдан Хмельницький» і віршова історична драма «Богдан Хмельницький», оповідання «Червоний дьявол» і повість «Первые коршуны». Драматичні твори, як правило, набувають віршової форми. Властива прозовим творам Старицького епічна масштабність тут замінюється поетичним узагальненням.

Поліжанрова обробка подібних сюжетів виявила стійке зацікавлення письменника певним колом тем, проблем, образів. Повною мірою були зреалізовані такі особливості індивідуальної творчої манери Старицького, як тонке відчуття можливостей жанрового бачення матеріалу (повість — драма, драма — роман, оповідання — повість та ін.), майстерність типізації, виразність художньої деталі, вміння створити фабульну напруженість, багатоаспектність осмислення явища.

В еволюції художнього мислення другої половини ХІХ ст. творчості М. Старицького судилося стати єдиною ланкою від традиції до нової естетичної свідомості кінця ХІХ — початку ХХ ст.

У вітальному листі на ювілей М. Старицького — письменника, «який увесь вік дбав, «щоб наше слово не вмирало», Леся Українка писала: «І коли наше слово зросте і зміцніє, коли наша література займе почесне місце поруч з літературами інших народів (я вірю, що так воно буде!), тоді, спогадуючи перших робітників, що працювали на не-

вправленому, дикому ще групі, українці, певне, спогадають добрим словом Ваше ймення»<sup>22</sup>, цим означивши творчий шлях Михайла Старицького як шлях одного з піонерів у духовному відродженні України.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Старицький М.* Твори: У 8 т. К., 1963—1965.  
*Старицький М.* Твори: У 6 т. К., 1988—1990.  
*Старицький М.* Руїна // Київ. 1991. № 6—7.  
*Старицький М.* Молодість Мазепи // Київ. 1993. № 10—12.  
*Дем'янівська Л. С.* «Вогонь не згасне не замре...» // *Старицький М.* Твори: У 2 т. К., 1985. Т. 1.  
*Зеров М. К.* Літературна позиція М. Старицького // Життя і революція. 1929. № 6.  
*Зубков С. Д.* Михайло Старицький: Поетичні твори. Драматичні твори. К., 1987.  
*Комишанченко М. П.* Михайло Старицький // *Старицький М.* Твори: У 8 т. К., 1964. Т. 1.  
*Комишанченко М. П.* Михайло Старицький. Літературний портрет. К., 1968.  
*Левчик Н. В.* Поезія М. П. Старицького: Жанрові та образно-стильові особливості. К., 1990.  
*Левчик Н. В.* Історична проза М. Старицького: далекі образи — близькі ідеї // Слово і час. 1990. № 12.  
*М. В. Лисенко* у спогадах сучасників. К., 1968.  
*Пцілка Олена.* М. П. Старицький // Києв. старина. 1904, кн. 5.  
*Сумцов Н. Ф.* Старицький как драматург. СПб., 1909.  
*Тези доповідей і повідомлень наукової конференції «М. Старицький: творче обличчя і місце в національній культурі».* К., 1990.  
*Франко І.* Михайло Старицький // Збір. творів: В 50 т. К., 1982. Т. 33.

## Борис Грінченко (1863—1910)

В особі Бориса Грінченка — письменника, педагога, літературознавця, лексикографа, фольклориста, історика, публіциста, видавця й громадсько-культурного діяча — українська культура й література зокрема мали чи не поодинокого «робітника без одпочину», величезна енергія, витривалість у праці, широкий обсяг літературних і суспільних

<sup>22</sup> *Українка* *Леся*. Лист до М. П. Старицького // Збір. творів: У 12 т. К., 1978. Т. 10. С. 232.

інтересів якого дивували навіть Івана Франка й викликали його ширю симпатію.

Борис Дмитрович Грінченко народився 9 грудня 1863 р. на хуторі Вільховий Яр (Харківщина) в дрібнопомісній дворянській родині. Батько (відставний штабс-капітан) пишався родинними зв'язками з Г. Квіткою-Основ'яненком, знайомством із П. Гулаком-Артемовським. Водночас він культивував у сім'ї великопанські звички й зневажав простолюд, його «мужицьке наріччя».

Здібний хлопчик, який п'яти років навчився читати й писати, виховувався на найкращих зразках європейської і вітчизняної художньої літератури. Твори Скотта, Байрона, Альфреда де Віні, Еркман-Шатріана, Гюго, Гоголя, Пушкіна, Некрасова, Кольцова визначали його естетичні смаки. Вирішальне значення для долі письменника мали твори Шевченка, з якими він ознайомився ще учнем Харківської реальної гімназії і під впливом яких почав писати українською мовою.

Світоглядні переконання юнака відзначаються відкритістю до ідей демократизму, гуманізму, глибоким співчуттям і щирою прихильністю до знедолених, критичним сприйняттям суспільного устрою. Така життєва позиція Грінченка суперечила офіційним доктринам існуючого режиму. За зв'язок із гуртком революційних народників, читання й розповсюдження забороненої літератури (брошур М. Драгоманова, С. Подолинського) Б. Грінченка (не без допомоги батька, наляканого синовим вільнодумством) у 1879 р. заарештовують і виключають із п'ятого класу гімназії. Ця обставина мала сумні наслідки — заборона продовжувати освіту, постійний жандармський нагляд, підірване під час півторамісячного тюремного ув'язнення здоров'я.

Рік 1880 для Грінченка — рік посиленої самоосвіти й не лише в плані вивчення кількох іноземних мов. Макс Нордау з його пристрасною обороною національного чуття, національної самосвідомості, Сократ і Христос, Лінкольн і Мадзіні, Шіллер і Шевченко, Галілей і Джордано Бруно осмислюються Грінченком як борці за правду й добро, рівність і братерство, щастя для всіх. Ідеї і життя видатних мислителів утверджують його на позиціях інтелігента-народника, просвітителя.

Грінченко починає наполегливо шукати шляхи практичної реалізації своєї культурно-освітньої програми. 1881 р. в Харкові він видає три книжки для народного читання («Бідний вовк», «Два товариші», «Про грім та блискавку»), складає іспит на народного вчителя й починає педагогічну діяльність на селі.

Рік 1881 — літературний дебют Б. Грінченка: у львівському журналі «Світ» І. Франко друкує перші вірші молодого поета. Серед них — пізніше хрестоматійний заклик «До праці» — кредо поета й громадянина:

Праця єдина з неволі нас вирве;  
Нумо до праці, брати!  
Годі лякатись. За діло святеє  
Сміливо будем іти!

Результатом більш як десятирічного досвіду освітньої діяльності (1881—1893), глибокого вивчення історії педагогіки стали дослідження Б. Грінченка «Яка тепер народна школа на Україні» (1896), «На беспросветном пути. Об украинской школе» (1905), «Народні вчителі і українська школа» (1906) та ін. Б. Грінченко — автор «Української граматики до науки читання й писання» (1907) зі статтею для вчителів і прописами, «Рідного слова» — першої книжки для читання в школі українською мовою, яку він написав разом із дружиною М. М. Грінченко (Марією Загірною). Ці підручники неодноразово перевидавалися й до сьогодні не втратили своєї цінності, як і взагалі педагогічні погляди Грінченка — палкого прихильника освіти, зв'язку навчання з життям, поборника викладання рідною мовою.

Роки вчителювання стали роками зростання Б. Грінченка як письменника, публіциста, критика. Він публікує поетичні збірки — «Пісні Василя Чайченка» (1884), «Під сільською стріхою» (1886), «Нові пісні і думи Василя Чайченка» (1887), «Під хмарним небом» (1893), пише десятки оповідань — «Екзамен», «Без хліба» (1884), «Сама, зовсім сама», «Сестриця Галя», «Дядько Тимоха», «Ксея» (1885), «Хата», «Непокірний» (1886), «Нелюб» (1887), «Зустріч», «Каторжна» (1888), «Серед чужих людей» (1889), «Байда» (1890), дві повісті «Сонячний промінь» (1890) і «На розпутьті» (1891), розпочинає роботу над драмами. У творах художньо осмислювалися життєві враження письменника в їх тісному зв'язку з народницькими поглядами: сподівання завдяки широкій освітній роботі піднести культуру народу, збудити його громадянську активність, прагнення більш цивілізованих форм життя, основою яких стала б висока освіченість, національна самосвідомість і здорове зерно моральності народу.

Багато з цих переконань Грінченко теоретично обґрунтував і виклав у *публіцистично-критичних статтях*. Актуальність, животрепетність порушених питань («Галицькі вірші», 1891 р., «Листи з України Наддніпрянської», 1892—1893 рр.) спричинялися до широких дискусій. Так, відповіддю на «Листи...» Б. Грінченка був цикл «Листів на Над-



дніпрянську Україну» М. Драгоманова, у яких автор, полемізуючи з Грінченком, водночас багато в чому солідаризується й підтримує пафос пошуків оптимальних шляхів утвердження та самозбереження української літератури, культури, української нації в цілому. В ході полеміки її учасники найчастіше доходили згоди у спірних питаннях. Так, Грінченко пристає до думки Драгоманова про те, що наріжним каменем вибудови української літератури є не лише національне самоспізнання. Не менш важливою є боротьба проти «клерикально-консервативного рутенства, бурсацько-семінарської мертвоти»<sup>1</sup>. З іншого боку, Драгоманов полишає обстоювану ним на початку дискусії ідею чотирьох літератур, конценцію поступовості, згоджуючися в Грінченком, що «історія не знає ніяких «підлітератур», ніяких літератур «для домашнього обихода», ніяких літератур спеціально для пана або мужика»<sup>2</sup>. Роздуми Грінченка й Драгоманова, що впливали зі спільності їх уболівання за долю української літератури, прагнення піднести її до рівня найбільш розвинених європейських літератур, мали позитивний вплив на історико-літературний процес.

Всебічна подвижницька діяльність Б. Грінченка дала підставу І. Франку в статті «Нарис літературного життя в 1892 році» вітати Грінченка, який «засипає мало не всі наші видання своїми, не раз многоцінними писаннями: повістями, віршами, статтями критичними й популярно-науковими, працює без «віддиху», а також відзначити, що Грінченко у своїх писаннях «проявляє, побіч знання мови української, також гарячу любов до України, щирий демократизм, бистре око на хиби української суспільності» [29, 14].

У 1893 р. Б. Грінченко переїздить до Чернігова й, працюючи тут на різних посадах у земстві, віддається культурно-освітній діяльності. Разом із Марією Загірною він успішно реалізує свою педагогічну програму — видає власним коштом в умовах найжорстокішої цензури книжки для народу (45 назв). У видавництві Грінченка (засноване 1894 р. у Чернігові, відновлене в 900-х роках у Києві) побачили світ тиражем близько 200 тисяч примірників понад 50 книжок для народного читання. І. Франко підкреслював, що такі популярні видання несли народові не лише знання, а й «те розуміння, що українською мовою можна писати про всякі справи, що вона здатна й до книжки, й до нау-

<sup>1</sup> Драгоманов М. Листи на Наддніпрянську Україну. К., 1917. С. 74.

<sup>2</sup> Грінченко Б. Листи з України Наддніпрянської. К., 1917, С. 93—94.

ки» [41, 513]. У 1896 р. на прохання І. Франка Грінченко пише нарис «Яка тепер народна школа на Україні».

Його плідна праця на терені фольклористики й етнографії — тритомне видання «Этнографических материалов, собранных в Черниговской и соседней с ней губерниях» (1895, 1897, 1898), збірник «Из уст народа, Малороссийские рассказы, сказки и пр.» (1900), бібліографічний покажчик «Литература украинского фольклора. 1777—1900», десятки призначених для народного читання книжок фольклорної тематики — «Живі струни» (1895), «Книга казок віршом» (1896), «Думки Кобзарські» (1897), «Колоски» (1898), «Веселий оповідач» (1898).

Перебуваючи в Чернігові, він також брав активну участь у нелегальній «Чернігівській громаді», програма якої передбачала протидію самодержавству. На ухвалу громади Б. Грінченко пише брошуру «Нарід у неволі» (1895), де звертається із закликом до європейської громадськості не підтримувати колонізаторську політику самодержавної Росії щодо України, виголошує доповідь «Нова сім'я. Було, є, буде», в якій обгрунтовує суспільний ідеал — ввести український народ «рівноправним товариством у вселюдське товариство».

Наполегливо працює Б. Грінченко як письменник. Щира дружба єднає його з В. Самійленком і М. Коцюбинським, які жили тоді в Чернігові, міцніють творчі контакти з І. Франком, М. Павликом, П. Грабовським, збірку якого «Кобза» він у 1898 р. видає в Чернігові. Виходить друком поетична збірка Грінченка «Пісні та думи» (1895), збірки оповідань «Хатка в балці» (1897), «Оповідання» (1898), драматичні твори, написані у 90-х роках: «Ясні зорі», «Степовий гість», «Серед бурі», «Нахмарило», «На громадській роботі».

На чернігівський період припадає подвижницька діяльність Б. Грінченка як упорядника колекції музею української старовини В. Тарновського, в якій були особисті речі, рукописи й малюнки Т. Шевченка, шабля Б. Хмельницького та інші цінні реліквії. Вони склали основу першого національного українського музею («Каталог музея українських древностей В. Тарновского. Составитель Б. Д. Гринченко»).

Активна громадська позиція Грінченка в обороні національної культури, пропаганда ідей національного відродження й просвіти, соціальної рівності, його широка наукова, письменницька, видавнича діяльність викликали різкий супротив властей, і Грінченко змушений був залишити роботу в земстві. Деякий час він займається лише літератур-

ною роботою. Пише діалогію «Серед темної ночі» (1900), «Під тихими вербами» (1901), оповідання «Покупка», «Палії», «Як я вмер», «Болотяна квітка», ряд поетичних творів.

Позицію Грінченка — письменника й громадянина — багато в чому пояснює розуміння ним ролі особистості в історії. У художніх творах, літературознавчих розвідках письменник підкреслював значущість і вагомість учинків кожного для загальної справи, самоусвідомлення особистості, важливість індивідуального в історичному контексті загального. Віра в людину, духовні потенції індивіда — характерні риси світогляду Грінченка. Він обстоює суспільну значущість естетичного ідеалу; звідси прагнення всебічної розбудови образу позитивного героя (інтелігент-культурник), орієнтація на громадянську актуальність тематики й проблематики, підкреслення освітнього, виховного значення літератури.

*Естетичний ідеал* письменника формувався під впливом декількох факторів. Найперший — літературні вчителі — «великі серцем і розумом творці», які ввели його «в храм пишної краси». За словами Грінченка-поета, краса ця здатна піднести людський дух до «небесної утіхи» й надати людині, обтяженій земними клопатами, можливість «духом вільним до неба досягати» («Учителям»). Не менш важливим було прагнення досконали знати життя народу — його світогляд, історію, фольклор, мову. Письменник має перейматися народними інтересами. Обов'язковим для митця він (як і Шевченко) вважав любов до людини з позицій братерського співпереживання, а не месійної відстороненості.

За Грінченком, література, митець мають велике суспільне призначення. Література — «одбиток» життя, дзеркало реальної дійсності, а письменник — будитель духовності народу. Шляхом впливу на найширші верстви українське письменство має дбати про піднесення самосвідомості народу. Метою піднесення культурно-освітнього рівня є національне самоусвідомлення та соціально економічне звільнення, що збереже український народ як націю. На практиці це, однак, приводило нерідко до підпорядкування художньої ідеї суспільним завданням (цей висновок не слід беззастережно переносити на весь доробок письменника). Відомі й інші судження Грінченка, де ставилася вимога художньої майстерності, оригінальної поетики, стильової неповторності<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Грінченко Б. Листи до І. Зозулі // Від. рук. ЦНБ ім. Вернадського НАН України. Ф. 3. Од. зб. 40848.

Літературно-естетичні погляди Грінченка змінювались у процесі його творчої діяльності. Так, у 900-х роках світоглядна настанова на копітке культурництво поступається місцем ідеям радикальних революційних змін. Визвольна ідея стає домінуючою в мистецькій практиці (найчіткіше це зафіксувала поезія — «Стяг», «Приходить час», «Співцеві»). Цим письменник упритул наблизився до неонародників, для яких історія письменства — це історія суспільних ідей (С. Єфремов). Внутрішнім сюжетом поетичних збірок відповідно до філософсько-естетичних цінностей доби стає також історія душі ліричного героя з усіма нюансами, напівтонами, переливами настрою, почувань особистості рубежу століть. Знімається властива першим збіркам лозугова прямолінійність поетичних висловлювань.

Естетика Грінченка загалом формується в руслі просвітительських ідей із фостерівським розумінням мистецтва як пропагандиста передових ідей (хоча вона не позбавлена й поклоніння Красі, Любові у їх абсолютній сутності — «Мое кохання», «Христя», «Я ще живу?.. Чи се мій дух похмурий...»), прагненням створити високу національну культуру. В центр уваги ставиться піднесено-героїчне (найвиразніше це прозвучало в драматургії письменника — «Ясні зорі», «Серед бурі»). Наскрізною була оптимістична, життєстверджуюча спрямованість поглядів письменника. Цікавий у цьому плані образ Сонця у творчості Грінченка — символу творчої енергії життя, любові до людини.

Письменник багато уваги приділяє морально-етичним стосункам, кантівському моральному імперативові, широко трактованим у його художній творчості. Однак прагнення до нормативності моральних уявлень героя, його ідейних настанов у ряді творів Грінченка приводить до дидактизму, спрощення проблеми (особливо в прозі, драматургії).

У 1902 р. Грінченко переїздить до Києва. Власне літературна праця письменника більш ніж на два роки переривається напруженою роботою над словником української мови. З матеріалів, які були в розпорядженні журналу «Киевская старина», та зі своїх власних Грінченко уклав чотиритомний «Словарь української мови», який, як і його мовознавчі студії «Огляд української лексикографії», «Три питання нашого правопису» та інші, не втратив своєї наукової цінності й на сьогодні.

Широкою була популяризаторська, просвітницька діяльність письменника: десятки статей, брошур з історії літератури («Оповідання про Євгена Гребінку», «Оповідання про Івана Котляревського»), природничих наук («Про грім та блискавку», «Про пустині»), ряд історичних нарисів —

«Іван Виговський, його життя й діла», «Як жив український народ» та ін.

Особливу вагу має книжка Б. Грінченка «Перед широким світом», в основі якої — власний матеріал соціологічного вивчення сільського читача, спроба визначити літературу, необхідну народові, а також рівень інтелектуальної та освітньої підготовленості сільських читачів до сприймання тих чи інших художніх творів. Викликана палким бажанням письменника піднести читацьку культуру українського селянина до рівня освічених верств, книжка вийшла далеко за межі поставленої проблеми. Вона засвідчує глибину розуміння письменником питань літератури, театру, науки. Маючи форму об'єктивної розповіді (форма щоденникових записів, діалогу), книжка не позбавлена й художньої цінності — тонкий психологічний аналіз, колоритні образи (селяни-читачі, актори).

Громадянський обов'язок покликав письменника відгукнутися на події першої російської революції гострим нарисом «9 січня», взяти участь в організації Української радикальної партії, редагувати щоденну українську газету «Громадська думка» (згодом «Рада»), журнал «Нова громада», очолити Всеукраїнську учительську спілку, стати одним із засновників і незмінним головою товариства «Прогресу».

Невичерпна енергія діянь Грінченка-громадянина йшла поряд із не менш плідною роботою його як письменника. Писати він розпочав як поет і поетичну творчість вважав насамперед виявом духовних потенцій особистості. Ранній період творчості певною мірою позначений версифікаційною невправністю, наслідуванням мотивів Шевченка («Мати», «Вітер пісню, повну смутку...»), І. Манжури («Бурлака», «По весні» («Ось уже промені теплі зігріли»), В. Забіли («Вночі»), М. Некрасова («Нудьга», «Удові» та ін.), а іноді й прямим ейдологічним запозиченням («Зрада», «Рибалка»). Однак сила власного поетичного чуття, морально-етичні пошуки дали змогу Грінченку вже у 80-х роках створити такі оригінальні поезії, як «Хлібороб», «Смутні картини», «Не гордуй ти життям молодим...», що за ідейно-естетичною вартістю належать до його найкращих творів.

Мотиви патріотизму як вияв солідарності зі своїм народом, нацією характерні й визначальні для творів цього періоду; лірика громадянського чуття стала потужним фактором вияву поетичного таланту Грінченка.

Громадянська тема в українській літературі другої половини XIX ст. — явище органічне й певною мірою традиційне (М. Старицький, С. Руданський, І. Манжура, П. Ку-

ліш). Лірика Б. Грінченка має свої особливості. Її жанрове втілення — найчастіше роздум («Смутні картини», «Хлібороб», «Велика вечеря»), ліричне пророцтво, заклик («До народу», «Ворогам», «Темрява», «Прийде!»). Громадянська тональність властива сонету («Весняні сонети»), пісенній ліриці («Я мучився довго...», «Блискучії зорі, небесні світила...»), інвективі («Землякам», «Російським лібералам», «Маніфест»), монологів («Ой чим же ти, мій краю, за-красився?..») та іншим формам і жанрам.

Визначальний мотив суспільної позиції особистості — праця. Образ цей осмислюється надзвичайно широко протягом усієї поетичної творчості Грінченка й за значущістю порівнюється до таких світових сил, як краса й любов («До праці», 1881 р., «Хлібороб», 1884 р., «Я зрікся мрій. Поважний і спокійний...», 1903 р.). Епітетне означення образу праці багатомірне — тяжка, щира, кривава, поважна, міцна, свята, невтомна. Найсуттєвіші контексти побутування образу — праця й боротьба («Боротися і працювати, щоб нам добути долі»), праця й любов («Тільки ідея не згине праці й любові»). Показовим для першої пари є вірш «Хлібороб». За образною атрибутикою це монолог селянина-хлібороба, за художньою ідеєю, що варіюється в усій поезії Грінченка («Я свій хліб заробив собі сам, З мого хліба і люди живуть»), — філософський роздум про працю як вічне джерело й рушій суспільного розвитку, сепс і потребу людського життя. Широко розгорнутий образ «праця і любов» у мікроконтекстах побутування багато в чому характеризує особливості інтимної лірики поета.

*Лірика Грінченка* цього періоду виявляє набутки й прорахунки всієї народницької поезії. Свідомо намагаючися виключити інтимні переживання зі сфери поетичного світу, поети-народники мимохіть позбавляли своє слово повноти осмислення життя. Як поет і людина Грінченко не міг не зважати на те, що говорить серце до серця. І водночас у переважній більшості віршів моральний імператив обов'язку стає для ліричного героя визначальним («Повинність я над все ушанував...»), внаслідок чого відбувається певна утилітаризація ліричного переживання, його визначеність наперед. Однак поезія Грінченка не обмежена параметрами тільки ідеологічної заангажованості.

У віршах 900-х років традиційно одноплосщине звучання громадянського мотиву поступається місцем його двоплановому розкриттю. Поетичні роздуми позначені глибокою сповідальністю («Я не скажу, щоб розумом я жив...», «Ні, не кажіть прихильних слів...», «У житті на бенкетах бучних...»), де власне осмислюється й сама проблема —

правомірність неподільного верховенства громадянських почувань. Осмислюється не стільки у плані заперечення ліричним героєм громадянського обов'язку («Повинність я над все ушанував, Віддав себе я праці без вагання»), скільки як елегійний сум і ревний жаль за нерозквітлим особистим чуттям і невиспіваною піснею душі:

Я не скажу, щоб розумом я жив,  
Я не скажу, щоб серце в мене спало,  
Але його я тяжко пригнітив,  
Але йому так волі дав я мало...

Саме жаль за пригніченням «життя серця» (характерна риса всієї української поезії другої половини ХІХ ст.) свідчить про бажання письменника вийти на ширші поетичні горизонти, за межі суто абстрактних громадянських почуттів. У віршах Грінченка 900-х років для ліричного героя заповітними і найбажанішими є пісні, породжені порухами серця («Давно не стрівавсь я з тобою...»). Цю думку повторить і лірика Олександра Олеся: «Кожний ніжний рух сердечний В пісню срібну переллю... Полетять пісні крилаті, Краплі крові полетять»<sup>4</sup>. Поезія серця заступає ліричному героєві Грінченка «туман клопітного життя», її привабливість для нього в гармонії протилежностей:

В піснях моїх горе і радість у їх...  
Политі сльозами,  
Повиті у сміх,—  
Се відгуки щастя  
І смутків тяжких.

Пізніше, аналізуючи збірку П. Куліша «Досвітки», Грінченко підтвердить свою художню тезу теоретично, зазначивши, що «безперечна перевага розуму над натхненням є суттєвою вадою поетичного переживання»<sup>5</sup>.

Почернігівський період започаткував нову якість, відкрив нові грані поезії Грінченка. Вона стає глибшою, філософичнішою. Певна настроєва фрагментарність, калейдоскопічність вражень поступається місцем мислительній панорамності, ліричній сповідальності поетичного переживання, чуттєвій заглибленості. Зусилля Грінченка спрямовані на показ вольової героїчної індивідуальності<sup>6</sup>. Справді, історія становлення ліричного героя як особистості, яка присвятила себе великій і благородній меті боротьби за ви-

<sup>4</sup> *Олеся Олександр. Кожний атом, атом серця... // Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 1. С. 132.*

<sup>5</sup> *Грінченко Б. Перед широким світом. К., 1907. С. 160—161.*

<sup>6</sup> *Зілинський Орест. Антологія української лірики. Торонто, 1978. С. 26.*

зволання народу, є внутрішнім сюжетом збірок поета. Однак утвердження цього жертвовного шляху особистості з його лозунговою прямолінійністю, одномірністю в перших збірках відходить у минуле. Сповідуючи тезу про те, що життя «на подвиги доля... дає, На працю для блага людини» («Загадка») <sup>7</sup>, ліричний герой починає усвідомлювати, що повнота життя цим не вичерпується, що воно передбачає багатогранність проявів почуття й краси. «Два голоси дужі — обидва мою приваблюють змучену душу. В обох я щось рідне собі пізнаю — Якого ж я слухати мушу?» — болісно роздумує ліричний герой.

Драматизм душевної ситуації — у ваганні, сумнівах, що супроводжують необхідність вибору. На переконання М. Ласло-Куцюк, таким є наслідок рішення людини, яка бере на себе відповідальність за свої вчинки й відмовляється від сліпого підкорення Божій волі <sup>8</sup>. Мотив певної роздвоєності, жалю, що «вогню молодого життя Не розвіяв у безумі втіх», присутній і в інших творах поета («У житті на бенкетах бучних...», «Найпишніший, запашніший...» та ін.). Утверджуючи ідею правомірності конфлікту і рівнодійних тенденцій, Грінченко-поет фактично стає на позиції, близькі до художньої свідомості ХХ ст., яка заперечила концепцію прямолінійного розвитку, обстоювану Просвітництвом.

На художньому осмисленні почуття любові, кохання в ліриці Б. Грінченка позначились як ідеї доби громадянської мужності й пріоритету суспільних ідеалів (лірика О. Кониського, В. Мови-Лиманського, П. Грабовського, М. Старицького), так і прагнення до виявлення індивідуальності, які прозвучали в поезії рубежа століть, до самозаглиблення й самоутвердження особистості. У віршах Грінченка любов як найвище чуття, що дає людині можливість бути продовженою, ідеально представленою в значущому іншому і, впливаючи на формування особистості, творити нову людину як нове духовне обличчя, не заперечується. Однак цінність любові визначається не лише змістом духовного ідеалу. Краса духовна для Грінченка-поета рівновелика красі тілесній («Лесь, преславний гайдамака», «Лаврін Костер», «Дух і тіло»), образ жінки, коханої розкривається не лише в іпостасі товариша по боротьбі, а й об'єкта романсового світу «двох». Тому в ліриці Грінченка присутня епікурейська тема: кохання як швидкоплинна вес-

<sup>7</sup> Грінченко Б. Пісні та думи. Книжка друга. Чернівці, 1895. С. 16—17.

<sup>8</sup> Ласло-Куцюк М. Загади вестиви. Бухарест, 1983. С. 288.



на («Пий кубок життя, поки п'ється...», «Весняні сонети»), уславлення жіночої краси, вроди («Купання», «Христя») — мотиви, що пізніше запанують у творах Олександра Олеся, М. Вороного.

Інтимній ліриці Грінченка властивий синкретизм типів художнього осмислення дійсності. Якщо у віршах 80—90-х років превалує реалізм із його утвердженням реальності в її конкретно-історичних формах, то поезія 900-х орієнтована на суб'єктивно-емоційне сприймання світу. Так, у вірші «Мое кохання» вустами ліричного героя висловлюється осанна Любові як найвищій Красі. Але Краса тут втілює не лише високості ідеалу, поривань людської душі «in blae», а й має конкретне, земне втілення як «погляд дорогий, то личко осяйне, То голос рідний твій, слова добром повиті, То сміх знайомий твій, так чарував мене...». Для душі ліричного героя, що прагне осягнути Любов і як найвищу Красу, тільки земного її втілення замало. Пізніше в одній із кращих своїх поем «Перша жінка» Грінченко знову повернеться до осмислення вічної загадки Любові як поривань людини до вершини духовності.

Розкриттю духовного світу особистості, настрою й переживань ліричного героя підпорядковані в поезії Грінченка картини природи як найближчого для поета джерела художнього натхнення й душевної рівноваги («Природо-мати, кожен з нас змарнілих...», «Кладовище», «Упокій»). Природа ранньої пейзажної лірики подана в традиційному для української поезії другої половини ХІХ ст. освітленні, коли поєднується поетичний арсенал романтизму 60-х років («Минуле», «По весні», «Ніч на озері») з реалістично-натуралістичною образністю української поезії 70—90-х років («На полі», «Купання»). Твори початку століття містять символічно означений образний світ («Безнадійність», «Ніч» («Ясно світилися зорі...»). Домінуючий мотив пейзажної лірики (як і всієї поезії Грінченка) цього періоду — елегійний.

Досить своєрідно представлені у Грінченка форми та образність античної поезії. Античність із її уславленням плогського начала доповнюється художньою ідеєю істинності, цінності духовного, ідеальних змагань людини, краси почуттів. Ритмомелодика античного вірша найчастіше використана у філософських роздумах про сенс буття людини, її життєве призначення. Цікавий у цьому плані роздум «Вагання», де йдеться про двоїстість свідомості людини, стан, коли вона розуміє «свою велич і міць, свою нікчемність і слабкість, свою панівну свободу і свою рабську залежність, усвідомлює себе образом і подобою Божою і

краплею в морі природної необхідності»<sup>9</sup>. Вірш утверджує гуманістичні цінності Відродження: віру в людину, її сили, хоча складності поставлених філософсько світоглядних питань рубежу століть це не знімає. До ритмомелодики античного вірша Б. Грінченко звертається досить часто, що певною мірою пояснюється недосконалістю творення митцем оригінальних поетичних форм, про що зауважували ще його сучасники<sup>10</sup>. Складний процес пошуку слова як форми втілення поетичного натхнення Грінченко, зокрема, відтворює у вірші-романсі «*Душа горить і серце мов співає...*».

У *жанровій системі поезії* Грінченка помітне переважання медитативно-виражальної лірики та ліро-епіки, зумовлене як природою таланту митця, тематичним матеріалом, так і орієнтацією на читача. У ліриці найпродуктивніше розроблялися роздум, заклик, інвектива, пісенні жанри, зокрема романс. Останній мав цікаві образні аберації: так, у вірші «*Душа горить і серце мов співає...*» поетизуються не муки кохання, а муки творчості. Грінченко часто обробляв народні легенди («*З папороті квіт*», «*Зрадник*», «*Отаман Музика*»), балади («*Ніч на озері*», «*На русалчин великдень*»). Однак, якщо більшість балад досить традиційно повторює вже опрацьовані літературою фольклорні сюжети, окрасою яких є хіба що пейзажні зарисовки, то легенди досконаліші за формою й змістом. Філософсько-світоглядну позицію як роздум, а не як декларацію містить легенда «*З папороті квіт*» (скарб духовності для ліричного героя — то найдорожчий скарб). Розробляється в легенді і поширена для творчості Грінченка тема зради — найтяжчої провини перед народом, нацією («*Зрадник*»).

Плідною була робота поета над ліричною сентенцією («*Зернятка*»), хоча за насиченістю моралізаторством і дидактикою це скоріше максима (вірші «*Святі чуття в душі ховали...*», «*Народ-герой героїв проявляє...*»).

У 90-х роках Грінченко активно працює в жанрі *байки* (прижиттєві видання 1895 р. у Львові та Чернігові). Не зжиті цілком у деяких поетичних творах дидактика, моралізаторство, заданість ідеї були менше обтяжливими для байки.

Образний лад та асоціативна парабола байки зумовлені як тематикою, так і певною орієнтацією на читача. Значна їх кількість («*Явір та подорожні*», «*Парнас*») є аранжуван-

<sup>9</sup> Бердяев Н. А. Смысл творчества. Париж, 1991. С. 89.

<sup>10</sup> Старицький М. П. Лист до Б. Грінченка від квітня 1893 р. // Твори: У 8 т. К., 1965. Т. 8. С. 511; Чернявський Микола, Кедр Ливана. Б. р. С. 33.

ням традиційних мігруючих сюжетів (твори Езопа, Лашамбоді, Крилова, Глібова) чи фольклорних мотивів («Брехун»). Однак Грінченко суттєво розширює тематику української байки. Її темою часто стає народна приказка, прислів'я («Стрибати всі швидкі, а до діла, то спина заболіла» — «Лошак», «Подорожньому скоромина не гріх» — «Мудра баба»), що робило байку Грінченка привабливою для читання «під сільською стріхою». Серед інших тем — негативні явища тогочасної дійсності (вседозволеність можновладців, безправність неїмущих — «Вовки», «Звіряча рада», колонізаторські утиски в Україні — «Своя хата», «Мачуха і пасинок»), показ сил, що протистоять злу (Просвіта-правда — байка «Жаби та сонце», поступ світовий — «Струмок та діти»).

Примітно, що байка Грінченка, де осмислюються понятійні реалії людського життя (творчість — «Соловейко», доля — «Дівчина та хвиля», поступ — «Струмок та діти») у своїй алегорично-символічній наповненості та філософсько-моралізаторській дидактиці наближається до притчі. Резюме такого твору — своєрідна максима, виражена в констатуючій чи настановчій формі: «Струмок — це поступ світовий: Хоч спершу тихий та малий, — Непереможний він, і роблять ті, як діти, що думають його спинити» («Струмок та діти»).

Новаторство Грінченка не лише в тематичному, жанровому збагаченні байки, а й в образному оновленні її. Це стосується найуживанішого автором образу Вовка, який осмислюється не лише як символ грубої сили, хижацтва, а й як символ боягузтва, лицемірства, двоєдушності («Вовк та горлиця», «Вовк та гуси»). З інших типів-алегорій нетрадиційно представлені образ Вола — трудівника з почуттям власної гідності («Кінь та Воли», «Віл та Комар»), цікавий образ Сонця — символу життєдайної сили ідеалу («Жаби та Сонце», «Орел та Сонце»). Виразними є типи-характери людей — брехун («Брехун»), скупий («Павлова хата») та ін.

Талант Грінченка-епіка надавав байці ознак гостросюжетного оповідання із жвавим діалогом, комедійними ситуаціями, точною реалістичною деталлю, типовими характеристиками, які діють у типових обставинах. Отже, Грінченко продовжує традиції реалістичної байки в українській літературі другої половини XIX ст. і водночас привносить утілений у нових тематичних, жанрових та образно-стилістичних аспектах струмів ліризму (як виразну авторську позицію) та психологічне вмотивування характеру. Незалежний зв'язок байки Грінченка з фольклорним трактуван-

ням тем, мотивів, образів («Брехун» — народна казка, «Жаба та коваль» — приказка, «Глузливий» — гумореска).

Близький до байкового жанру й ряд віршованих казок Грінченка («Дурень думкою багатіє», «Сірко», «Крук — велика птиця»). В цілому «Книга казок віршом» (Чернівці, 1894) орієнтована на широку популяризацію відомих сюжетів фольклорного та літературного походження («Два морози», «Сопілка», «Риб'ячі танці»).

У творчій спадщині письменника близько двадцяти поем, основна тема яких — художня інтерпретація історії України. В центрі уваги не достовірність, точність відтворення тієї чи іншої історичної події, факту історії, а духовні основи, характер особистості, що, як і менталітет нації в цілому, зумовлює неповторність світобачення, а отже, і життєдіяльності. Художній історизм Грінченка передбачав культурно-історичну мінливість буття, духовності; отже, історичні поеми письменника мають також вартість художнього документа певної історичної епохи.

Героїко-патріотичними мотивами ряд поем («Смерть отаманова», «Іван Попович», «Галіма», «Ярина», «Отаман Музика») перегукується з історико-патріотичною драмою вищого стилю (І. Франко) Б. Грінченка («Ясні зорі», «Серед бурі», «Степовий гість»). Алєгорично-символічна поема «Хома Макогін» — виразна політична сатира: убогим наймитом, заляканим і приниженим, бачиться Грінченку українська інтелігенція; па безсловесну тварину — Вола — перетворений злою чарівницею Темнотою український селянин. Гостросатиричним твором є поема «Професор Пшик», де з уїдливою іронією, що переходить у сарказм, поет висміює схоластику дріб'язкових проблем українських «патріотів» від науки, байдужих до потреб народу.

У поемах «Беатріче Ченчі», «Лаврін Костер», «Матільда Аграманте», «Дон-Кіхот» Грінченко розробкою сюжетів інонаціональних літератур збагачував тематику української поезії, її образний світ. Незаперечним є також вибір тієї чи іншої теми суголосно актуальним проблемам вітчизняної літератури, завдань, що їх ставив перед собою письменник і як громадсько-культурний діяч. Під цим кутом зору бачиться, наприклад, одна з найкращих поем Б. Грінченка «Матільда Аграманте». Боротьба кубинської героїні проти національного гноблення, іспанської тиранії через іносказання, езопову мову інтерполюється на реалії української дійсності. (Подібне вирішення проблеми у поемі Лесі Українки «Роберт Брюс — король шотландський»). Твір позначається образною й ритмомелодичною виразніс-

тю, драматизацією вислову й щирістю почуття, привнесеного посиленням авторського начала поетичного переживання.

На конкретиці подій історії України, інших народів, фольклорному матеріалі в поемах Грінченка порушуються важливі морально-етичні проблеми: добра і зла, свободи й насильства, вірності й зради, злочину й кари та ін. Як і в ліриці, прозі, драматургії, він прагне художньо осмислити життя стосовно таких естетичних понять, як прекрасне й потворне, підкреслюючи, що любов до прекрасного, краса окрилюють людину, одухотворюють її життя, наповнюють його глибинністю відчуття і змістовністю («Лаврін Костер», «Лесь, преславний гайдамака», «Отаман Музика», «Ярина», «Перша жінка»). Філософія прекрасного позитивних героїв Грінченка відмітна прагненням до волі, незалежності, щастя, добра, духовної досконалості. Особливістю художнього історизму Грінченка є гуманізм, інтернаціональні мотиви.

Більшість поем Грінченка з їх увагою до проблем моралі й героїчним началом («Смерть отаманова», «Ярина», «Лесь, преславний гайдамака», «Іван Попович», «Отаман Музика», «Матільда Аграманте», «Дон-Кіхот») написана в жанрово-стильовій манері української поезії другої половини ХІХ ст. й репрезентує її успіхи у вибудові гостроконфліктних ситуацій, подієвого напруження, умотивованості вчинку. Деяко осторонь цих провідних художніх тенденцій стоять поеми «Вечірній світ» і «Перша жінка». Так, конфлікт поеми «Перша жінка», здавалося б, торкається сфери особистого, інтимного життя людини: перша жінка, створена Богом для Адама, крім фізичної краси, була втіленням краси духовної, ідеалу. Проте перспектива неспокою духовних змагань — «Новий, духовний рай творить», рівняючись на ідеал («краси й добра найкращий квіт»), — надто непокоїть Адама. Він відмовляється від «дівчини-квітчини, пів'янгола і півлюдини» й надає перевагу жінці як втіленню лише фізичної краси — земному, однак «та неба часточка жива», тобто світло ідеалу, віднині бентежитиме душу людини.

Поему вирізняє животворний струмінь ліричного авторського чуття, а також притчева філософічність. Як відомо, жанр притчі в його схильності до дидактики й алегоризму, суб'єктно-етичного вибору «відзначається тяжінням до глибинної «премудрості» релігійного чи моралістичного порядку» (С. Аверінцев). Орієнтація на притчеве бачення матеріалу дала можливість Грінченку-поету через план особис-

тісного, інтимного в житті людини вийти на широкі узагальнення космічного масштабу, на осмислення етичних першоснов людського існування.

У складний світ духовних пошуків, переживань заглиблена й поема «Вечірній світ». У ній утверджується доміююча інтимного, особистісного для людини, їх долесносність. І хоча обов'язковим атрибутом духовного єднання героїв є спільність переконань у покликанні працювати на благо рідного народу, це скоріше данина традиційним лозунгам. Вона (сільська дівчина Раїна) — промінь ідеалу в сутінках нещасливої долі героя. Він (учитель Вітал) — світло кохання, розуму й науки у її житті. Відчуваючи муки Раїниної нерозділеної любові («Без його жить і бачити чужим його щодня!») і не в змозі відповісти взаємністю на глибоке почуття дівчини, Вітал виїжджає. Поема закінчується акордом печалі й розпачу: в пору весняної краси й сонця серце героїні огортає моторошна пітьма безнадії.

Як жанр філософського осмислення явищ поеми багато в чому розкривають концепцію людини й світу самого Грінченка.

Відмітною ознакою організації вірша Б. Грінченка стала циклізація як об'єднання в ціле під егідою спільної ознаки певною мірою самодостатніх поетичних переживань. Так передається рух думки, народження світоглядного силогізму («Вагання», «Благання», «Весняні сонети», «З весняних дум» та ін.). Перший том повного прижиттєвого видання творів Грінченка «Писання» (1903) вирізняється глибиною саме таких циклічних узагальнень.

«Писання» — це книжка складного філософсько-поетичного задуму. Два розділи її — «Під хмарним небом» і «Хвилини» — складають дилогію ліро-епічного плану. В розділі «Під хмарним небом», який є скороченим варіантом однойменної збірки 1893 р., переважає оповідний елемент, у «Хвилинах» — ліричний. Поділ «Хвилин» на окремі підрозділи («Заспиви», «На селі», «Щоденні турботи», «У недюзі», «Зернятка») репрезентує своерідну сюжетну канву збірки, зав'язку, кульмінацію і розв'язку поетичного переживання. Про одну з частин збірки Леся Українка писала: «Найбільше припав мені до серця той розділ з Вашої книги, що зветься «На селі», може, се тому, що я люблю таку чисту прозору епіку... а, може, ще й тому, що в сих малих і простих образках став, як живий, мені, вічний мандрівниці, той рідний край, що я так зрідка і не надовго бачу останніми роками... Ви й не збагнете, яке то гірке і вкупі

солодке те почуття, що збудили в мені Ваші вірші. Я дякую за нього Вам і Вашій музи...»<sup>11</sup>.

Така висока оцінка, крім підкреслення глибокої національної суті поезії Грінченка, містила також основні характеристики й індивідуальної творчої манери поета. Навіть у ліриці, з її визначальними принципами самовираження, акцентації на порухах душі особистості Грінченко прагнув водночас до широкого епічного осмислення дійсності. За світовідчуттям, образним відтворенням дійсності, тобто за природою таланту, Грінченко загалом не був ліриком. Однак поезія його не була безособистісною і як одкровення душі («Моя пісня — то мій робітницький одпочинок і моя робітницька молитва-надія»<sup>12</sup>) давала імпульси ліричному переживанню.

Значну увагу приділяв поет версифікаційній розбудові українського вірша: метриці, ритміці, строфіці. Поезія раннього періоду творчості, як правило, астрофічна, у 90-х роках надається перевага катренові, широко представлені інші строфічні утворення: п'ятивірш, шестивірш, сонет («Весняні сонети»). Епічність поетичної думки виражає побудова від 20 рядків і більше. Поезія 900-х років не лише образністю, а й ритмічним малюнком відмінна від попередніх етапів творчості. «Плач душі», «море вічності», «чорні примари», «похорон чорний душі» («Годі, заходь уже, сонечко рідне...») — образи, незвичні для поезії Грінченка, як незвична й ритмомелодика віршів цього періоду. Ритм віршів, у яких порушена опора українського віршування (співвідносність наголосів і довжина рядків) і відсутня рима, тримає інтонація настроїв, певною мірою самодостатніх уривків поетичного переживання як цілісної музичної структури («Ніч» («Ясно світилися зорі»), «Надії», «Безнадійність»). (Зазначимо, що акцентація, увага до ритму — пріоритет пізнішого етапу розвитку українського вірша (Олександр Олесь, М. Вороний, П. Тичина).

Особливістю ритмічної організації вірша Грінченка є розробка трискладових розмірів. Найуживаніші з них — амфібрахій і дактиль. Хорсеїчних розмірів наполовину менше, а ямбічний, котрий на той час панував у слов'янській поезії, в творчості Грінченка представлений скупом. Розбудова трискладника, зокрема амфібрахія, зумовлена орієнтацією на виражальні особливості української мови, інтонаціями українського слова — трискладового, з наголосом

<sup>11</sup> Українка Леся. Лист до Б. Грінченка від 25.11.1903 р. // Збір творів: У 12 т. К., 1979. Т. 12. С. 92.

<sup>12</sup> Грінченко Б. Писання. К., 1903. Т. 1. С. V.

на середньому складі. Дактиль (розмір, наближений до античного вірша) представляє епічність поетичного вислову Б. Грінченка — розважливість, неспішність, певну урочистість.

Ще І. Франко, а згодом М. Коцюбинський підзначали вільне володіння Грінченка багатством українського слова, а граціозність, ритмомелодика «слова у вірші» поета приваблювали багатьох композиторів (М. Левицького, К. Стеценка та ін.).

Якщо поезія багато в чому була простором вияву духовного життя Грінченка як особистості, то проза й драматургія, можна сказати, оберталися в колі «повинності» народницької проблематики, дбаючи про «писання реальне, правдиве, доступне широким масам»<sup>13</sup>. Це не означало зосередження уваги письменника лише на селянській тематиці й проблематиці, хоча оповідання про село, його великі драми та малі радощі є окрасою малої прози Грінченка («Без хліба», «Хата», «Грицько», «Украла», «Підпал»). Глибиною проникнення в душевний світ героїв, їх переживання позначаються оповідання про тяжке і внутрішньо неприйнятне для вихідців із села життя шахтарів («Панько», «Батько та дочка», «Серед чужих людей»). Із співчуттям до нелегкого становища сільського вчителя написані оповідання «Екзамен» і «Непокірний». Загалом побутові картини малої прози Б. Грінченка, «свіжі й нові в українській літературі»<sup>14</sup>, дістали схвальну оцінку ще за життя письменника.

Художня еволюція малих форм художньої прози Б. Грінченка, представлених в другому томі «Писань» (1905), ішла від об'єктивації перших нарисових оповідань («Без хліба», «Екзамен»), ліричного переживання прозових мініатюр («У церкві», «Квітка») до суб'єктивації новелістичних («Дзвоник», «Палії»). Якщо оповідання 80—90-х років кристалізують художню правду, ідею твору з повноти бачення і сприйняття події, вчинку кількома дійовими особами твору чи з максимально об'єктивованої авторської позиції, то мала проза Б. Грінченка кінця ХІХ — початку ХХ ст. надає перевагу висвітленню події через монопереживання, монобачення героя чи автора, а отже, самоцінності суб'єктивного.

<sup>13</sup> Чернявський Микола. Кедр Ливана: Спогади про Б. Грінченка. С. 23.

<sup>14</sup> Драгоманов М. П. Твори Василя Чайченка... // Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. Т. 2. С. 417.



В центрі уваги творів Грінченка рубежу ХХ ст.— не стільки подія (як неправдою у бідної удови забирають хату — «Хата», чи як бідна дівчина-сирота, не знайшовши роботи, позбавляє себе життя — «Сама, зовсім сама»), як почуття, внутрішній стан людини, її реакція на цю подію. Тому подія, ситуація оповідання «Покупка» (син з батьком у крамниці купують обладунки на похорон сина).— лише привід розкрити, передати горе, душевний стан батька, у якого в розквіті літ помирає любимий син, і трагедію душі приреченого сина — закоханої в красу життя людини.

*Оповідання раннього періоду* творчості багато в чому позначені наслідуванням творчої манери Марка Вовчка («Без хліба», «Нелюб»), І. Нечуя-Левицького («Хата», «Катерина»), мотивів малої прози І. Франка («Серед чужих людей»), однак і вони містять ряд цілком самостійних, оригінальних художніх рішень. Це стосується насамперед розкриття духовного світу персонажів, що заціпав рух думки, почуття («Сама, зовсім сама» — марення хворої Маринки, «Хата» — спогади Параски). Тут і надалі Грінченка-прозаїка приваблюють психологія доленосного вчинку, перебіг людських почувань у кризових морально-етичних ситуаціях.

Основний конфлікт оповідань — конфлікт людини зі своєю совістю. Позитивний герой малої прози утверджує християнські заповіді в конкретиці народнопоетичного ціннісного кодексу: любов до землі («Батько і дочка»), любов до ближнього («Панько», «Павло Хлібороб»), до всього живого («Пан Коцький»), не убий («Хатка в балці»), не вкрадь («Без хліба»), не зрадь («Зустріч»). Елегійний, скорботний мотив забуття, швидкоплинності людського життя багатьох оповідань Б. Грінченка (як і ряду поетичних, драматургічних творів) осягає надія на людське добродіяння, любов до ближнього, покаяння як новонародження душі. Впадає в око також притчевість малої прози Б. Грінченка — наслідування сюжету й основного структурного контура, дидактизм («Павло Хлібороб»).

Сатиричні оповідання Грінченка 900-х років («Як я вмер», «Історія одного протесту», «З заздрощів») є певним продовженням іронічного пафосу оповідань 80-х років («Зустріч»). Суть їх — в інвективі, осміянні українського псевдопатріотизму, духовного рабства, нищості графоманства тощо.

Окрему групу складають оповідання для дітей («Олеся», «Грицько», «Кавуни», «Украла»), де в строгій орієнтованості на вікове сприйняття читача викладена та чи інша повчальна історія. Кращим серед них є оповідання «Каву-

ни» — переконливістю ситуації, психології вчинку, характеротворення дітей і дорослих. Тема дитинства порушується і в оповіданнях автобіографічного плану («Чудова дівчина», «Ксеня», «Дядько Тимоха»). Крім оповідань для дітей, письменник адаптував для дитячого сприймання десятки казкових сюжетів (збірки «Колоски», «Казки й оповідання», «Книга казок віршом», «Народні українські казки для дітей»), повчальних історій («Чия робота важча?», «Смілива дівчина»), що суттєво доповнювало роздуми Грінченка-просвітителя про потребу свідомого виховання дитини.

Відчуття конфліктного моменту ситуації, рушійних сил даного психологічного переживання, вміння деталлю означити сутнісне, щирість почуття забезпечили багатьом оповіданням Б. Грінченка й до сьогодні художню вартість («Хата», «Підпал», «Нелюб», «Покупка», «Кавуни», «Украла»).

Велика проза Грінченка — це насамперед простір для роздумів про пошуки українською інтелігенцією шляхів суспільного прогресу, романне втілення її життя і діянь. Перша повість Б. Грінченка «*Сонячний промінь*» (1890), незважаючи на очевидні її художні прорахунки (млявість дії, мозаїчність, певний схематизм характерів і сюжетів, ідеологічна запрограмованість, надмір романтично-сентиментальних мотивів) витримала кілька видань. У ній на гостроконфліктному подієвому і ситуативному матеріалі було поставлене актуальне питання часу — що має робити українська інтелігенція як носій соціального прогресу за умови духовної, економічної і політичної несвободи народу.

Очевидний зв'язок повісті (як і інших творів письменника) з художнім досвідом російської літератури, зокрема І. Тургенева, однак не в плані повтору чи запозичення, а як традиція при формулюванні самостійної думки. Повість постала на твердому ґрунті національних проблем життя української інтелігенції. Тематично вона об'єднана багатозначністю символу сонячного проміння — незнищеної енергії життя, яку живить почуття великої, істинної любові. Сонячний промінь знань, просвіти в безвиході існуючої темноти життя фокусує глибока, жертвна любов Марка та його однодумців до народу. Сонячний промінь у житті Марка запалює велике кохання, любов Катерини, духовність якої він свого часу пробуджує і яка є земним втіленням світла ідеальних (у повісті як синонім ідейних) змагань людини на шляхах поступу. Через утвердження духовності як рушії поступу й емоційно-енергетичного джерела життя

Грінченко порушує філософські проблеми ідеалу, мети й змісту життя. Як і в поетичній спадщині письменника, почуття любові, кохання є визначальними в ідеальних змаганнях людини, мірилом її духовності, самоцінності особистості.

За всієї художньої недосконалості першої повісті Б. Грінченка (про це писав у рецензії М. Драгоманов: слабе мотивування вчинків Катерини, штучність і нетиповість образу Марка, розтягнута кінцівка<sup>15</sup>) вона визначила особливості творчої манери прозаїка: гостроту конфлікту, реалістичне відтворення життя певних груп населення у їх соціальній детермінованості, увагу до питань духовності, психології морального вчинку, висвітлених з точки зору романтичної пафосності душевних переживань особистості, об'єктивзації зображуваного.

Сюжетні лінії повісті *«На розпутті»*, як і в *«Сонячному промені»*, теж об'єднані символікою образної назви — українська інтелігенція на роздоріжжі вибору шляхів до народу, місця в житті (*«Всі ми на розпутті!»*, — говорить головний герой повісті Демид Гайденко). Представленням різних світоглядних переконань, учень, уявлень (Квітковський, Пачинський) означувалися в творі ймовірні шляхи вибору. Два з таких шляхів — це життя головних героїв повісті (медика Деміда Гайденка і юриста Гордія Раденка) у намаганні зблизитися з народом, просвітити його.

Раденко від природи не злий, але натура палка, нетерпляча, до певної міри самозакохана, зупиняється на півдорозі, кінчає життя самогубством. Заглибившись у пошуки особистого щастя як задоволення естетичних смаків зовнішністю, жіночою вродою, прагнучи необмеженої свободи без мети й змісту, він гине як індивідуальність, заплутавшись сам і мимохіть сіючи зло навколо себе (конфлікт із селянами, скалічене життя Орисі, горе Гаїни). Автор осуджує індивідуалізм як трагедію самодостатньої свободи, безцільності. Грінченко підкреслює, що деградація особистості Гордія йде паралельно з ростом його добробуту, соціальних привілеїв. Пізніше українська проза окреслить тип «інтелігента-пана» на новому етапі його розвитку — поміщик Малина в оповіданні *«Коні не винні»* М. Коцюбинського, Коростенко в оповіданні *«Малорос-європеець»* В. Винниченка.

Товариш Раденка по університету Гайденко — натура, міцна фізично й духовно, характер цілісний і наполегли-

---

<sup>15</sup> Драгоманов М. П. *«Сонячний промінь»*. Повість Василя Чайченка... // Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1970. Т. 2. С. 387—392.

вий — проходить нелегкий, але плідний шлях зближення з народом через «повсякчасні близькі зносини» з ним: працює нарівні з селянином, навчає його, лікує, відстоює його права. Все це дає Демидові відчуття змісту мети життя, а по одруженні з Ганною — його повноти, сили, за словами Франка, до діяльності як радикального демократа і разом з тим переконаного українського націонала.

Серед інших менш детально, але не менш виразно окреслених постатей — Ганна Квітковська, Андрій Кодоленко, друзі й знайомі Гайденка й Раденка. Повість засвідчила також спробу Грінченка окреслити характери з народу. Вдалим є образ Андрія Кодоленка. Оріся, що діє в межах традиційної літературної ситуації (обдурена паном бідна красива дівчина-селянка), — образ, художньо непереконливий через надмір екзальтації характеру й штучності поведінки.

Художній поступ повісті — в поглибленні механізму розкриття психології морального вчинку з ширшою орієнтацією на конкретику життєвих ситуацій, а не лише на саморух душевних змагань особистості за сценарієм постульованої ідеї («Сонячний промінь»), в увазі до нюансів перебігу психічних процесів у свідомості особистості, розширенні діапазону конфліктних ситуацій на різні соціальні групи, ясності, прозорості викладу, продуктивному використанні образотворчих та індивідуалізаційних засобів української мови. Примішлює художність твору переважання ідеологічним матеріалом, хоча в цілому його наявність зумовлена авторським задумом повісті як ідеологічного твору для певного кола читачів. У статті «Южнорусская литература» І. Франко назве цікавою спробу Б. Грінченка в повістях «Сонячний промінь» і «На розпутті» «представити зародження нового толка радикального демократа и вместе с тем убежденного национала» [41, 154].

Диалогія «Серед темної ночі» (1900) і «Під тихими вербами» (1901) — результат майже десятилітнього художнього досвіду Грінченка як поета, прозаїка й драматурга, а також етап його світоглядного поступу як просвітителя, народника. Письменник показує, як серед темної ночі селянської неосвіченості, тяжкої праці задля шматка хліба й породженої цим озлобленості, жадібності, черствості, а також розтлінного впливу солдатчини й міста, відбувається на селі процес духовного звиродніння людини, деградація особистості. Руйнуються патріархальні устої, взаєморозуміння батьків і дітей, калічиться людська доля. Ці реалії

життя тогочасного села роблять неможливим й особисте, родище щастя людини. І під тихими вербами вірної любові, краси інтимних почуттів, товариських взаємин проростає зло нещастя, темряви й забобонності, примножене громадянською та економічною безправністю селянина, зростаючою владою грошей.

Фінал повістей трагічний. «Пропащою силою» (злодієм) стає селянин Роман Сиваш (від природи допитливий, енергійний, гарний парубок). Назавжди скалічене життя красуні-наймички Левантини. Головний герой повісті «Під тихими вербами» Зінько Сиваш (поетична, романтична натура), котрий, як і Марко Кравченко з «Сонячного променя» та Демид Гайденко з повісті «На розпутті», є речником авторських поглядів, гине, переможений обставинами нерозумно влаштованого суспільства, темрявою нещастя й забобонності селян (ненавмисне отруений найближчими людьми). Справа, за яку Зінько поклав своє життя й хист (протистояти соціальній несправедливості, просвіщати, обороняти селян, згуртувати їх на боротьбу за громадянські права), зі смертю героя зупиняється на півдорозі.

У протиборстві влади грошей, зла, насильства, підступності й жорстокості духовно сліпих людей гуманістичні ідеї справедливості, розуму, людяності, доброти, культури й просвіти не перемогли. Таким побачив українське село початку ХХ ст. Борис Грінченко як суспільний діяч (просвітник, народник), таким показала його логіка художнього осмислення подій. Загалом дилогія сприймається як гнітюча картина жорстокої боротьби за виживання людини, пригніченої непосильною працею, економічною й політичною безправністю, культурною відсталістю у її застигlostі, непідвладності гуманістичному поступові. Й це дає підставу до висновку про розчарування Грінченка в ідеях просвітництва, народницьких ідеалах.

Безсумнівними є художні здобутки твору. Дилогія збагатила українську прозу тематично, розвинула й поглибила мотиви соціальних повістей І. Нечуя-Левицького, романів Панаса Мирного й Івана Білика, М. Старницького, доповнила образний ряд колоритними образами селян (Денис і Роман Сиваші, брати Момоти, Сучок, Рябченко), людей «міського дна» — конокрадів (Ярош, Лукаш, Хвигуровський), поетичними жіночими посталями (Левантина, Гаїнка). Зінько Сиваш — образ, дещо ідеалізований в умовах тогочасного села. Це скоріше український інтелігент-народолюбець у селянському одязі. Непереконливості постаті сприяла очевидна несвобода характеру як носія обов'язко-

вої постульованої моральної ідеї в умовах багатозначності життєвих ситуацій<sup>16</sup>.

Принцип поглибленого психологічного аналізу почуттів, думок, мотивів поведінки персонажів, настанова на широку об'єктивізацію зображуваного сприяли реалістичній точності конкретно-історичних характеристик у їх детермінованості часом, місцем і соціальним середовищем. Широко використовуються засоби самохарактеристики і взаємохарактеристики героїв, діалоги, внутрішні монологи, у яких здійснюється плавний перехід від авторської розповіді до невластивої прямої мови героя.

Здобутки реалістичного характеротворення акумулювала повість «Серед темної ночі», в якій Грінченку вдалося уникнути автономності, застигlosti характеру як ілюстрації напередзаданої моральної тези. У діалогі подолана властива повістям 80-х років млявість дії, зайва публіцистичність, невмотивованість окремих сюжетних частин. Твір має чимало елементів добротної пригодницької повісті (гострота сюжетних ситуацій, стрімкий розвиток дії, напруга пристрастей, мотиви переслідування, змови, вбивства і т. п.), що належать до здобутків романтичного художнього відтворення дійсності. Діалогія позначена також поглибленим психологізмом характеротворення, драматизацією вислову, увагою до життєвої достовірності (вірніше, натуралізму) художньої деталі (сміх: «П'яні червоні обличчя, блискучі від поту й смальцю, що на їх широко зяли ямки червоних пащ-ротів з жовтими великими зубами, вискаленими з-під щетнястих усів»).

Заключною в ряду великої прози Грінченка є повість *«Брат на брата»*. Вона продовжує тему взаємовідносин інтелігенції й народу в умовах революційних подій 1907 р. Ідея твору відбита в символічній назві. Братом був для вчителя Корецького народ (тут — односельці), якого він лікував, обороняв, навчав, жив його радощами й горем. Братом мав стати народіві й учитель — втілення людяності й доброти, з його безкорисливою любов'ю й прагненням допомогти «словом і ділом». Трагізм ситуації в потоптанні, зневаженні цього братерського, родового зв'язку. Ті, кого Корецький мав за брата, одурені можновладцями, залякані думкою про втрату землі, засліплені злобою й горілкою, хочуть його вбити. Значить, вони його мали не за брата, а за пана? Ця думка б'є Корецького болючіше за палицю, яку тримає у вилікуваній Корецьким руці селянин Демид,

---

<sup>16</sup> Гаєвська Л. О. Б. Грінченко і художня еволюція української прози // Рад. літературознавство, 1989. № 1. С. 57.

розбиваючи надію вчителя на «сонце волі й щасливого людського життя».

Надія на таке братство бринить у символі спільних пекучих сліз учителя і його учня Якова над погромленою школою, потоптаними ідеалами, що їх символізує розбите погруддя Шевченка, пошматована «Історія культури», чоботом одчавлена голова малюка Христа й Мадонни на репродукції з картини Рафаеля, варварськи звічений молодий сад. І, побитий до напівпритомності, морально розтерзаний, Корецький все-таки вірить, що потяг життя, промчавши крізь моторошну пільму цих кривавих днів, винесе його «на ясний день здійснених надій».

Головний герой твору не відмежований від народу глухою стіною месіанства як учитель і проводир. Позиція Корецького (власне, авторська) наводить на думку, що успіх роботи інтелігенції в боротьбі за духовне відродження народу (тут — братерство людей, рівновеликих за духовним розвитком, інтелектом, що є запорукою справедливого суспільного ладу) можливий лише за умови становища інтелігенції як брата серед братів, а не елітарного прошарку. Отже, проблема, винесена в заголовок твору, продовжує осмислення основного питання великої прози Б. Грінченка, — місця й ролі інтелігенції в духовному зріпанні народу, її шлях до народу.

Чи не вперше для прози Грінченка характер позитивного героя не лише розкривається, а й розвивається, «гартується» в отому болючому моменті — «брат на брата». Духовний світ учителя постає не лише в самоцінності його високоморальних критеріїв як власне романтичного героя, а й у суспільній цінності самоусвідомлення Корецьким себе як українського інтелігента часів революційної ситуації. Так долається властива творам письменника 80—90-х років автономізація, замкненість характеру від обставин, взаємовпливу суспільних процесів.

Повість цікава не лише в плані творення художнього образу, а й стилістично — як твір початку ХХ ст., орієнтований на художні досягнення «нової школи» української прози, коли центр уваги переноситься з навколишнього середовища на процеси внутрішнього, духовного стану особистості. Події повісті бачаться очима Корецького, в центрі уваги його почуття, звідси суб'єктивізація авторської оповіді, її ліризм. Як і в попередніх повістях, через прийом не власне прямої мови відбувається плавний перехід авторської розповіді до внутрішнього монологу ліричного героя. Виразною є тенденція до граничної форми внутрішнього монологу — потоку свідомості (мрії Корецького в камері).

Проза Грінченка — найбільш відомий читачеві доробок: десятки перевидань, перекладів російською, польською, чеською, німецькою мовами. Менш відомі його *драматичні твори*. «Талановитий поет і повістьяр, він покинув епіку задля драми, силкуючися дати нашій літературі історико-патріотичну драму вищого стилю», — зазначав І. Франко в огляді «З останніх десятиліть ХІХ віку», маючи на увазі передусім історичні романтичні драми ідей — «Ясні зорі», «Степовий гість», «Серед бурі».

І формою, й змістом ці п'єси свого часу були новаторським явищем. Вони інтелектуалізовані, тобто позбавлені комізму видовищно-розважального плину. На думку Грінченка, драма, театр мали служити справі національного, духовного відродження українського народу, підносити його освітній рівень, розвивати естетичні смаки. Шлях до цього він бачив у прилученні широких народних мас до кращих зразків вітчизняного та європейського драматичного мистецтва (твори Софокла, Мольєра, Шекспіра, Шіллера, Лес-сінга, Ібсена) й створенні відповідного українського репертуару.

Перший драматичний твір Грінченка «Ясні зорі» (п'єса відзначена премією журналу «Зоря» й прихильно зустрінена І. Франком) за моральними і філософськими ідеями є спробою художньої реалізації теоретичного бачення такого репертуару. Поряд із верховенством органічних для творчої спадщини Грінченка ідей обов'язку й патріотизму, які багато в чому зумовили напрям характеротворення в драмі, всебічно осмислюється ідея краси як основної підвалини світобудови, зокрема жіночої, як втілення божественного, духовного начала на землі, ідеї кохання як пристрасті й кохання «вищого взірця» — гармонійного поєднання пристрасті й духовного почуття, джерелом якого є всеперемагаюча сила любові в її божественній суті.

Для розгортання таких складних ідей авторів довелося ставити персонажів п'єси (українських селян часів турецької неволі) в доволі неприродне для них становище високоосвічених людей часів італійського Відродження, які вільно розмірковують про античність, високі естетичні ідеали тощо (до речі, квінквіченто й події турецької неволі в одній часовій межі). Провідні ідеї «Ясних зір» (за жанром історико-патріотичної драми) у їх патріотичній пафосності мали за задумом твору утверджуватися через лірику інтимних почувань особистості.

Таке нелегке завдання драматург пробує вирішити через образ позитивного героя — речника авторської позиції. У драмі це дружина полоненого Дмитра — Олена. Вустами



цієї національно свідомої й соціально активної патріотки, духовно багатой, красивої, освіченої жінки, що над усе кохає Дмитра, автор проголошує найвищі ідеї твору. Тому всі сюжетні перипетії п'єси покликані, власне, створити найсприятливіші умови для виголошення цих ідей, найпершою з яких має бути патріотична. Однак саме вона в устах Олени найбільш силувана для художнього ества твору. Коли жінка, майже неспритомна від убивчої звістки, що коханий чоловік, якого вона прийшла визволяти з турецької неволі, її зрадив (у п'єсі хапається за голову й притуляється до дерева, щоб не впасти), починає енергійно перелічувати Дмитру всі ті біди, які його чекають як зрадника «рідної країни і волі», то це звучить неперекожливо. Як і слова Дмитра, який хвилину тому згоден був заради любові до красуні Аміни забути родину й батьківщину, а тепер негайно «виправляється» й кличе всіх українців до втечі, «до вищих діл».

Що ж до ситуації, де в центрі уваги складний світ внутрішніх переживань героїні (наприклад, боротьба Олени з самою собою: не хоче ні втратити коханого, ні бути причиною його страждань, оскільки він покохав іншу), то слова та вчинки Олени доносять до читача глибину душевної драми героїні, ідею краси духовного почуття, його перевагу над швидкоплинними пристрастями й у кінцевому підсумку утверджують авторську ідею «ясних зір» — духовних поривань людини.

Епізоди, в яких конфлікт переноситься у внутрішній, психологічний план, сферу почуттів, докорів сумління, незгоди з самим собою, душевного неспокою й вагання волі<sup>17</sup>, належать до кращих і в інших історико-патріотичних драмах; наприклад, діалог Оксани Коваленко та її батька, що запродався ворогові, передає гаму протиборства, двоюбою почуттів Оксани як дочки і як громадянки («Серед бурі»).

До набутку автора історичних драм «Серед бурі», «Степовий гість» слід віднести також глибоку соціальну детермінованість зображуваних подій загалом і людських характерів зокрема. І. Франко у статті «Старе і нове в сучасній українській літературі» назвав ці твори «немаловажним здобутком для української сцени», а драму «Серед бурі» з огляду «на композицію», на ясний малюнок характерів та на ідейний підклад» [35, 106] вважав рівноцінною драмі І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого) «Сава Чалий». Хоча, звичайно, як твори перехідного періоду п'єси Грінченка ще багато в чому користуються атрибутикою старої драми з її

<sup>17</sup> Вороний Микола. Драма живих символів // Твори. К., 1989. С. 409.

зовнішньою інтригою (перевдягання, підслуховування), надмірною афектацією (вбивства, патетичні промови по завершенню дії) тощо.

Розбудову соціальної драми Грінченко продовжує п'есою «*На громадській роботі*», темою якої (як, до речі, й комедії «*Нахмарило*») є служіння інтелігенції народу. Ця тема не нова для української драматургії другої половини ХІХ ст. (твори І. Тобілевича (Карпенка-Карого), М. Кропивницького), однак цінна цілою галереєю чітко вирізьблених, соціально детермінованих характерів: відданий справі безкорисливого служіння народу інтелігент Арсен Яворенко, легковажна пані Ольга — його дружина, нахлібниця Меланія Семенівна, загрозливий своєю войовничою тупістю графоман Назар Підкова, нікчемний ловелас Крашевич, підступний здирник крамар Лапченко та ін. У найкращих традиціях реалістичного письма другої половини ХІХ ст. означені й характери комедії «*Нахмарило*»: інтелігент-народолюбець Тарас Вільхівський, збіднілий, однак бундючний його дядько — дворянин Матвій Шевцов, спритний крамар Вишкварка, покруч від уявної «образованості» колишній солдат Халимон.

В іншій тональності, ближчій до пошуків новітньої драми почуттів, написані жарт-одноактівка «*Миротворці*» та драма «*Неймовірний*». Сюжет обох творів зумовлений не так зовнішніми подіями, скільки динамікою почуття, настроїв дійових осіб. Відповідно до жанру проблема п'єс (ревнощі в подружньому житті) осмислюється більш чи менш локально, поверховіше чи глибше, однак мотивація поведінки, психічний стан героїв («*Неймовірний*») чи нюанси перебігу їх настроїв («*Миротворці*») окреслені у п'єсах досить точно.

Ще більшою є заглибленість авторського погляду у внутрішній стан, психологію вчинку персонажів драми «*На новий шлях*» (1906), тема якої — визволення жінки з тенет лицемірства, обману, вдаваної благопристойності та виходу на шлях високих морально-етичних норм життя. Значну увагу приділяє драматург художньому осмисленню філософії компромісу (як пристосування до обставин, пов'язане з відмовою від особистих переконань, як шлях до зради). Ця проблема не випадкова у творчості Грінченка (поема «*З папороті квіт*», оповідання «*Байда*», «*Зустріч*») і особливо актуальна стосовно злободенного питання початку віку — відповідальності кожного за результат спільної справи, особистості перед історією. Тому громадянські мотиви є визначальними у, здавалося б, побутовому (сімейному) конфлікті між подружжям Карбовських. «Скільки

підлоти, гидоти, скільки грязі й злочинства ховається під цією прилизаною благопристойністю!.. Зрікаюся цього громадянства лицемірного, зледащилого!.. Піду до інших людей, що хочуть іншого — здорового і чесного громадянства, іншої — здоровішої і чесної — сім'ї! Справжньої сім'ї, а не про людське око тільки!.. От що на тій дорозі, якою я пішла, і я з неї не вернусь!», — говорить Лідія Карбовська.

За принципами й формами художнього зображення дійсності психологічна драма «На новий шлях» близька п'єсам Г. Ібсена («Нора», «Основи суспільності») інтелектуальним осмисленням героями подій і всього свого життя, увагою не стільки до проблем, ідей, скільки до долі персонажів у цілому, розкриттям точок зору в процесі дискусії, свідомим вибором героями життєвої позиції (й у цьому виявилась інтелектуально-аналітична розв'язка п'єси). Твори норвезького драматурга Грінченка не лише знав, а й усіляко сприяв їхній популяризації, перекладу українською мовою. Лише в 1907—1908 рр. заходами родини Грінченків було перекладено й надруковано ряд п'єс Г. Ібсена.

Драматургія Грінченка, при збереженні найкращих традицій української реалістичної драми другої половини ХІХ ст., є кроком до нової драми початку нового століття з найширшою орієнтацією на школу й досвід відомих європейських драматургів. Дбаючи про зростання, розквіт і появу національного театру на міжнародній арені, Грінченко неодноразово підкреслював, що «нашому театрові треба дати якомога швидше світовий репертуар, щоб театр цей, ставши нарешті на той ґрунт, на якому стоять театри інших народів, міг розвиватися в повній мірі і зробитися рівноправним членом у великій сім'ї національних театрів світу»<sup>18</sup>. З цією метою Б. Грінченко в гранично стислий строк разом з дружиною та донькою перекладає, редагує й видає «Вільгельма Телля», «Марію Стюарт» Ф. Шіллера, «Перед сходом сонця», «Візника Геншеля» Г. Гауцмана, «У золотих кайданах» О. Мірбо, «Забавки» А. Шніцлера, «Рідний край» В. Сарду, «Огні Іванової ночі», «У рідній сім'ї», «Кінець Содомові» Г. Зудермана, «Монну Ванну» М. Метерлінка та інші твори світової драматургії.

Якщо взяти до уваги, що протягом 1906—1909 рр. побачили світ сім драм Г. Ібсена, твори З. Топеліуса, Г. Андерсена, Є. Амічіса, М. Твена, А. Франса, О. Шрейнер, Г. Брандеса, то *перекладацько-видавнича* діяльність Б. Грінченка просто вражає. Причому, як і переклади 80—90-х ро-

<sup>18</sup> Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 5. Од. зб. 553.

ків (лірика О. Кольцова, Ол. Плещєєва, А. Майкова, Г. Гейне, неперевершений і до сьогодні переклад «Лісового царя» Й. В. Гете), переклади останнього періоду життя й творчості письменника позначилися високою художньою майстерністю, тонким відчуттям духу епохи, стилю оригіналу й були орієнтовані на потреби розвитку художньої свідомості національної літератури.

Неймовірно напружена праця разом з тяжким особистим горем, що спіткало Б. Грінченка (майже одночасна смерть єдиної доньки, внука й матері письменника), загострили набуту в тюремних застінках хворобу легень. На позичені гроші Грінченко у вересні 1909 р. їде лікуватися до Італії, де тяжко переживає розлуку з Україною, звістку про закриття «Просвіти», утиски демократії.

Помер Б. Д. Грінченко 6 травня 1910 р. в м. Оспада-летті. Тіло його перевезено до Києва й поховано на Байковому кладовищі. Похорон письменника перетворився на багатотисячну демонстрацію протесту проти самодержавства та уславлення «робітника без одпочину» на благо України.

В історію української культури Б. Грінченко увійшов як інтелігент-народник, який найперше дбав про практичну реалізацію широкої культурно-освітньої програми. У вірші Олександра Олеся «Б. Грінченкові» життя й діяльність митця асоціюється з вільною і ясною морською хвилею, що відкривала спраглим простір і красу духовного відродження.

У творчій спадщині Б. Грінченка відображені визначальні явища розвитку художньої думки другої половини ХІХ ст., зокрема трансформація й переосмислення образно-тематичного матеріалу фольклору, інтелектуалізація поетичної думки, поглиблення демократичних засад літератури. Водночас твори Грінченка виявляють нові тенденції розвитку художньої літератури наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. — символістично-модерністська означеність стилю, філософська заглибленість у душевне життя, притчеве начало творів, що певною мірою зумовлене тяжінням письменника до дидактизму й алегоризму та ін. У його творах знайшли художнє втілення ідеї свободи, визвольної боротьби, прагнення до національного самоусвідомлення, соціального визволення українського народу.

В цілому творча спадщина Бориса Грінченка, що як художнє явище виходила на параметри духовного життя суспільства, духовних цінностей доби, стала етапом у формуванні художньої свідомості в Україні другої половини ХІХ — початку ХХ ст.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Грінченко Борис*. Писання. Т. I, II, III. К., 1903.  
*Грінченко Борис*. Твори: У 2 т. К., 1963.  
*Грінченко Борис*. Твори: У 2 т. К., 1990—1991.  
*Грінченко Борис*. Перед широким світом. К., 1907.  
*Грінченко Борис*. Листи з України Наддніпрянської. К., 1917.  
*Білецький О. І.* Борис Грінченко // Збір. праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2.  
*Гаєвська Л. О.* Грінченко і художня еволюція української прози // Рад. літературознавство. 1989. № 1.  
*Драгоманов М. П.* Твори Василя Чайченка // Літературно-критичні праці: У 2 т. К., 1970. Т. 2.  
*Левчик Н. В.* Речник відродження // Київ. 1993. № 12.  
*Пільгук І. І.* Поетична творчість Б. Грінченка // *Грінченко Борис*. Поезії. К., 1965.  
*Погрібний А. Г.* Борис Грінченко. Нарис життя і творчості. К., 1988.  
*Погрібний А. Г.* Борис Грінченко в літературному процесі кінця XIX — початку XX ст. К., 1990.  
*Смілянський Леонід*. Борис Грінченко: Критико-біографічний нарис. Х., 1930.  
*Чернявський Микола*. Кедр Ливана. Спогади про Б. Грінченка. Херсон, 1918.  
*Яременко В. В.* Пива його духовності // *Грінченко Борис*. Зернятка. К., 1989.

### Павло Грабовський (1864—1902)

Драматичний життєвий і творчий шлях випав на долю Павла Грабовського, талановитого українського поета, професійного революціонера, політичного засланця. У складний, неоднозначний спосіб взаємодіяли в його творчості ідейно-політична доктрина й художницьке бачення дійсності, регламентованість поведінки «борця» й розкутість уявлень про внутрішній світ ліричного героя. Через тяжкі духовні випробування виборював він думку про першорядне значення для світу миття власне художнього початка.

Павло Арсенович Грабовський народився 11 вересня 1864 р. в селі Пушкарне на Харківщині (тепер с. Грабовське Краснопільського району Сумської області) в сім'ї паламаря. Навчався в Охтирській бурсі (1874—1879) та Харківській духовній семінарії (1879—1882). Загальна атмосфера 70—80-х років, культивування образу героя-страдника проникала й у стіни духовного закладу. «...Мені хотілося вже піти на муки не за Христа, а за «народ», — згадував пізніше в автобіографії Грабовський, — і те ба-

жання цілком опанувало мною. Се була якась невідхильна потреба серця, котру, як Ви знаєте, відчувала вся російська молодіж того часу»<sup>1</sup>. На формування світоглядних переконань молодого Грабовського великий вплив справили ідеї М. Чернішевського, глибоку любов і повагу до образу якого він зберіг на все життя.

Ще під час навчання в семінарії Грабовський бере безпосередню участь у діяльності Харківської групи «Чорного переділу» — народницької\* організації дещо більш поміркованого, ніж народовольці, характеру. В грудні 1882 р. у Грабовського було виявлено «бумаги противуправительственного содержания», він був заарештований і виключений з семінарії. Перебуваючи під гласним наглядом поліції, Грабовський до квітня 1885 р. проживав у с. Пушкарне. Починаючи з семінарії, Грабовський активно займається самоосвітою, пробує сили в літературній творчості. У червні 1885 р. в цензурі розглядалася поема Грабовського «Учительша», написана російською мовою (за винятком кількох рядків, текст її на сьогодні невідомий). Героїнею поеми є вільнодумна особа, яка стає жертвою переслідувань місцевої влади. Поема не була допущена до друку.

У листопаді 1885 р. Грабовського беруть на військову службу. Місце дислокації піхотного полку (м. Валки поблизу Харкова) давало йому змогу не втрачати зв'язків із підпільною організацією. Невдовзі як покара за виступ проти армійського начальства Грабовського чекало переведення до Туркестанського військового округу. Саме на той час жандармерії вдалося розкрити його участь у розповсюдженні відозв народників; в Оренбурзі рядового Грабовського заарештовують, повертають до Харкова й ув'язнюють.

Під час перебування у в'язниці Грабовський написав ряд поетичних творів, окремі з яких у зміненому й переробленому вигляді увійшли пізніше до першої збірки. Тут була також створена поема «Текінка», в основу сюжету якої лягла романтична розповідь, почута поетом під час нетривалого перебування в армії. На початку 1888 р. Грабовський був адміністративним порядком висланий на проживання в Іркутську губернію. Сучасники у своїх спогадах відзначали мужність, розважливість і витримку Грабов-

<sup>1</sup> Грабовський Павло. Зібрання творів: У 3 т. К., 1960. Т. 3. С. 308. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначаються том і сторінка.

\* Тут і далі слова «народництво», «народницький» фігурують у вужчому, власному сенсі — на означення політичної ідеології, політичних організацій і груп — течії російського (всеросійського) визвольного руху.

ського на допитах, у в'язниці та на довгому етапному шляху до місця заслання. В цей час молодий поет пише російською мовою вірші «Друзьям» (поширювався у списках серед політичних засланців), «Молитва», «Многим», віршову хроніку «Из путевых заметок», поему «По Сибири. Из живых впечатлений» (1888), у яких висловлює віру в майбутню перемогу революційної справи. У творі «По Сибири» автор послідовно описує пригоди на тяжкому шляху кайданників упродовж одного дня, відтворює їх побут, стосунки, нужденні розваги. За жанром — це ліро-епічна поема, в якій значне місце займають авторські роздуми та прямі звернення до читача, що мають на меті пробудити політичну самосвідомість «рабов поруганной отчизны».

У дорозі до місця заслання Грабовський знайомиться і здружується з членом народовольської організації полікторжанкою Н. Сигидою. Особистість цієї жінки справила велике враження на поета, проте бути разом їм довелося недовго: Сигиду відправили до жіночої в'язниці на Кару, Грабовського — на поселення в Балаганський округ Іркутської губернії. Восени 1889 р. сталася так звана «карійська трагедія»: Сигида була закатована тюремною адміністрацією, її товаришки на знак протесту покінчили життя самогубством; подробиці цієї події викладені в одному з нарисів самим Грабовським.

На засланні у 1889 р. Грабовський укладає збірку оригінальних і перекладних творів (названу ним «Перші струни»). Збірку не допустила до друку київська цензура; окремі вірші з неї в переробленому вигляді були включені пізніше до збірки «Пролісок». Тоді ж у зв'язку з репресіями самодержавства проти політичних засланців Грабовський і його товариші пишуть відомий протест «Русскому правительству». Ця акція стала причиною ще одного — третього — арешту. З серпня 1889 р. розпочалося слідство, що завершилося судом і переглядом судового рішення в сенаті в березні 1892 р. Весь цей час, а після винесення вироку аж до кінця листопада 1892 р. Грабовський томився в іркутській губернській в'язниці.

Ув'язнення стало переломним моментом для літературної творчості Грабовського. Діставши від знайомих деякі відомості про літературне життя в Галичині, він надсилає вірші в галицькі часописи (перші його твори з'явилися друком у «Зорі» наприкінці 1890 р.), зав'язує листування з І. Франком, трохи далі — з Василем Лукичем, М. Павликом, К. Паньківським. Водночас поет розпочинає велику перекладацьку роботу (переклад першої глави «Євгенія Онегіна» О. Пушкіна, фрагментів «Фауста» Гете, віршів

Гейпе, народовольця П. Якубовича та ін.), виступає автором кількох нарисів і статей. На цей час припадає й написання на матеріалі місцевих переказів поеми «Бурятка» (1891).

Разом з товаришами Грабовський був засуджений на поселення в найглухіших місцях Східного Сибіру. З початку 1893 до кінця 1896 р. поетові довелося проживати у Вілюйську та населених пунктах Вілюйського округу. Звіди Грабовський надсилав у Галичину оригінальні й перекладні віршові твори, статті й нариси. Це дало можливість підготувати й видати у Львові збірку «Пролісок» (1894); «Твори Івана Сурика» (1894; переклади з російської), «З чужого поля» (1895; переклади світової поезії), «З півночі» (1896; оригінальні поезії та переклади).

Наприкінці 1896 р. Грабовський дістав змогу виїхати в Якутськ, губернське місто, де життя політичних засланих було значно активнішим. Там він уклав збірку перекладів «Доля» (видана у Львові 1897 р.) та збірку «Кобза» (оригінальні твори, переспіви, твори за запозиченими мотивами; видана Б. Грінченком у Чернігові 1898 р.). З Якутська Б. Грінченку було надіслано й рукопис перекладних творів українських поетів російською мовою «Песни Украйны» (не виданий того часу).

В середині 1896 р. закінчився строк перебування Грабовського у стані поселенця; у 1899 р. він здійснив переїзд із Якутська до Тобольська. Цьому місту судилося бути останнім у його житті. «Термін мого підневільного пробування в Сибіру, — писав у ту пору поет, — кінчається 8 липня 1906 року, якщо не приточуть» [3, 285]. Повернутися в Україну, про що він безнастанно мріяв, йому так і не пощастило. За два роки до смерті Грабовський одружився, у 1901 р. в сім'ї народився син Борис (став відомим ученим-радіофізиком). Майже весь вільний час поета поглинала низько оплачувана й виснажлива робота (коректор у редакції, писар у ветеринарному управлінні, приватні уроки тощо). Роки заслання вкрай підірвали його здоров'я, в Тобольську він дуже хворів. Проте й за таких умов Грабовський не полишає літературної роботи, готується видати зібрання творів, пише нові вірші. На «тобольський» період припадає переважна частина інтенсивного, цінного з історико-літературного погляду листування (що розпочалося ще наприкінці 1895 р.) Грабовського з Б. Грінченком, у якому письменники висловлюють свої позиції стосовно багатьох суспільно-політичних та літературно-естетичних проблем.



Листи, як і ряд поетичних творів Грабовського останнього періоду, засвідчують значну еволюцію його світогляду, зокрема остаточне звільнення від народницьких ілюзій. У дослідженнях радянського часу починаючи з середини 30-х років практично одноголосними були твердження про засвоєння Грабовським в останні роки його життя ряду положень марксизму<sup>2</sup>. Тимчасом неупереджений аналіз листів та інших свідчень діяльності Грабовського переконує: поет-засланець справді мав ґрунтовне уявлення про цю нову на той час течію політичної думки, проте, розчарувавшись у російському народництві, залишався з погляду ідейних переконань байдужим до марксизму: ні в тій, ні в іншій доктрині він не знаходив відповіді на болючі для себе питання — про майбутнє української нації, свободу особистості та про пов'язаний з її реальними проблемами зміст художньої творчості.

Помер Грабовський 12 грудня 1902 р. у Тобольську, похований згідно з заповітом поруч з декабристами (могили Муравйова, Вольфа й Башмакова).

З вісімнадцяти років вирушив Грабовський у 20-річний шлях по в'язницях і «етапах» царської Росії. В холодних снігах Сибіру, далеко від рідного краю, хворий, нерідко самотній, змучений сумнівами й розчаруваннями в конкретному перебігу суспільно-політичних подій, поет зберіг свої заповітні переконання, віру в загальнолюдські ідеали, впевненість у суспільному поступі і національному розвитку. Ця віра і впевненість випробувана як злигоднями всього його страдницького життя, так і проблематикою його художньої творчості.

Наполеглива кількарічна робота над удосконаленням написаних творів, їх вимогливий відбір зумовили той факт, що вже перша збірка — «Пролісок» — засвідчила появу в українській літературі оригінального й значного поета. Найвагомим набутком збірки є виведення в ній глибоко-змістовного образу ліричного героя — особистості широкого суспільно-громадського діапазону. З великим, не відомим в українській поезії того часу (за винятком творчості І. Франка) пафосом збірка Грабовського виразила думки й почуття людини, яка пов'язала особисту долю з суспільним рухом епохи, вважаючи його передовим і справедливим, зробила справою свого життя революційну боротьбу. Переконлива внутрішня логіка розвитку цих почуттів, що характеризується не тільки фанатичною вірою в утопічні ідеї, а й

---

<sup>2</sup> Див.: Кисельов О. І. Павло Грабовський. Життя і творчість. К., 1969. С. 244.

хвилями збентеження, тимчасової непевності, зумовленими байдужістю середовища та практичною незмінюваністю умов, серед яких розгортається робота й боротьба «за будуче Русі»,— такі основні життєво достовірні мотиви цієї поетичної збірки.

Виразно автобіографічна емпірично-життєва основа, притаманна багатьом ліричним сюжетам збірки, виявляє себе в опосередкуванні досить розкутих літературно-естетичних уявлень поета, збагачена сталими елементами його художнього мислення (зокрема, ряд ключових образів), напластуванням громадсько-політичних і філософських роздумів про сучасність. Безперечно «ідеологічна» характерність героя творів є примітно своєрідною й змістовною; та будучи визначальною для перших двох оригінально-авторських збірок («Пролісок» і «З півночі»), вона поступається своїм доміантним значенням у творчості пізнішого часу.

Можна виокремити три ідейних комплекси, якими сформовано «ідеологічний» (хоч, як зазначено, ним не вичерпується художня повнота збірки) світ «Проліска». Це, поперше, загальноєвропейська гуманістична концепція суспільного прогресу, яка в XIX ст. стає духовною основою таких, зокрема, явищ, як російський (починаючи від декабризму) визвольний рух та українське національно-культурне відродження. По-друге, це спеціально народницька доктрина, вплив якої на світогляд і навіть творчість Грабовського, безпосереднього учасника народницьких акцій, неможливо заперечити. По-третє, це українська національна справа, яка на цей час набуває нових радикальних ознак і до якої поет завжди відчував себе причетним. Досить сказати, що принаймні починаючи свою нелегальну діяльність Грабовський ідентифікував її мету з обстоюванням інтересів українського народу, а велика частина творів першої збірки промовисто засвідчує, що герой їх духовно живе в Україні, зв'язаний з нею і спогадами, й помислами.

При створенні збірки «Пролісок» автор безперечно мав на увазі широке контекстне поле світової, російської та української поезії. Про ґрунтовну обізнаність Грабовського з літературними явищами цього ряду промовляють загальні засади поетики, окремі сліди прямих впливів у власній творчості й велика перекладацька робота поета. Об'єктом його орієнтацій є художньо повновагі твори різноманітної тематики й проблематики: від висловів плінних відчуттів, образів споглядання природи, камерних переживань — до картин суспільного життя. Природно, перевага тут надана поезії громадянської теми. На характеристиках героя і дійсності, розгорнутих у збірці «Пролісок», позначився

вплив російської так званої «вольної», «демократичної» поезії (М. Михайлов, П. Лавров, П. Якубович, С. Синегуб, О. Боровиковський, О. Ольхін, І. Пальмін та ін.), яка у 70—90-х рр. ідейно пов'язана переважно з народницьким рухом (твори цих та багатьох інших поетів як у друкованому, так і рукописному, як у підцензурному, так і нелегальному вигляді мали широке ходження у звичному для Грабовського середовищі діючих «борців» та засланив). Різними гранями поетична творчість Грабовського звернена до творчості найбільшого для нього авторитета й вчителя — Т. Шевченка (насамперед деякі риси типологічної близькості з Шевченковою психологічною лірикою часів заслання, а також розробка окремих, започаткованих Т. Шевченком, мотивів та модифікація поодиноких його стильових рішень). Крім цього, поетичний доробок Грабовського входить у перегук (у тематиці, проблематиці, напрямках образного новаторства) з поезією О. Кониського, В. Мови-Лиманського, М. Старицького, І. Франка, Б. Грінченка, В. Самійленка.

Ідеали, які в збірці «Пролісок» вивідає поет, закорінені в політичному мисленні всього Нового часу, ідеях Прогресивізму та європейських революцій XVII—XIX ст. Ними надихалися молоді покоління, які бачили можливість удосконалення суспільного устрою, морального й духовного поступу. Життєствердний соціальний оптимізм визначає провідні тони «Проліска», де знаходить вислів пристрасна позакритична віра в світлу долю народу й людства:

Прийде день великої відроди:  
Чоловіцтво, змучене украй,  
Ворожду закине братства ради,  
На землі побачать люди рай.  
Час настане для взаємин спільних,  
Збря згоди заблищить у тьмі;  
Рівний всім, в сім'ї народів вільних  
Раб-народ забуде об ярмі... [1, 120].

Уже з цих рядків починається мимовільне протистояння проблематики творчості Грабовського-поета й народницької доктрини, якій він служив як рядовий діяч. Збірку пронизує те, чого не мало й не могло мати на увазі російське народництво, — турбота про долю України, її народу, державності й культури, роздум над її історичним прямунням («До сіячів», «До Русі-України», «До українців», «До України», «До галичан», «Народові українському» та ін.). «Народ, покинутий на злидні, Народ, плазуючий у млі, Повинен стратить риси рідні, Безслідно стертися з землі», — ця строфа з вірша «Поетам-українцям», винесена в епіграф

збірки, звучить як пристрасна пересторога проти зденационалізування, матеріального зубожіння й духовного занепаду українського народу.

Порівняння збірки Грабовського зі зразками російської «вольної» поезії 70—90-х років виявляє не тільки самоочевидну лексично-стилістичну своєрідність українського поета, а й дещо інший підхід до творчості: вірші його (навіть типово «пропагандистського» плану) сконцентровано докола образу особистості — із виразно відчутним суб'єктивним звучанням, неутаюваною емоційністю, увагою до перебігу глибокодушевних настроїв героя. Доробок Грабовського, зібраний у «Проліску», виглядає досить «недисциплінованим» у зіставленні з ідеологічною й партійно-етикетною строгістю доробку таких, приміром, постів-революціонерів, як С. Синегуб, В. Тан-Богораз, М. Морозов. Певна річ, ідеї та образи поезії російського народництва позначились на характеристиках художньої творчості Грабовського. До крайніх виявів цього можна віднести, скажімо, тези про довколишній світ як «безбережне море зла» [1, 101], про доконечну потребу зречення всього приватно-індивідуального, про те, що праця «на користь та ратунок села — Має бути любов'ю єдиною» [1, 119] тощо. Проте у кращих творах збірки Грабовський виходить поза межі подібних ідейно-естетичних настанов, стає вище їх риторики і фразеології, художньо перетворює образний лад типових текстів цього спрямування: ключові для них образи-кліше «святині», «кумира», «кайданів», «ярма», «страдника», «діла святого», «шляху терну та крові» тощо підпорядковує вираженню ширших громадсько-суспільних уявлень, головне ж — проймає сферу цих образів зворушливо-особистісним відношенням і переживанням героя. І вже зовсім викорінюють можливість «програмового» вигляду збірки зміщені у ній вірші-пейзажі («Вечір», «Пустка»), задушевні спогади про дитинство та рідний край («У сні», «Мрія», «Омана», «Україна приснилась мені...») натурфілософська лірика («Красно при долині...»), «дитячі» вірші й дидактична поезія («Шоглик», «До школи», «Дітям», «До дітей», «Панським діткам»), повістувальне узагальнення життєвих шляхів, далеких від сфери революційної боротьби («Сироти» («Запедужала сирітка»)).

Отже, живе почуття особистості у збірці «Пролісок» усіляко виривається з-під норм народницького кодексу, подекуди заходить у суперечність із ним і в цих моментах ставить під сумнів можливість самого зіставлення книги Грабовського з типовою поезією російського народництва; водночас у певній своїй частині збірка поета мимовільно

сприяє наданню жорсткій ідеологічній схемі людяно при-  
вабливих рис: проникливе усвідомлення героїзму загиблих  
борців («На братній могилі», «До великоруського поета  
Рамшева», ряд віршів, присвячених пам'яті Н. Сигиди),  
екстатичне обстоювання правоти своєї справи («Надія»,  
«До Б. С-го»), натхненні уявлення про ідеал піднімаються  
над практицизмом народницьких доктрин, розширюють і  
збагачують, а то й трансформують до невпізнання їх лозун-  
говий зміст.

Реалістичним і реалістично-просвітительським засобам  
творення образу «борця» не суперечить у збірці романтична  
ознака його відчутної опозиції дійсності. Вимальовується  
постать героя, який, помислами й вірою спрямований у май-  
бутнє, поборює ваготу сучасності — доби політичної реакції.  
Великі випробування, необхідність самозречення, сама  
смерть не лякають його, а ті емоційні травми, моральні  
терзання, яких зазнає («Кров'ю серденько все перелите,  
Перебрехано кращї чуття...»), виправдані в його очах все-  
загальним щастям майбутнього. Герой переконаний, що  
саме це, сповнююче його самого почуття приреченості здат-  
не ентузіастично захопити й однопумців: «Не сумуйте, що  
купа на купі Всі поляжем за діло святе: На зітлілому на-  
шому трупі Невмируще братерство зросте!» [1, 74].

Від вірша до вірша послідовно утверджується, постаючи  
щораз новими поетичними гранями, альтруїстична ідея —  
«за братів нам доля пасти, За сестер вмирать!» [1, 84],  
подвигу, який є жертвуванням власного життя за майбутнє  
щастя «братів» і «сестер», усього народу. Найвища форма  
звершення цього подвигу — загибель від рук ката (це стає  
основою піднесеної поетизації і, зрештою, міфологізації  
образу «борця», як-от у випадку з загибеллю Н. Сигиди).

Образові ліричного героя Грабовського надає життєво  
людських рис те, що за аскетичними вимогами, які він ста-  
вить до себе й до інших («Гадка», «До товариша»), про-  
зирають душевна незахищеність, вразливість. Герой, не  
зізнаючися собі в цьому вповні, прагне підтримки й душев-  
ного тепла, а в сфері власне боротьби — надихаючого жи-  
вого прикладу. У зв'язку з цим розгортається тема «зв'яз-  
ниці» (товаришки по ув'язненню), «сестри», «всестрадниці  
святої», на формування образу якої вирішальний вплив  
справила особа Н. Сигиди. «До моєї покійної сестроньки  
Надії» — такий підзаголовок має «Посвята» збірки Грабов-  
ського. Найзадушевніші поетичні рядки книги пов'язані  
саме з цим жіночим образом. Безкомпромісність, беззасте-  
режність переконань цієї жінки-борця романтично опромі-  
нюють весь її образ, здіймають його над буденністю. Любов

героя до неї визначається особливою піднесеністю й чистотою, духовним максималізмом. Незагойний біль, викликаний смертю товаришки, не щезаючий з плином часу, сконденсовано у вірші «Отрута», можливо, одному з кращих творів поета — за щільністю поєднання роздуму й емоції, енергійністю композиційного розвитку, інтенсивністю образного мислення.

У віршах цієї тематичної групи виявлено характерне для всієї збірки багатство способів ліричного викладу. Це й інтимне послання-сповідь, форми якого набуває «Посвята» збірки, і розлога алегорія, що лежить в основі вірша «Квітка (До Н. К. С.)», й медитативні узагальнення, які у вірші «Тяжкий завіт» ведуть до певного емоційного рішення («Але простить мучителів твоїх Я не відчую в собі сили!»). Значну частину становлять твори, в основі яких — динамічний опис стану почуттів поета; центром, провідною зорею тут виступає образ коханої жінки («До...», «Мара», «До сестри», «Спогадання», «До мучениці», «До сестрички», «Мов ангела, тебе я стрінув...»).

Усі ці твори розвивають мотив духовної і душевної зрідненості з жінкою-однодумцем. Образ жінки-борця відіграє важливу смислову роль у структурі всієї збірки: він надає винятково щирих, інтимних рис розумінню героєм революційної боротьби — справи, за яку страждала кохана жінка. Через почуття до неї особистість героя розкривається в максимальній повноті й багатогранності. Ще один семантичний шар цього образу — його надихаюча роль, завдяки якій образ жінки певним чином ототожнюється з самою поезією: «Моєю зорею ясною, Моєю музою була!» [1, 89]. Вірші цього плану розширювали образно-концептуальну сферу інтимної лірики в українській поезії наприкінці ХІХ ст.

Героїня віршів Грабовського неодноразово йменується «сестрою», «ангелом», зближаючись у цій функції заступниці з образом святої, можливо, навіть Діви Марії. Збірний образ жінки постає уособленням не тільки душевного затишку, а й духовної опори та життєвого захисту взагалі. Це засвідчує й вірш «До матері», що ним, мовби своєю рідною молитвою, підсумовується збірка. В ньому образ матері набуває широкого символічно-міфологічного змісту, значення певної основи індивідуального буття. Цим віршем завершується пізніше й збірка «Кобза».

Світ суб'єктивно-інтимних переживань і світоглядних уявлень героя невіддільний у поезії Грабовського від перейнятості долєю України. Головною категорією національного мислення у Грабовського виступає народ. Не ідеалі-

зуючи простонароддя в його сучасному стані, поет визнавав за ним великий життєвотворчий потенціал («Простий люд — є наша слава»), бачив його визначальну роль у реалізації національної ідеї.

Типи простонароддя виведені поетом у кількох пластичних віршових малюнках, зокрема «Робітникові», «Швачка», «Сироти» («Сердешні діти... батька взято...»), «Допусти». Ідея конкретної, діяльної участі в порятунку народу від «тьми» образно розкрита у вірші «Трудівниця» (про передчасну смерть сільської вчительки), де образ героїні вибудовується не тільки шляхом деталізованого означення її вчинків і дій, а й ще більшою мірою через емоційний коментар автора, зображення того, як переживають втрату діти-школярі, їхні батьки, односельчани. Саме такий тип сумлінного, невибагливого до життєвих благ діяча, «чий вік минув за працею, як днина, сліпим братам торуючи межу», служить поетові для узагальнення у вірші «Справжній герої», де проголошується «хвала трудівникам незнаким, що двигли мисль по селах, хуторах» [1, 175]. Це самовіддане, багаторічне подвижництво відбувається в атмосфері морального ригоризму, взаємних ідейних вимог товариства однодумців, що, намагаючись відповідати ідеалу «передових людей» часу, стають, по суті, добровільними жертвами громадянського обов'язку.

З великою любов'ю пишучи про українського «мужика», тужачи на засланні за Україною, гостро відчуваючи першочергові потреби й інтереси власної нації, Грабовський бачив долю своєї батьківщини на шляхах боротьби за рівність і братерство усіх народів, як заповітне, висловлював бажання, «Щоб Русь порізнена устала З-під віковичного ярма І квітом повним розцвітала У згоді з ближніми всіма!» [1, 78]. Братерське почуття до представників інших народів відбито у віршах «До Б. С-го», «Народові єврейському», «До великоруського поета Рамшева», «До М. О-на» та ін. Опосередкованим свідченням його є велика зацікавленість Грабовським іонаціональними культурами, виражена в художніх творах (поєми «Гекінка», «Бурятка»), перекладній збірці «Твори Івана Сурика», інших перекладах.

Творам Грабовського притаманні полемічна загостреність, обстоювання власної позиції в питаннях природи й смислу художньої творчості. Поет переконаний у великій суспільній ролі літератури, головним предметом її вбачаючи сучасність і націлюючи її навіть на розв'язання завдань суспільного розвитку України («Поетам-українцям», «До українців», «З думок сучасних»). Значне місце в естетичних уявленнях поета займає концепція позитивно-

го героя; міркування про нього не тільки з прямою публіцистичною прихильністю проголошено («Справжні герої», «До товариства», «Сучасникові»), а й художньо розгорнуто в ряді образів: «трудівниця»-вчителька, ув'язнений революціонер, замордована катами його співниця по боротьбі. Як літературний маніфест, так і, скоріше, як публіцистично загострений памфлет звучить у збірці «Пролісок» вірш «Я не співець чудовної природи...». Навряд чи варто прочитувати його буквально: твір цей є нарочито (аж до самозаперечення) гіперболізованим вираженням гуманістично-просвітительських переконань про «щастя», «красу» людини й людства та несумісність таких понять зі стражданнями, гнітом, злиднями. Ці переконання, для художнього плану досить аскетичні (але й по-своєму привабливі), поет з викликом протиставляє тогочасній декадентській концепції «мистецтва для мистецтва», тій частині «панської» російської поезії, яка в ім'я фальшиво зрозумілого естетизму ладна була робити замах на етичні підвалини життя, загравати з імморалізмом тощо або ж спрямовувалась на примітивно-ідеалістичні пошуки «всесвітньої гармонії» — з її нежиттєвими конфліктами, гедонізмом, манірністю.

Об'єктом полеміки могла бути тут і поверховість, незагалненість особисто-приватних, здебільшого «безжурних» переживань у ряді творів тогочасної української поезії. Та попри всю полемічну умовність цього вірша, у ньому поряд із реальним баченням суперечностей часу відбилося й продиктоване ідеологічною напередвизначеністю уявлення про дійсність як земне пекло («не згірш як звір братів гризуть брати»), схематичне протиставлення «страждання» і «краси», нерозв'язаності соціальних проблем і «холодної байдужності» природи. Очевидною є й певна скутість, потенціальна філософська нерозгорнутість образу-поняття «краси», із крайнощами розуміння якої вступає в суперечність власна творча практика поета — не тільки ряд віршів про «чудовну природу», а й твори з виповіддю задушевних спогадів, почуттів ідейної спільності, дружби, надихаючого прикладу самопожертви, вірності, героїчного вчинку.

З ідейно-естетичного погляду збірка «Пролісок» не є одноплановою. Утопічні сподівання на те, що ціною страждань героїв буде куплено прекрасне майбутнє світу, перемирюються тут із реальним, тверезим баченням труднощів історичного поступу, тверда позиція послідовного революціонера — із сумнівами в результатах, навіть доцільності своєї справи. Немає у героя й остаточної визначеності у способах боротьби. З нетерпінням запитуючи в одному вірші: «Коли ж постане месник можий На ті злочинства світові?»



[1, 71], Грабовський в інших творах заперечує шлях насильства: «Прошла кров не дасть нам ради, Знов прокляттям обіллє; Поклик помсти та розради Щирий замір поспе» [1, 125]. Ідучи за почуттям обурення й гніву, яке не дозволяє «простити мучителів твоїх», поет невдовзі схиляється до умоглядної думки, нібито мученицьке життя борця «Розтопить лід В серцях катів, Любов натхне Їм до братів» [1, 94] та покладає надію на ідею християнського всепрощення.

Новозаповітні алюзії в поезії Грабовського на цьому не вичерпуються. Нерідко перипетії боротьби, в якій бере участь герой, подаються як здійснення «божого святого заповіту», звідси — образи «несення хреста» на означення страдницького шляху, «тернового вінця» як подвигу, а також релігійний відтінок окремих картин майбутнього братерства людей.

Промовисті біблійні образи, особливо ті, що пов'язані з новозаповітним міфом розп'яття, були популярними (хоча концептуально навряд чи виправданими) в тогочасній поезії громадянської теми. Звернення Грабовського до християнської алегоричної емблематики додатково зумовлювалося також вихованням та освітою поета, особливостями його світогляду й, можливо, художньо-творчого темпераменту. Ключове для цієї образної системи зближення образів борця-страдника й Христа, що має місце і в поезії Грабовського («Хрестоносця приоруже Розп'ятий на хресті»), знаходить для себе певну підставу в ідеї пасивного протесту, в тій модифікації концепції жертви, яку обґрунтував поет: проти «катів», за майбутнє світу слід боротися не насильством, не розправою, а принесенням себе в жертву; тільки великою кількістю «трупів» безневинно загиблих борців можна переважити терези в нерівній боротьбі «передового» заgonу й захисників режиму, змінити напрям історичного шляху суспільства.

Мотив жертви розкрито в поетичній творчості Грабовського багатьма гранями. Це й форми жертвування (загибель героя, подвижницька «робота»), й загальна, опоетизована краса жертви; це й (особливо у збірці «З півночі» та ліриці останніх років) її жахаюча ціна у зіставленні з реальним, повсякденним життям. Збірка «Пролісок» розпочинає цей мотив із вищих реєстрів: жертва (самопожертва, жертвовність з боку героя, жертва цілих поколінь «борців») тут не тільки означає утопічну доцільність тієї чи іншої події, а й має вищий, сакральний зміст: жертва постає по суті єдиним засобом руху історії, є єдиним гідним особистості смыслом її життя.

Проте уже в цій збірці проступають об'єктивні ознаки того, як дійсність у своїй достеменності вторгається в утопічну схему. Віршем «Оце я думаю, брати...» висловлюється перша підозра, «Шо мир, запеклий у борні, Жартує тільки та сміється...». Припущення про можливу облудність, двозначність слави того, хто самовіддано страждає за ідею («...мир, лукавий, як дівча, Цього на людях уквіча, А серце схилить до другого...» [1, 87]), набуває ширшого, масштабнішого звучання. Йдеться про долю ширих емоційних устремлінь у «лукавому мирі»; і те, що приклад узято зі сфери революційної боротьби, засвідчує відкритість її загальним моральним колізіям, у яких довірливість сердечного почуття не завжди є достатньою підставою для успіху.

Виходячи з апріорних (хоч не раз пов'язаних із справами проведення в практику) уявлень про необхідність зречення всього особистого в житті «борця», герой лірики Грабовського усе ж відчуває подекуди свою неготовність іти таким шляхом. Він змушений констатувати розбіжність між власними, виразно усвідомлюваними потягами душі та аскетичним партійно-груповим кодексом. У вірші «Людина есьм» героя бентежать непритлумлювані елементарні душевні потреби, які фігурують тут під означенням «слаботи», «нікчемні мрії, суєтні турботи» і які його «скули кругом, як ретязем кати». Він готовий каятися перед чудотворними образами своїх революційних кумирів: «Простіть мене, о мученики-мёрці, Простіть мене, о страдники живі!» [1, 114]. Патетичні, закличні гасла герой проголошує й від свого імені, й у збірній формі «ми». Проте як тільки йдеться про вираження особистого настрою, пов'язаного з конкретними обставинами, герой почуває себе самотнім. «Бувають темні дні розпуки: Нічого серце не бажа», — такими рядками розпочинається вірш «До мучениці», в якому поет, викликаючи перед себе образ закатованої революціонерки, шукає підтримки в її вчинку та висловлює бажання активної дії.

Але розпука, що не раз охоплює душу героя, транспонується здебільшого в інші думки й настрої. У вірші «Ні словечка нівідкуди», виповідаючи свою глуху самотину, відчуваючи жаль до ще в паростку змарнованих відрадних помислів, підтверджуючи своє відречення від, як здається йому, обивательського образу щастя («кубельця»), герой доходить до найболючішої для себе думки, що й та мета «труду у братерньому гурті», задля якої він пожертвував усім іншим, те бажання «корисним стати люду» також не зреалізувалися: «Не справдились думи ті!».

Викладаючи кредо борця у віршах «Прийде день великої відради...», «До товариства» та в не менш відомому, ентузіастично-поривному «Надія», поет дає змогу своєму героєві зазнати й інших настроїв та психологічних станів. Це настрої душевної втоми, туги, розчарування у справі, відчуття покинутості й душевного сирітства, загально окреслені у вірші «В самоті» і конкретизовані у віршах «Благання», «Нудьга без краю; серце гасне...», «Запитання» та ін. У цих творах свідомо чи мимовільно віддзеркалено колізію між надсадною вірою «борця» й неподатливою, інертною реальністю.

Герой переживає хвилини — і це надає ознак достовірності художньому світу Грабовського, — коли не бачить результатів багатовікової боротьби, наближається до думки про марність своєї справи й жахається цього («...То запитав з журним криком: За віщо ж люд носив хрести, Смертельно вік боровся з віком, Губили страдників кати» [1, 101]). На якусь мить він ладен допустити, що дійсність виступає чимось зовсім іншим, має інші виміри, ніж ті, що уможлядно надала йому програма «борця». «Борець» нараз відчуває свою відособленість від реального життя: «Як гірко трупом почуватись, Безслідним полум'ям згоріть, До житні-праці марно рватись, Душі коханої не здригь!» («Химера»). Ці настрої, ця опозиція між вірою в утопічне й реальністю знайшли розвиток та емоційне загострення у квізі «З півночі».

У ліриці першої збірки превалює вираження, а не зображення. Автор відтворює внутрішній, духовний світ героя-«борця», окреслює динаміку його переживань, перебіг допитливої чи наснаженої враженням думки, далеко менше горкаючись конкретних обставин його життя й невольницького побуту, хоча й останнє має місце, як-от у віршах «На спогад», «Нудьга без краю; серце гасне...», «Пісня кайданників». Поодинокі в поезії Грабовського ознаки місця дії, зокрема пейзажні характеристики місцевостей Сибіру («В далечинь», «Розвага», «Пустка», «Далеко», «З елегій»). Навіть у віршах з новелістичною композицією страдницький шлях героя розкрито здебільшого в узагальнюючих експресивних (а не деталізуюче-описових) образах «ночі темної», несення «стягу», тління «іскри», загибелі «серед пекла та мук» («Тужба»), нарешті, оживання «колишніх замірив» тощо. Лише в ранній поемі «По Сибири», витриманій у повістувальному стилі, поет робить спробу ретельно нотувати подробиці побуту арештантів. Описові деталі в ліриці поета пов'язані насамперед із особистими спогадами про рідний край і темами з-поза сфери невольничого

життя («Омана», «Україна приснилась мені...», «Швачка», «Сироти» («Сердешні діти...»), «Трудівниця», «Щоглик», «До школи», «У сні», «Вечір»).

Метаболічна (іносказальна) образність поезії Грабовського загалом мало індивідуалізована, проте немає підстав твердити, що його поетичне слово є поспіль автологічним. Поетичне мовлення Грабовського відчутно експресивне і набуває цієї характеристики на межі між клішованою для свого часу (що перейшла в масовий «поетичний» ужиток) образністю та спробами оригінального авторського образотворення. Це й «щільні» метафоричні вирази («З-під шин тугих німого бідування Життям лине отой могучий дух...» [1, 123]), і надання поетичного звучання власному лексичному новотворові, запозиченому рідкісному слову чи незвичній граматичній формі («Журно дзюріє Попід веслом... Огнище мріє Геть за селом», «Дарма позираю Вперед непроглядної мли», «І впливаєш ти над мене У тій збагніченій красі...»), і сміливе, художньо виправдане тавтологічне повторення (риторична фігура додавання), що посилює присутнє й розширює суміжні значення образу, як-от образу «хреста» («Помінялись ми хрестами, Поклялися хрест нести І гарячими вустами Цілували ті хрести»), й виведення окремих образів, ліричних ситуацій на рівень символу (у віршах «Квітка (до Н. К. С.)», «На морі», «Гаряче душа молилась...», «По морю», «Красно при долині...», «З елегій», III, IV, «До матері»).

Інтенція образного моделювання художнього світу присутня в творчості поета постійно, а час від часу, навіть у несподіваних моментах, проступає з особливою виразністю. Це видно уже в першому (не рахуючи «посвяти», епіграфа та передмови) творі, яким розпочинається збірка «Пролісок»,— вірші «Робітникові», написаному, позірно, за «програмним», не раз до Грабовського апробованим сюжетом— про важку, злиденну долю простого заробітчанина. Дух художнього експериментаторства проникає і в цю загалом тривіальну змістову схему, заявляючи себе в добірності та інтенсивності незвичної лексики, в інтонаційному різноманітті вірша, в яскравій реалізації фонічної теми, нарешті, в міфометафоричному баченні часопростору.

Грабовський у збірці «Пролісок» виявив себе майстром короткого (8—12 рядків) ліричного вірша, сповненого живої думки й пристрасті. Окремими творами цієї збірки, що відзначаються енергійним, здебільшого гостроконфліктним «ліричним сюжетом», ушільненою емотивною чи публіцистично-розмісловою змістовністю, лаконічними, інколи афо-

ристичними вираженнями незламності духу особистості, віри в майбутнє, зокрема й майбутнє українського народу, а також і почуттів складного, неоднозначного характеру,— збагачено українську поезію в її жанрово-стильовому арсеналі й поетиці. Збірка «Пролісок» подає спробу вивести багатогранну, хай і не позбавлену суперечностей, особистість, яка прагне активної дії, представити її внутрішній світ у помітному тематичному багатстві громадсько-суспільних ідей та особистих переживань.

Новий етап творчого розвитку Грабовського засвідчила збірка «З півночі» (Львів, 1896), прикметна подальшою розбудовою в певних напрямках концепції особистості та інтерпретаційно-стильовим увиразненням окремих провідних мотивів творчості. Основою збірки є розділ «Сумні співи» (із зазначенням: «Присвятив Ользі»); крім нього, містяться розділи «Переклади» (дві поеми Байрона та низка віршів російських поетів XIX ст.) і «Дріб'язочки».

Тематично вужча за «Пролісок» збірка «З півночі» своїм змістом продовжує та в окремих напрямках розбудовує проблематику попередньої, привносячи сюди деякі нові ознаки. Глибше осмислюється природа суспільного ідеалу й руху до нього, втрачає в своєму значенні ідея справдження «божого» заповіту як мети поступу, якою зумовлювався пафос окремих віршів попередньої збірки, натомість наголошується на перетворюючому діянні людської особистості («Інший лад, інший мир заповітний Виробляє із себе душа»). Ряд творів унаочнює розширені можливості авторової поетики («Оце читав я про світи», «Душею я вчора віджив...», «Він ходив сумний, як нічка...», «Мало нас, та се — дарма», «Співець», «Наперед!» та ін.). Посилюються риси, притаманні поезії Грабовського в цілому: ліризація й метафоризація (відповідними художньо-контекстуальними засобами) філософських, суспільно-політичних, взагалі абстрактного плану понять. Спроба виходу поета на нові образи й тони особливо виразно виявлена в циклі «Веснянки». Сама назва циклу, що ним відкривається збірка, знаменує певну полемічність щодо назви збірки.

Головне у збірці — історія ліричного героя, за якою стоїть по суті концептуальне дослідження особистості, намагання поглибити її виміри, з'ясувати ряд етичних та естетичних проблем. Ця «історія» є доміантною: вона децю звужує, суб'єктивно конденсує дискурс збірки, відволікаючи увагу поета від інших можливих тем і суджень (як, наприклад, широке коло програмних «послань» у «Проліску»).

Саме у збірці «З півночі» найбільш очевидно прояв-

ляється складність створеного Грабовським авторського образу, тонкі грані відмінності між трьома його іпостасями: Грабовським-засланцем, Грабовським-поетом і героєм його поетичної творчості. Грабовський-поет стоїть загалом вище за свого героя, контролює лінію емоційних пригод останнього, навіть певною мірою експериментує з ним. На якусь мить (відбилося це в попередній, прозово автокоментованій публікації декількох віршів збірки під заголовком «Із дневника невольника» в журналі «Жите і слово» 1895 р.) поет неначе оступається, стає практично на один щабель із героєм, але далі, вже в межах розділу «Сумні співи», образ поета вивищується над образом героя. Ті душевні страждання, які випали на долю засланця в часі написання збірки «З півночі», ті світоглядні та емоційні уроки, які виніс поет із «тих тяжких болів душевних, які переживав останнього часу» (з передмови до збірки),— все це в художньо селекційованому й перетвореному вигляді вимітило подальшу еволюцію героя творчості Грабовського, дістало— в масштабі художнього цілого збірки— свою поетичну інтерпретацію, більш узагальнений і перспективно збагачений смисл.

Збірку «З півночі», власне її розділ «Сумні співи», визначає гостре до антагонізму етико-психологічне своєю природою протистояння сфери «Ідей» та об'єктивних закономірностей дійсності, ареною якого наразі стає внутрішній світ героя. Та драма душі, до якої збірка «Пролісок» виступала прологом і яка була неминуче запрограмована духовним розвитком героя, нарешті розгортається в усій повноті. Приходять в остаточне зіткнення утопічна схема життєвого шляху «борця» (з очевидними рисами рядового революціонера-народника) і його невідхильна присутність у реальному (як і ірреальному) світі. В плані естетичному це знаменувало вторгнення художнього інтересу автора у простір доти табуйованих, замовчуваних тем, психологічних колізій, настроїв. На шляху від «Проліска» до «Сумних співів» спрацьовує своєрідний механізм «екзаменування» героя непередбачуваним емоційним станом, у найзагальніших рисах подібний до того, під який підпадає герой Франкової збірки «З вершин і низин» у збірці «Зів'яле листя».

«Ніколи ще, здається,— писав Грабовський,— безнадійність та зневіра не огортали мене таким сумом, ніколи не захмарювали так мого зору, як саме нині. Кругла самотина ніколи не дошкуляла так; та, здається, ніколи ще я й не марив нишком так безумно, так паївно не ждав чуда, як тепер... [3, 228]. Багато з цих почуттів, що самі собою ста-

новлять прикметний психологічний матеріал, знайшли відповідь у віршових творах («В хоробі», «Тяжко дихати...», «Куди подінусь я з нудьгою», «Краю не буде неволі», «Не прийде надія, одурить — я знаю», цикл «Ніч», «Ти чого так забилося важко...», «Годі! Не сила, не мога...» та ін.). У похмурих тонах бачить герої і своє минуле, й найближче майбутнє, звинувачує оточення, людей взагалі в душевній глухоті й байдужості, умовляє себе зупинитись у мріяннях, коли б «На хвилину, на мить утекти від життя, На мить ширих взаємин зазнати...» [1, 362]. Причиною цих, як здається йому, спотворених, страждених переживань герої вважає обставини свого життєвого шляху, пов'язані з тягарем політичних репресій: «І я клену за катом ката В моїй невольницькій глуші, Що нацькував на брата — брата, Відкинув душу від душі, Люд закував в цупкі кайдани, Позбавив молодість мети; Клену... та як загоїть рани, Де крихту роздиху знайти?» [1, 347].

Не можна не зауважити, що відповідаючи свій скрутний душевний стан, точніше, переносячи його в образ ліричного героя збірки, поет залишається на висоті своєї позиції: навіть при вираженні найболючіших емоцій він надає великої ваги художньо-творчому ставленню до них, опосередкованню естетичним чуттям. Так, драматичні взаємини героя з жінкою нараз представлено у третій особі («Він ходив сумний, як нічка», «Журба»), ряд творів прикметний афористичністю вислову, композиційно розгорнутим образом переживання («Мое сердце знов тяжко шемить», «Душею я вчора віджив», «Хай сердце крається, хай вбільшується рана»), ритміко-інтонаційною і строфічною різноманітністю вірша («До товариства», «Краю не буде неволі», «Розійдяться, журні мислі» та ін.). Саме змалювання образів душевного пригнічення у групі цих творів позначене напролюд великою художньою свободою автора.

Викликані тяжкими умовами поетового заслання настрій туги пояснюються передусім суб'єктивними причинами. Однією з них, очевидно, були нещасливі, з самого початку приречені на розрив стосунки Грабовського з Ольгою Зерновою, з якою поет познайомився у Віднійську і якій присвятив розділ «Сумні співи». Пізніше, згадуючи пережите, він писав: «То прекрасна, на диво рідкісна істота, але наша зустріч нічого не принесла і не могла принести обом нам, крім мук та горя...» [3, 242]. «Обоє вони, — пише дослідник, — люди по-справжньому інтелігентні і порядні, не могли переступити грань її родинного становища, завдати гіркого болю чоловікові, такому ж, як і вони, товаришеві

по заслання, і змушені були силоміць затамувати свої сер-  
дечні пориви і муки, скоритися лихій долі»<sup>3</sup>.

Глибшою причиною душевної кризи ліричного героя збірки є доведена до логічного кінця однобічність романтично-просвітницького образу «борця». Його аскетична напруженість і штучність, що проглядала в окремих рядках раніших поетичних творів Грабовського, прийшла у невідповідність із глибинною течією життя — як особистого, так і соціального. Душа героя стає, образно кажучи, полем погрому його власного світогляду. Герой іще чинить опір самому факту могутнього живого почуття, насаджується в запеклій, подекуди фанатичній вірі в утопічний кодекс «борця», формально навіть перемагає свій розпачливий стан новою інтерпретацією давніх гасел, — та все ж, очевидно, болючий злам його переконань відбувається. Сліди цього в самих «Сумних співах» іще мало помітні, проте пережита історія стає невід'ємною часткою внутрішнього досвіду поета, озивається у подальшій творчій еволюції.

Логіка розвитку образу ліричного героя привела його до необхідності вмістити всю повноту інтересів зрілої особистості. Принцип «боротьба», «праця» ціною нехтування й заперечення життєво повновагих потреб людини втрачає правомірність в ідейно-художньому світі поета. Підспудним же світоглядним чинником болісних переживань вступило, очевидно, те, що поет сумнівається й дедалі глибше розчаровується в самому змісті тих політичних гасел, у жертву яким — поряд з безсумнівними для нього ідеями — були віддані тяжкі роки життя. Вірші цієї частини збірки становили необхідну антитезу, яку мусив сприйняти й духовно витримати ліричний герой на шляху більш глибокого й реалістичного осягнення дійсності.

Кращі поетичні твори в цій збірці Грабовського — в основному не ті, що сповнені розмаїтих скарг і нарікань, як і не ті, що повертають поетичну думку на заклинання душі до терпеливого несення «хреста» чи відречення від особистих почуттів («Власні втіхи не навіки, Рух ідей немручим е!»), а твори, в яких розкривається, бодай фрагментарно, протиборство духовної невмолимості ідеї (хай навіть ця ідея може зовні видаватись ущербною чи фальшивою) і впертої непоступливості реальності, живого, природного начала, — з їх аргументами, контраргументами, запереченнями («Легко сказати: не плач, не журись. Смерті не клич за години, Духом не падай, а жваво борись За визволення

<sup>3</sup> Сиротюк М. Життя П. Грабовського в Якуті // Павло Грабовський у документах, спогадах і дослідженнях. К., 1965. С. 333.



людини... Легко сказати; та замість того Звернемоь краще до себе, Щоб запитатись у серця свого: Як рятуватись від тебе?»). Художні здобутки Грабовського — і в тих (щоправда, нечисленних) творах повістувального й зображального плану, де поет дає деталізований малюнок («Собаки брешуть; я прочнувся...», «Стома»), і в тих публіцистичного звучання віршах, де знайомі для себе теми поет трактує з прикметною емоційністю й безкомпромісністю, піднімає їх до ширших узагальнень.

Не рахуючи четвертого випуску альманаху «Складка» (Спб., 1897), де було вміщено кілька віршів Грабовського, з творчістю поета (в її легальному вигляді) читач Наддніпрянської України вперше познайомився у збірці «Кобза», виданій у Чернігові 1898 р. з підзаголовком «Співи і переспіви П. Граба». Збірка становила щось на зразок вибраних творів поета, куди ввійшли оригінальні й перекладні вірші з попередніх збірок із доданням нових, написаних для цього видання.

Готуючи книгу до друку на підросійській Україні, Грабовський змушений був зважати на суворі цензурні обмеження, що могли стати на шляху публікації творів політичного засланця. Зрозуміло, тут не могли бути вміщені твори виразно революційного звучання; навіть у відібраних віршах Грабовський робив певні зміни чи скорочення. «Вірші я пильненько вистругував, та не знаю, чи догодив тим вистругуванням цензурі; з того самого погляду помістив і вірші зовсім нікчемні — про кохання та поцілунки, може, ці «праведники» спасуть увесь збірник» [3, 273], — писав поет Б. Грінченку.

З боку цензури, однак, жодних втручань у текст збірки не було. Найсуворішим «цензором» щодо свого поетичного доробку виявився сам поет, для якого в цей час, очевидно, постала проблема нових орієнтирів творчості. Перед читачем, котрий знав героя лірики Грабовського як послідовного пропагандиста революційної ідеї, безкомпромісного «борця», цей герой, за задумом автора, мусив був постати тепер у дещо іншому образі. Його погляди на світ більш помірковані, головне — глибші, тісніше й чутливіше пов'язані з перебігом індивідуального переживання. По-своєму розширювати цей образ покликані були й ті «нікчемні вірші», загальну проблематику яких поет (а заодно літературний критик і перекладач) не міг не цінувати. Всупереч (чи завдяки) такому способу «вистругування» віршів і додання тематично нейтральних книга набула досить цілісного вигляду. В цілому збірка «Кобза» була помітним явищем української поезії кінця ХІХ ст. Вона представила Грабов-

ського як проникливого лірика, майстра віршової форми, виявила нову грань творчості поета останнього періоду.

Вірші збірки загалом пройняті легким елегійним настроєм; у них переважають напівтони як у вислові почуття, так і в змалюванні пластичних картин, меланхолійний роздум, сумна та ясна посмішка. Дещо несподіваним, хоча по суті підготовленим поезією попередніх років, постає тяжіння автора до «антологічної» лірики, творів описового, злегка повістувального характеру, із художнім конфліктом, підсилюваним суб'єктивним сприйняттям («Дніпр»). У цьому вірші, як і в ряді інших («Соловейко», «Розлука», «Без шляху», «Я сам під липою сижучу...», «Між горами промінь гасне...», «Засяло сонце з ласкою...»), одні з яких є власними «співами», інші — переспівами, переважає спокійне, філософічне осмислення життя. Поет намагається поєднати протилежності, визнаючи правомірність, неоднаковість індивідуальних прикмет, різнохарактерність світу. Поза збіркою залишаються скарги на своє звічене життя, характерні для «Сумних співів». Ліричний герой схильний уже прийняти свою долю такою, як вона склалася: «Схаменись та поглянь кругом себе І безглуздох байок не плети!» [1, 604]. Саме цей стан душі видається одним із найпереконливіших наслідків тієї світоглядної кризи, яку пережив герой «Сумних співів».

Сюжетні твори стають більше розмитими ліричним настроєм («На селі»). Прикметною рисою тут є певна незавершеність дії («Нетяга», «Вийшла з хати стара мати...»). Віршам збірки притаманна тематична й значною мірою стильова єдність. Це стосується як оригінальних, так і перекладних творів, про які Грабовський писав при впорядкуванні збірки: «В переклади та перерібки я стільки вкладав свого власного, що можна їх вважати напів за своїм підписом» [3, 272].

За творчою манерою до віршів збірки «Кобза» примикають останні вірші Грабовського, за життя поета не друковані. Їх герой не відмовляється від натхненних ідеалів боротьби, але воліє прямо про це не говорити, і тим менше — переконувати в їхній правоті читача. «Ні почуттям, ні марінням високим Вже не злетіть ніколи догори» [2, 351], — з сумом констатує автор в одному з підсумкових віршів, а в іншому зазначає: «Дітські мрії — ото й всього щастя було, А тепер і тих мрій вже немає...» [2, 347]. Та «щаслива пора», про яку він мріяв, — «вона іде; її побачать люди, Що, може, ще і на світ не зросли». Сам же поет, а з ним і його герой, підбиває підсумки (ще не здогадуючись,

що вони останні) за прикрих обставин, визнаючи, що сферою боротьби, де людина утверджує свою особистість, є також і повсякденне життя. Драматизм його ситуації в тому, що борючись протягом довгих років за високі ідеї, жертвуючи собою, підставляючи своє плече для різних підбурювальних політичних акцій (за якими врешті-решт виявилось не так уже багато смислу), свідомо нехтуючи найближчими, звичайними людськими цілями, він опиняється тепер у непорядкованому, розбитому, незатишному особистому світі, в духовно чужому оточенні, примушений «до піклувань щоденних про шматок».

Не смерть страшна, не довгий час неволі,—  
Не важко быть героєм проти них;  
А страшно жить, запрягшись мимо волі  
В ярмо дурниць та клопотів дрібних.

. . . . .

Усім годить, на примхи потурати,  
А ті святі та ширі почуття,  
Що вік не вмруть, подальше нглиб ховати,—  
Хіба ж сього бажав я від життя? [2, 351].

Грабовським-поетом синтезовано в творчості і цей гіркий досвід Грабовського-людини, політичного діяча, засланиця. Вірші останньої пори, як і попередні, ще раз підтверджують сутнісне, онтологічне значення художнього слова в його житті, внутрішньому світі. Поезія стала для Грабовського не тільки засобом виповіді своїх почуттів, піднесених, а частіше — прикрих станів, сумнівів, невдач і скрух, які переслідували поета, а й сферою духовного опору останнім, спробою бодай мистецьким способом піднятися над своєю долею.

Прикметною позицією поета як героя цих творів є те, що фактично уже відмовившись від специфічно революційної ідеології (не суспільних ідеалів!), розчарувавшись у програмах і тактиці політичних організацій, він жодним словом не оскаржує своєї участі в революційному русі, не зводить рахунків із своїм минулим, не кидає жодного докору тому намарне страдницькому шляхові, по якому пройшов.

З новою силою прокидається в творчості поета останніх літ туга за Україною («Зворушив я в серці муку...», «Та вже ж мені, миле братство...», «Розгубив я свої думи...». «Під небом дальньої чужини...»), загострена відчуттям, що йому не повернутися вже в рідний край («Серце нудить білим світом, Проситься додому, Не цвіте рожевим цвітом На степу чужому»).

Хворий, душевно стомлений, але збагачений духовним досвідом, поет схиляється переважно до світлої, тихої споглядальності, що виливається в чудових зразках, переважно невеликого обсягу, ліричних віршів. Уява поета фіксує плинні зміни природи, перебіг своїх відчуттів і спогадів («Божий світ, оповитий красою...», «Темна ніч; вітрець тихесенький...», «Плаче небо, вкрите хмарами...», «Чорна ніч темніш стає...», «Знов повіяло в душу весною...» та ін.). У цих творах ускладнюється метафорична образність, зокрема персоніфікуються часово-просторові поняття («гук, що вмер луною, пронизавши млу», «хтось незримо сльози лле в божому просторі», «бо журби тії криниця ще не мала в світі дна»). В останньому зі внесених у рукопис віршів (твори, що готувалися Грабовським до видання) у новий для лірики поета спосіб пов'язані враження від картин природи й незгасне бажання діяльності:

За вікном у мене  
Хуга прошуміла,  
Почуття шалене  
В серці зворушила.  
Хочеться всі пута  
Одразу порвати,  
Як та хуга люта  
Знятись-погуляти.  
До життя живого  
Шлях широкий втерти,—  
Рад би я для того  
Працювать і вмерти [2, 360].

Вірші Грабовського останніх років виразно засвідчують, що поет у цей період виходив на нові обрії творчості. Він шукав нові варіації уже випробуваних тем і мотивів, розробляв власну оновлену поетику, прагнув до більш тонкого психологічного відтворення душевного стану, наближався до імпресіоністичної філігранності в передачі сприйняття і враження. Герой його, видається, повністю у цей час повертається обличчям «до життя живого», але дні поета уже були полічені...

Оригінальні поетичні твори Грабовського є найвагомимим його внеском в українську літературу. Проте ними не обмежувалася діяльна участь поета в літературному процесі 90-х років. У галицьких виданнях друкувалися його нариси, статті, замітки, виходили друком книги поетичних перекладів.

Протягом усього творчого життя Грабовський здійснював величезну роботу як перекладач творів світової поезії. У книгах «З чужого поля», «Доля», «З півночі» (розділ «Переклади»), «Кобза», в підготовленій, але не виданій збірці

«Хвиля» вміщено переклади поетичних творів із двадцяти п'яти літератур світу.

Переклади Грабовського (сам автор часто всуціль називав їх «переспівами») мають різний рівень відповідності оригіналам. У передмові до однієї з своїх книг перекладів поет зазначав: «У декотрих поетів я брав тільки мотив, переймався настроєм, а переспівував цілком по-своєму» [1, 459]. Широким задумамам перекладача стояли на перешкоді скрутні умови його побуту. Не всі твори міг він перекладати з мови оригіналу, «бувало й так, що англійські вірші я перекладав з німецького, грузинські з польського і пр.» [3, 296]. Неусталеність перекладацьких принципів, недостатність першоджерел позначилися на створеній Грабовським «антології світової поезії», але це не применшує її значення, особливо для свого часу. Своєрідністю перекладацької діяльності Грабовського є й те, що поет здебільшого щедро наснажував переклад пафосом та ідеями власної творчості. Водночас «поряд з поезіями Шевченка, Некрасова, Франка революційна зарубіжна поезія (Гейне, Петефі, Бернс, Христо Ботев та ін.) була тим підґрунтям, на якому сформувався оригінальний поетичний талант Павла Грабовського»<sup>4</sup>.

Цікавим явищем є створення збірника «Песни України» (за життя поета не був надрукований; першопублікація частини — у 1959 р.) — спроба популяризації російською мовою кращих поетичних творів українських поетів ХІХ ст. Грабовський — упорядник цього збірника й перекладач значної частини вміщених тут творів — дбав про широкий добір імен, виявив добрий художній смак. В цілому збірник засвідчує ґрунтовну обізнаність поета з різноманітними явищами українського літературного процесу. Як це притаманне для практики Грабовського-перекладача, одні твори перекладені тут з більшою точністю, інші — досить вільно.

Багатогранна літературна діяльність Грабовського була ваговою складовою частиною українського літературного руху наприкінці ХІХ ст. Свій художній талант та унікальний життєвий досвід поет реалізував у розбудові своєрідної концепції ліричного героя — людини активної громадянської дії і думки, яка почуттями й помислами виходить далеко поза межі партійно-групових програм і регламентів. Перебуваючи серед тяжких матеріальних і духовних обставин (ув'язнення, заслання, відірваність від рідного краю,

---

<sup>4</sup> Каспрук А. Поет-революціонер // *Грабовський П. Поезії*. К., 1962. С. 25.

обов'язок перед «товариством» тощо), переживаючи сумніви й розчарування, цей герой зберігає власну гідність, розширює свої погляди, прагне до вияву повноти свого внутрішнього світу. Творчість Грабовського в цілому засвідчує домінування багатоасяжного художнього чуття над доктринальною запрограмованістю, до якої поета зобов'язувала сповідувана ним ідеологічна віра. Потреба виразити світоглядні роздуми, гостроту морально-етичного конфлікту, психологічну складність переживання настійно вели автора до широких художніх пошуків, що в багатьох поетичних творах унаочнили свою плідність. Поетичною творчістю й перекладацькою діяльністю Грабовський вводив українську поезію в річище світового літературного розвитку.

Художнє самоусвідомлення й політичне забарвлення тієї чи іншої історичної епохи вносили свої корективи в рецепцію творчості поета. Після виправданого інтересу наприкінці 90-х — на початку 900-х років (твори поета вміщують антології, альманахи, збірники «Степові квіти», «Вік», «Акорди», «Дубове листя», «З-над хмар і долин», «Розвага», «Досвітні огні», «Квіточка», «Українська муза» та ін.) творчість Грабовського з ряду причин майже на три десятиліття практично випадає з поля зору дослідників літератури. Аж у середині 30-х років ХХ ст. Грабовський був заново «відкритий» — уже в односторонній, ідеологічно кодифікованій ролі «поета-революціонера». Проте й цей факт об'єктивно сприяв розширенню зацікавленості його життям і творчістю, введенню до хрестоматій тих чи інших зразків його поезії, появі досліджень, що поступово розширювали уявлення про образ поета. Сьогодні місце Грабовського в історії української літератури мусить визначатися не його політичною біографією, ідейними переконаннями і поглядами, а передусім художнім набутком. Його творчість — з колом власних оригінальних художніх ідей, жанрових модифікацій, стильових рішень, образів, мотивів, тем і проблем, на трактуванні яких позначився непересічний талант митця, — ставить Грабовського в ряд помітних постатей літератури.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Грабовський Павло*. Зібрання творів. У 3 т. К., 1959—1960.  
*Грабовський Павло*. Вибрані твори: У 2 т. К., 1985.  
Павло Грабовський у документах, спогадах і дослідженнях. К., 1965.  
Павло Грабовський у школі (Біб-ка вчителя-словесника). К., 1966.

Дудко В. «Знову взявся за перо українське...». Балаганська збірка Павла Грабовського: нові матеріали // Книжник. 1990. № 5.

Кисельов О. Павло Грабовський. Збірка статей та матеріалів. К., 1948.

Кисельов О. І. Павло Грабовський: Життя і творчість. К., 1959.

Панченко В. Є. Поет революційного гарту: До 125-річчя від дня народження П. А. Грабовського. К., 1989.

Поважна В. Павло Грабовський: Літературний портрет. К., 1962.

Поважна В. М. Павло Грабовський: Семінарій. К., 1966.

Сиваченко М. Є. Текстологія поетичних творів П. А. Грабовського. К., 1988.

Франко І. Павлові Грабовському // Збір. творів: У 50 т. К., 1981, Т. 34.

Франко І. Пам'яті Павла Грабовського // Там же.

## Іван Франко

(1856—1916)

Новаторський зміст творчості Івана Франка усвідомлювався і ним самим, і його сучасниками. Особливості культурної та естетико-художньої діяльності Франка значною мірою визначив суспільно-культурний і просвітницький рух покоління, названого «молодою Україною». В цілому нова культурна ситуація зумовлювалася переходом від пізньоромантичних літературних орієнтацій, етнографічного й реалістичного побутописання до суспільно-психологічної школи, близької до європейського натуралізму. Вона спиралася також на ідею єдності національної традиції української культури, з одного боку, і зміну форм художнього освоєння сучасності — з іншого.

Своєю творчістю Франко підключився до двох важливих процесів, які визначали характер розвитку тогочасної української літератури. Це були як секуляризація суспільно-літературної думки в західноукраїнському регіоні, так і європеїзація та культурна інтеграція загальноукраїнського літературного процесу. Ці явища свідчили про активність національно-культурного самоусвідомлення, про поглиблення специфіки української літератури, вироблення її двоєдиного культурного коду: органічно національного та загальноєвропейського. У пошуках їхнього синтезу Франко відштовхувався в різні періоди своєї творчості від концепції романтично-національної окремішності І. Нечуя-Левицького, від космополітичної теорії М. Драгоманова, від соціал-демократичної утопії «злиття нації».

Франкові судилося творити на рубежі різних епох (до би романтизму й позитивізму, позитивізму й модернізму), на пограниччі геокультурних просторів. Разом з іншими західноукраїнськими митцями йому судилося також вводити українську літературу як активний чинник в центрально- та східноєвропейський літературний контекст. Друкуючись у німецьких, польських, російських, угорських, чеських виданнях, вільно володіючи кількома мовами, Франко виборював українській літературі, за його власним визнанням, «права горожанства серед цивілізованих народів світу».

Іван Якович Франко народився 27 серпня 1856 р. в с. Нагуєвичі, в присілку Слобода в сім'ї Якова Франка, землероба й коваля, та Марії Франко з роду збіднілого польського шляхтича Миколи Кульчицького. Перші літературні спроби І. Франка належать до часів навчання в нижчих класах Дрогобицької гімназії. Письмові завдання з польської, латинської, української мов («опис пожежі», «опис літа», «опис зими»), аналітичний розгляд окремих класичних творів сприяли появі його перших творів (драма «Югурта», уривок драми «Ромул і Рем»).

Попри всю схоластичність шкільного навчання, зокрема орієнтацію тогочасної галицької інтелігенції на другорядні зразки польської та німецької літератур і псевдокласичні твори «високої» творчості, школа виробила у Франка інтерес до самостійної творчої праці. У старших класах гімназії коло інтересів Франка вже досить широке — Шекспір, Шіллер, Гете, Міцкевич, Словацький, Е. Сю, Красицький, Клопшток та ін., з української літератури — О. Стороженко, Марко Вовчок, П. Куліш, С. Руданський, Панас Мирний і, звичайно, Т. Шевченко.

Починаючи з 1874 р. Франко надсилає свої вірші до «москвофільського» студентського журналу «Друг». По складанні іспитів він вступає до Львівського університету і входить до редакції журналу. На цей час творчий доробок його, за власним визнанням Франка, складають оригінальні речі — «вірші любовні (патріотизму я тоді ще не знав), драми і оповідання віршовані», а також переклади (Софокл, Біблія, кілька пісень «Нібелунгів», «Одіссея», два перші акти «Уріеля Акости» Гуцкова, ціла «Краледворська рукопись» і т. д.) [49, 243]. Увага Франка до класичної літератури невіддільна в цей час від романтичного захоплення фольклором.

Рання поетична творчість виявляє книжні зацікавлення Франка й розвивається переважно в руслі тогочасної галицької літературної традиції. Вона характеризується ще значною мірою мовною невправністю, використанням штуч-



ного «москвофільського» письма («язичія»), позначена численними діалектизмами, загалом — спробою творення «високого» літературного стилю. Пізньоромантичні та класицистичні уподобання відбиті в ній у моралізаторських віршах-сентенціях («Дві дороги», «Божеське в людським дусі»), баладних варіаціях традиційних романтичних мотивів («Могила», «Керманіч», «Від'їзд гуцула», «Рибак серед моря») та обробці історичних переказів, легенд («Бунт Митуси», «Данина», «Аскольд і Дір під Цар-городом»). Значну частину поетичного доробку становлять переспіви з Гете («Помста за вбитого»), Гейне («Лицар»), Пушкіна («Русалка», «Князь Ігор», «Шотландська пісня»). Усі ці твори ввійшли до першої поетичної збірки Франка «Балади і розкази» (1876) й були перевидані пізніше в збірці «Із літ моєї молодості» (1913).

Уже в першій збірці Франка відчутний інтерес до міфології, особливо давньоруської, й проблематики духовного характеру, тяжіння до класичної форми вірша (сонет), до олітературення народної пісні й балади. Наслідувальний характер ранньої поезії, який виявився в запозиченні сюжетів, співіснував із оригінальною романтично-декоративною стилістикою опрацювання історичних легенд і переказів.

Загалом оригінальність поетичної манери Франка, за словами П. Филиповича, виявилася насамперед у нетрадиційності його художнього вибору, у відкиненні наслідування народнопоетичної художньої форми. Крім того, ця новизна й своєрідна «неокласична» нетрадиційність Франка, за Филиповичем, полягали в «невідчуванні історичної романтики, зокрема козакофільської», у переважно книжному матеріалі, взятому з різних чужоземних джерел<sup>1</sup>.

*Особливість поетичної манери* Франка позначилася й на розробці літературних тем. Вона виявилася, зокрема, в певному нюансуванні сюжетів через уведення в них елегійних і рефлексивних мотивів, у широкому використанні алегоричних і риторичних формул. Часто класична форма сонета, сповільнений ритм і книжна лексика служать розгортанню ідеалізованих образів-алегорій — народного духу («Народна пісня»), божественної любові, що розбуджує поетичну творчість («Моя любов»), загальнолюдського духу («Божеське в людські дусі»). Водночас на основі просвітительськи трактованого платонізму й класицистичної традиції в ранній ліриці Франка викристалізовується особ-

<sup>1</sup> Филипович Петро. Шляхи Франкової поезії // Літературно-критичні статті. К., 1991. С. 72.

лива естетична якість, яка впливатиме на характер усієї його творчості,— ідеальна концепція творчості. Вона базується на зближенні художньої творчості з духовною, моральною практикою, що актуалізує спонукаючий гуманно-творчий характер літератури й культури, особливу цінність морально-риторичної єдності знання та слова. Художня творчість, таким чином, через ідеальну тенденцію вибирає в себе етико-психологічний аспект людської діяльності.

Франка приваблює динамічне, контрастне зіставлення глобально типізованих характерів, а також абстрактних понять добра і зла, правди і справедливості, свободи і честі, які не лише генетично закорінені в людських вчинках і характерах, а й існують як певні ідеальні сутності, що визначають духовний досвід людства («людськості»). Предметом поезії, за його визначенням, має бути не реальна, а вторинна, морально-інтелектуальна «природа», «розумне життя,— не просте органічеське вегетування» [26, 393]. Таке розуміння творчості раннім Франком, на перший погляд, суперечить усталеній тезі про реалізм чи навіть натуралізм творчості письменника. Однак ідеалістична естетика характерна не лише для раннього періоду, а відчутна навіть у період так званого натуралістичного перелому Франка (теорія «наукового реалізму»). Вона властива також його зрілій і пізній творчості.

Ідеалізм у ранніх творах Франка виявляється насамперед в їхній дидактичній спрямованості й впливає із злиття логічного та емоційного ряду. Романтична ідея розгорнена через діалог, аргументи об'єктивуються через опозиції ідеалізованих типів і персонажів (князь — співець, благородний вождь — підступний зрадник), конфлікти й перипетії будуються на зіткненні загального й часткового, станових і загальнонародних, загальнодержавних інтересів. Подібні конфлікти характеризують ранні драматичні спроби Франка («Славой і Хрудош», 1875; «Три князі па один престол», 1875). Його загалом цікавить слов'янський, давньоруський дружинницький епос. Франко був настільки захоплений співністю українських народних пісень і дум, що мріяв про укладення рукопису на зразок відомого Краледворського. Уже в цей період закладається певна система оцінок та уподобань, які дають змогу говорити про окремих — *ранній період творчості* Франка. Він позначений певним відстороненням сприйняттям національної традиції і глибоким засвоєнням елементів класицистично-раціонального, романтичного мислення та просвітительської естетики. Мистецтво й література в цьому зв'язку мислилися особливою ідеаль-

ною, духовно-практичною сферою пізнання й виховання «божеського в людській душі».

Однак літературний процес останньої чверті ХІХ ст. визначався передусім розвитком реалізму й натуралізму. Пізньоромантичні та пізньокласицистичні елементи, які широко практикувалися в тогочасній українській літературі в Галичині, були вже пережитими. Еволюцію своєї ранньої творчості Франко визначив як шлях засвоєння найновішої «реальної» школи й переборення псевдокласицизму.

На фоні тогочасної української літератури в Галичині вже перша повість Франка «Петрії і Довбушуки» (1875—1876) вирізнялася зверненням до народної історії, відтворенням реального життя міста й села, спробами реального змалювання характерів. Пізніше він назвав її «документом молодечого романтизму» [22, 325], що виник під впливом творів польських романтиків. Певний вплив на повість справили також романи Е. Т. А. Гофмана («Еліксир диявола»), Е. Сю («Вічний жид»), популярна пригодницька повість «Рінальдо Рінальдіні — великий італійський бандит». Сліди читаних ще в гімназії творів позначилися на стилістиці повісті, зокрема надали екзотичного забарвлення сюжету, виявилися в елементах фантастичного, таємничого, навіть містичного трактування подій, ірреальності характерів, замилюванні в описах дикої природи й непогамованої пристрасті.

Авантюрно-пригодницький і фантастичний, сентиментально-моралізаторський і реалістичний плани розповіді склалися в динамічну й різнобарвну картину життя, сконденсованого до «казки». В основі романтично-фантастичного сюжету повісті — пошуки втрачених скарбів легендарного Олекси Довбуша й ворогування з цього приводу двох родів (Петріїв і Довбушуків). Використовуючи легенди й перекази про Довбуша, автор вдається до вільної часової й біографічної інтерпретації цієї постаті, наділяючи героя рисами «благородного розбійника». Інтрига й містика «світового зла», уособленого родовою лінією Довбушуків, змикається в повісті з фантастично-утопічною вірою у надприродну силу й благородство Довбуша. Цей ряд доповнюють ідеали народного самоусвідомлення, носіями яких виступають батько й син Петрії.

Стилістична й тематична різноманітність повісті «Петрії і Довбушуки» як твору пізньоромантичного (з елементами готичного роману жахів і таємниць) та проблематикою, близькою до роману виховання, спрямована, однак, на сучасність, що особливо засвідчує епілог твору. В жанровому плані перша повість Франка наближається до баро-

ково різнорідної епічної структури. Переплетення фантастики й реальності, історії і сучасності з суспільними, просвітницькими ідеями вказувало також на освоєння автором форми соціального роману.

У повісті відтворюється життя й побут різних соціальних груп і прошарків. Розгалужена наративна структура повісті будується за допомогою вставних розповідей і часових зсувів. Новим на той час, на думку самого Франка, було змалювання «живими сценками» явищ суспільного життя, таких, як ворогування сімей, ставлення сільського священника до польського двору, опришківство XVIII ст., розбійництво XIX ст., монастирське життя та побут поміщицької сім'ї, вияви вільнодумства серед євреїв тощо. Таким чином, соціологічний інтерес Франка-письменника виявився вже в ранній період творчості.

Пізньоромантичний характер твору позначений елементами романтичного натуралізму, які співіснують з розлогими реалістичними описами середовища, де відбувається дія, пейзажів, пластичністю та об'ємністю описів, увагою до психофізіологічної характеристики, конкретністю розмов, деталей тощо.

І проблемно, й стилістично повість «Петрії і Довбушки», до якої Франко ще раз звернувся в 1911—1912 рр., переробляючи й значною мірою випрямляючи її барокову різнобічність, засвідчила спрямування його наступної творчої еволюції. Зміна бачилася, як зазначав він у «Літературних письмах» (1876), у повороті белетристики від «давньої схоластичної поетики» до «доріг нових, більше природних і відповідних життю самому» [26, 38], до жанру роману й передусім «роману із життя суспільного, не вальтерскоттівського історичного» [26, 38], характерного тоді для української літератури.

Переорієнтація з «казки» на «історію», заявлена наприкінці повісті, вказувала на перелом у творчості Франка, який остаточно виявився в 1877—1878 рр., коли почали виходити його прозові «образки» «Борислав», що «мали повний succès de scandale \* серед галицької публіки» [49, 245]. Знайомство з найновішою європейською літературою (Е. Золя, Г. Флобер) і творами російської народницької белетристики прискорило процес самоусвідомлення молодого письменника й сприяло демократизації світогляду, звернувши увагу на ідеї реалізму, соціалізму й позитивізму.

\* Скандальний успіх.

Знаменним фактом тогочасного суспільно-культурного життя Галичини стало зародження в невеликому колі людей, згуртованих навколо журналу «Друг», нового типу свідомості, що на відміну від популярних тоді ідей «народовства» і «москвофільства» була названа радикальною. Молоді «народовці» («Друг» на той час став уже органом «народовського» напрямку) виступили як «апостоли правди» і «християни» під гаслами прогресу, науки, соціальної і моральної свободи, за що були охрещені нігілістами й соціалістами.

Франкові судилося стати одним із ідеологів і літописців цього руху, який заявляє про себе з кінця 70-х років. «Покоління те, — згадував Франко пізніше, — внесло в програму нашого народовства нові домагання: крім теоретичної оборони самостійності малоруського народу, воно домагалось практичної оборони інтересів народу на полі економічним і соціальним, домагалось служби інтелігенції для інтересів робочого люду, в літературі реального зображення життя того люду і тої інтелігенції і ширення правдивої, розумної освіти між людом і інтелігенцією» [49, 57]. Своєрідним програмним узагальненням настроїв, ідей, філософсько-моральних колізій молодого покоління стала лірика Франка («Гімн», «Товаришам із тюрми», «Каменярі»).

Процес самовизначення й естетичної переорієнтації Франка, глибшого ознайомлення з тогочасними соціальними теоріями прискорив перший у Галичині соціалістичний процес 1877 р., внаслідок якого письменник був ув'язнений на дев'ять місяців. Крах надій на вчителювання, голосний публічний резонанс сфабрикованого процесу й водночас «гарячий запал, з яким горнулася до нових ідей часть галицько-руської молодіжі» [39, 11] підштовхнули його разом із М. Павликом до видання місячника «Громадський друг» (згодом «Дзвін» і «Молот»). Ці видання мали виразні пропагандистські цілі й соціально-критичну спрямованість.

*Естетичні погляди Франка* раннього періоду творчості відбилися у статті «Поезія і її становисько в наших временах» (1876). Розуміння природи поетичної творчості в ній близьке до ідеалістичного (зокрема, в трактуванні «поетичної справедливості»). Однак стаття містить також і критику абстрактних естетичних ідеалів класицистичного та романтичного типу. Ключовим поняттям при цьому служить поняття «людськості», яке Франко мислить просвітительськи (як загальнолюдську моральну сутність) і позитивістськи — як суму емпіричного людського досвіду й водночас як позитивний родовий ідеал (подібно до О. Конта). Пізніше, в період глибшого зацікавлення позитивізмом, розроб-

ляючи принципи натуралізму в літературі та «реалізму» в політиці, Франко значною мірою конкретизуватиме саме поняття «людськості», зокрема переосмислюючи його субстантивну (божественну) заданість і пов'язуючи з ідеями суспільного й етичного прогресу. В цьому плані й література бачилася поверненою не до ідеального класичного ідеалу духовності, уяви й природи, а співвіднесеною з раціональним аналізом реальної людської історії.

«Критичний перелом» кінця 70-х років стосувався передусім змісту естетико-гуманістичного ідеалу, закладеного в ранній творчості Франка, що ніс у собі просвітительський моральний і духовний зміст людського знання, закріпленого в художньому слові. Alegоризм, символіка, динамізм, з одного боку, й авантюризм, майже демонічна характерність героя, смислова виразність узагальнень і діалогів, з іншого — все це вирізняло ранню творчість Франка й було ще далеким від його пізнішої соціальної заангажованості.

Розрив з ідеалістичною естетичною традицією найвиразніше засвідчила стаття «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878), хоча він був підготовлений уже ранішими критичними виступами Франка («Літературні письма», «Роман Е. Золя «L'assomoir», «Новь» І. С. Тургенєва», «Життя і побут сучасного селянина на Україні і в Франції», «Критичні письма о галицькій інтелігенції»). Заперечення романтичної естетики супроводжується в них утвердженням соціальної ролі мистецтва й потребою «реальної» критики.

Приводом для статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» послужила підписана І. Нечуєм-Левицьким стаття «Сьогочасне літературне прямування». У полемічній формі, спрямованій проти «народовського», ідеалістичного, на думку Франка, розуміння літературної творчості, він викладає програму розвитку української літератури, її предмету й цілей. Цей шлях молодий критик пов'язував (очевидно, не без впливу М. Драгоманова) з використанням досвіду загальноросійського літературного процесу та європейської школи «новішого реалізму літературного», з переходом її від «етнографічних границь української народності», як вважав Нечуй, на проблематику загальнолюдського («космополітичного») характеру.

Становлення нової парадигми розвитку української літератури Франко пов'язує з перспективою розгортання «новішого» реалізму, що виступає на цьому етапі для нього своєрідним різновидом європейського натуралізму — синтезом аналітичного «наукового» методу й «поступової» раціонально-просвітницької «наукової» тенденції. Теорія «науко-

вого реалізму» спиралася на досвід французького натуралізму (передусім Золя) та «ультрареалізм» російської народницької белетристики (Гл. Успенський, Помяловський, Решетников). «Науковий реалізм» Франка, опертий на досліді з соціології, статистики, етносоціології, психофізіології, знаходить в індустріальному Підгір'ї унікальний матеріал. Етносоціологією й статистикою цікавилися в цей час також М. Драгоманов, М. Павлик, Іван Білик, на соціологічному аналізі культури засновує свої студії О. Терлецький, доля жінки з погляду соціальної психології стає об'єктом феміністичних виступів Н. Кобринської. Так залочатковувався загалом соціологічний напрям в українській науці і культурі.

На кінець 70 — початок 80-х років припадає особливий інтерес Франка до робітничого руху — зв'язок із робітничими гуртками, участь у виданні робітничої польської газети «Ргаса», вивчення й популяризація окремих праць Е. Геккеля, Ф. Ланге, Ф. Лассалля, К. Маркса, співпраця з польськими соціалістами тощо. Симпатії Франка до робітничого руху пояснювалися значною мірою тим, що письменник розглядає пролетаріат як «чинник цивілізації», який сприяє вселюдському прогресові.

Крім очевидного функціонального й пропагандистського характеру, студії з життя робітників, які Франко друкує в цей час, поряд з натуралістичним аналітизмом мають виразну просвітницько-раціональну тенденцію. Письменник цікавиться соціологією нового суспільного процесу, зокрема його моральними й психологічними колізіями, показує, як Борислав «пожирає молоде покоління, ліси, час, здоров'я і моральність цілих громад, цілих мас» [14, 276]. Соціологічно-етичне підґрунтя утверджуваного Франком натуралізму спричинилося до зображення психології «маса», «масового» героя, а аналіз пролетаризації вів до зображення десакралізованої свідомості й деструктивних явищ людського життя (пняцтво, розбишацтво, руйнування патріархальних відносин).

Заявка на створення соціального роману («Петрії і Довбушуки») — завдання, яке визначило характер позитивістського етапу в європейських літературах другої половини ХІХ ст. Братів Гонкурів, Золя, Доде, Флобера Франко відносив до «найвидатніших представників натуралістичного напрямку у Франції» [48, 509]. Шлях до такого роману бачився йому також через аналіз «великих сучасних питань в коротеньких картинах в душі нової європейської школи літературної» [25, 115], представленої іменами Діккенса,

Брет Гарта, Марка Твена, Шпільгагена, в українській літературі — Нечуя-Левицького й Папаса Мирного.

«Галицькі образки», з якими Франко виступив у 1877 р. в альманасі «Дністрянка» («Лесишина челядь», «Два приятелі»), започатковували серію творів, у яких він хотів дати «образ суспільності у різних її верствах та моментах». Фрагментарність, ескізність прозових студій Франка, фіксування сучасності в окремих моментах її розвитку, на його думку, мали підготувати наступний — синтетичний етап літературного розвитку, коли могли б з'явитися «ширші заокруглені образи дійсності» [33, 399]. Йшлося, отже, про руйнування старої оповідної структури, в якій функція всезнаючого автора спрямовувала й вичерпувала епічну художню перспективу. Багатогранність і різноманітність реального матеріалу, його принципова невичерпність, з одного боку, і майже утопічна віра в спроможність художньої аналітики та зближення її з наукою, з іншого, руйнували монологічну закритість оповіді в натуралістичній прозі, зближували її з імпресіоністичною. Цей процес трансформації епічної структури переживала й проза Франка.

Інтенсивність творчого пошуку Франка цих років незвичайна: 1878 р. написана перша в українській літературі натуралістична повість «*Voas constrictor*», 1880 р. — повість «На дні», 1881 р. — незавершений роман «Борислав сміється». У проміжках між ними — новаторська збірка оповідань «Борислав» (1877), цикл «Ругенці» (1877), новели й оповідання з народного життя. Розгорнена наративність перших оповідань Франка, сугестивна в «Лесишиній челяді» та іронічна в «Двох приятелях», набуває, приміром в циклі «Борислав», загостреного ідеологічного підтексту. Франко намагається освоїти такі форми художнього зображення, в яких гуманістична тенденційність природно й закономірно впливала б із конкретних обставин і характерів, а самі колізії узагальнювали б основні соціальні процеси дійсності. Конкретність і детальність описів життя «ріпників» не лише окреслюють специфічний предмет зображення, а й покликані зафіксувати особливу, майже наукову об'єктивність і процесуальність часово-просторового континууму такого світу («Ріпник», «На роботі», «Навернений грішник»).

Натуралістичний контекст бориславських оповідань відчутний у цілковитій міфологізації такого соціального явища, як Борислав та в його своєрідній магичній символізації. Створюється загальний образ міста-погворн, ландшафту, засіяного кістками його жертв, маси людей, напівсп'янілих-напівбожевільних. Таким чином, соціальне зло й



фізичне виснаження супроводжуються фізіологічним і психічним руйнуванням характеру. Натуралізм Франкових творів підривав романтичні конфлікти й моралізаторсько-сентиментальні повчання творів «народовського» спрямування. Він трансформував і включав у себе й елементи просвітительського та романтичного характеру.

Об'єктивний науковий метод зображення письменник поєднує з просвітительською тенденцією в оповіданні «Ріпник», повістях «*Voа constrictor*», «На дні», де віра в природну, добру людську натуру, здатну до морального відродження, переважає об'єктивний аналіз соціального «дна» і вносить у твори елементи моралізаторства, сентименталізму. Важливою ознакою теорії «наукового реалізму» є також просвітительська критика згубного впливу на людину соціального середовища. Так натуралізм на самому початку пов'язувався з гуманістично-просвітительськими ідеалами («ідеалізмом»), як у творчості І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, О. Кониського.

*Повість «Voа constrictor»* можна вважати першою власне натуралістичною повістю в українській літературі. Структуру її визначає особливий психологізм, заснований на елементах самоспостереження (інтроспекції) та психологічної сугестії. Важливою ознакою повісті став натуралістичний спосіб узагальнення, за яким людина в соціальному процесі відіграє роль жертви, а сам процес стає фатальним і міфологізується (символом його стає змій-полоз, уособлення «золотої гарячки»). Таке мислення передбачає особливе, фатально-випадкове злиття характеру особистості й обставин її життя. Між ними існує напруження і навіть взаємна боротьба, що символічно (й навіть фізіологічно) відбито в сценах боротьби Германа за оволодіння богиною щастя.

Повість «*Voа constrictor*» вводила в українську літературу жанрову структуру, не подібну до просвітительського роману виховання, елементи якого наявні в повістях Шевченка, Марка Вовчка, Нечуя-Левицького, Панаса Мирного. Картини природних і соціальних, свідомих і позасвідомих впливів, які формують новий суспільний тип галицького мільйонера, розгортаються внаслідок послідовного зняття нашарувань зовнішнього світу. Здійснюється це через спогади, рефлексії, які майже не контролюються героєм і поступово підкоряють його собі. Водночас через рефлексії, спомини здійснюється аналітичний розтин душі Германа Гольдкремера, засліпленої пристрастю нагромадження, що поступово переростає у своєрідний демонізм. Життєві перипетії, оточення, де відбувається дія, містичний характер

сприйняття героєм реальності Франко описує по-натуралістичному конкретно й локально. В повісті розгортається психологічна студія підсвідомості по-своєму патологічного («автоматичного») характеру «ділового чоловіка», якому цілком чуже духовне життя.

Примушуючи героя виговоритися, Франко дістає можливість окреслити характер не функціонально, а зсередини його психічного життя, через пробудження совісті. Цю про-світительську, на перший погляд, ідею морального відродження Франко розгортає цілком новим, натуралістичним шляхом. Моральний переворот, який переживає Герман, коли він у пориві зворушення й спокути кидає жменю срібняків у вікно бідної вдови, виявляється закономірним і об'єктивним наслідком розгорнутої в повісті психоаналітичної студії-терапії. Натомість із погляду суспільної студії він є випадковим, і Франко в 1884 р., в період переосмислення натуралістичного методу, дописує епілог, підкреслюючи ілюзорність переродження Германа в «доброго чоловіка».

Особливу роль у повісті відіграє символічний образ змія-полоза, боа-констріктора. Картина, на якій зафіксований момент полювання змія-полоза, переростає в містичний підтекст усєї історії і концентрує сферу підсвідомості героя, якого мало не задушив власний син. Ця сфера підсвідомості несе в собі трагічний міф про щастя — ілюзію-бажання власної свободи. Так постає метафоричний образ капіталу, новочасного суспільного фатуму, що його уособлює змія-полоз. Просторові ландшафти споминів і зокрема сон-погоня за прекрасною богинею щастя, що виявляє не-свідомі бажання героя, а також апокрифічні картини-видіння Германом мертвого Борислава — все це засвідчує особливу інтенсивність зароджуваного в творчості Франка наприкінці 70-х років психоаналітичного дискурсу, генетично пов'язаного з європейським натуралізмом.

У 1907 р. Франко створює нову редакцію повісті. Маючи характер і життєвий шлях «галицького капіталізму», він зупиняється, як сам зауважує, на історії «галицького капіталізму взагалі» [22, 166]. Його прогресивне суспільно-історичне значення, на думку автора, полягало в створенні ситуації, яка давала можливість «вийти зі старої тісноти та безрадності патріархального життя, пізнати більше світу, розвинути свою волю» [22, 193]. Характер Германа Гольдкремера уособлює в цій редакції вольовий пафос буржуазного прогресу. Натомість його зворотний бік символізують волюнтаристські й садистські нахили Дувідка. Морально-психологічна проблематика й психоаналіз

першого варіанта повісті в цьому творі значною мірою переосмислені й усунуті. Переробляючи повість «Воа constrictor», Франко мовби завершував розпочату наприкінці 70-х років художню епопею з бориславського життя. Основні лінії і конфлікти її він доповнив і розгорнув наприкінці 90-х років у збірці оповідань «Полуйка і інші бориславські оповідання» (1899).

Властиві ранній творчості Франка пошуки адекватного художнього способу зображення нового життєвого матеріалу (побуту ріпників, їх пролетаризації і моральної деградації) втрачають на цей час свою гостроту й актуальність. Його цікавить трагізм окремої людини, зростання фатальної сили випадковості. Письменник підкреслює одноплановість характерів, доповнюючи сюжетні лінії, загострюючи їх і навіть надаючи їм авантюрного підтексту. Таке повторне звернення до вже написаного, варіювання його й переосмислення відбивають глибинну філософсько-естетичну системність індивідуального світобачення письменника.

Відчутна зміна характеризує розвиток індивідуально-особистісного начала в поетичних і прозових творах Франка початку 80-х років. Загалом *лірика Франка* несла в собі відчутний ідеологічний підтекст, оскільки індивідуальне світосприйняття поета узагальнювало самоусвідомлення усього покоління 70-х років, «молодої України». Його громадянська лірика засвідчує майстерне опанування публіцистично-романтичною риторикою, відкрито авторською поетичною дикцією. Застосовуючи романтичну риторичку утвердження через заперечення, контрастність і опозиційність тезисного розгортання провідної ідеї, майстерно використовуючи ритміку переліку й повторів у функції переконання, наділяючи завершальним смисловим акордом фінальну строфу, Франко створює програмний для свого покоління «Гімн. Замість пролога».

Чітка ритмомелодична основа, навіяна одним із творів Ю. Словацького, забезпечувала піднесеність вольового самоствердження й уславлення людського духу, а проголошення його «вічним революціонером» вселюдського постулу засвідчувало відмежування від «старого», феодально-клерикального світу й декларацію «нового», раціонально-наукового й позитивного світогляду.

«Радісне відчуття свого мужицького кореня характерне для всього цього покоління радикальної інтелігенції»<sup>2</sup>, — відгукувався М. Зеров про поезії збірки «З вершин і низин». Уперше видана в 1887 р. й згодом доповнена й пере-

<sup>2</sup> Зеров Микола. Франко-поет // Твори: У 2 т. К., 1991. Т. 1. С. 440.

видана 1893 р., збірка «З вершин і низин» — свого роду підсумкова на двадцятилітньому творчому шляху поета. До першого видання була включена незначна частина поезій, написаних протягом 1877—1887 рр. Друге, значно розширене видання, організоване за поетичними циклами, жанрово й стилістично багатофункціональне, тематично різнопланове, можна вважати зразковим в українській літературі кінця XIX ст., оскільки поетична збірка Франка задала той спосіб циклічної організації і своєрідної діалогізації поетичного тексту, який стане характерним для лірики XX ст. (Леся Українка, М. Ворошиї, П. Тичина).

Чимало поезій у збірці «З вершин і низин» датовано 1880—1883 рр. Власне, на цей період припадає активний процес визрівання й становлення поетичного голосу Франка, вже не обтяженого романтично-класицистичною традицією, а зорієнтованого на творення суб'єктивної «реальної» поезії. В цьому відношенні цикл «Веснянки» закріплював новий різновид лірики.

Поезії цього циклу не зводяться до одноплосинного громадянського пафосу й поетично-риторичного оформлення думки. Вони засвідчують наближення до своєрідної синкретичної художньої структури, де конкретне й абстрактне, алегоризм і предметність образних асоціацій, риторика романтично-пафосних пророцтв і закликів тісно переплітаються. Джерелом художнього розгортання революційних мотивів, політичних лозунгів стає не стільки пряме їх декларування, скільки співзвучність і багатоголосся психологічних настроїв, картин весняної природи й напруженого пульсування людської думки.

Характерною ознакою такої нової «реальної» лірики стає інтелектуалізм і живе, зацікавлено-суб'єктивне ставлення до зображуваного. Так, раціональні ідеали, по-своєму натуралізуючися й суб'єктивізуючися, втрачали абстрактний зміст і ставали живими й конкретними («реальними»). Звертання до «розуму-бистроума» як до сили, що сприяє суспільному пробудженню, підтверджується в самих поезіях інтенсивністю авторського мислення, його асоціативністю й точністю формулювання думки. Суголосність авторського голосу з думками й настроями ліричного героя підсилює авторитетність поетичних зізнань, надає їм громадського резонансу й драматичного смислу. Іноді такі «думи» (жанрова суголосність із Шевченком) переростають у жанрові сценки, стають пейзажними зарисовками.

Поезії «Гріє сонечко!», «Гримить! Благодатна пора настає» за аналогією зближують настрої, викликані весняним пробудженням природи, одвічним землеробським

інстинктом селянина, з одного боку, та досить віддалений суспільний контекст — передчуття перетворення й оновлення людського життя — з іншого. Своєрідне образне візіонерство, персоніфікація природи, одухотворення землі спираються в циклі «Веснянки» на міфологічні глибини мислення, колективні несвідомі почування, відлунюють магічними заклинаннями. Характерні також мотив молодості, пафос творчості для цих ритмічно виразних, багатих на оклики й риторичні звертання поезій.

Справжня віра в живодайну силу революційного пориву, спорідненість його з творчою сутністю Всесвіту («Встаньте, слухайте всемогущого поклику весни!»), радісне пробудження в цьому процесі людського «я», болісні рефлексії на фоні контрасту весняної природи й завмерлих у душах людей «братерської згоди» та «бажання волі», — все це наповнює традиційний жанр народних веснянок новим суспільним змістом. Оновлення жанру відбувається передусім завдяки своєрідному ритуальному персплетенню тематики веснянок та ідеології нового революційного світосприйняття. Таким чином, раціональні структури мислення в творчості Франка зросталися з міфологічними.

Цикли «Скорбні пісні» і «Нічні думи» зі збірки «З вершин і низин» можна розглядати як іще один різновид громадянської лірики Франка, де чимраз чіткіше окреслюється неповторна суб'єктивність ліричного героя. У них проривається ліричне, інтимно-суб'єктивне переживання в момент зневіри, сум'яття, душевної боротьби. Морально-психологічні переживання й настрої, візії, самоспостереження, відбиті в ліриці й прозі цього періоду, суголосні з інтимною історією душі, зафіксованою в листуванні Франка того часу.

У циклі «Веснянки» Франко відтворював ритми оновлюваного світу, де, незважаючи на страждання й самотність, бодай умоглядно-риторично, досягається повнота загальнолюдського сенсу існування, зокрема й для ліричного героя:

Люди, люди! Я ваш брат,  
Я для вас рад жити,  
Серця свого кров'ю рад  
Ваше горе змити [1, 36].

Натомість у циклі «Скорбні пісні» об'єднані поезії, в яких виявляється резигнація, розпука й сумніви одного героя, який, перебуваючи у в'язниці, відчуває невідворотну плинність життя й свою людську слабкість перед взятим на себе обов'язком. Романтично-демонічні («Бувають хвилі — серце мріє»), просвітительські («Тяжко-важко вік свій коротати») мотиви накладаються на загаль-

ну елегійно-окличну методичку цього циклу. Відтворення контрастів віри й безвір'я, прокляття і майже утопічної віри в земний рай «вільного краю» в циклі «Скорбні пісні» вбирає в себе відгомони народних пісень («Вій, вітре, горою»), уподібнюється «невольничій» поезії Шевченка («Мій раю зелений...», «Тяжко-важко вік свій коротати»).

Посилення тонів і поглиблення контрастів життя і мрії ще відчутніше в поетичних рефлексіях циклу «Нічні думи». Духовні сумніви обрамлені трагічним відчуттям титанічного двобою геніїв світла й тьми, духу й природи, розуму і чуття («Пісня геніїв ночі»). Ще з більшою силою відлунюють тут поетичні інтонації та образи Шевченкового світу («Місяцю-князю», «Безкраї, чорні і сумні», «Світ дрімає. Білдолиций»), вирізняється особлива, розмовно-медитативна ритміка Франкового вірша («Ночі безмірнії, ночі безсоннії»), яка разом із заокругленістю строфіки відбиває неперервність і своєрідну предметну конкретність поетичних візій та уподібнень.

Цикл «Думи пролетарія» пройнятий романтично-вольовим ствердженням активного діяння («На суді»), іронією щодо фальшивості «братніх» сліз і обивательського життя («Ідеалісти»), звертаннями до однопумців-товаришів («Товаришам»). Новий герой — пролетарій, який стає носієм авторської свідомості в творчості Франка, дістає в цьому циклі право заманіфестувати свої ідеали («Semper idem!», «Не люди наші вороги»). В цих поезіях все більше утверджується стилістика монологічного мовлення, закличного й абсолютного в своїх оцінках.

До циклу «Excelsior» увійшли твори, в яких відчутну роль відіграють структури епічного й драматичного плану («Наймит», «Беркут», «Христос і хрест», «Човен», «Каменярів», «Ідилія»). Для них характерна двоплановість поетичної думки, яка поєднує предметний і абстрактний рівні зображення. Конкретні реалії, зорові образи (беркут, човен, каменярів, наймит) переростають в узагальнені символи й алегорії. Таке смислове розширення образів (народу як наймита на своєму полі; беркута — птаха, що навіює передчуття смерті, деспотії, фатуму; фігури Христа, що асоціюється з ідеалами людського поступу й розуму; каменярів, які торують шлях і водночас алегорично окреслюють простір духовного діяння людини) засвідчує складання особливого поетичного ідеологізму. Крім символічного підтексту власне художніх асоціацій, ці твори цікаві також своїми психологічними сугестіями. Пластичною, зоровою проекцією духовного ідеалу стала образна об'єктивація емоційно-психологічної єдності й цілеспрямованості колек-

тиву і «я», що набуває майже архетипного смислу в «Каменярах». Тираноборчі настрої з особливою сугестивною силою передані в поезії «Беркут». Елегію омріяного щастя відбила поетична візія «Ідилія». Поезії з циклу «Україна» («Національний гімн», «Ляхам», «Розвивайся ти, високий дубе») засвідчили глибинну національно-громадянську тенденційність творчості Франка цих років і були пройняті закличками до братерства, бажанням «ширих» трудів «для власної хати».

В поезії Франка цього періоду проступає розгорнена картинність, що постає на основі емоційного сугестювання, подекуди — імпровізації й заглиблення в образно-асоціативні та символічні структури мовлення, коливання від раціонального силогізму до тонкого ліризму. Визрівають питомі прикмети його поетичного голосу — виразність політичної сатири, пластичність алегоричних образів, ритмічна виразність віршів-маніфестів і побутових картин, що співіснують із заглибленою ліричною рефлексійністю віршів-зізнань, елегій, поетичних «снів наяву».

Лірика Франка цього періоду закріплює поглиблення суб'єктивного змісту. Оптимістична, дещо абстрактна віра в прогрес і науку збагачується й розцвічується людським чуттям синхронно до тих життєвих драм і перипетій, які довелося переживати письменнику. Водночас поетичні твори збірки «З вершин і низин» зорієнтовані на актуальність і дохідливість, пройняті громадянськими асоціаціями, виростають з реального досвіду.

Зацікавлення натуралізмом та увага до конкретних життєвих явищ з погляду психологічного й соціального закріплені й у прозі Франка. Його приваблюють характери й ситуації, що відбивають становлення нових морально-психологічних уявлень і на іншому, ніж Борислав, матеріалі, приміром із життя духовної інтелігенції, виявляють розпад феодально-клерикальної ієрархії та її системи цінностей. Художнє студіювання дійсності привело Франка до нового жанрового різновиду — нарису, що стоїть між публіцистикою і художньою прозою (цикл «Рутенці», 1878). Формується і новий спосіб характеристики — через належність літературного персонажа до певного «суспільного типу». Позитивістська методологія виявлялася тут у зведенні окремого індивідуального характеру до ідеального суспільно-психологічного типу.

У 1880 р. після другого арешту за інкриміновану соціалістичну пропаганду Франко створює не лише ряд поезій, що увійшли до збірки «З вершин і низин», а й гостропсихологічну студію «На дні». У цей період фіксується певний

відхід Франка від натуралістичного методу Золя. Український письменник, який в теорії «наукового реалізму» за-клав характерну відмінність від натуралістичного методу Золя, доповнивши його реалістичною «поступовою тенденцією», в повісті «На дні» основну увагу так само звертає на студіювання насамперед морально-психологічного досвіду, духовного життя, будучи більше «психопатологом», подібно до Достоевського, ніж «соціологом», як Золя [31, 305]. Гуманістична («поступова») тенденція звучить так само виразно, як і в попередніх бориславських творах, з тією лише відміною, що втрачає абстрактно-просвітительський характер і проймається «нешасною свідомістю» новочасної буржуазної епохи, в якій особливо гостро виявляється роздвоєння суб'єктивного та об'єктивного, ідеалу й реальності.

Внутрішній драматизм такого новочасного художнього дослідження Франко значною мірою намагається передати за допомогою засобів класичного типу, зокрема елементів катарсису, «одноцілості» враження, параболічності розгортання художньої дії, яка, з одного боку, тяжіє до своєї рідної притчі про розбійника, а іншого — до натуралістичної студії.

Письменник проектує самосвідомість «нового» героя — інтелігента Андрія Темера на площину реальності, соціально й морально багатопланової, яка особливо гостро виявлена на «дні» (в тюремній камері). Водночас він індивідуалізує саме «дно» — мешканці камери не лише відрізняються соціально, а й виявляються різними морально-психологічними типами. Усі вони, за задумом Франка, мали представляти цілий «ряд пролетаріїв» — від «інтелігентного» (Андрій Темера) до «найнижче затолоченого» (Бовдур), — що відображає типи й ступені соціального відчуження, символізує «пропасть між людьми з людьми» [15, 116]. Полюси ряду виявляють трагічну напруженість суперечностей життя й ідеалу, духу й тіла, «вершин» і «низин» людської культури.

Зводячи в одній камері «інтелігентного пролетарія», героя ідеалістичного типу, пройнятого ідеями соціалізму, і Бовдура, одного з «найнижче затолочених» цього світу, задля якого жертвує своїм особистим щастям Андрій Темера, Франко аналізує суспільну проблематику насамперед із погляду морально-психологічного. Більше того, він випробовує ним соціалістичні ідеї, оскільки йдеться про перспективи оповлення й пробудження людського навіть у таких «людей-звірів», як Бовдур. Прямі авторські звертання, репліки й оцінки оповідача, сумніви Темери попереджають про можливість «повороту» й «неприродність»



дещо абстрактних гуманістичних ідеалів соціаліста Теме-ри, про можливе розходження їх із реальністю й конкретністю живої людської практики (приміром, того ж Бовдура). Франко значною мірою аналізував у цьому творі народницько-соціалістичні ідеї, які спиралися на просвітительські принципи природної доброти, науки й розуму, і підсумовував їх перспективою історії з погляду «людськості».

Повість «На дні» цікава також композиційно, оскільки розмови й діалоги в ній виявляють лише зовнішній зріз подій. Посутньо ж сюжет розгорнений на рівні свідомості героїв, їхніх думок, спогадів. Франко використовує тут особливу психологічну сугестію слів, зокрема в передачі снів, розмиті грані напівреальності, несвідомих порухів думки. Надалі він неодноразово використовуватиме відкритий ним новий спосіб образотворення, який у європейській літературі по-своєму розробляли письменники-натуралісти й імпресіоністи, більше того — він вибудовуватиме на основі психологічної сугестії нову естетичну теорію в трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898).

*І лірика, й проза Франка початку 80-х років* позначені посиленням драматичного елемента. Закуті в розмір і риму «натуралістичні» оповідання, за словами М. Зерова, характеризують значну частину поезій, внесених до збірки «З вершин і низин». Особливо це стосується циклу «Галицькі образки», в яких, зауважував письменник, «я хотів показати нашим людям першу пробу реальної, на живих фактах опертої і реальним способом обробленої поезії» [48, 328]. Так само, як одноіменні прозові «образки», поетичні ескізи «Галицьких образків» фіксували епізоди й моменти з конкретного життя звичайної людини, подробиці щоденного побуту, зізнання й сповіді про минуле. При цьому в мікрокосмі окремої людської долі узагальнювалася історія життя цілих верств, а голос однієї людини відкривав глибини реального людського чуття.

Вірші-свідчення, сповіді, «людські документи» («Максим Цюпик», «Баба Митриха», «Галаган»), ліричні рефлексії поета («Гадки над мужицькою скибою», «Гадки на межі») пройняті ширим співчуттям до народної недолі, перенесенням уваги від алегоричних видінь і пророцтв бунтарського духу, якими багата збірка «З вершин і низин», до прозаїзмів і розмовного мовлення, в якому фіксується історія характерів, ритміка безпосередньої бесіди. Тенденції «реальної» поезії, випробувані в циклі «Галицькі образки», Франко розвиватиме й пізніше, надрукувавши в журналі «Народ» (1890) кілька поем — «Сурка», «У цадики», «По-людськи».

Жанрова й тематична багатоплановість ранньої лірики Франка збагачується *політичною сатирою*. Як реакція на злободенні політичні акції, написані жваво, дошкульно й виразно, з явними алюзіями на реальних учасників тогочасного галицького політичного життя, сатиричні поеми й вірші Франка були оригінальним явищем в українській літературі. Поряд із гострим сарказмом політичної сатири Т. Шевченка, сатирично-іронічними творами В. Самійленка, Лесі Українки, прозою О. Маковея та Л. Мартовича поезії Франка засвідчували складання в українській літературі дискурсу злободенної політичної сатири та іронії. Такими були, зокрема, «Ботокуди», «Дума про Маледикта Плосколоба», «Дума про Наума Безумовича», поема «Вандрівка русина з Бідою» та ін. Їх народнорозмовна інтонація й локальний колорит були часто близькими до форми сатиричних пісень. Жанрово вони перегукувалися з сатиричними поемами Гейне, пародіюючи псевдопатріотичну риторичку тогочасної галицької інтелігенції.

На початку 80-х років Франко й у жанрі прози створює серію малих творів — студій буденного життя, «правних понять і обичаїв» люду, записаних із вуст оповідача, де авторська оцінка досить тонко ховається за іронічним, хоча зовні цілком нейтральним тоном оповідача («Добрий заробок», «Історія моєї січкарні», «Хлопська комісія», «Домашній промисел», «Сам собі вишен»). Ці оповідання майстерно переводять пізнавальний і соціологічний інтерес письменника в серію індивідуальних характерів, де розповіді героя-свідка або учасника події роблять зображуване фактом суспільної історії.

В малій прозі цього періоду Франка цікавить процес становлення людського характеру, особливий світ дитинства, де формуються перші враження про добро й зло. Окремі сторінки життя «маленької» людини відтворюються найпереконливіше через дитячу психологію. В оповіданнях «Малий Мирон», «Оловець», «Грицева шкільна наука», «Злісний Сидір», «Микитичів дуб» розгорталась історія формування особистості, «починаючи від перших проблесків власного думання» [16, 486] і закінчуючи зародженням протесту проти «усякого неволення та тиранства» [15, 90].

Протягом 1881—1882 рр. Франко друкує натуралістичний роман із життя робітників *«Борислав сміється»*, у ньому переплітаються пропагандистські і власне літературні цілі автора. Експериментальна заданість роману сформульована Франком як намір «дати небувале в окрасці бувало», показати вповні «те, що тепер існує в зароді», «нових людей» «при роботі». Такий ідеальний смисл твору

стосувався зображення масового руху бориславських робітників. Організований страйк і повстання робітничого Борислава, які стали об'єктом зображення, художньо й ідеологічно домислювалися автором. Однак твір не є шаблонною політичною агіткою, ілюстрацією соціалістичних ідей («боротьби праці і капіталу»). Не став твір і новою утопією (на зразок популярних соціалістичних утопій). Реальність і аналітизм зображення характерів героїв, відомих із попередніх творів бориславського циклу, живописність описів і пластичність масових сцен, увага до індивідуального, духовного світу, введення паралельної сюжетної лінії життя галицьких буржуа забезпечили художню самоцінність твору.

Пізнавальний і евристичний підтекст твору має, безперечно, пропагандистські цілі. Натуралістичний спосіб образотворення виявляється у функціональності його персонажів. Характер дружини мільйонера Германа Гольдкремера Рифки розгортається як демонстрація моральної й психологічної деградації людей, не працюючих, з неурівноваженою психікою і низькою культурою. Психопатологія біологічного «виродження» та психологічної «мономанії» впливає на зображення характеру Готліба. Носієм абсолютного зла постав Мортко, смислову роль безкарного поневолення й страждання має образ вдови Івана Півторака і т. д. Символічний контекст типології народних месників, легендарних героїв-бунтарів, стихійної кари формує заданість характерів братів Басарабів.

Водночас письменник на передній план висуває морально-психологічну самосвідомість, «важку і незвичну» «працю думок» [15, 370] «нового» героя, який набуває ознак ідеолога, суб'єкта в структурі зображення. Думки, здогадки й авторські підказки, моральні страждання й сумніви Бенедя Синиці відбивають чи не найповніше реальність відтвореної ситуації. Через його характер письменник намагається проілюструвати природність соціалістичних ідей, з одного боку, й ввести в сферу індивідуальної моральної практики соціалістичного руху — з іншого.

Зображення Борислава як міфологічної істоти, розгорнуті аналогії робітничої праці з механічним рухом і життям машини, метафоричне уподібнення повсталій масі з бджолами й трутнями, символіка крові, на який засноване благополуччя багатого Борислава, есхатологічна проблематика кінця світу й страшного суду, тема виродження і фатальної ролі випадку (викрадення каси) характеризують натуралістичну природу образності роману, перегукуються з романтичною гіперболізацією та ілюзіонізмом. Реальність

зображення відбивається в характері описів, що відтворюють світ крізь призму бажань, відчуттів героїв. При цьому особлива роль належить коментарям, які пояснюють зв'язок характеру зі епадковістю, вихованням, несприятливим середовищем, фізіологією.

Паралельна сюжетна лінія з життя бориславських промисловців Германа Гольдкремера («*Voas constrictor*») і Леона Гаммершляга має в романі дещо автономний характер, однак прикметна для романної структури твору. Романтична історія кохання Готліба й Фанні, детективна історія втечі Готліба зі Львова, патологічна студія збожевоління Рифки, психологічний аналіз (не без сарказму) новонароджуваного буржуазного лібералізму — все це випикується письменником детально й розлого і могло б стати основою окремого твору, своєрідної буржуазної сімейної хроніки.

Величезна пожежа, якою, за авторським задумом, мав закінчитися роман, цей реальний Страшний суд, мовби підсумовував закладену в назву метафору твору — «сміх» Борислава. Твір лишився незавершеним. У цілому роман «Борислав сміється» дотичний до тих процесів розвитку європейських літератур, які пов'язані з освоєнням робітничої тематики, що стає об'єктом пильного художнього аналізу впродовж ХІХ ст. (твори Діккенса, Золя, Гауптмана, Ф. Шпільгагена і О. Мірбо та ін) <sup>3</sup>. В цьому ряду роман Франка вирізняється увагою до свідомих і несвідомих елементів соціалістичного руху.

На початок 80-х років припадає період активної літературно-критичної діяльності Франка. В центрі його уваги — питання суспільної функції літератури й радикального розриву зі старою художньою традицією. У ряді статей («Темне царство», перша передмова до перекладу «Фауста» Гете, «Хуторна поезія П. А. Куліша») Франко намагається обґрунтувати суспільну роль нової реалістичної літератури виходячи з її психоідеологічного змісту. Він аналізує політичну сатиру Шевченка й виявлену в ній соціопсихологію «темного царства», вказує на гуманізм та індивідуалізм як предмет нової літератури, з позицій культурного історизму критикує містичний і національний романтизм П. Куліша. Особливу увагу присвячує він розглядові культурно-психологічних типів «зайвої» людини у творчості Тургенєва («Іван Сергійович Тургенєв», 1883).

<sup>3</sup> Див.: *Палтвійко Д. С.* «Борислав сміється» Івана Франка в порівняльно-типологічному аспекті // *Іван Франко — майстер слова і дослідник літератури*. К., 1981. С. 332—362.

Важливим критерієм естетичних оцінок стає для Франка принцип актуального «ідеального» смислу зображуваного. Саме такий принцип був сформульований в історичній повісті «Захар Беркут». За задумом повість мала бути історична й «ідеальна» («по поняттю характеристик, хоч реальна по методі писання, як і Флоберова «Salambo» [48, 329]). Громадське життя Карпатської Русі XIII ст. осмислювалося письменником у перспективі соціалістично-федералістських ідеалів з орієнтацією на сучасність. На історичному матеріалі, так як раніше в романі «Борислав сміється» на основі робітничого руху, Франко символізує політичний ідеал «тісної організації громад» [48, 344]. Відтак за ідеологічним наповненням цю історичну повість можна розглядати як суспільно-політичну утопію. Однак така утопія поєднується з конкретикою й самодостатністю історичної повісті, обростаючи «історичною і неісторичною декорацією».

Саме в зв'язку із задумом повісті «Захар Беркут» Франко оформлював *принципи нового реалізму* — «ідеального» (за його термінологією). «Реалізм» як метод та «ідеалізм» як зміст і ціль художнього зображення (уособлення дум і змагань даної доби, «представлення розвитку суспільності») дещо видозмінено нагадують елементи «наукового реалізму» Франка — «науковий» метод і «поступову» тенденцію. Отже, теорія «ідеального реалізму» початку 80-х років зафіксувала переосмислення натуралістичного соціологізму («наукового» студіювання), з одного боку, й повернення до ідеальних структур мислення, умовності й ідеологізму — з іншого.

Перегукуючись із тогочасною німецькою критикою щодо визначення нового, постнатуралістичного способу зображення, Франко називає особливий симбіоз романтизму й реалізму «ідеальним реалізмом». Ідеальний зміст у повісті «Захар Беркут» на відміну, приміром, від «Чорної ради» П. Куліша виявлений через актуалізацію минулого в сучасному. В передмові Франко зауважував, що «повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних, живих людей, то значить, коли вона жива й сучасна» [16, 7].

Принципи «ідеального реалізму» давали змогу Франкові через реальність зображуваної історичної події пластично й переконливо відтворювати ідеал громадської, духовної і природної цілісності особистості й народу. Запорукою прогресу (символічним Сторожем) виступає давній вічево-федеральний золотий вік з його духом справедливості й стихійної колективної сили. Загадка тухольського Сто-

рожа стає тією метафорично-утопічною основою, на яку нанизуються історія кохання дітей двох ворогів, тема зради й помсти, елементи військової повісті, масові сцени й битви, які віддалено нагадують «Саламбо» Флобера. В цілому ж усі ці вузлові теми підпорядковуються жанру белетризованої історичної повісті. Пошуки ідентифікації з народним Сторожем «рицарської честі і князівської справедливості», як їх розуміє Тугар Вовк, «природної» чесності й справедливості, які уособлює Мирослава, духу «старого громадянства» Захара Беркута розгортають смислову парадигму повісті, яка, крім свого ідеологічного змісту, має автономне художнє звучання.

Пошуки Франка в царині *поезії у 80-ті роки* вилилися в цикли «вольних» і «тюремних» сонетів, які були включені до другого видання збірки «З вершин і низин». Цикл «Вольні сонети» об'єднує ряд творів, написаних у різні роки. Провідною для нього стала ідея оновлення класичного змісту сонета. Нове значення його відкривається тоді, коли проявляє себе гармонія і внутрішня діалектика жанру, оновлюється формально-змістовий взаємозв'язок класичного тексту. У «Вольних сонетах» Франко демонструє своєрідне переосмислення взаємозалежності «рабської» форми і «свобідної» думки. Антиномії думки й почуття, права й сили, праці й страждання, бажання і щастя стають тими смисловими поняттями, які передають динаміку живого, зацікавленого світовідчуження поета, суб'єкта «плебейської» нації, як називав себе Франко, не байдужого до долі сучасного і майбутнього вселюдської культури.

Розкріпачення «реального» громадського пафосу всупереч класичній формі сонета й виявлена в сонетах демократичність суб'єктивних почуттів і думок у цілому були тим новим, що, за Франком, трансформує сонет. Новий змістовий план «вольних сонетів» він підкреслює в порівнянні з традиційними для сонета темами кохання, краси, а також через зіставлення своїх «хлопських» з «панцирними» сонетами Ф. Рюккерта.

Народна пісня, індивідуальне чуття — осередок вільного людського духу, жіноче серце — океан, рай і пекло водночас, духовність як безнастанне поривання до незвіданого, праця й мистецтво, природа й культура — ці традиційні теми Франко постизує так само щиро, з внутрішнім драматизмом і майже пророчим пафосом. Антиномічність внутрішнього світу ліричного героя відлушне суб'єктивними переживаннями в сонетах «Ні, не любив на світі я нікого» та «І довелось мені за се страждати!», які перегукуються з ліричною драмою збірки «Зів'яле листя».

Психологічний і чуттєвий драматизм, напруження, з одного боку, й логічна строгість, діалектизм думки, з іншого, бачаться поетові суголосними з новим демократичним світоглядом.

Змістова новизна «вольних сонетів» Франка передається за допомогою виразного риторичного мовлення, багатого на оклики й знаки запитання, зітканого з протиставлень, гіпербол, смислових паралелізмів. Загалом для цих творів характерне шедре образне декорування. Таке враження складається завдяки нагромадженню слів-понять та абстракцій, раціональній побудові поетичного тексту й певній відособленій, зовнішній перспективі, якою обрамляється художня візія. Семантичний наголос на нестабільності, мобільності словесних значень разом із деякою дидактичністю вислову стають прикметами поетичного голосу Франка. Той раціональний аналіз власної душі й усього світу, що стоїть за цими прикметами, означав насамперед становлення нової поетичної сфери вираження, яку Франко вбачав у переході від конвенціональної лірики до лірики виразно індивідуальної й інтелектуальної.

Поваторське переосмислення природи сонета Франко продовжує в циклі «Тюремні сонети», що були написані в основному під час третього ув'язнення (1889). «Поетична революція», здійснювана в них митцем, пов'язана передусім із опобутовленням і натуралізацією змісту сонета, який відтворює реальність тюремного буття. В «Тюремних сонетах» поет стає хронографом і одночасно філософом, описуючи будні арештантського життя, філософськи, а то й саркастично іронізуючи над ним, дешифруючи його символіку й мораль. Та найсильніше враження поет справляє ліричним переживанням цього «дна». Зрештою, переживання ліричного героя й картини оточення складаються в загальний образ метафізичного зла — деспотичної «тюремної культури». Перспектива бачення буття розширюється: від тюремної камери вона переходить на карту Європи, де панують дві імперії — Австрія і Росія. Страждання окремої людини підносяться до оскарження долі всіх жертв, які принесло людство на своєму історичному шляху. Поет озвучує фізичний біль тих, хто приносить себе в жертву «за світло, поступ, волю» [1, 171], з потоку «людськості» виокремлюючи кожную людину й особливо тих, кому відведено роль «гною історії», її «негативи». Франко картає «м'яких» і «сліпих», ганьбить тиранство, новочасний лібералізм і конституцію, уподібнюючи «багну гнилому між країн Європи» Австрію з її вдовоною рівноправністю і Росію, «край крайностей жорстоких» [1, 167]. Побутові й натуралістичні

деталі, морально-філософські рефлексії, соціальна сатира — все сплітається в новому постичному звучанні «Тюремних сонетів», надаючи цій традиційній формі лірико-драматичного забарвлення, що подекуди переходить у правдивий епос.

Іронічно епатуючи «пристойну» публіку неестетичними «вольностями» (цілком реальними в світі ліричного героя «Тюремних сонетів»), Франко звертає увагу на найвище напруження психічних і моральних сил людини в ситуації несвободи, коли випробовуються не лише закон, право й порядок, а й сама ідея гуманізму. Аналізуючи «дно» тюремного життя, поет не обмежується описом лише законів і порядків. Він озвучує його розмовами арештантів і дозорців, уводить пісню арештантів та сновені глибокого страждання внутрішні монологи-звертання ліричного героя, що під кінець переростають у політичну інвективу.

Франко драматизує саму форму циклу сонетів, коли окремі твори або групи їх доповнюють і розширюють сцену дії. Таку роль виконують сни. До циклу внесено й легенди, які відтінюють реальність універсальними морального плану — легенда про зраду й покарання Пілата, про голуба й пустельника.

Укладаючи «дзвінки рифмові сплетні» [1, 174] сонетів, натуралізуючи й демократизуючи сонет, Франко-поет тяжіє до повноти словесного вираження, яке виявляло б мудру гармонію думки й слова, влучність моральної сентенції, освічувало ідеал людяності, виростало з ефекту катарсису через видіння пекла й людських мук. Така поетична структура явно тяжіла до класичних структур образотворення, які несуть у собі цілеспрямований моральний смисл. Так поряд з «реальною» тенденцією в творчості Франка розвивається й тенденція ідеалізації, виразного окреслення моральної, духовної парадигми людського життя.

Останнє простежуємо в його поемі «Панські жарти» (1887), присвяченій батькові. В ній Франко змальовує боротьбу патріархальної сільської громади проти свавілля свого пана. Цій історії надано епічного характеру. Ідеальний зміст поеми ґрунтується на поетизації народного розуміння гуманності. Виразником її виступає сільський піп, ще зв'язаний з громадою, відданий християнським цінностям і пройнятий просвітницькими ідеалами. Оповідь від імені старого селянина — свідка й учасника описуваних подій — створювала м'який емоційний колорит, розповідний стиль та іронічну відстороненість від подій. «Народовська» критика (Г. Цеглиньський, О. Огоновський) високо цінувала саме цю ібему Франка за її ненав'язливий народний



ідеалізм. Гуманістичний пафос творчості Франка, тобто його «поступова тенденція», загалом приваблювали позитивістську українську критику. Так, С. Єфремов, з одного боку, підкреслював актуальний характер соціальної критики Франка як співця боротьби і контрастів, з іншого — наголошував, що «в творах Франка повно маємо прикладів, як народжується наново людина в людині, як прокидаються приспані життям, заколисані буденщиною широлюдські почування»<sup>4</sup>.

До проблем людяності й гуманізму звертається Франко й у поемі-легенді *«Смерть Каїна»* (1888), яка, за його визнанням, мала розвинути далі тему Байронового *«Каїна»*, смисл якого поет убачав у відтворенні властивого новому часові «мислячого, бажуючого знання й правди духу людського». У поемі він фіксує важливий і актуальний для своєї епохи поворот людської свідомості від абсолютного пізнання до питання людської комунікації й духовно-емоційної єдності. Тим самим Франко відходить від зображення абсолютизованого романтично-індивідуалістичного характеру. Фактично в поемі осмислюється ситуація смерті Каїна в плані критики утопічного погляду, який абсолютизує втрачений рай первісного людського життя й переносить його у формі ідеалу, утопії в майбутнє. Стіна раю символізує одну з визначальних для Франка ідеологем — межову ситуацію буття.

Франко приводить свого героя на межу «гнізда утраченого щастя», до раю, аналізує майже екзистенційну тугу за втраченою батьківщиною, за Богом і водночас дискутує з приводу сенсу людського життя. Він подає легенду *«Смерть Каїна»* як філософський монолог, аналізуючи такі опозиції тогочасного світогляду, як новочасний раціоналізм і його роль в історичному процесі, випадковість і закон, знання й безсмертя. Одкровення Каїна подібні до езотеричного знання й християнської «братньої любові»: Бог у серце кожного заклав рай і джерело життя. Загалом морально-філософські шукання Каїна відлунюють проблематикою, яку вирішувала нова українська інтелігенція наприкінці XIX ст. Суб'єктивні переживання й культурний досвід покоління, яке взяло на себе місію служити сучасності й указувати шлях до майбутнього, покоління тих, що «вмирають на шляху» (міфологема, через яку постійно ідентифікує себе Франко разом зі своїм поколінням), відчутні в цьому гріховному прагненні Каїна заглянути в сподіваний рай, у «ту первісну, щасливу вітчизну!».

<sup>4</sup> Єфремов Сергій. Історія українського письменства. К., 1995. С. 492.

В побаченій Каїном жадобі людей зірвати плід з дерева знання іронічно відбилися раціоналістичні захоплення позитивістського віку. Франко оскаржує відірваність знання від життя, неспівмірність раціональних ідей із сердечним, чуттєвим світосприйняттям і мораллю.

У 80-ті роки Франко веде напружену журналістську діяльність. Він співпрацює з «народовськими» виданнями «Діло» й «Зоря», стає кореспондентом варшавського журналу «Prawda», а з 1887 р. вступає до редакції «Kuriera Lwowskiego» і з цього часу більшість своїх студій друкує в польських виданнях, називаючи цей період життя «в наймахах у сусідів».

Загалом і в поезії, і в прозі, як справедливо зауважував А. Кримський, «в писательській формі бачимо у Франка великий поступ за період 80-х років». Значно розширюється тематично-проблемне коло його оповідань і повістей. Поряд із соціологічним студіюванням дійсності, реалістичними оповіданнями («Хлопська комісія», «Ліси і пасовиська», «Цигани») чіткіше виявляє себе тенденція до стилізації, інакомовлення, сатири. Серед творів такого плану можна виокремити оповідання гофманівського типу («Без праці»), сатиричні твори в стилі Салтикова-Щедріна («Свиня»), сатиричні сюжетні казки («Куди діваються старі роки», «Наша публіка»), казки з апокрифічно-сатиричною і бурлескною тенденцією («Як русин товкся по тім світі», «Як пан собі біди шукав», «Як то Згода дім будувала»), оригінальні притчі-новели («Поєдинок», «Рубач»).

Франка цікавить також проблематика «сучасного» роману — особливого різновиду прози, пройнятої актуальним соціальним змістом, не обмеженої формами натуралістичного чи романтичного мислення, але близької до синтетичного суспільного узагальнення. Елементи популярних різновидів вальтерскоттівського роману чи роману авантюрного, виховного, психологічного служили відправним пунктом творення ним нового «сучасного» роману. Йшлося про освоєння й розгортання нових, реальних конфліктів, у яких ідеологічні питання, психологія й буденне життя тісно поєднані й відображають суспільне середовище в його основних напрямках і впливах. Прообраз подібної художньої структури вимальовує перед своїм учнем Борисом Грабом учитель Міхонський у незакінченій повісті «Не спитавши броду»<sup>5</sup> на основі творів класичних: «...такий твір, частка

<sup>5</sup> Див.: Вервес Г. Д. Незакінчена повість Івана Франка «Не спитавши броду» (До проблеми українсько-польських літературно-громадських зв'язків) // Славістичний збірник, К., 1963. С. 241—283.

життя великої нації, веде нас до студіювання того життя і виявляє на кождім кроці стільки ж безмежних горизонтів та нерозгаданих загадок, як і само життя» [18, 185]. Фрагменти твору Франко періодично доопрацьовував і публікував як окремі оповідання («Гава», «На лоні природи», «Гава і Бовкун», «Борис Граб», «Геній», «Гершко Гольдмахер», «Дріада»).

Центральна тема виховання галицьких «нових» людей у цій повісті набувала дедалі більше драматичного характеру, оскільки йшлося про співвіднесення ідеального героя (ним мислився передусім український інтелігент) з реаліями «широкого світу». Таким чином, програма й напрям виховання головного героя повісті, досить широко розгорнуті у творі, мали б, очевидно, випробовуватися не ідеальним, а реальним життям, національними, соціальними, моральними й навіть психофізіологічними антагонізмами. Широкий суспільний контекст окреслювався у творі через інтерес письменника до проблеми еволюції польсько-шляхетського патріотизму й лібералізму (життя двору Трацьких), до формування галицького капіталізму (доля Гави й Бовкуна) й виховання «моральної істоти» галицької інтелігенції.

Значне місце в повісті «Не спитавши броду» мала, очевидно, зайняти історія кохання Бориса Граба й Тоні Трацької. В такий спосіб розгортається тема нерівного кохання польської панночки й українського інтелігента, яка знайде продовження і в інших творах Франка («Із записок не дужего», «Основи суспільності»). Франко сміливо вибудовує певну «стереоскопічну» модель художньої структури, вводячи в твір різнопланові й різностильові пласти зображення, приміром широкі описи майже реферативного плану (програма навчання гімназійного вчителя пана Міхонського), натуралістично-фізіологічний аналіз характерів, романтичні, історичні й виробничі картини тощо. Задумувалася форма справді багатоаспектного, суспільно-психологічного роману.

Сучасним психологічним романом у творчості Франка 80-х років стала написана польською мовою (1887) «*ro- wieść współczesna*» «*Лель і Полель*» (твір за життя Франка не був опублікований). Хоча ті відгуки, які він викликав, приміром у Н. Кобринської, підкреслювали новизну його не лише в українській, а й у польській літературі. «*Лель і Полель*», особливо в першій частині, певною мірою продовжував ту майже бароково-романтичну манеру, яка визначилася вже в ранній повісті Франка «Петрії і Довбушуки». За допомогою фантастичної і майже детективної історії

здобування скарбу, епізодів польського повстання, реалій дитинства головних персонажів тощо твір окреслювався як мозаїчна художня структура, підпорядкована не стільки центральній дії, скільки відцентровій самодостатності й картинності окремих характеристичних явищ і процесів життя.

Подібна форма роману відбивала ідеологізм позитивістського типу, оснований, зокрема, на відносно легкому зближенні й редукції реального до ідеального. Так, ескізність сюжету й ідеологізм окремих тематичних епізодів першої частини відбивали умови та обставини виховання новочасного типу українсько-галицького інтелігента: спадкоємність опришківства й польського визвольного руху, певлаштованість життя й сирітство, тяжка школа соціального «дна» і суспільних «верхів». Особливу увагу письменник звертає на характеристику психологічних типів своїх героїв, з одного боку, та аналіз середовища — з іншого.

У другій частині «Леля і Полеля», розгорненій як психологічний роман, Франко використовує романтичну параболу, запозичену з драми Ю. Словацького «Ліла Венета», що стає символічним узагальненням реальної історії з життя братів-близнюків Каллиновичів. Цій історії надається містичне, фатальне забарвлення. Сюжет роману розгортає колізію двійництва, яка звучить у творчості Франка починаючи із «зимової казки» «Поєдинок» (1881) і має глибинний морально-філософський і психоаналітичний смисл. У романі «Лель і Полель» через неї узагальнюються та об'єктивізуються сумніви інтелігента-демократа, розгортається колізія його роздвоєння між особистим щастям і громадським обов'язком. Колізія двійництва служить метафорою самопізнання, символічним відчуженням свідомих і несвідомих шукань автора.

Ідеологічний конфлікт реалізується в романі на основі досить сміливого поєднання романтичної любовної історії (фатальне кохання обох братів до панночки) з викриттям так званого лібералізму польської аристократії. Особливості сюжету й композиції твору зумовлені значною перевагою романтичної концепції. При цьому зростає роль психологічно-імпресіоністичних характеристик, монологів, описів. Ритмічні й стильові переходи — від майже шизофренічного світосприйняття до розлогих описів надсянської природи і сатиричного змалювання польської аристократії — створювали широкий образний діапазон цього повітнього роману.

У 80-ті роки Франко дістає визнання як один з провідних українських критиків. Його перу належить ряд статей

про поточний літературний процес і найважливіші явища національної культури (статті «Українська література в Галичині за 1886 рік», «Нариси з історії української літератури в Галичині», «Українська альманахова література»). Як співробітник газети «Діло» Франко чимало часу віддає «історії Галичини й особливо історії галицько-українського національного і літературного руху» [29, 78]. Значний добробок Франка-критика як рецензента й фольклориста (статті «Жіноча неволя в руських піснях народних», «Наші коляди»). В колі *літературно-критичних виступів* цього періоду — також найхарактерніші явища інших літератур, особливо ті, що відбивають естетичну переорієнтацію на реалістичні форми освоєння сучасності (статті про Золя, Гл. Успенського, Салтикова-Щедріна), а також ті, що стосуються польсько-українських літературних взаємин («Поетгерой», «Адам Міцкевич в українській літературі»). Часто такі статті супроводили Франкові переклади творів різних європейських авторів («Кайн» Байрона, перша частина «Фауста» Гете, поезії Гейне). З часом критико-бібліографічний інтерес Франка до окремих авторів переростав у своєрідні, майже белетризовані, психолого-культурологічні студії, як, приміром, студія про Данте й середні часи, про І. Вишенського та його епоху. Інший різновид критики Франко розробляв у своїх передмовах до перекладених П. Кулішем п'єс Шекспіра. В цьому випадку він намагався подати якомога ширшу історико-культурну інформацію про джерела п'єс, час їх написання, композицію й сюжети. Так він надавав більшості своїх критичних розвідок, що супроводили його переклади творів європейської класики й сучасності, систематизованого характеру.

«Історія українського літературного і духовного життя була віддавна улюбленим об'єктом моїх досліджень» [29, 80], — зізнавався Франко. Про сталий інтерес до історії культури свідчать його студії про староукраїнську літературу та віднайдені ним рукописні матеріали (апокрифи, духовні й світські пісні, рукописну збірку І. Вишенського). В дослідженнях історико-культурного плану Франко, за власним його визнанням, під впливом М. Драгоманова вдався до порівняльного літературознавства та фольклористики, спираючись на дослідження Бенфея, Лібрехта і особливо О. Веселовського [29, 82]. Франко виявляв зацікавлення й психологічним методом О. Потебні та міфологічною школою Ф. Буслаєва («Народная поэзия»).

Особливе місце серед аналітичних досліджень Франка належить статтям про Шевченка; окремі студії присвячені відомим творам поета («Тополя», «Наймичка», «Перебен-

дя», «Сон», «Кавказ»). Водночас він намагається дати загальну характеристику життя й творчості Шевченка, з'ясувати питання періодизації його творчості, виявити особливості художньої манери й філософії поета. Історико-літературні оцінки Франком постатей окремих українських письменників (П. Куліша, Ю. Федьковича, А. Свидницького, С. Руданського, М. Старицького, В. Самійленка, І. Нечуя-Левицького) підкреслюють суспільну функцію літератури й тяжіють до критики культурологічного типу. Вони позначені також увагою до конкретних умов життя й творчості письменників. Значна увага приділяється в його статтях джерелознавчому й біографічному аспектам літературознавчих досліджень.

У 80-ті роки Франко створює ряд легенд, поем («Ех нігіло», 1885, «Св. Валентій», 1885), у яких проблематика духовного характеру виходить на перший план. Філософський монолог «Ех нігіло» («Монолог атеїста») задумувався письменником як твір із виразним суспільним (антиклерикальним) змістом. У ньому поетично викладалися філософсько-етичні засади атеїстичного світогляду, що набував, однак, гностичного забарвлення. Пафос твору відбивав позитивістську критику Бога згідно з ідеями незнищенності матерії і раціоналізмом людського духу (пізнання). Через знання, сумнів і критику герой нігіліст доходить висновку про принципову активність духовних потенцій людства. Таке трактування атеїстичного світогляду не тотожне нігілізмові, як стверджувала тодішня клерикальна критика. Заповнені трудом «воля і простір» суб'єктивного діяння закладені для героя-позитивіста в «сумніві, критиці і досліді правди» [4, 14], а не в нігілістичному запереченні Бога. Франко розгортає монолог, відтворюючи ритміку безперервного живого мовлення з його інерцією, повторами, логічними силогізмами, що передають безпосередній процес народження думки. Враження розмовного стилю засвідчують, зокрема, постійні ритмічні переноси.

Аналіз новочасного гуманізму в зв'язку з християнським його трактуванням Франко здійснює в поемі «Св. Валентій». Тема жертвності й егоїзму, співвідношення любові до ближніх і особистого волюнтаризму накреслюються в поемі на основі легенди про життя святого Валентія. Поема була задумана як твір, у якому здійснюється критика антигуманих і антикультурних елементів християнства, на що вказував Франко в листі до Драгоманова. Поема мала «ярко освітити антигуманні і антикультурні погляди християнської аскези» [49, 28].

Однак Франко досить широко коментує моральні підвалини раннього християнства, які завойовували йому прихильників серед «поган». Водночас він аргументує високий інтелектуальний і духовний рівень античної культури. Лікар Валентій, гуманіст і вчений, його батько, наречена — всі вони виступають носіями ідеалів античності (фізичного здоров'я, сили, краси, повноцінності людського життя). Конфлікт усередині ранньохристиянського світу зводить до опозиції гуманізму античного типу й християнського аскетизму, що мислиться в поемі антигуманним і антиприродним. Особливим драматизмом позначені сцени, що відтворюють контрасти барвистого, естетично-повноцінного світу античності й аскетичного християнського. На передній план виступає боротьба Валентія з власною совістю, звичками й потребами життя, своєю прив'язаністю до близьких, до усталеного способу життя.

Маючи намір стати професором Львівського університету, Франко в 1892 р. складає докторат у Відні у відомого славіста В. Ягича, попередньо прослухавши цикл лекцій і поповнивши свої знання із славістики. Докторська дисертація Франка базувалася на дослідженні старохристиянського роману «Варлаам і Йоасаф» та його літературної історії. Раніше Франко пропонував у Львівському університеті для здобуття докторського ступеня свої дослідження про політичну лірику Шевченка й творчість І. Вишенського, але обидві теми були відхилені. Перебування у Відні підготувало ґрунт для нового етапу творчості Франка. Вивчення стародруків, апокрифів, зацікавлення пам'ятками східної міфології, перекладацька діяльність поєднувалися у сфері художній з освоєнням новітніх форм, тем і способів письма. Серед нових його творів 90-х років — повість «Для домашнього огнища» (1892), поема «Цар і аскет» (1892), незакінчена повість «Основи суспільності» (1894), лірична драма «Зів'яле листя» (1896), збірка морально-повчальної лірики «Мій Ізмарагд» (1898), ряд оригінальних поем.

Повість «Для домашнього огнища» була написана спочатку польською мовою і в сконденсованій, гостросюжетній формі розгортала суто «віденську» психологічну тему краху ілюзії на матеріалі життя офіцерської родини. Вона відкривала моральну пустоту й ілюзорність цінностей, зокрема святині «домашнього вогнища». В центрі повісті — психологія раптового перелому в душі й свідомості головного героя, відтворена не без мелодраматичних ефектів.

У повісті йдеться про відкриття обманутим героєм фатальної таємниці — компрометуючої правди про моральне значення неморального вчинку його дружини, здійсненого

заради дітей і чоловіка. Новітня проблематика (проституція), певна феміністична заангажованість «викривальних» моментів, порушених у повісті, й головне — тонкий психологічний аналіз того повороту, який відбувається за кілька днів із головним героєм, капітаном Ангаровичем унаслідок руйнування його ідеалу сімейного щастя, — все це мало актуальний морально-психологічний підтекст. Він перегукувався з аналізом «хворої» душі сучасного інтелігента, проблемою бездуховності — темами, актуальними в польській (С. Жеромський, Б. Прус, Ст. Пшибишевський), австрійській (А. Шніцлер, П. Альтенберг) літературах.

Водночас у повісті відчутно виявилися сентименталізм, ідеалізація народної гуманності, надмірна, аж до екзальтованості, інтенсифікація почуттів і переживань героїв, демонічне трактування конфліктів, пов'язаних із сакральним розумінням сім'ї й родини. Такий контекст несе в собі міфологема «домашнього вогнища», сугестивна функція асоціацій (фурії, які зазіхають на домашнє щастя), ірреальне сприйняття дійсності, що веде до емоційного блокування психіки, коли реальне набуває демонічного характеру.

Піднесення народного альтруїзму й ідеалізму, до якого вдається Франко в повісті «Для домашнього вогнища», виявляється в тому, що автор паголошує на благородстві завербованих для ривків Константинополя й Александрії українських дівчат, розгортає етику каяття героїні повісті пані Ангарович, підкреслюючи, що моральне падіння її не випадкове, а закономірне й майже містичне.

Дидактично-тенденційне забарвлення твору, підкреслено моралізаторський фінал повісті, однак, не перекривають його психологічного змісту й дещо пригодницького сюжету. Поединок і сон капітана Ангаровича, самогубство його дружини, мотив дружби-ворогування, історія з комісаром і його дізнаннями, несподівана смерть свідка тощо наблизили повість до жанру психологічного детективу. Такі морально-психологічні колізії, відбиті в повісті, як психологія і соціологія злочину й кари, можливо, не без впливу Достоевського («Панталаха»), ситуація «духовного перевороту» («Воа constrictor», «На дні») цікавили Франка віддавна. Повний акцент, який позначився на повісті «Для домашнього вогнища» і який виявився в інтересі до публічного життя особистості, до життя міста, мав той особливий характер, який вносила доба кінця століття, названа епохою декадансу. Йдеться про кризу ідеального світонідування та амбівалентність психіки модерного суб'єкта.

Франкове зацікавлення хворобливими станами людської психіки виявляло тяжіння до новітньої школи європейсько-



го художнього мислення, що її започаткував натуралізм і розгорнули такі літературні течії, як імпресіонізм, символізм, неоромантизм та ін. Поряд з новим (модерним) психологізмом твори Франка позначалися глибоким реалізмом художнього зображення, соціологізмом. Він загалом схильний був занурювати новітні конфлікти в проблематику суспільно, національно й культурно значущу, підкреслювати просвітительсько-гуманістичну тенденцію в освітленні їх, узагальнювати явища, типологічно й аналітично виразні. Такий підтекст мала критика прогнилих суспільних відносин у повісті «*Основи суспільності*». Символіка «основ суспільності», з одного боку, характеризувала деградацію польсько-шляхетської аристократії, а з іншого — ідеалізувала народну морально-духовну силу життя.

У повість введено так звані «скандальні» гостросюжетні епізоди (пожежа, вбивство, спроба згвалтування). Новизна повісті полягала також у тому, що Франко всіляко обмежує зовнішні, побутові описи, розгортаючи дію через сферу внутрішнього життя людини, її психіку, тобто практикує той спосіб зображення, який він буде зазначати в творчості «нових» українських письменників початку ХХ ст. Він динамізує розповідь, уникаючи художньо «заокругленої» манери, змішуючи різні стильові пласти (романтичний, імпресіоністичний, натуралістичний), удаючись до сугестивної образності. Значна роль відводиться сфері підсвідомості, фатального зв'язку людської долі й несвідомих порухів душі, мотивам батьковбивства.

Занепад колишнього графського роду доведений до дегенеративного Цвяха, останнього, хоч і незаконного спадкоємця «двору», та «законного», нерідного сина графа, що претендує на роль «вершків» українсько-польської суспільності. Конкретні події та реальні ситуації відтворені в повісті на основі реальних подій кукізовського процесу 1889 р., на якому Франко був присутній як кореспондент львівської газети. Справа, що розглядалася на процесі, стосувалася вбивства місцевого українського священника.

Як і в інших творах, у повісті «*Основи суспільності*» значну роль відіграє просвітительська тенденція — моральне протистояння сільської громади руїнницькому, мертвому духові графського двору. При цьому автор заторкує непрості польсько-українські взаємини. Узагальненням пробудженої народної самосвідомості стає вже звична для Франка символіка кузні. Пізніше вона буде розгорнута на автобіографічній основі в оповіданні «*У кузні (Із моїх споминів)*». З особливою симпатією змальовує Франко образ коваля Івана Гердера, його енергію, критицизм і майже

поетичну вдачу, переносючи на нього риси характеру свого батька.

Художня образність повісті розгортається на основі різних способів емоційно-психологічного навіювання настроїв і думок. Хвиля напруження й неспокою літньої ночі стає символом несвідомої фатальної сили, що проявляється в людських долях. Такий спосіб образотворення, опертий на сугестивну силу психіки і її словесне вираження, стає важливим елементом художньої концепції повісті. Новим у повісті Франка був також спосіб фрагментації і поєднання окремих картин і подій, що нагадував пізніший прийом монтажу в кіномистецтві. Загалом Франко відтворює багатогранний світ своїх героїв — у повісті багато діалогів, розмов, внутрішнього мовлення. І водночас він змальовує «тіньовий» бік реальності, те, якою вона стає вночі, на світанку, в моменти зміни фокуса, під яким вона сприймається героями, або ж коли вона озвучується, матеріалізується в конкретних деталях, локалізується в просторі.

Важливою складовою частиною художніх пошуків Франка були *театр і драматургія*. Починаючи з ранніх драматичних спроб, інтерес його до театру був постійний. А на початку 90-х років він задумується над тим, щоб «кинутися головою на поле драматичне» [49, 515]. Значну увагу театрові приділяв Франко і як критик. З огляду на особливу культурно-просвітню місію українського театру він розглядає його історію й еволюцію, типи конфліктів, які особливо популярні в українських драматургів, намагається обґрунтувати суспільно активну природу сучасного йому театру.

Перу письменника належить ряд рецензій, статей, досліджень. Серед них «Руський театр» (1893), «Русько-український театр (Історичні обриси)» (1894), статті, присвячені творчості С. Гулака-Артемовського, М. Кропивницького, М. Старицького, Я. Кухаренка, К. Писанецького. Осмислюючи шляхи розвитку театру в Галичині й Наддністрянській Україні в широких зіставленнях із європейським театром і драматургією, Франко формулює такі визначальні, на його думку, принципи національного театру, як «підйоми поступу і просвіти». Новий демократичний театр і нова драматургія мали давати «картину української громадськості» в цілому, а не в окремих її верствах, представляти реальність у взаємних впливах різних суспільних груп, бути «документом часу» й пробуджувати в глядачів критичне ставлення до дійсності.

У своїй творчості Франко звертає основну увагу на «психологічну та історичну правду замість декораційного блиску» [28, 292]. Вже ранні переклади «Антигони» й

«Електри» Софокла, «Іліади» й «Одіссеї», шкільні драматичні розробки Франка («Югурта», «Славою і Хрудош», «Три князі на один престол») свідчили про освоєння поетики класичного типу, інтерес до класичного й нового, романтичного, реалістичного й натуралістичного театру. Вже в перших драматичних творах Франка виявилися прикметні ознаки його мислення — протиставлення різних, переважно контрастних моральних настанов, конфлікти, засновані на боротьбі за владу, мотиви зради, діалогізм як спосіб розгортання думки, ідея народу як могутньої сили в історії і носія гуманістичних ідеалів.

Пізніше теми з сучасного життя стали об'єктом драматичних творів «Рябина» (1886; 1893), «Майстер Чирняк» (1894), «Учитель» (1896), «Укране щастя» (1893), «Будка, ч. 27» (1896). Історичній тематиці присвячені драми «Сон князя Святослава» (1895) та «Кам'яна душа» (1895). Сюжет комедії «Рябина» відтворює протест селян проти зловживань і здирств вїйта й писаря, тобто розгортає на матеріалі з життя галицьких українців традиційну для української реалістичної драматургії колізію. Досить цікавим тут видається поєднання просвітительської сатири й народного фарсу. Останній спирається на життєствердуючу народну сміхову культуру й виявляється в інтересі до небуденних, колоритних характерів і ситуацій, у яких проступає людська солідарність і природний розум. У другій редакції п'єси акцент переноситься на соціально-побутову сторону народного життя, а художнє зображення набуває виразного тенденційного забарвлення, оскільки в творі підносяться ідеали, пропаговані радикальними виданнями «Народ» і «Хлібороб» — органами утвореної в 1890 р. галицької радикальної партії. У п'єсі, з одного боку, виступають молоді «читальники», сільська молодь, об'єднана навколо бунтаря Панаса Казиброди, а з іншого — «темні» сили села: вїйт Рябина, писар Качуркевич і орендар Цинобер. Сміхова ситуація виявлена в п'єсі з допомогою «публіки», тобто народного осміяння «знаку» влади вїйта. В такий спосіб здійснюється громадський суд над вїйтом і його співучасниками. Просвітительський смисл комедії виявляється через відродження Рябини.

В комедії «Учитель», відтворюючи драматичні моменти з життя розумної і чесної людини, сільського вчителя в горах, Франко ніби доповнює сюжетну лінію отця Нестора з повісті «Основи суспільності», де є згадка про вчителювання його в далекому гірському селищі. П'єса досить жваво, з гумором і не без мелодраматичних ефектів відтворює характери, настрої забитого й обдурюваного євреєм оренда-

рем села. Просвітительська тенденція драми виявляється в піднесенні морального стоїцизму життя й діяльності вчителів Омеляна Ткача, Івана Хоростіля, енергії й самопожертви сестри Омеляна Юлії. З симпатією відтворює автор пробудження в селян потягу до знання, руйнування неприязні до вчителів і радість перших успіхів у школі. Комедія побудована на випадкових подіях, зустрічах і викриттях, вирізняється моралізаторством та ескізністю в зображенні основних персонажів, картинністю масових сцен, відтворенням сільського побуту.

Поєднання комічного з драматичним, аж до трагізму — основний засіб розгортання дії в одноактній комедії Франка «Майстер Чирняк». Трагікомічність ситуації, в яку потрапляє майстер Чирняк, полягає в тому, що він як дрібний ремісник, швець змушений боротися проти великого промислового підприємництва, на боці якого виступає і власний син, і навіть підмайстри. Незламна духовна енергія і віра старого майстра, незважаючи на комічність ситуацій, у які він потрапляє, не позбавлена авторської симпатії.

Вершиною творчості Франка-драматурга стала новітня психологічна драма «Украдене щастя» (вперше поставлена в театрі «Руська бесіда», 1893 р.). П'єса була написана на конкурс і в першій редакції мала назву «Жандарм».

Взявши сюжет із народного життя, Франко надає творові звучання, подібного до античної драми. На це вказував і обраний письменником для конкурсу девіз — слова з «Царя Едіпа» Софокла: «Ти сліпий на очі, на вуха і на розум». Основний конфлікт у п'єсі розгортається між трьома дійовими особами — Анною, виданою своїми братами за нелюба, Михайлом, коханим Анни, відданим у солдати, й Миколою, чоловіком Анни, який любить її, але не може сподіватися на взаємність. Кожен з персонажів обікрадений долею у своєму щасті й сліпий, мов Едіп, у його пошуках. Сюжет побудований так, що відкриває майже ірреальні глибини, заховані під зовнішнім буденним плином подій, у ситуаціях і характерах.

Руйнування сімейного добробуту, людського співчуття й загалом людської спільноти в момент, коли воля й активність людини втручаються у визначений Богом (в уявленні персонажів) плін життя, намагаючись повернути втрачене щастя, становить основний драматичний смисл твору. Франко окреслює зворотню перспективу «несправдженого» життя, коли особистість прагне змінити долю, здобути «украдене» щастя, не знаючи реальних шляхів до цього, насправді стає жертвою власних пристрастей. Так, подібно до Л. Толстого, А. Стріндберга Франко на матеріалі із

сільського життя аналізував ситуацію пробудження індивідуальної людської волі, уявлення про щастя як хвилю, як миттєве задоволення, а через них — нову онтологію людського буття, утверджуваного епохою «кінця віку».

Франко звертається до новітньої проблематики, яка концентрується навколо влади людини над людиною, чоловіка над жінкою, аналізує право й силу розпоряджатися чужою волею і ламати її, як це робить Михайло, в якого служба в жандармах породила почуття самоволі, позбавлене морально-етичних норм громадського життя й страху перед Богом. Поєднуючи психологічну й метафізичну проблематику, Франко відтворював болісний процес взаємодії індивідуальної і патріархальної моралі, відображав муки «слабкої» людини в тих морально-психологічних розломах, які відкривалися між інфантильністю й свавіллям, між свідомим і несвідомим (Микола).

Про «романтичні скоки» в сферу людської фантазії говорить Франко, пояснюючи написання драми-казки *«Сон князя Святослава»*. В «Посвяті» до твору ще раз повторена основна думка п'єси — у вирі життя й боротьби людину охороняє і штовхає до дії ідеал. Саме такий ідеал в образі Ангела з'являється уві сні князеві Святославу і змінює його життя, ставлення до людей, зрештою — рятує від смерті. Бароково-романтичний світ відтворений у драмі-казці алегорично (Ангел, Рицар у чорному), в динаміці ситуацій (перевдягання) і амбівалентності характерів (князь-розбійник, ворог-друг), в екзотичності прізвиськ та імен, наближених до давньоруського колориту.

Барокова в своїй основі також і моральна колізія зради, спочатку Овлура, потім — Гостомисла. Лицарство-побратимство, мир і «сердечний» світ протиставлені у п'єсі всім тим, хто «руки Свої у братній крові полоскав» і «хто кровавить Русь роздором» [24, 315]. Барокова стилізація, до якої вдається Франко в драмі *«Сон князя Святослава»*, баладно-романтична обробка народної пісні про опришка в драмі *«Кам'яна душа»* засвідчували зростання романтичних елементів в його творчості.

На середину й кінець 90-х років припадають вершинні здобутки Франкової поетичної музики — лірична драма *«Зів'яле листя»* (1896), поеми *«Похорон»* (1898), *«Іван Вишенський»* (1900), збірка *«Мій Ізмарagd»* (1898). *«Лірична драма «Зів'яле листя»* була віднесена українською критикою (В. Шурат) до перших проявів «декадентської» (модерністської) поезії в Україні. Вона справді засвідчувала початок нової художньої доби в культурній та естетичній свідомості наприкінці XIX ст. В історії нещасливого ко-

хання одного з сучасників (щоденник його, ймовірно, послужив Франкові певним вихідним матеріалом), у власних переживаннях і сумнівах поет помітив і узагальнив настрої і філософію нового покоління, яке втрачало цілісність попереднього позитивістського світогляду, заснованого на авторитеті розуму й науки, визнанні еволюційного закону.

Криза громадських ідеалів, наростання нігілістичних умонастроїв, посилення песимізму, втеча в царство «сонних візій» сприймалися українською критикою і Франком українесхвально. Відтак саму назву «декадент» Франко вважав образливою для себе (відомий вірш «Декадент»). Відтворюючи ліричну драму сучасника, вплітаючи в неї автобіографічні мотиви, вибудовуючи філософсько-психологічну концепцію усієї збірки «Зів'яле листя», Франко подавав культурно-психологічну студію декадентського перелому. Водночас він заглиблювався в джерела нового світовідчуття, побачивши в декаденсі не стільки естетичну «моду», скільки «ліричну драму». За нею стояло глибоке розчарування нового покоління в культурних і моральних цінностях, заснованих на вірі в прогрес, у раціональній смисл людської діяльності, на абсолютній цінності етико естетичного ідеалу та альтруїзмі. Окрема людина, конкретний індивід втрачали орієнтири в цьому процесі. Ці страждання й муки суб'єктивного чуття Франко підносить до рівня культурософського аналізу.

Драматизм збірки вбирає сутнісне для новітньої свідомості прагнення до віднайдення гармонії зі світом, природою й ідеалом, бажання ліричного героя психологічно реалізувати себе як повну й автономну індивідуальність. Франко розглядав новітні літературні напрями та їхню ідеологію як перелом у сфері суспільної свідомості, рефлексію загального емансипаційного руху і наслідок процесу секуляризації, з одного боку, та соціальної боротьби за свободу особистості — з іншого.

Амбівалентна декадентська чуттєвість пов'язується Франком із певним суспільно-психологічним типом «зайвого», або «слабого» чоловіка, як підкреслює він у своїй передмові відповідно до тодішньої позитивістської критики. Не сприймаючи декадентство загалом та ототожнюючи його з культурно психологічним феноменом, поет, однак, досить об'єктивно зафіксував у своїй збірці основні його параметри, зокрема індивідуалістичну основу морально-психологічного роздвоєння. Культурно-історичне й позитивістське мислення Франка виявилось в тому, що свою «ліричну драму» він розглядає як «віспу», критику, якою хоче оз-

доровити хвору суспільність. Та подібно до того, як німецька критика побачила у Гетевих «Стражданнях молодого Вертера», на якого посилається Франко в передмові, проповідь самогубства, українська критика заговорила про сумнівність «поезії зів'ялого листа в виду суспільних задач штуки» (таку назву мала стаття В. Щурата, вміщена в «Зорі» 1897 р.).

Загалом Франко прилучився своєю «драмою» до поширення в українській «молодій» поезії естетичного культу спіритуалізованого кохання, що ототожнюється із способом нерационального духовного пізнання. Така концепція увібрала в себе бодлерівське богоборство, гетівський морально-філософський ідеалізм і контівсько-спенсерівські тони ідеалізованої Любові-Правди. Естетизм, розгорнений за допомогою символістського містицизму й романтичного ідеалізму, ставав прикметною ознакою новонароджуваного українського модернізму (П. Карманський, М. Вороний, Г. Чупринка).

Криза світовідчуття, заснованого на романтичному пориванні до абсолюту й позитивістському ототожненні окремого індивіда з ідеальною людською сутністю («людськістю»), подається в «ліричній драмі» Франка симфонічно, у формах, подібних до фаустівського духовного пошуку. Біографічний, природний і духовний цикли життя при цьому збігаються, сумніви ліричного героя об'єктивуються аж до роздвоєння, пошуки повноти переживання людського життя відбивають драму індивідуальної свідомості. Так — через негативний процес — формулюється духовно-гностичний у своїй суті ідеал свободи людського вибору, право індивідуального «знання» й досвіду.

Звертають на себе увагу різноманітність ритміки й строфіки цієї збірки Франка, її стилістична динаміка, ремінісценції творів світової класики (від «Божественної комедії» до «Фауста»). Драматична форма трьох «дій» («жмутків»), кожна з яких інтонована тільки їй властивими настроями, барвами, мотивами, надавала цілісності поетичному матеріалу. Подібно до природного циклу, суб'єктивне чуття проходить стадії весняного («молодечого», ідеального) розквіту, літнього рефлексивного співу-роздуму, зрілого осіннього спомину-плачу, і врешті — зимового (вселенськи розчарованого) відстороненого аналізу й резигнації. Місткими семантичними узагальненнями вирізняються метафори й символи «живого щастя», «невиспіваного співу», «смерті-привиду», «любові-плачу» тощо. Вони допомагають поєднувати теми любові й творчості, тугу за природною гармонією

і холод інтелектуальної рефлексії, демонічне розчарування й риторичну гру в самогубство.

«Зів'яле листя» стало неординарною формою вираження інтимних переживань поета, відбитих у його творах різних років, і найбільш раціональної, філософськи рафінованої обробки ліричної теми. Навіть сама передмова до збірки була «розіграна» від імені героя-небіжчика. Франко виявив себе талановитим стилізатором народної пісні. У широкому культурно-філософському підтексті «ліричної драми», в її майже симфонічній композиції відлунює передчуття нової символістської стилістики.

Проблема індивідуалізму в зв'язку з моральними, національними, громадянськими обов'язками й гуманістичними нормами людського співжиття стає об'єктом поетичних рефлексій у поемах Франка «Похорон», «Іван Вищесцький», «Мойсей». Морально-філософські пошуки у творчості Франка цих років виразно засвідчила його збірка «Мій Ізмарagd». За вірєць поет узяв давньоруський збірник релігійно-повчальних афоризмів і притч «Ізмарagd», який становив, за його словами, «неначе певний курс практичної, християнської моралі» [2, 179]. Нове прочитання давнього джерела постає як оригінальний духовно-творчий акт. У збірці в формі рефлексій, притч і повчань, певною мірою моралізаторських за формою, але пройнятих не абстрактним, а живим, індивідуальним і моральним чуттям, подаються твори, які могли б служити для новітнього покоління школою гуманістичної культури мислення.

Культурно-історичний універсалізм, характерний для Франка, виявився в розширенні індивідуального світобачення до рівня «людськості», в ототожненні духовної сутності індивіда й роду, пам'яті поколінь і морального досвіду окремої людини-творця. «В поетичній формі,— писав Франко у «Передмові»,— я бажав подати сучасному руському читачеві ряд оповідань, притч, рефлексій і інших проявів чуття та фантазії, котрих теми черпані з різних джерел, домашніх і чужих, східних і західних, та котрі, проте, в'язались би в одну органічну цілість не якоюсь одною тенденцією, не одною догмою релігійною чи естетичною, а тільки спільним діапазоном морального чуття і темпераменту...» [2, 179].

Поетії зі збірки «Мій Ізмарagd» написані в період фізичного страждання поета. В них відбите також розчарування в соціалістичних ідеях і революційних гаслах позитивістської епохи. Проповідництво Франка було не суто раціоналістичне, а пройняте болем і любов'ю до України,



сумнівами у власних силах («Поет мовить», «Україна мовить»).

Послання й рефлексії, поетичні «поклони» («Україні», «Моїй не моїй»), антитетичні за змістом, метонімічні й алегоричні за формою, включені до першого циклу «Поклони», переростають у наступних циклах «Паренектiон» і «Притчі» у віршові повчання, моралізаторські строфи й дидактичні оповідання та притчі. Основні теми, які Франко осмислює в циклі «Паренектiон», стосуються переборення й саморегулювання різних спокус, вад і людських слабкостей. Головне ж — у цих строфах підноситься момент духовно-раціонального самоконтролю й самовиховання:

Ти сам себе таким зроби,  
Щоб інших ти навчати міг;  
Сам над собою запануй,  
То запануєш над людьми [2, 193].

Використовуючи логіку давньоіндійських сентенцій, спираючись на асоціативну образність алегорій та сугестивну природу притчі, повчаючи й іронізуючи, Франко досягає в циклі «Притчі» чіткого й пластичного збігу думки й образу, сюжету й сентенції. Зразки «правдивої поезії», яка приваблювала Франка у творах давньої літератури й у фольклорі, стають прообразом узагальнення його власних роздумів про добро й зло, дружбу й честь, обов'язок і підступність. Форма притчі стає для нього універсальним засобом передання глибинної мудрості. Відтак ситуації і персонажі його притч розкривають цілеспрямованість етичного вибору. Франкові притчі не суто дидактичні, функціональні, окремі в них («Притча про життя», «Притча про смерть», «Притча про красу») позначені також широкою художньою описовістю, сюжетною мотивацією та конкретністю діалогів і деталей. За безособовістю й наочністю притч відчувається авторський емоційний голос, проступають просвітительські ідеали Франка.

Один із циклів у збірці «Мій Ізмарagd» відведено «Легендам». Він містить твори повчального характеру — легенда про праведний суд і спокусу («Арот і Марот»), про відносну ціну перемоги над ворогами («Побіда») й про ціну вічного життя («Легенда про вічне життя»). Інші — гумористично-іронічного характеру — «Свята Доместіка», «Життя і страждання, і спіймання, і смерть, і муки, і прославлення преподобного Селедія». Доповнюють збірку цикли «По селах» і «До Бразилії», тематично й жанрово близькі до поезії Франка 80-х років. У них відбиті враження поета з життя галицького села. Цикл «До Бразилії» присвячений темі еміграції.

Франкова «моральна» поезія збірки «Мій Ізмарagd» дещо корегувала новітню естетизацію життя, людських стосунків, «метафізику краси» та онтологізацію суб'єктивного в поезії наприкінці ХІХ ст. Чітка, навіть дещо раціоналістична, класична образність його творів, пройнята, однак, глибокою чуттєвістю, мала самоцінне художнє значення на фоні містико-символістської лірики цього періоду з її вербалізацією «неомовленого» й несвідомого. Франкова опозиція новітній символістській ліриці, що виявилася в збірці «Мій Ізмарagd», водночас не означала цілковитого неприйняття ним новітньої поезії. Так, він перекладає твори відомих французьких поетів-символістів Ж. Мореаса, П. Верлена, Ж. Роденбаха, Ж. Рішпена, цікавиться лірикою В. Соловйова, хоча не сприймає символістське «прямування до чогось таємничого, падчуттєвого і неземного» [29, 120].

Розглядаючи новітні тенденції в польській, бельгійській, французькій, чеській літературах, Франко як представник культурно-історичної школи неодмінно вказував, попри свій інтерес до всього естетично нового, на суспільну заангажованість літератури. Така діалектика культурно-історичних та психолого-естетичних оцінок в цілому характеризує Франкове ставлення до новітніх літературних течій кінця ХІХ — початку ХХ ст. Воно виявилось і в оцінці української «Молодої музи», польських поетів покоління 80-х років (стаття «Сучасні польські поети», 1899), в оглядах нової чеської поезії. Як ведучий рубрики «З чужих літератур» у «Літературно-науковому віснику» чимало статей він присвятив у 1898—1899 рр. розглядові визначних постатей тогочасної європейської літератури (статті про Г. Гауптмана, Е. Золя, Г. Брандеса, А. Доде, Г. Ібсена, Д. фон Лілієнкрона, К.-Ф. Мейера). Сюди ж належить і велика студія Франка про Лесю Українку. Ці огляди, крім ознайомлення з тогочасним станом і тенденціями розвитку літератури, впливали на зміну естетичних уявлень Франка про літературну творчість, що й зафіксувала його студія 1898 р. «*Із секретів поетичної творчості*».

Пафос цієї праці спрямований проти абстрактного розуміння краси, на утвердження принципів рецептивної естетики, опертої на психічний механізм словесно-образного суґестювання думки. Франко підійшов до формулювання основних способів образотворення, які спираються на психічні закони асоціації ідей, дещо перегукуючися з рецептивною естетикою, яку оригінально, на основі «внутрішньої форми» слова, розробляв у цей час О. Потебня. Франко підкреслює важливість сфери несвідомого і його еруптивної здатності, роль репродукування й асоціювання ідей у

процесі художньої творчості. Він проаналізував можливість образної символізації, яка закладена, на його думку, в поетичній сугестії, тобто сприйнятті слів як психічних сигналів, що «викликають в нашій душі враження в обсягу всіх зміслів» [31, 95].

Таким чином, Франко не лише розглянув на цій основі найважливіші елементи поезики Шевченка, а й накреслив перспективу розвитку й раціонального психічного (не символістського) пояснення поетичної сугестії і синестезії, які стають важливим чинником поетичного синтезу кінця ХІХ — початку ХХ ст. Саме на цій основі виникає той художній ефект, підкреслює він, коли «поет якимось великим зоровим або слуховим враженням розбирає на дрібні дотикові враження і при їх допомозі силкується викликати в нашій душі образ, зовсім відмінний від тих складників» [31, 84].

Трактат «Із секретів поетичної творчості» в теоретичній своїй частині спирається на ідеї тогочасної психології (Вундт, Дессуар, Штейнталь), а практично — на власний художній доробок Франка, зокрема в аналізі таких образних структур, як сон, ситуація двійництва, пластичність і конкретність образних асоціацій, їх галюцинаторний характер. Три частини трактату — «Вступні уваги про критику», «Психологічні основи» та «Естетичні основи» — завершуються критикою естетичної метафізики.

У 1899 р. виходить збірка Франка «*Поєми*». До неї були включені твори, написані на основі обробки східного (давньовавилонського й давньоєгипетського) епосу — поема «Істар», де, за його словами, виявлена «велична символіка любові» [5, 7], та поема «Сатні і Табубу», а також написані на матеріалі західноєвропейських середньовічних оповідань поеми «Бідний Генріх», «Поема про білу сорочку». Вишукана віршова обробка поєднується в поемах в дещо європеїзованим орієнталізмом і локальним українським колоритом. Ритмічна вільність, багатство конкретних асоціацій, елементи бурлеску позначали ці поетичні фантазії Франка.

Оригінальним переосмисленням донжуанівської теми стала поема «*Похорон*» (1898), створена в особливо драматичний період у житті Франка. В цей час він переживає глибоке розчарування в сфері політичній — до цього спричинилися «криваві» вибори 1896—1897 рр. й антиукраїнська політика польсько-шляхетської інтелігенції, яка виявилася в них. Письменник зазнає також переслідувань поляками за статтю «Поет зради». Майже одночасно він був відторгнутий і українською інтелігенцією за передмову «*Niesco o sobie samut*» до збірки оповідань польською мо-

вою «*Obrazki galicyjskie*» (1897), в якій письменник зізнався у своїй «нелюбові» до «русинів». Однак особисті переживання й розчарування Франка в тодішній польській і українській інтелігенції, поразка у виборах до австрійського парламенту, як і невдача з габілітацією на професора Львівського університету були скоріше зовнішнім приводом для появи трагічних роздумів поета, відбитих у поемі. Хоча елемент публіцистичності й прямотинійності, зумовлений усіма цими чинниками, в поемі відчутний.

Середньовічна легенда про грішника, який «навертається на праведний шлях візією свого власного похорону» [5, 54], поширена в житіях святих і пристосована на світському ґрунті до оповідань про грішне життя Дон-Жуана де Мараґня, набуває в поемі Франка нового смислу. Модернізуючи легенду, письменник передусім переосмислює, раціоналізує саме поняття «грішника». Проблему національного вибору він розглядає під кутом зору дихотомії суспільно-етичного обов'язку й індивідуальної волі. При цьому відмовляється і від абсолютизовано-романтичного виправдання такого конфлікту, і від просвітительського моралістичного осудження «грішника». Навпаки, він намагається раціоналізувати ситуацію вибору, простежити свідомі й несвідомі імпульси, які перехрещуються в ньому.

Криза позитивістського світогляду, яка простежується в загальноєвропейському контексті морально-філософських, сцієнтичних та естетичних нукань наприкінці ХІХ ст., поглибила сумніви Франка щодо громадсько-утилітарної сутності моралі, яка виявлялася в ототожненні загальнолюдського, індивідуального й національного. Водночас автор відкидає в статті про Міцкевича й індивідуалістично-волюнтаристську практику.

Перед судом «гуртового сотворіння», що ним є в поемі польський лібералізм, постає «антигерой» Мирон, зрадник для свого народу, ворог і «плебей» для народу польського, як недвозначно нагадують йому на бенкеті після битви. Інша іпостась Мирона-зрадника — «героїчна» — виявляється на тому ж бенкеті під час його виправдальної промови й стосується вона питання національної самосвідомості.

Романтичний волюнтаризм та імператив майбутнього, присутні в поемі, виявляються в тому, що Мирон зраджує своє, ще духовно несвідоме, «плебейське» військо, щоб прищепити майбутнім поколінням ідеал героїзму, культурну самосвідомість, свободу волі. Однак наступне «перевертання» теми грішника у Франковій поемі стосується оцінки цього героїчного ідеалу сучасниками — зрадженими Мироним людьми. Немов уві сні Мирон бачить, як громада з по-

честями хоронить свого героя, свій ідеал, живого ж Мирона вважає зрадником і врешті кидає до могили. Таким чином, у творі, крім теми морального роздвоєння вождя й провідника народу, звучить мотив «сліпоти» народу, накреслений іще в поемі «Смерть Каїна».

Символізм та умовність усіх цих перевертань і ракурсів розкриває епілог. Ще один, історичний Мирон, проіннятий болями за долю свого краю, за безладдя й національну зраду (персонаж майже автобіографічний; Мирон — один із псевдонімів Франка), пояснює, що все зображене

Крім дум моїх важких  
Крім болю серця, й сумніву, й розпуки,  
Усе в нім байка, рої мрій палких [5, 89].

Отже, поема «Похорон» має притчево-параболічний підтекст, який розгортається раціоналістично й символічно. Пристрасні внутрішні монологи Мирона поєднані із загальним есхатологічним фоном картин і видінь, які змінюються перед ним. Містична символіка й середньовічний алегоризм «розритої могили», смерті, що косу «взяла, щоб все життя скосить — одним розгоном», банкету ворогів-мерців, на якому опиняється Мирон, візії власного похорону, що його здійснюють померлі душі співвітчизників, — усе це надає поемі особливого, символічного забарвлення.

Національна проблематика, пов'язана з розривом індивідуальної і масової свідомості, й конфлікти, спровоковані цим розривом, набували, як і в період романтизму, глобального характеру наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. не лише в українській, а й у польській літературі (що засвідчило, приміром, «Весілля» Виспянського). Культурософські ідеї Франка, що відбилися в його поемах «Іван Вишенський», «Похорон», «Мойсей», глибоко закорінені в реальний національний і соціальний ґрунт, спрямовані на аналіз проблематики, зумовленої колоніальним розривом «плебейської» і «високої» культури, модерного «індивідуалізму» й просвітительського «народництва».

Поема «Іван Вишенський» (1900) відтворює лірико-психологічну драму відлюдника-ченця, який шукає спокою й містичної віри, прагне порвати зв'язки з реальним світом. Біографічна й літературна історія І. Вишенського, який був для Франка певним універсальним типом людини, «майже самотнього южноруського мораліста того часу» [30, 54], цікавила його ще раніше. У 1895 р. він видав монографію «Іван Вишенський і його твори», де основну увагу приділив не стільки аналізу історичної постаті Вишенського, скільки тій психологічній і моральній колізії, яка постає на проти-

ставленні аскетизму, з одного боку, і природних інстинктів та людських бажань, імпульсивного чуття і творчої фантазії — з іншого.

Питання аскетизму, яке Франко порушував ще в поемі «Св. Валентій», письменник аналізує й у своєму дисертаційному дослідженні «Варлаам і Йоасаф. Давньохристиянський духовний роман і його літературна історія» (1895), де простежує різні психологічні прояви аскетизму, зокрема й на ґрунті буддизму. Тему аскетизму й гуманізму, гордині й покути розглядає він також у поемі «Цар і аскет» (1892), написаній на основі давньоіндійської легенди про життя й терпіння індійського царя Гарісчандри (слід загалом зазначити Франків інтерес до орієнтальних тем і буддизму).

У поемі «Іван Вишенський» засобами поетичної метафорики, градації і сугестії, за допомогою вставних притч, монологів, яскравої асоціативної образності Франко символізує душевні муки свого героя і ті випробування, які доводиться переживати йому в ситуації крайнього напруження, в зіткненні природного людського буття і громадянської свідомості, що супроводжують пошуки «постійного і величного» [3, 60].

Поєма прийнята новою, неоромантично-символістською образністю, що фіксує ідеально-естетичну, сублімовану реальність людського сприйняття, однак не набуває містичного характеру. В цілому в поемі досить сильно звучать і раціоналістичні елементи самоаналізу. Раціональний підтекст мають спогади героя про любу його серцю Україну, про яку нагадують вишневі пелюстки, занесені вітром до печери. Дотикові й зорові враження та викликані ними асоціації ідей наочно підтверджують теоретичні міркування Франкового трактату «Із секретів поетичної творчості».

Нова образність сприяє тому, що патріотична ідея — туга Вишенського за батьківщиною — набуває в поемі особливого характеру. Вона розв'язується як духовний вибір, проблема моральної свободи й християнської віри, подібно до того, як розглядав її попередник сучасного екзистенціалізму С. К'єркегор. Світло духовного, Божественного Одкровення відкривається герою Франкової поеми не у віддаленні від світу і його спокус, а через любов і самопожертву. Зрештою, символічно-сугестивний фінал поеми не піддається однозначному раціональному трактуванню:

Він нічого вже не бачив,  
тільки шлях той золотистий  
і ту барку ген на морі —  
і ступив і тихо шез [3, 83].

Наприкінці 90-х років Франко відчуває потребу завершити й «заокруглити» розроблювані ним раніше студії різних «верств і моментів» дійсності. Протягом кінця 90-х — початку 900-х років виходить ряд прозових збірок, у яких він узагальнює образ старих «доконституційних відносин» і старих «жорстоких часів» (збірка «Панталаха і інші оповідання», 1902), розгортає теми та ідеї, взяті з часів польського повстання, які намітилися в його повісті «Петрії і Довбушуки», романі «Лель і Полель» (збірка «З бурхливих літ», 1903), завершує й підсумовує бориславський цикл (збірка «Полуйка і інші оповідання», 1899).

Маючи намір дати в кількох томах оповідання, «більше-менше однорідні змістом, давніші поміж новішими» [33, 401], Франко тематично замикав епічне коло тем і проблем, які фактично відтворювали цілісну картину суспільно-історичного буття Східної Галичини останньої третини XIX ст. і, отже, давали культурно-психологічний зріз окремої епохи. У своїх натуралістичних студіях і реалістичних оповіданнях він розгортає «образ нашої суспільності» через життя «робочого люду» (збірка «Добрий заробок» і інші оповідання», 1902), через процес виховання сільського хлопчини, «починаючи від перших пробісків власного думання, а кінчаючи найвищими ступенями середньої школи» [32, 457] (збірка «Малий Мирон» і інші оповідання», 1903), через становище жінки та емансипаційний рух у тогочасному галицькому суспільстві (збірка «Маніпулянтка» і інші оповідання», 1904, 1906).

У 90-ті роки Франко також часто звертається до *казково-алегоричних, притчевих форм*, до сатири. Він створив класичні за місткістю узагальнення казки та притчі-сатири («Звірячий бюджет», «Свинська конституція», «Острий-преострий староста», «Доктор Бессервіссер»). З'являється також новий тип оповідача-«бесідника» (з уст такого «бесідника» Антона Грицуняка Франко записав оповідання «Свинська конституція»). Появу «бесідника» Франко пов'язує з радикальним селянським рухом. Він сам був причетний до утворення в 1890 р. Русько-української радикальної партії, що мислилася ним передусім як школа політичного виховання.

Інтерес Франка до казки як літературного жанру вилився в цикл казок для дітей «Коли ще звірі говорили» (1903), створених на основі народних байок та оповідань різних народів світу. Вибір казок звіриного циклу, а не фантастичних казок, Франко пояснював насамперед виховною метою: «...я бажав би, щоб наші діти в інтересі здорового і морального розвою якнайдовше витали фантазією в тім

світі простих характерів і простих відносин, у світі, де видно ясно і симпатії не потребуються ділитися» [20, 74].

У 1900 р. у видавництві товариства «Просвіта» були надруковані «*Староруські оповідання*» Франка. Загалом у цей період він досить часто звертається до жанру оповідання («*Odi profanum vulgus*», «*Отець-гуморист*», «*Гірчичне зерно*», «*Герой поневоли*»). Письменник освоює розлогий і спокійний тон оповіді, легко вводить у нього автобіографічні спомини, полемічні зауваження, притчі, відходячи від нервового, ескізного стилю своїх ранніх творів.

У «*Староруських оповіданнях*» Франко переповідає захоплюючі за фабулою, повчальні за змістом «старі оповідання» — історії про подвиги й пригоди «святих пустинників», аскетів і мучеників та світські оповідання, які перекладалися в Давній Русі з грецької мови, перероблялися й ставали народними оповіданнями. Поновлюючи тим самим цілий пласт народної літератури давньогрецького, давньоарабського й давньоіндійського походження, який був інтегрований староруським письменником, Франко прищеплював інтерес до сюжетного оповідання і його внутрішнього, морального змісту, до ненав'язливого повчання, викладеного в легкій і доступній формі, повертав смак до алегорії, притчі, казки.

1900 роком датуються «*Перехресні стежки*» Франка. За жанровими ознаками це новітній суспільно-психологічний роман. У ньому поєднувалися традиції ідеологічного роману й повісті, що склалися в українській літературі у творчості І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, з елементами психологічного роману в дусі Достоєвського. Історія взаємин головного героя «*Перехресних стежок*» — «русина», «мужичого» адвоката, радикального діяча Євгенія Рафаловича з його колишньою коханою, з селянами й польською адміністрацією становить зовнішній план твору, який відбиває й персоніфікує ті випробування, які доводиться переживати новому поколінню радикальної інтелігенції. Досить широкий суспільно-психологічний контекст розгортається на основі свідомих і несвідомих сумнівів і страхів головного героя, а також тих соціальних контрастів, до яких він причетний.

Звертає на себе увагу багатоаспектність і символіка епічної структури роману. Вона набуває майже поліфонічного звучання завдяки переплетенню різних сюжетних ліній і кількох життєвих історій. Важливу роль тут відіграють психологічні передчуття героя, його пам'ять, спогади. Франко звертає особливу увагу на ірраціональну природу суспіль-



ного життя. Власне, підсвідомі чинники й визначають значною мірою колізії характеру головного героя.

Роздуми Рафаловича про власну долю й долю народу набувають не абстрактно-раціоналістичного, а візіонерського характеру: «Отсей старий (селянин, якого зустрів Рафалович.— Т. Г.), що заблудив у близькім сусідстві рідного села, що стоїть насеред гладкого, рівного шляху і не знає, в який бік йому додому,— чи ж се не символ усього нашого народу? Змучений важкою долею, він блукає, не можучи втрапити на свій шлях, і стоїть, мов отсей заблуканий селянин, серед шляху між минулим і будущим, між широким, свобідним розвоєм і нещасним нидінням» [20, 322].

Використовуючи досвід персоніфікації суспільних явищ у своїх ранніх повістях і романах («Воа constrictor», «Борислав сміється»), а також новітні сугестійні форми образотворення, Франко уподібнює суспільний процес до машини, яка загострює контрасти життя, викривлює суб'єктивну свідомість, отруєє її маніакальністю, садизмом, наповнює апокаліптичним змістом. Роман «Перехресні стежки» — твір ідеологічний, що відбиває психологію «кінця століття». Пройнятий напруженим і хворобливим психологізмом (чекання Барана на пришествя Сатани), він перегується з апокаліптичними візіями романів Ст. Пшибишевського («Діти Сатани»). Пізніша повість Франка «Великий шум» (1907) ще більше занурює суспільну проблематику в психологічні передчуття, страхи, стихійні інстинкти. Особливу роль тут відіграють узагальнені метафоричні образи й аналогії («великий шум» весняного пробудження й народного визволення, «криваве око» — ірреальне передчуття смерті). Ідеалістична утопія (викуп селянами лісу й толоки) і психопатологія деморалізованої графської сім'ї, навіть еротизм поєднуються в повісті подібно до інших творів Франка («Основи суспільності»).

Початком ХХ ст. датується ряд творів *малої прози* Франка, в яких реальний і узагальнено-алегоричний пласти зображення подані як рівноправні й взаємодоповнюючі. В них письменник звертається до моральної, духовної проблематики, ілюструючи її притчами, алегоріями й символами. Розширення сюжетних рамок окремої життєвої історії до рівня своєрідної «Книги буття» сучасної людини здійснюється за допомогою вставних притч, біблійної лексики, прямих моральних сентенцій. Проблематика цих творів переважно буденна, позбавлена романтичного перебільшення і водночас незвичайна, як виняткова й самоцінна реальність буття кожної людини. Через факти буденного життя

письменник відтіняє смислову наповненість і моральну впорядкованість світу. Подібний духовний ідеалізм і символізм були близькі до моральної практики християнства і по суті до того класичного ідеально-гуманітарного типу мислення, який розробляв Франко в пізній період своєї творчості.

Основою оповідання з гуцульського життя й одноіменної поеми «Терен у нозі» стало народне повір'я про те, як людина вчиться жити по-божому, засвоюючи приклади добродетності, дістаючи застереження для душі й сумління. Розповідь про те, як не міг померти старий Микола, не усвідомивши морального смислу власного життя, розгортається за допомогою вставних притч; одна з яких уподібнюється до спогаду, друга — до його символічного трактування. Обидва вставні оповідання автономні як частини ще одного, третього узагальнення. Так Франко виробляє структуру літературної притчі, яка тяжіє не до хронікальної історії або психоідеологічного діалогу, а до локальної замкнутості, повторюваності, програвання різних смислових варіантів тієї самої події. Таким чином, у творчості Франка 900-х років реалізовувався відхід від натуралістичного емпіризму й від жанру суспільно-психологічної («На дні»), соціологічної («На роботі», «Хлопська комісія»), психологічної студії («На вершку», «Із записок недужого»).

Про зростання уваги Франка до психологічних тем свідчить його новела «Мій злочин», у якій проводиться аналогія несвідомого почуття провини з учиненим у дитинстві насильством. Письменник звертається до психоаналізу (зокрема, явищ інфантилізму й садизму), проявляючи свій давній інтерес до сфери несвідомого. А в оповіданні «Батьківщина» на фоні етнографічних спостережень, описів природи й життя нічного кафе Франко зупиняється на питанні духовного посвячення людини і її вірності. Йдеться про те, як молодий чоловік, закохавшись у «фатальну» жінку, віддає за безцінь батьківську землю, відмовляється від усього, що було миле, й жертвує собою заради любові. Загалом у творах Франка часто виникає образ «фатальної» жінки, який набуває в оповіданнях початку ХХ ст. особливого, майже демонічного забарвлення (Кишенька в «Батьківщині», Маня із «Сойчиного крила»). Фатальність, демонізм, сексуальність, що визначають «урбаністичний підтекст» жіночих образів, — явище розвитку модерної європейської культури (Бодлер, Ніцше, Гамсун, Шніцлер, Шніцлер, д'Аннунціо). Такий підтекст досить відчутний і в галюцинаторних, психоаналітичних образах Франкових творів (богиня щастя в повісті «Voia constrict-

тог», Регіна в «Лелі і Полелі», кохана жінка в «Зів'ялому листі»).

Мала проза Франка 900-х років позначається драматичним напруженням пристрастей, концентрацією дії і замкнутістю художньої форми. Письменник звертається до аналізу неординарних людських характерів, часто одержимих пристрасстю, до складної взаємодії свідомого й несвідомого в їхній поведінці. Особливого значення набувають у його оповіданнях спогади, листи, шодешники, які художньо сповільнюють дію, а то й повертають її назад («Сойчине крило», 1905).

В оповіданні «Сойчине крило», що частково перегукується з «Паном» К. Гамсуна, Франко звертається до актуальної для літератури початку ХХ ст. проблеми естетизації почуттів та естетики як способу самоорганізації людського життя. Певна театральність і штучність задана ситуацією твору — герой-відлюдник одержує під новорічну ніч листа від своєї давньої коханої і, читаючи, фактично інсценізує його, сам перетворюючись на глядача й переживаючи момент духовного просвітління. Ця ситуація доповнюється, як у романтичній мелодрамі, одночасним поверненням героїні, випадковістю й неаргументованістю тих драматичних подій, які вона описує в листі. Таким чином виразно виявляється літературна заданість твору.

Психологічна колізія так само пов'язана з проблемою гри й природності. Кожен із персонажів «Сойчиного крила» відіграє певну роль. Маня (Сойка) символізує жіночу роль, яка починається романтичним бажанням повного пригод, красивого й пристрасного життя і закінчується перетворенням на «забавку» для чоловіків. Хома, романтично обернений Сойкою на Массіно, відіграє роль героя принципово антиромантичного. Егоїстичний і поміркований, яким бачить його Маня, громадсько заангажований, він схильний до меланхолії, як і герої інших творів Франка, проігнати мріями про майбутнє, але нещасливі у житті сучасному. В оповіданні «Сойчине крило» Франко символізує кохання як джерело щирих людських переживань. Хоч і дещо тенденційно, письменник підносить живе людське чуття, яке розбиває всі штучні ситуації й регламентації естетично впорядкованого світу.

У творчості Франка притчева структура набуває іронічно-міфологічного підтексту (оповідання «Хома з серцем і Хома без серця», 1905), філософсько-етичного (оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош», 1903). Філософсько-психологічна основа останнього оповідання пов'язана з

проблемою морального права людини на помсту, а також із питанням про духовну сутність буття.

Оригінальність Франкового трактування теми соціальної помсти полягала в тому, що він розгортає її, поєднуючи конкретику сільського життя з символікою ідеального, а то й сакрального плану. Алегорично-притчевий підтекст проявляють постаті Білого й Чорного демонів, які борються за душу людини. Символіка ріки (Черемоша) асоціюється в несвідомими відчуттями сакрального переходу й розриву із звичайним життям: «Перехід через Черемош — се ж для нього перехід від одного життя, з того, в якому він зріс і постарівся, в якесь інше, невідоме, далеке і страшне» [21, 451].

Ще один асоціативно-символічний ряд розгортається в оповіданні через образ риби, спійманої в ріці. Франкове тлумачення цього символу не вичерпується інстинктом захлапності та власності, як намагається пояснити його Чорний демон. У Франка за ним стоїть символіка духовного, релігійного порядку, а саме — християнський шлях «рятування загублених душ» і досягнення добра. Притчева основа оповідання має релігійно-містичний підтекст. Так, доторкуючись до таїни духовно-містичної сутності (перехід через Черемош як шлях досягнення християнсько-духовної істини). Шкманюк відмовляється від свого задуму вбити кривдника й продає Мошкові спійману рибу, рятуючи того від гніву судді.

Франкова притча має також підтекст езотеричний. Майже одночасно з Юрою й Мошко переживає муки розкаяння. Порив братерського чуття, розбуджений у його душі читанням Псалтиря, асоціюється з останнім Судним днем і Апокаліпсисом. «Знати, що світ іще не вмер, що я не останній живий чоловік на землі» важливіше, ніж обдурити кількох людей і заволодіти їхньою власністю. Таким чином, релігійна основа людського буття відводить момент помсти й страшного людського суду. Мотив Страшного суду, вчинюваного людьми на землі як акт соціальної помсти, що з'явився у Франка ще в повісті «Борислав сміється», у цьому творі значно переосмислений. Морально-етична проблематика й релігійно-духовна поєднуються в його пізній творчості.

Соціальна, психологічна й морально-філософська тематика реалізувалася в прозі Франка через різні стильові домінанти. Франко загалом творить оригінальну, синтетичну за своєю природою структуру художнього мислення, яка, з одного боку, охоплювала форми соціологічного студіювання, близького до наукового пізнання, з другого — була

спрямована на моральне й суспільно-політичне виховання, і з третього — одночасно виступала формою параболічного узагальнення. В різні періоди творчості кожна з таких структур тією чи іншою мірою домінувала. Однак найчастіше вони поєднувалися навіть у межах одного твору. На цій основі взаємодіяли різнорідні елементи старої риторичної системи (алегоризм, притчевість, символіка) й нової, реалістичної, натуралістичної, романтичної, навіть символістської. Імпресіоністськи-натуралістична стилістика відчутна в творах «Воа constrictor», «На роботі», «Лель і Полель», «Чума»; сугестивна сецесіоністська стилістика частково характерна для повістей «Для домашнього огнища», «Основи суспільності», новел початку ХХ ст.

Значну роль у творах Франка відіграє психоаналітична образність. Поряд з цим у художній образності важливі й елементи просвітительської естетики — дидактична основа, активність позитивного ідеалу й проблема морального відродження, що спираються на риторику, сентименталізм; стилістично відчутна також сатира. Хоча поєднання реалістичних, просвітницьких і романтичних елементів характерне для творчості майже всіх письменників другої половини ХІХ ст., але такої напруженої взаємодії художніх стилів і структур, як у Франка, немає в жодного з них. Творчість Франка в єдності з його літературно-критичними, публіцистичними й науковими студіями утверджувала українську літературу й культуру як автономне культурне явище.

У поетичній творчості Франка початок ХХ ст. характеризується також новаторством поетично місткої і раціонально виразної передачі індивідуальних настроїв. Значну увагу займають ліричні медитації, роздуми про природу творчого обдарування, спроможності й функції мистецтва. На фоні поширених у той час символістсько-неоромантичних захоплень і особливої моди на суб'єктивістську лірику виважені й чіткі Франкові строфи, ясний раціональний смисл і морально-психологічна тенденція його поезій ніби урівноважували ці тенденції, повертали до минулої класичної спадщини.

Вихід збірки *«Із днів журби»* (1900) — своєрідне інтермеццо в поетичній творчості Франка. В ній він підсумовував пережите, засвідчував свою незглибиму віру в людей та аналізував ті втрати й болі, які випадали на долю поета — «мужичого сина». Ідеал жертвовного громадського посвячення покоління 70-х років, який складався й озвучувався ліричним голосом поета, дедалі виразніше набуває культурософського забарвлення. «Фантастична мета», «відродження», «плебеї», «праця», «рух», «дух» — уся ця лекси-

ка вводить в атмосферу громадських ідеалів і сумнівів нового демократичного покоління. Відлунням пережитого роздвоєння й розчарування стають муки втраченої любові поета і його «лірична» драма. На цій основі формувалася лірика глибоко особистісного звучання, рефлексивна й нюансована.

Вольовий, духовно-романтичний порив цього покоління, заявлений Франковим «Гімном», заступається болісними й напруженими роздумами, в яких віра в майбутнє і його передчуття зливаються з рефлексіями, побоюваннями, бажанням щастя окремого індивіда.

Цикл «Із днів журби», проіннятий цими ідеями, відкриває однойменну збірку. Окремі мотиви її перегукуються із «Зів'ялим листям» («Вже три роки я збираюсь...»), інші зв'язані з аналізованою Франком міфологемою «плебейства» української нації, яку він переосмислює в дусі культурного гуманітаризму й демократизму:

У нас ще дух  
не розколовсь надвое під корою,  
традиції не в'яже нас ланцюг.  
Ми можемо втомиться боротьбою,  
зломиться, впасти, та не наша річ  
розмикатися в борбі з самим собою [3, 13—14].

Ще одна провідна тема Франкової лірики цих років дотична до осмислення особистого шляху поета («Я поборов себе, з корінням вирвав з серця», «Недовго жив я ще, лиш сорок літ») і непоборної віри у мрію та ідеал («З усіх солідких, любих слів...»). Чуттєвий світ ліричного героя у цьому циклі, як і в наступному («Спомини»), проривається бентежою сили і влади творчості, пам'яттю про кохану, гармонією злиття з природою. В цикл «Спомини» включений також короткий драматичний шкід у віршах про зустріч поета з селом, його мандрівку до лісу й «французьку поману», графиню, яка не може зрозуміти цю дивну країну, де «витручають жінок, б'ють у лица дівчат» [3, 30].

Особливий інтерес становить поетичний цикл «В пленері», де у формі іронічного лірико-філософського монологу, зверненого до «мами-природи», поет розгортає картину скінченності матерії й самоцінності моменту та аналізує історію раціоналістського пізнання, яке зрештою приходить від матеріалізму до ідеалізму душі, відкривши в ній «гармонію, і вічність, і безмежність, і всі рожеві блиски ідеалу» [3, 36]. Ця різноманітність і різнотонність моментів, з яких складається людське життя, уподібнюється методу імпресіоністського «плєнеризму», відтворенню безпосередніх вражень від реальності. Поетичні сценки з життя («По коверці

пурпуровім...»), стилізована народна пісня («Ходить вітер по житі»), символіко-алегоричні картини, які дещо перегукуються з циклом «Веснянки» (збірка «З вершин і низин»), галюцинації-видіння («Над великою рікою») й ліричні візії-фантазії, що миттєво проносяться в уяві поета подібно до миготіння картин «Божественної комедії» («Ніч. Довкола тихо, мертво»), окреслюють моменти, в яких просвічує «вічності брильянт» і закріплюється, сугестіюється людська чуттєвість. Цей імпресіоністський цикл Франка — унікальне й цілісне явище в його творчості.

Пізніші поетичні збірки «*Semper tunc*» (1906) та «*Dauna i nove*» (1911) засвідчували розвиток основних мотивів попередніх збірок поета. Незавершена поема «Лісова ідилія» (збірка «*Semper tunc*») була спробою реалізувати задум поета, що стосувався написання великої поеми, можливо, роману у віршах, про долю «зайвої» людини. Варіантами такого твору були численні уривки поеми «Нове життя». Цикл «Нові співомовки» продовжував спроби створення «реальної» поезії. А цикл «На старі теми» дотикається до морально-повчальної лірики Франкового «Ізмарагду».

Кожен вірш цього циклу заданий епіграфом, узятим із Святого письма, Давидових псалмів, «Слова о полку Ігоревім». Церковнослов'янська мова епіграфів, смислова багатозначність і «старий» книжний колорит задавали творам піднесений тон, що стилізувався біблійною лексикою, вкрапленими сентенціями, речитативним співом. Причому часто епіграф виступав тезою, а сама поезія — антитезою («Блаженний муж, що йде на суд неправих», «Говорить дурень в серці своїм»). Так накреслювався смисловий діалогізм, який іноді набуває іронічного підтексту («Вже ж твоя святая воля...»), а пророчий тон поєднується з навмисне зниженою лексикою («Автошкові П. (Азь покой»).

Поезії «Із книги Кааф» уподібнені поетом до пророчих видінь і одкровень, що з'являються в хвилини творчості й пов'язані з духовною самопожертвою митця. «*Surda e razsa*» — «подивись і минай» — стає лейтмотивом циклу. Велика духовно-сугестивна міць творчості, стверджує Франко, полягає у відкриванні нового духовного світу, в який сам поет, однак, не може увійти:

Поете, там: лиш в сфері мрій, привиджень,  
Ілюзій і оман твій рай цвіте,  
А геній твій — то міль сугестій зближень.  
(Пророчський дар у тебе лиш на те,  
Щоб іншим край обіщаний вказав ти,  
А сам не сховав у житло святе [3, 165].

Особистісно-творча драма поета конкретизується через тему «невиспіваних співів», «невроджених дітей» у поезії «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер вие». Поетичні візії Франка «Із книги Кааф» на зразок давньоруської «Книги Кааф» пройняті духом гуманності й самозречення, близькістю до екстатичного переживання світової гармонії, духовної нірвани, описом якої закінчується іронічно-атеїстичний монолог «Страшний суд».

Збірка «Давне і нове», за словами Франка, це друге, розширене видання його збірки «Мій Ізмарагд». До циклу «Паренектiон» Франко ввів ряд поезій моралістичного змісту, в яких підкреслюється мудрий стоїцизм приборкання пристрастей, ідеї доброчинності й покути за злочинність. Серед нових творів Франко особливо наголошував на «Притчі про захланність», яку він переробив із давньоруського оповідання й історію якої простежував в окремій студії. Характер притчі виявляється у тому, що в ній «справжні обставини змінені, пропорції змішені, подробиці роздуті, все далеко розкинуте зібране до купи, щоб тільки ідея, яка лежить в основі, виступила ясніше, більш пластично» [30, 605]. Довільніша форма Франкових легенд, в яких пробивається живе, а не узагальнено-абстрактне чуття й елемент чуда («Чудо з ковром», «Чудо з утопленим хлопцем»), містерії («Рука Івана Дамаскіна»). Збірка «Старе і нове» доповнена циклом «Із злови дня», куди внесені не публіковані раніше твори 1878—1907 рр., зокрема громадсько-політичного, сатиричного змісту («Дума про Меледикта Плосколоба», «Дума про Наума Безумовича» та ін.).

В середині 900-х років Франків гуманітаризм дедалі більше звільняється від соціального утопізму (це засвідчила його критика марксизму в ряді статей) і наповнюється національною проблематикою. 1905 роком датована поема Франка «Мойсей». Її структуру визначає загальний пафос романтичної утопії і міфотворчості, властивий початку ХХ ст. Міфологізм цього твору базується на попередніх культурософських ідеях поета, відбитих у його творчості. Культурософсько-узагальненого змісту набувають у ній тема вождя й народу, колізії особистісно-психологічного плану та культурно-психологічного роздвоєння, пошуки духовної гармонії, міфологема долі людини й усього покоління на межі сучасного і майбутнього. Водночас біблійно-міфологічна основа й символічна постать Мойсея дали змогу Франкові поєднати раціональний аналіз із ірраціональним і міфологічним, а в плані художньому синтезувати ліричні рефлексії, психологічні сугестії й моралізаторські притчі. Таким чином, поема «Мойсей» концентрує проблематику



національного й особистісного плану. Візіонерсько-пророчий пролог перекладає нерозчленовану смислову єдність міфа на мову раціональну:

Народе мій, замучений, розбитий,  
Мов паралітик той на роздорозжжю,  
Людським презирством, ніби струпом, вкритий!  
Твоїм будущим душу я тривожу [5, 212].

Доля Мойсея-пророка, «відіпхнутого своїм народом», стала тією духовною ситуацією і тим архетипом, який допоміг Франкові синтезувати емоційний і раціональний досвід власного життя, національно-духовний код цілого народу, якому судилося «в сусідів бути гноєм», із загальногуманістичною проблематикою, що нею Франко вивіряв історичний поступ людства. Хитання Мойсея від майже провіденціалістської віри у власну «обраність» до повного нігілізму, роздвоєння між Азазелом (демоном одчаю) та Єговою (божественною сутністю), з одного боку, і раціоналістичним скепсисом, з іншого, характеризують основну колізію культурної самосвідомості пізньої позитивістської епохи.

Водночас ототожнення Мойсея з Єговою та Азазелом, опозиції Мойсей — Датан — Авирон, Мойсей — Єгошуа характеризують внутрішню динаміку розгортання культурно-психологічної самосвідомості національного пророка. Романтично-міфологічного змісту надає поемі архетип Мойсея як носія національного закономірності і, отже, культурного героя. Він поставлений на межі нового культурного простору й на межі майбутнього і сучасного. Франко надає характерові свого героя також екзистенціального забарвлення. Емоційно-психологічне скочування Мойсея в магійний світ образів власної підсвідомості символізований у поемі образами матері, Єгови, Азазеля.

В культурно-духовному універсумі свого народу Мойсей займає центральне смислове місце. Зі зникненням його відкривається ситуація екзистенціальної пустки, «ніщо», туга й страх буття.

Поема «Мойсей» розглядається критикою в аспекті романтичної ідеї протиставлення пророка й народу або ж під кутом зору дидактичної тенденції прологу до поеми. Справді, й романтична пафосність подібного протиставлення, і притчевість, і сугестивний містичний символізм присутні в поемі. Але особливого, вражаючого за силою впливу ефекту надає твору саме його індивідуальна міфологія. Використавши біблійну легенду про пророка Мойсея — вождя єврейського народу, який виводить свій народ з єгипетського полону до «землі обітованої», Франко персоніфікував власний сорокарічний досвід на службі у свого народу. Як

зауважував він у передньому слові до «Мойсея», «основною темою поеми я зробив смерть Мойсея як пророка, на признаного своїм народом. Ся тема в такій формі не біблійна, а моя власна (курсив наш.— Т. Г.), хоч і основана на біблійнім оповіданні» [5, 201]. На цій основі він розкриває культурно-психологічну міфологеми «переходу», межі між сучасним і майбутнім, розробляючи далі одну з основних своїх тем про долю тих, «що рвуться весь вік до мери і вмирають на шляху». Поема завершується візією героїчного перетворення «номадів лінивих» в «люди героїв». Культурний смисл цієї духовно-національної метаморфози Франко подає як ситуацію архетипно-екзистенціальну:

І підуть вони в безвість віків,  
Повні туги і жаху,  
Простувать в ході духові шлях  
І вмирати на шляху... [5, 264].

Вставні притчі, діалогізоване внутрішнє мовлення, динамізм і пристрасність монологів, афористичність і сугестивність разом із прозорою мудрістю та енергійністю п'ятистопного анапестичного ритму сприяли пластичності, картинності втілення поетичного пророцтва Франка.

У 1913 р. виходить ще одна поетична збірка Франка «Із літ моєї молодості», яка підсумовує тридцятип'ятирічний творчий шлях поета. До збірки включено ранні твори, написані в період 1874—1878 рр., як зауважував сам поет, «у поправленій та язиково підчищеній формі» [3, 282]. У передньому слові автор назвав основну мету усієї своєї творчості — «служити інтересам мого рідного народу та загальнолюдським поступовим, гуманним ідеям. Тим двом провідним зорям я, здається, не спроневірився досі ніколи і не спроневірюся доки мого життя» [3, 282].

Протягом 90-х — на початку 900-х років Франко лишався в центрі літературного життя не лише Галичини, а й усієї України. Значну роль у цьому відіграла демократична програма «Літературно-наукового вісника», де Франко був одним із редакторів. Вона була спрямована на об'єднання всіх літературних сил України, зокрема молодих. На початку ХХ ст. на літературне поле виходить нове покоління митців, які особливо підкреслювали свій нетрадиціоналізм, естетичну свободу й індивідуальність творчого самовираження. Франко протистояв їм, з одного боку, як учитель (у чому неодноразово зізнавалися представники львівського модерністського угруповання «Молода муза»), а з іншого — як критик, естетичні принципи якого сформувалися в минулу позитивістську добу.

Важливо підкреслити, що вже в трактаті «Із секретів поетичної творчості» Франко розділив функції літературної критики і літературної історії. І саме як історик літератури він говорить про доцільність аналізу «найновішої» літературної хвилі в статті «З останніх десятиліть XIX віку» (1901): «Можна би теоретично говорити про і contra сеї літератури, але для історика такі суперечки не мають значення. Для нього кожний напрям добрий, коли його репрезентанти — справдішні і живучі таланти» [41, 526]. Водночас як літературний критик і представник свого літературного покоління, певної школи він включається в дискусію щодо таких гасел найновішої літератури, як абсолютизація краси, навмисний відхід від утилітарно-громадських цілей, провокативність екстравагантно-ігрових способів самореклами, як, приміром, маніфест «Молодої музи» тощо.

Франко стояв у центрі історико-літературного процесу в Україні більше, ніж тридцять років, формуючи суспільно-естетичну свідомість. Франкова концепція національної літератури складалася протягом усієї його творчості. Методологічне підґрунтя її він пов'язував із культурно-історичною школою й етнологією, оскільки, на його думку, історія літератури має бути й історією цивілізації. Таким чином, культурологічна концепція літератури базувалася на взаємозв'язку літератури, театру, музики і навіть політики. Складовими частинами концепції ставали, по-перше, ідея цілісності літературного розвитку від давніх часів до сучасності; по-друге, теза про світовий контекст української літератури — звідси значна увага Франка до мандрівних сюжетів, до явищ різних літератур і різних епох (частиною його теорії національної літератури була також перекладацька концепція); по-третє, ідея впливу усної літератури на складання писемної; по-четверте, концепція літературної мови («Літературна мова і діалекти», 1907).

*Літературно-критична концепція* Франка базувалася на ідеї виховання й культурного впливу. Йому належить заслуга створення цілої літературної школи українського письменства (О. Маковей, Н. Кобринська, Б. Грінченко, Олена Пчілка, К. Попович, У. Кравченко). Його статті й рецензії охоплювали майже всі явища тогочасної літератури. Окрему групу становлять рецензії та відгуки на найновіші явища української літератури — твори В. Винниченка, Олександра Олеся, П. Карманського, О. Луцького, М. Чернявського, Х. Алчевської, С. Яричевського та ін.

Франко-критик включається також в основні літературні дискусії свого часу, зокрема про засади розвитку національної літератури в полеміці з Нечуєм-Левицьким («Літе-

ратура, її завдання і найважливіші ціхи»), про напрям еволюції найновішої літератури — полеміки з С. Єфремовим («Принципи і безпринципність», 1903), С. Русовою («Старе й нове в сучасній літературі», 1904), О. Луцьким як теоретиком «Молодої музи» («Маніфест «Молодої Музи», 1907), з М. Вороним та ін.

*Історико-літературна концепція* Франка складалася на основі аналізу окремих періодів та етапів літературного розвитку й реалізувалася в таких синтетичних статтях і дослідженнях, як «Характеристика української літератури XVII—XVIII ст.» (1892), «Русько-український театр (Історичні обриси)» (1894), «Студії на полі карпаторуського письменства XVII—XVIII ст.» (1901), а також у статтях «Українсько-руська (малоруська) література» (1898), вперше опублікованій у чеському виданні, «Южнорусская література» (1904), написаній для словника Брокгауза й Ефрона, статті «Українці», вперше надрукованій угорською мовою (1911), а також узагальнюючому «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.» (1910). Ці студії доповнює «Історія української літератури від початків українського письменства до І. Котляревського», першу редакцію якої Франко датував 1907 р. і рукопис якої лишився незавершеним.

Методологічні засади дослідження української літератури як літератури національної, основні її характеристики і план викладу Франко узагальнив у статтях «Задачі і метод історії літератури», «Метод і задачі історії літератури», «План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви», над якими він працював у 1891—1895 рр. Вказуючи, зокрема, на прикметні особливості нової української літератури в порівнянні зі старою, Франко підкреслює зв'язок літературної мови з теорією народності, цивілізаційну ідею нового українського письменства, принцип індивідуальності як основний естетичний принцип нової літератури та її світський характер.

Загалом питання нової української літератури, її основні етапи, творчі індивідуальності й художні напрями привертають значну увагу Франка як історика літератури й літературного критика. Водночас він чимало уваги приділяв дослідженню давньої літератури і творів старого письменства. Протягом 1896—1910 рр. письменник видає п'ять томів «Апокрифів і легенд з українських рукописів», даючи до них широкі коментарі і з'ясовуючи вплив апокрифів на писемну й усну українську словесність. У статтях «Южнорусская пасхальная драма» (1896), «Нові матеріали до історії українського вертепу» (1908), «Причинки до критики

джерел деяких староруських пам'яток» (1907), «Слово про збурення пекла. Українська пасійна драма» (1908), «Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході. Вступ до студій над «Богогласником» (1913) він подає чимало нових відомостей, висловлює критичні зауваження, вміщує нові тексти.

Франкові студії доводили не лише історико-літературну цінність творів давнього письменства, а й розробляли на цій основі методи аналізу історико-порівняльного, антропологічного та культурно-психологічного характеру. Такі дослідження Франка, як «Сучасні студії над святим письмом» (1908), «Притча про сліпця і хромця (Причинок до історії літературних взаємин старої Русі)» (1904), «Поема про сотворення світу» (1904), магістерська дисертація «Про Варлаама і Йоасафа та притчу про єдинорога» позначені глибоким знанням першоджерел; вони закладають широку базу сучасних теоретико-культурологічних підходів до вивчення форм і моделей міжкультурних зв'язків, літературних трансформацій міфів, способів алегоричного й притчевого смислотворення.

Франкова концепція національної літератури складалася на основі широкого уявлення, дослідження й популяризації творів світової літератури. Цивілізаційно-культурна програма Франка-критика реалізувалася в його статтях і дослідженнях про літературні пам'ятки Давнього Сходу, античного Риму й Греції, про культуру західноєвропейського середньовіччя й класику епохи Відродження. Данте і Шекспір, Кальдерон і Сервантес, Байрон, Гете, Шіллер, Гейне, Ібсен, Гюго, Мопассан і Золя, Тургенев і Толстой, письменники-реалісти, натуралістична проза й декадентська поезія — прикметні віхи освоюваного Франком культурного простору. Об'єднані енциклопедичним світоглядом Франка, вони водночас характеризують напрям його розбудови новочасної національної культури й літератури.

Складовою частиною Франкової культурно-історичної концепції були етнографічні та фольклористичні студії. Його перу належить чимало ґрунтовних досліджень, рецензій і відгуків на праці українських, російських, польських, чеських учених-фольклористів та етнографів, а також численні публікації оригінальних матеріалів. Особливе значення в його студіях мають праці про слов'янську міфологію («Як творилася слов'янська міфологія», «Дитина в звичаях і віруваннях українського народу»). Основні фольклористичні праці Франка виявляють його глибоке зацікавлення народними піснями (статті й відгуки «Жіноча неволя в

руських піснях народних», «Як виникають народні пісні?», «Дещо про Борислав», «Козацькі часи в народній пісні, в замітках В. Будзиновського», «Найстарша українська народна пісня»). Центральне місце серед цих праць посідають «Студії над українськими піснями» (1902—1915).

Джерела літературно-критичної і художньої творчості Франка спираються на «документи» сучасної йому епохи, а також усну й книжну традицію, зокрема письмові джерела літописного, історико-документального, апокрифічного й біблійного походження. Обробки цих культурних першоджерел мають двоякий характер. Одні з них інтегровані в структури індивідуального художнього мислення Франка і стали складовими його морально-філософських концепцій, як, приміром, вставні притчі, символи й алегорії, які допомагають розгорнути художнє узагальнення в численних творах письменника (починаючи від «*Voce constrictor*» й закінчуючи «Мойсеєм»). Інші, що мають культурологічне й науково-просвітницьке значення,— реалізуються в наукових студіях і перекладах Франка.

Діалогічний зв'язок з творами різних часів і народів Франко відтворив у формах стилізації, переосмислення, трансформації, переспіву, імітації, коментування тощо. Діалогічно мислив він також процес культурного розвитку й виховання «культури душі» сучасника. Саме цивілізаційною функцією пояснює він природу й мету перекладів: «...передача чужомовної поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації» [5, 7].

Майже вся історія світової культури від найдавніших часів до сучасності представлена в перекладах самого Франка. Пам'ятки асиро-вавилонської, давньоіндійської, давньогрецької і римської літератур, слов'янський епос і твори польського, чеського, словацького і російського письменства, італійські, німецькі, французькі автори разом з історико-культурними коментарями та оригінальними дослідженнями складають в цілому досить повну, енциклопедичного характеру перекладацьку антологію Франка. Як історик культури, Франко відзначав також те позитивне явище, що твори українських письменників перекладалися іншими мовами і входили в скарбницю світового письменства.

Оригінальний і яскравий художник, Франко у власній творчості випробовував і закріплював форми художнього зображення, вже вироблені іншими літературами (польською, німецькою, французькою, російською), а також включався в пошук нових способів образотворення.

Універсальний характер наукової і творчої діяльності Франка, загалом його культурологічна місія сприяли переборенню розірваності літературного процесу в Україні в останню чверть ХІХ ст. Він також розгорнув на кожному з його етапів (у 70—90-ті роки) комплекс домінуючих теоретичних і практичних питань, які визначали характер літературного процесу. Тим самим Франко сприяв цілісності взаємодії літературної творчості й літературної критики, активізував процес національно-культурного самовизначення, підніс значення і роль творчої індивідуальності.

Характерний для Франка культурно-історичний (або, за його словами, «цивілізаційний», «моральний») підхід до художніх явищ був набагато ширший за утилітаризм. Культурний гуманітаризм допоміг Франкові створити й розгорнути у своїй творчості унікальну естетико-художню концепцію, яка за обсягом, культурним значенням і новаторським змістом стала епохальним явищем в історії української літератури й культури.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Франко Іван. Зібрання творів: У 50 т. К., 1976—1986.  
Франко І. Літературна спадщина: У 4 т. К., 1956—1967.  
Франко І. Документи і матеріали. 1856—1956. К., 1966.  
Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО: У 2 кн. К., 1990.  
Мороз М. О. Іван Франко. Бібліографія творів. 1874—1964. К., 1966.  
Мороз О. Н. Іван Франко. Семінарії. К., 1966.  
Спогади про Івана Франка. К., 1981.  
Вервес Г. Д. Іван Франко і питання українсько-польських літературно-громадських взаємин 70—90-х років ХІХ ст. К., 1958.  
Гундорова Т. І. Інтелігенція і народ в повістях Івана Франка 80-х років. К., 1985.  
Дей О. Іван Франко і народна творчість. К., 1955.  
Дорошенко І. Іван Франко — літературний критик. Л., 1966.  
Журавська І. Ю. Іван Франко і зарубіжні літератури. К., 1961.  
Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. К., 1992.  
Зеров М. Франко-поет // Твори: У 2 т. К., 1991. Т. 1.  
Іван Франко — майстер слова і дослідник літератури. К., 1981.  
Каспрук А. А. Філософські поеми Івана Франка. К., 1965.  
Павличко Д. З глибини душі. Іван Франко. Зів'яле листя. К., 1985.  
Скупейко Л. І. Іван Франко про творчу індивідуальність письменника. К., 1986.  
Филіпович П. Шляхи Франкової поезії // Літературно-критичні статті. К., 1991.  
Щурат С. Рання творчість Івана Франка. К., 1956.  
Ярема Яким. «Мойсей» — поема Івана Франка. Тернопіль, 1912.

XIX століття в житті європейського театру й драматургії вважається добою ефектних видовищ, зумовлених протягом «до розкішної, різноманітної, археологічно-вірної (в історичних п'єсах) декорації, якого майже не знали попередні епохи»<sup>1</sup>. Найяскравіше цю тенденцію виявили «майнінгенці» — акторська труппа німецького герцога Майнінгенського Георга, чий стиль у 70—80-ті роки мав величезний вплив не лише на німецький, а й на весь європейський театр. Наслідком посиленої уваги до декорацій і вбрання, тобто до колориту побуту зображуваної епохи, стало зменшення вагомості слова, а отже, й акторського мистецтва. Водночас у науковій літературі усталилася думка, що «у Росії гастролі майнінгенців до певної міри спричинилися до шукань Московського художнього театру, так само як і у Франції «натуралістична реформа» театру повелася не від безпосередніх кіл робітників коню, а від літератури: натуралістична драма утворила й тут натуралістичний театр»<sup>2</sup>.

Саме на початку 70-х років заявили про себе на сцені видатні митці українського театру М. Кропивницький (перший акторський виступ 1871 р. у виставі «Сватання на Гончарівці»), М. Старицький та М. Лисенко, чії музичні вистави «Різдвяна ніч» і «Чорноморці» були ще у формі звичних і глядачеві, й митцям комічних опер. Однак вони вже засвідчували поворот у репертуарі до драм і комедій, які звичайно називають побутовими. При цьому режисура М. Старицького відзначалася рідкісним умінням знайти багато «мальовничості, привабливості для ока, і мелодійності в читанню ролів», «малювати живими людьми при світлі рами сценічні картини»<sup>3</sup>. Це позначилося й на стилі Ста-

<sup>1</sup> Дмигрова Л. Підручна книга в історії всесвітнього театру. Х., 1929. С. 329.

<sup>2</sup> Там же С. 303.

<sup>3</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. 1619—1919. Прага, 1925. С. 111.



рицького драматурга. Згодом у Харкові Кропивницький виставив свою першу мелодраму «Дай серцю волю, заведе в неволю». То був початок нового етапу в історії українського театру й драматургії: «І в мелодрамі Кропивницького, і в обох постановках Старицького ще дуже багато полигало в музиці, співах, хорах і танцях, але побутові мотиви більше входили на сцену, ніби в театрі чулися нові слова, вони одушевлювали виконавців, вони приваблювали до театру глядачів»<sup>4</sup>.

Не вирізнялися з цього стилю інсценізації народних пісень, здійснені В. Александровим, — «За Немань іду» (1872) і «Не ходи, Грицю, на вечорниці» (1873), комедія «На Кожум'яках» і трагедія «Маруся Богуславка» І. Нечужа-Левицького (обидві — 1875 р.), його ж комедія «Голодному й опеньки м'ясо» (1877), де письменник звертається до нової для нього тематики. На їх драматургічній техніці позначились як основні особливості стилю визначного майстра прози — жваві діалоги, точні, яскраві описи обстановки, атмосфери дій, переконливе зображення пристрастей і переживань героїв, так і інтерес письменника до давніх жанрів інтермедії й сатиричного вірша. Останнє стосується головним чином комедій, у яких виведено колоритні типи міщан, дрібних чиновників, торговців, дотепно висміяно їх мораль та звичаї. Увагою до цих верств суспільства позначені й комедії М. Кропивницького 70-х років, зокрема «Пошились у дурні», у зв'язку з якою І. Франко згодом скаже: «...народна комедія з співами — ось найвідповідніша ділянка, на якій може виявити себе український театр...» [27, 239], маючи на увазі тактовне й доцільне використання кращих фольклорних зразків, що наближали б театр до народної естетики.

Ці зусилля дали можливість українському театрові не тільки вижити у тодішніх несприятливих умовах, а й досягти якісного зростання, незважаючи на прес урядових заборон і обмежень. Нова якість народжувалася насамперед у процесі художнього дослідження життя народу — найнижчих та середніх верств суспільної ієрархії. Ще в 1837 р. М. Драгоманов підкреслював, що саме такий орієнтир «може зберегти за українською літературою живість, народність, дати їй практичну силу, а через те й забезпечити і саме її існування і прогрес». Передбачаючи можливі заперечення, запитував: «Як не здається узькою рамка простонародної, або домової літератури, а хіба ми наповнили ці рамки?» І переконливо доводив, що далеко ще не ви-

<sup>4</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. С. 114.

черпано «усі типи народні у сучасності й недавньому минулому», що зрештою «народ наш не так-то бідний, коли не на ідеї, то на запит на них, не так-то бідний психологічним аналізом, естетичним почуттям»<sup>5</sup>.

Імперська влада створювала сприятливі умови для функціонування російських (а в Західній Україні — польських) театрів. Інакше поводитися глядач: брати Тобілевичі згадували, що російські трупи грали українські п'єси, «коли треба було підняти касу, завабити до театру більше української публіки»<sup>6</sup>. Паралельно розгорталась діяльність аматорів (саме такий статус мали перші вистави Старицького).

Народженню явища, підготовленого самим ходом життя, зашкодила серйозна перепона: Емський указ 1876 р. істотно обмежував поле діяльності українських літераторів, забороняв театральні вистави українською мовою. «Але з українським театром цей указ спізнився. Вже пізно було убивати український театр, він надто глибоке коріння пустив...»<sup>7</sup>. Ентузіасти продовжували працювати, при найменшому послабленні тиску створили 1881 р. в Кременчуку професійний український театр, який 1882 р. переїхав до Києва. Відтоді й ведеться його нова історія, багата на мистецькі відкриття, пов'язані з іменами митців (які часто виступали в кількох іпостасях — як актори, режисери, драматурги, організатори театру) — М. Крошвинського, М. Старицького, Тобілевичів (І. Карпенка-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Садовської-Барілотті), М. Заньковецької, а пізніше М. Затиркевич-Карпинської, Г. Борисоглібської та ін.

Цей театр з 1883 р. існував як об'єднана трупа, а з 1886 р. розділювався на окремі колективи, склад і кількість яких змінювалися. Він відіграв надзвичайно важливу політичну роль, піднявшись «до значення головного осередка українського культурного руху», ставши «великою українською маніфестацією»<sup>8</sup>, що зумовило нові репресії й заборони, яким не було кінця.

У постійному напруженні, в пошуках можливостей просочитися крізь густі сита цензури творився репертуар українського театру. Обрії й рівень його визначали передусім

---

<sup>5</sup> Драгоманов М. П. Література російська, великоруська, українська і галицька // Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1970. Т. 1. С. 175—176.

<sup>6</sup> Цит. за кн. і Антонович Д. Триста років українського театру. С. 114.

<sup>7</sup> Там же. С. 122.

<sup>8</sup> Там же. С. 156—157.

М. Кропивницький, М. Старицький, І. Тобілевич (І. Карпенко-Карий), чия активна діяльність на театральній ниві зумовила особливі якості їхньої літературної творчості, надала «такої сценічності українським драмам, що багато з них досі не тільки держаться на сцені, а й користуються успіхом у глядачів, таких не схожих на театральну аудиторію кінця ХІХ ст. Це ж сприяло виробленню своєрідності синкретичного театрального дійства, що з'єднало діалог з хоровим і сольним співом, музикою, танцем»<sup>9</sup>.

Український театр корифеїв познайомив глядачів із сучасним і минулим життям українського народу в найрізноманітніших аспектах. Йому пощастило поєднати найефектніші засоби сценічної виразності з глибиною думок і почуттів, досягнути й освоїти для сцени ідейно-естетичне багатство народних обрядів і звичаїв, а також найрізноманітніших словесних жанрів фольклору (пісень, приказок, легенд, переказів, анекдотів та ін.) як основу сюжету й засобів характеристики персонажів, як могутній засіб гармонізації особистості. Саме ця особливість (за словами М. Вороного, «могуча національна стихія», яка «сама за себе промовляла») разом зі сценічною мальовничістю й робила вистави українських митців зрозумілими й зворушливими для глядачів, які зовсім не знали української мови, — від Мінська й Вільно до Тифліса. Будучи домінантою стилю українського театру й драматургії, етнографізм і фольклоризм відіграли позитивну роль, привернувши увагу громадськості до української сцени як яскравого художньо-емоційного видовища. Адже «самий український рух, передовсім в ті часи рух чисто культурний, базувався на окремішності культурних потреб етнографічно української, національно несвідомої маси»<sup>10</sup>, а ця окремішність іще потребувала доказів. З часом письменники стали поступово обмежувати обсяг фольклорно-етнографічних елементів у своїх творах, переносючи центр ваги на виявлені в характерах персонажів зв'язки з традиціями народної етики та естетики.

Завдяки пильній увазі до життя, проникливому й правдивому його зображенню драма в цей період зайняла в українській літературі гідне місце поряд із прозою й поезією. Творчо розвиваючи традиції Шевченка (насамперед його поезії), Котляревського, Квітки-Основ'яненка, а також Гоголя та Островського, драматурги-реалісти прагнули художньо осмислити нові людські типи, покликані до життя

<sup>9</sup> Білецький О. І. Українська література серед інших літератур світу // Збір. праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2. С. 40—41.

<sup>10</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. С. 155.

глибокими змінами в суспільстві — інтенсивним класовим розшаруванням на селі й у місті. Точне і всебічне відтворення життя українського народу в його психологічній і соціальній конкретності поєднувалося з глибоким осмисленням загальнолюдських проблем. Зі зростанням художньої майстерності порушені письменниками національні життєві проблеми виявляють свою загальнолюдську домінанту.

Багатоманітність поведінки людей і їхніх позицій, зумовлених то соціальним становищем персонажів, то особливостями їхнього характеру, то складним переплетенням і того й того, розкрито у п'єсах «Глитай, або ж Павук», «Зайдиголова», «Дві сім'ї», «Підгоряни» М. Кропивницького, «Наймичка», «Безталанна», «Батькова казка» І. Тобілевича, «Украдене щастя» І. Франка, «Не судилось», «Розбите серце», «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Циганка Аза», «Юрко Довбиш» М. Старицького, «Тяжка доля, або Як долі немає, то й щастя минає» Г. Бораковського, «Не зрозуміли» Д. Марковича, «Мужичка» К. Ванченка-Писанецького та ін. Поглиблення реалізму української драматургії полягає в тому, що драматурги не обмежуються переконливим зображенням конфліктів між людьми різних соціальних станів. Значна частина цих зіткнень відбувається в середовищі простого селянства, тяжкі умови життя якого сприяють виробленню й закріпленню далеко не кращих людських якостей. І. Карпенко Карий зауважував, що він будував свою п'єсу «Безталанна» не за законами умоглядної логіки, а за законами самого життя. «Постає перед нами, як живе, українське село з його поезією із його душевною темнотою, природною красою і п'явками та вискувачами» [41, 98], — говорив І. Франко про твори М. Кропивницького й І. Карпенка-Карого. Ця тема виступає у драмах М. Старицького, Панаса Мирного («Лимерина», «Перемудрив», «Згуба»), Б. Грінченка («Нахмарило»), С. Воробкевича («Гнат Приблуда») та ін.

Соціальне розшарування села, поява нових класів і прошарків, зокрема збагачення глитайв, їх прагнення вибитися в пани, вплив цих процесів на долі й душі людей, визрівання активного протесту або ж, навпаки, моральна деградація, втрата життєвих орієнтирів — ці актуальні проблеми дійсності свідчать про вихід тогочасної драматургії за вузькі рамки дозволеного цензурою.

Митців, які від самого початку були зорієнтовані на інтересигноблених і принижуваних, хвилювала передусім доля скривджених. Водночас вони прагнули досягнути ті соціальні механізми, що вели до руйнування народної моралі, почавши, за словами І. Франка, «шукати глибших

причин здеморалізування та упадку личности» [26, 63]. Серед численних персонажів, що протистоять світлим особистостям — жертвам і бунтарям, вимальовуються, крім різного роду явних покручів і перевертнів, з яких відверто глузують автори та їхні герої, здеморалізована рабським існуванням сіра селянська маса, яка часто служить сліпим знаряддям сил зла, а також досить численна рать новоявлених гнобителів — тих, які від мужиків відстали, а до панів не пристали.

Відбувався й інтенсивний пошук ідеалу — особистісного, родинного, суспільного. В один ряд із бунтарями Опанасом («Бурлака» І. Карпенка-Карого) та Степаном Петрашем («У темряві» М. Старицького) стають дівчата й жінки, які прийшли на сцену ніби з народних пісень. Приклади другого знаходимо в стилі поведінки Івана («Безталанна» І. Карпенка-Карого), у зображенні життєвих принципів родини Степана Рєви («Дві сім'ї» М. Кропивницького).

Для другої половини ХІХ ст. зберігала свою актуальність думка просвітителів, за якою сутність і завдання комедії ставлять її ближче до повсякденного, загальноприйнятого, а комічні ситуації ближчі до звичного (тоді як трагічні — до винятків). Становлення реалізму в українській драматургії було пов'язане значною мірою із сатиричними, викривальними елементами драми та побутової комедії І. Котляревського й Г. Квітки-Основ'яненка, з яких згодом розвинулись жанри соціальної комедії і фарсу: «За двома зайцями», «По-модньому» М. Старицького, «Сто тисяч», «Хазяїн» І. Тобілевича, «Чмир», «Мамаша», «Супротивні течії» М. Кропивницького, «Майстер Чирняк», «Рябина» І. Франка. Піддають критиці суттєві моменти з життя поміщиків, чиновників, дрібної буржуазії, духовних осіб комедії «Сужена неогужена» і «Світова річ» Олени Пчілки, «Порвалась нитка!» О. Кониського, «Гласний» П. Козловського, «Дячиха» Т. Сулими. Соціально-викривальний характер української драматургії, що мав глибоке коріння у фольклорі, а також у народному началі шкільних драм, визначався у ХІХ ст. як суспільно-економічними обставинами, так і загальним політико-культурним контекстом.

У 90-ті роки стала відчутною певна повторюваність мотивів в українській драмі. Розширення ідейно-тематичних параметрів відбувалося за рахунок зображення життя інтелігенції, визначення її місця в суспільстві, змалювання побуту мешканців міста і «взаємин» міста й села (ця тематика на межі століть набуває особливо істотного значення в усіх родах і жанрах літератури). У таких драмах, як «Ніч судилось» (1881) М. Старицького, «Доки сонце зійде...»

(1882) М. Кропивницького, порушувалося питання про обов'язки інтелігенції перед народом (саме образи Павла Чубаня та Володимира Горнова виявляють відмінність позицій драматургів). Воно знаходить свій розвиток у творах М. Старицького («У темряві», «Талан», «Крест життя»), М. Кропивницького («Беспочвенники», «Олеся»), І. Карпенка-Карого («Суєта», «Житейське море»), Б. Грінченка («На громадській роботі»). У них діють інтелігенти, які не лише усвідомлюють свою соціальну роль, а й намагаються творити нові види суспільних взаємин, залишаючись при цьому просвітителями. У своїх спробах організувати селянські кооперативи («Понад Дніпром» І. Карпенка-Карого, «Конон Блискавиченко» М. Кропивницького, «Нахмарило» Б. Грінченка, «Катерина Чайківна» Н. Кибальчич-Симонової) вони часом терплять крах.

В інших соціальних і політичних умовах діють герої І. Франка, але так само марними виявляються зусилля Омеляна Ткача («Учитель»), оточеного глухою стіною мужицького невігластва та байдужості до будь-якої просвіти й гнаного темними бюрократичними силами, прямо зацікавленими в темноті селян. За таких умов непересічній особистості важко виявити себе, вона або вдається до пасивних форм протесту, або впадає у внутрішні суперечності, намагаючись знайти виправдання своїй інертності, а то й егоїзмові, що часом переростає в крайній індивідуалізм. Навіть такі риси, як моральна чистота і стійкість, чітко усвідомлені принципи й послідовне відстоювання їх, не роблять героєм Омеляна Ткача; йому, прямо кажучи, немає з ким боротися, немає з ким вступити у відкритий бій, тому що чиновники, які не дають йому можливості діяти, — далеко, вїт — лише бездумний виконавець, отже, й із ним боротися немає сенсу, а селяни, заради яких тільки й хоче Омелян трудитися, також давно стали бездумно-покірною масою.

Демократові Арсену Яворенку («На громадській роботі» Б. Грінченка) вдається знайти спільну мову з селянами, яким бракувало тільки доказу його чесності, але за свій намір працювати для народу йому доводиться платити особистим щастям: дружина залишає його, виїжджає до міста. Конфліктна основа, таким чином, зберігається, перемістившись із сфери громадської у сферу сімейну.

Тяжіє до «нової драми» й п'єса Б. Грінченка з життя інтелігенції «На новий шлях». Перепад від одних крайнощів до інших у настроях, почуттях Лідії відбувається неймовірно різко — так, як могло бути лише в традиційній драматургії: письменник дає можливість героям одразу, тут-

таки все з'ясувати, не примушуючи їх переживати тривалі муки надії, сумніви. Щось подібне, до речі, відбувається й у «Норі» Г. Ібсена — творі, сюжет якого «використав» Грінченко, «помінявши місцями» чоловіка й дружину.

Герої таких творів страждають через невідповідність дійсності їхнім ідеалам, через безрезультатність своєї боротьби за ідеал, але проблема морального вибору для них, по суті, не існує. Швидко прийняття рішень героями Грінченка — результат точної детермінованості суті кожного явища та сприймання його героями, вироблення ними своєї позиції (здебільшого це люди активної дії). Письменник подає у п'єсі роз'яснення Карбовського про те, як і чому він мусив іти на компроміс, погоджуватись із пристосуванством, порушувати порядок оформлення фінансових справ, — все для того, щоб мати можливість зробити корисну справу для громади. У всьому цьому проглядає не так пласке самовиправдання, як та, породжена обставинами, складність у розрізненні добра й зла, про яку писав тоді А. Стріндберг: «...загальні оцінки письменника — цей дурний, цей жорстокий, цей ревнивий, цей скупий — мусять бути пропущені крізь призму натураліста, який відчуває, наскільки складний душевний комплекс, і який знає, що порок має зворотний бік, дуже часто подібний до доброчинності»<sup>11</sup>.

Сказане все ж не заперечує того, що мотивування вчинків героїв у Грінченка здебільшого цілком логічні, мають досить раціональний характер. Драматург тяжіє не стільки до аналізу, як до обґрунтування вчинків своїх героїв — вчинків, зумовлених не їхніми індивідуальними рисами, а соціальною функцією, взятою ними на себе. Таке переважання раціонального начала в характерах пов'язане з ідеологічністю його творів, породженою просвітницькими, пропагандистськими намірами. Слід зауважити й наявність аналітичного моменту, який засвідчує нове розуміння взаємин добра і зла.

В основі сюжету обох п'єс — історія спроби молодого пана-інтелігента допомогти селянській («На громадській роботі») чи міській («На новий шлях») громаді організувати життя (передусім господарювання) по-новому. При цьому досить одного більш-менш істотного поштовху, щоб із спільних прагнень і дій проріс конфлікт (у першому творі соціальний, у другому — моральний). Є в персонажів і відверті супротивники, й приховані, й навіть внутрішній — ду-

<sup>11</sup> Стріндберг А. Избр. произведения: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 483.

шевний — конфлікт-сумнів. Розгортання конфлікту, отже, складають різнопланові елементи: прямі дії, моральне протистояння супротивників (наявні навіть елементи інтриги з шантажем чи підкупом), зрештою, виявлена через самоаналіз героїв їх внутрішня боротьба.

*Жанрова система* української драматургії, складена реалістичними творами, мала досить широкий діапазон — від водевілю до сатиричного гротеску, чимало різновидів драми. А з жанровими особливостями пов'язаний і характер психологічного й соціального аналізу: поступове наростання першого в драматичних жанрах і другого — в комедійних. Спостерігається й своєрідне явище: драма перебирає на себе функції трагедії й заодно її поетику. Позитивний ідеал у них уособлено головним чином страдниками, чий опір злу або спроби активної боротьби залишаються безперспективними (Степан Братковський, Подорожній з «Останньої ночі» й «Зимового вечора» М. Старицького).

Торкаючися тяжких, а то й безвихідних життєвих ситуацій, драма розкривала проблему психологічної самотності героя (частіше навіть — героїні), в якому зосереджено найкращі людські риси, що й зумовлює здебільшого його загибель. Саме в цьому виявляється спадкоємна спорідненість української драми з класичними традиціями найбільш відшліфованого віками мистецької еволюції жанру — трагедії. І Катря, й Марія Луцицька, й Текля, й Маруся («Не судилось», «Талан», «Розбите серце», «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького), і Софія («Безталанна» І. Карпенка-Карого), й Зінька, й Домаха, й Олеся («Дві сім'ї», «Зайдиголова», «Олеся» М. Кропивницького), як і Олена («Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького) з Харитиною («Наймичка» І. Карпенка-Карого), Наталя («Лимерівна» Панаса Мирного) гинуть або свідомо обривають своє життя у фіналі. Зовні героїні, ясна річ, не подібні ані до Антігони Софокла, ані до Джульетти Шекспіра, але й про них можна сказати, що загибель їхня «зовсім не є розплатою за яку-небудь провину (суб'єктивну чи «трагічну») чи покаранням за порочні риси характеру (як, наприклад, ескілівської Клітемнестри чи шекспірівського Річарда III), — вона стає неминучою, тому що героєві протистоїть сила, яка має більші можливості»<sup>12</sup>.

Специфічна трагедійність виявляє й спорідненість української реалістичної драми з романтичною, сутність якої визначив А. Шлегель: «...боротьба між кінечним зовніш-

<sup>12</sup> Ярхо В. Н. Трагедия Софокла «Антигона». М., 1986, С. 107.



нім буттям і безконечним внутрішнім покликанням»<sup>13</sup>, тобто протистояння високої й чистої душі приземленому, дріб'язковому, часто й неприховано брудному, бездуховному реальному буттю. Особливо це стосується драм, написаних за матеріалами історичного минулого: «Ясні зорі» (1894), «Серед бурі» (1897), «Степовий гість» (1900) Б. Грінченка, «Маруся Чурай» (1888) Г. Бораковського, «Сава Чалий» (1899) І. Тобілевича. Реалістичні за підходом до зображення більш чи менш віддалених подій та принципами характерології, вони несли в собі високу ідею боротьби за волю рідного краю — ідею, близьку до релігійного захвату, але трагічно нездійсненну.

В інших творах — «Бондарівна» (1884) І. Карпенка-Карого, «драмованій трилогії» («Байда, князь Вишневецький», «Петро Сагайдашний», «Цар Наливай») П. Куліша, «Богдан Хмельницький» (1887), «Оборона Буші» (1889), «Маруся Богуславка» (1897) М. Старицького — історична реальність осмислюється з позиції, яка ідеально узгоджує співвіднесеність романтичного методу й жанру трагедії: універсальна у своїй досконалості, особистість, яка, до того ж, персоніфікує й автора, жертвує своїм благом чи й життям заради батьківщини або ж гине внаслідок того, що взяла на себе непосильний тягар. Принципам романтичної поезики не суперечить наявний у цих творах відхід від реальних історичних фактів, але міра такого відходу може виразно характеризувати позицію автора. Близькість до фольклорного погляду на минуле притаманна всім тут згаданим авторам, та найбільш проявляє себе в тих п'єсах, сюжет яких ґрунтується на народній пісні («Бондарівна») чи думі («Маруся Богуславка»). Осмислюючи реальну складність історичних подій і постатей XVI—XVII ст., «різні аспекти пошуку й утвердження правди», П. Куліш у своїх драмах «намагається поставити проблему всебічно: і історично, і соціально» й розвиває «традицію української романтичної драматургії 30—40-х років передусім як драми ідей»<sup>14</sup>.

Паралельно з театром корифеїв існувало безліч труп, у яких українське слово використовувалося як своєрідний екзотизм, здатний привабити публіку й дати прибуток антрепренерам. Кожна з них потребувала свого репертуару, а тому, як зазначав І. Франко, «на поле драматичного авторства мусила налетіти юрба спекулянтів, людей без хис-

<sup>13</sup> Літературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 293.

<sup>14</sup> Івашків В. М. Українська романтична драма 30—80-х років XIX ст. К., 1990. С. 132—133.

ту і безоглядних фабрикантів, плагіаторів та карикатурис-тів. Не маючи ані таланту, ані дару спостереження людської душі, ані знання української мови, почали вони писати по шаблону, почали подавати публіці збірники пісень, зліпле-них механічно, сцени хлопських пиятик, повні цинізму і не-нравли» [41, 99]. Серед таких авторів А. Лісовський, чні вйтвори — «драматична оперета» «Хома Коваль» (1892), драми «Дві сестри» (1892), «Безталанний» (1897), «Зла мячуха» (1897) — наповнені фатальними, трагічними при-страстями, безликими персонажами. К. Мирославський видав у 1893 р. кілька п'ес («Історичні картини», «Гайда-маки» і «Козаче серце») «с пенієм, хорами й танцями». Се-ред них були примітивні спроби показати пізнішу долю персонажів «Наталки Полтавки», тобто використати їх по-пулярність, щоб привабити глядача. Зміст їх складали безпричинні конфлікти або ж сентиментально-ідилічні сто-сунки (лише в старовинних костюмах та реквізиті).

Здебільшого в таких п'есах сюжет обертався навколо проблеми кохання й одруження, часто поставало питання навіть про соціальну нерівність, але воно не виступало сер-йозною перешкодою щастю закоханих, а у швидкому роз-в'язанні ледь наміченого конфлікту істотно допомагали не-змінна пляшка з чаркою, пісня й танок. Рідше з'являлися мотиви, пов'язані, наприклад, зі здиством, шахрайством шинкарів та сільських держиморд: «Приймак» (1899) М. Сластина (п'еса за сюжетом дещо подібна до «Згуби» Панаса Мирного), «Закохана молодість» (1897) В. Богу-славського, «Сватові — як не перша чарка, то перша пал-ка» (1901) С. Зіневича, мелодрами І. Тогобічного (Щого-лева) «Душогуби» (1898), «Вовкулака» (1892), «Золоті кайдани» (1892), його ж комедія «Свиное серце» (1885) та ін. У водевілі І. Череватенка «Чорноморець» (1891) ді-ють герої російсько-турецької війни, що не має стосунку до розвитку подій твору. Деякі п'еси позначені впливом дра-матургії корифеїв: «Гласний» (1888) П. Козловського — явне наслідування «Мартина Борулі», «Чумак, або Сироту і осінне сонечко пригріє» (1891) В. Вікторова-Пархомо-вича — «Бурлаки» (лише перетвореної на оперету), «Змо-вини, або Оказія з шевчиком» (1890) К. Ванченка — «За двома зайцями» тощо.

Серед цих п'ес вирізняються й твори Григорія Боракоп-ського (1846—1890). За фахом лікар (вихованець Харків-ського університету), він з гімназійних років захоплювався театральним аматорством і тоді вже пробував писати п'е-си — переважно комедії («Як на лобі роги ростуть» та ін.). До них пізніше додалися короткі жарти й «оперетки» —

«Як жінки чоловіків морочать» (1872), «Оказія з Пампушкою» (1886), «Різдвяний вечір» за Гоголем (1886) та ін. Лікарська практика й участь у судових слідствах давали йому багатий матеріал для драм про скалічені долі — «Як долі немає, то й щастя минає» (1878), «З моря житейського» (1886), «Лихом щастя не добудеш» (1887), дещо подібне за сюжетною основою до повісті М. Лескова «Леді Макбет Мценського повіту», та ін. Високу оцінку критики дістала його історична драма «Маруся Чурай» (1887), героїня якої — поетеса й піснетворка часів Хмельниччини. Бораковському, як вважав І. Франко, пощастило створити драму — одну з найкращих в українському репертуарі, яка «крім чисто психологічного інтересу, ані разу не погіршила проти історичного колориту» (41, 401).

Водночас із діяльністю східноукраїнського театру, принаймні поки він «був живою в мистецтві і потрібною в народі справою... на Україні австрійській, де переслідування з боку державної влади український театр не зазнав, більше того, мав хоч злиденну, але щорічну субсидію від краевого сойму, там український театр не появив ні таких блискучих талановитих акторів, ні визначних драматургів, ні сталої, солідної і добре обставленої трупи»<sup>15</sup>. Та письменники все ж працюють для театру, хоч і з різною мірою успіху. Переробляючи п'єси європейських драматургів, опановував драматургічну техніку О.-Ю. Федькович. Дотепні безпретензійні «фрашки» \* «Як козам роги виправляють» і «Запечатаний двірник» \*\* (травестії п'єс В. Шекспіра «Приборкана гоструха» та Е. Раупаха) містили виразні штрихи побуту буковинців, а часом і серйозні натяки на марність спроб самоствердження. В оригінальному творі Ю. Федьковича — романтичній мелодрамі «Керманич» — художній конфлікт розгортається одночасно у двох планах: соціально-майновому та містичному. Першим п'єса вписується в соціально-критичний контекст української літератури в цілому. Лінія спадкоємності щодо другого йде, безперечно, не лише від окремих творів (таких, як «Поклоніння хресту» Кальдерона), а загалом від християнської традиції.

До написання п'єс Федькович підходив поволі, апробуючи обрану тему в поетичних і прозових жанрах. Так було і з «Керманичем», і з трагедією «Довбуш», праця над якою велася тривалий час (1867—1882).

<sup>15</sup> Антонович Л. Триста років українського театру. С. 160—161.

\* Жарти.

\*\* Сільський староста.

Романтична трагедія Ю. Федьковича «Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест» створена, за словами автора, про «казками й піснями осіянного» народного героя й наповнена фантастичними елементами, як і всі фольклорні твори про опришків, викликала різкий полемічний тон І. Франка щодо «фантастично-міфологічної павутини» та «неправдоподібних плутанин, збігів обставин, убивств». Крізь переплетення містичних і реальних мотивів пробивається виразна думка про те, що «во віки вічні» житиме «те чесне, добре», до чого прагнув цей бунтар, «те красне, величне, що творив», бо «зле гине лиш, а добре воскресає!». Але відчутний наголос на ірраціональному, введення поста-ті цигана Морґана, який читає «написане» зірками (Федькович на певному етапі свого життя всерйоз займався астрологією),— ще більш увиразнюють романтичний характер твору, де «загальне розглядається не як соціально-типове, воно вимірюється масштабами загальнолюдськими, часом космічними»<sup>16</sup>. В цілому ж для української романтичної драматургії більш характерна піднесеність земних мотивів героїчної й трагічної історії України. Конкретний історичний матеріал в основі трагедії Ю. Федьковича «Хмельницький», де найголовніші події тієї епохи подано у сприйнятті головного героя як поста-ті трагічної.

Поет і художник Корнило Устиянович (1839—1903), подолавши «москвофільські захоплення» своєї молодості, заходився в 70-ті роки писати п'єси з епохи Київської Русі. Свій намір створити кілька серій історичних драм на зразок хронік Шекспіра він здійснив лише частково: видав віршові трагедії «Олег Святославич Овруцький» (1876) і «Ярополк І Святославич» (1877), які попри всі свої недосконалості (позаісторичний стиль мови персонажів, розтягненість, поверховість політичних алюзій тощо) засвідчили значний талант його як драматурга. Присвятивши трагедію «Ярополк» своєму батькові, К. Устиянович із боєм писав: «З борців свободи звелись ми на розпинателів її. Не припускаєм вільного слова... одцуралисьмо ся друг друга, патріот патріота, син батька; безчестимо, плюгавимо і нищимо ся перед лицем розвельможивших ся ворогів...»<sup>17</sup>.

У 70-ті роки свої перші драми — з близькою до зазначеної проблематикою — пише І. Франко («Югурта», «Славою і Хрудош»). Співвідношення і взаємопов'язаність комп-

<sup>16</sup> Тураєв С. В. От Просвещения к романтизму. М., 1983. С. 181.

<sup>17</sup> Цит. за: Огоновський Ом. Історія літератури руської У 6 т. Л., 1889. Т. 2, С. 815.

ромісу й зради (пошук межі, за якою перше переростає в друге), визначення свого обов'язку перед батьківщиною, засобів служіння їй виходять на перший план у п'єсах «Три князі на один престол» та «Славою і Хрудош» І. Франка, де відсутні вказівки на час і місце дії та будь-які ознаки обставин: чи зовнішності персонажів. Є тут публіцистичні роздуми про соціальну несправедливість, про те, наскільки складна її взаємодія з патріотичними почуттями.

Золотим віком галицького театру називали 80-ті роки, на які припає розквіт творчого колективу товариства «Руська бесіда» під керівництвом І. Гриневецького, а по його смерті (1889) — І. Біберовича. Виставлялися п'єси М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого. Глядач схвально сприймав дещо декламаційні, але патріотично насажені й тому необхідні йому в той час романтичні трагедії на теми з історії України, створені О. Огоновським («Федько Острозький», «Гальшка Острозька»), Ос. Барвінським («Павло Полуботок, наказний гетьман України»). Подобалась і оперета — здебільшого перекладна, а ще краще оригінальна, зокрема твори С. Воробкевича — романтичні мелодрами з життя гуцулів («Гнат Приблуда», 1875 р., «Бідна Марта», 1878 р. та ін.).

Працюючи з 1882 р. над добром репертуару й складом труп товариства «Руська бесіда», Григорій Цеглинський (1853—1912) створив чимало п'єс, які публікувалися під псевдонімом Григорій Григорієвич. У комедії «На добродійні цілі» (1884), виводячи на сцену українських інтелігентів, він перший, як зауважила газета «Діло», «поважився піддати критиці сатиричній хибі світогляду інтелігенції...». Жвавість дії та природний гумор притаманні комедіям із життя дрібної шляхти «Тато на заручинах» (1884), «Соколики» (1885), сатирі «Шляхта ходячкова» (1887), буквально зітканій із комічних уявлень шляхтичів про себе. В останній часом виникають фарсово-анекдотичні ситуації; це «карикутурування» І. Франко вважав слабкістю твору. Водночас пародійність у цих творах виразно натякає на драматичну життєву основу розіграного на сцені. Загалом І. Франко оцінив «Шляхту ходячкову» як «найліпший з його (Г. Цеглинського.— Л. М.) творів, де він змалював нам живо і вірно один осібний світок — людей, що являються в певній мірі мініатюрою, а то й карикатурою дійсності, багатой шляхти...» [28, 285]. «Легкістю й непретензійністю, живою дією, веселим діалогом», на думку Д. Антоновича, завдячує драматург польській комедійній літературі, від Фредра до Балуцького, «на якій очевид-

но викохався театральний смак Цеглинського»<sup>18</sup>. Письменник від 1885 р. виступав із новелами й «повістками» в журналі «Зоря», який очолював з 1887 р. до серпня 1888 р., а також із гумористичними віршами польською та українською мовами в часописах «Зеркало» й «Нове Зеркало».

На 80—90-ті роки припадає розквіт критико-театрознавчої та драматургічної творчості І. Франка. Як драматург він, за його власним визнанням, сформувався під впливом українських письменників Наддніпрянщини. Його п'єси «Украдене щастя», «Будка ч. 27», «Рябина» (друга редакція) написані в душі східноукраїнської соціально-психологічної драми й сатиричної комедії. Названі драми можна зіставити з драмами Л. Толстого «Влада темряви», Г. Гауптмана «Візник Геншель» і «Роза Бернд», наприклад, у тому, що й ті й інші виводять соціально-моральну проблематику далеко за межі шлюбно-сімейних взаємин, розкривають повсякденну безвихідь людського життя. Різноманітні твори І. Франка (серед них і драма «Учитель», і комедія «Майстер Чирняк», і романтична казка «Сон князя Святослава», які співвідносяться з творами Г. Ібсена — як романтичними, так і реалістичними), своєрідно виявляють перехрещення визначальних тенденцій драматургії Західної та Східної Європи.

Поетика «Украденого щастя» є перехідною — на межі традиційної й так званої нової драми. Двоїстість художньої природи твору полягає в тому, що за зовні чітко гострим, яскраво окресленим конфліктом (у тисячоліттями випробуваних рамках сімейної драми, любовного трикутника) сутність його ширша від прямого зіткнення персонажів, які не є цілковитим уособленням ворожих одна одній сил, а скоріше жертвами всеосяжного зла. Ані егоїзмом жандарма Михайла, ані навіть підступністю Анніних братів те зло не обмежується.

Безперечна й складність характерів, які не є однозначними. Соціальна затурканість і пасивність, психологічна беззахисність Миколи Задорожного не тільки нічим не урівноважується, а й поглиблюється його душевною безбарвністю, а часом і етичною глухотою. Різкі повороти від одних крайнощів до інших — від прагнення зберегти подружню вірність до ще нестримнішого прагнення «відокрепити своє» право на кохання — виявляють не так «діалектику душі» Анни, скільки її розшарпаність. Подвійність притаманна й структурі твору: дійовий розвиток сюжету, насиченість подіями, чіткий фінал — і пильна увага до внутріш-

<sup>18</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. С. 162.

нього життя, найтонших нюансів переживань героїв, вчинки яких виявляють рішучість і водночас розгубленість; внутрішня дія розгортається поряд із зовнішньою. Діалоги значною мірою рухають дію п'єси, але виникають і такі моменти, коли сама ситуація змушує героїв говорити ні про що, приховуючи справжню душевну бурю. В зображенні обставин дії традиційна етнографічна вірогідність створюється скупим використанням деталей, які є водночас і засобом дійового, сюжетного, емоційного акцентування.

Такого роду ознаки притаманні багатьом творам українських драматургів рубежу ХІХ—ХХ ст. Людина як «продукт» певних соціальних обставин була об'єктом традиційної драматургії, в якій аналізувалися психологічні мотиви її поведінки. Але в багатьох творах Старицького, Карпенка-Карого, Франка та інших, як і в Островського, відбувається — більшою чи меншою мірою — руйнування станової «типовості», зростає інтерес до індивідуальної психології, до настроїв і душевних станів; у них, як і в творах Кропивницького, Грінченка, Яновської, паралельно з творами Чехова, Тургенева, головними стають загальні настрої, ставлення героїв до життя й життя до героїв, коли соціальний світ «входить «усередину» героя і розкривається головним чином через його думки і вчинки, моральні боріння та психологічні колізії»<sup>19</sup>.

Ключ до розуміння художніх позицій І. Франка-комедіографа дає його стаття про М. Салтикова-Щедріна: «...коли гумор українця більше погідний і попри всій ідкості та остроті більше гуманний, гумор великороса остається понурий та терпкій навіть там, де вибухає голосним сміхом. І коли в українця крізь сміх видніються сльози, в великороса видніється гнів» [26, 127].

Перша редакція комедії «Рябина» використовує засоби фарсу, але в основі є драматизованою притчею, побудованою на засадах народної етики, що показує, до якого стану може довести безконтрольна влада загалом непогану людину, в якій, проте, нерозвиненими лишилися і совість, і душа, й інтелект. До фарсу часом наближається й несмішна комедія з життя міських ремісників і дрібних підприємців «Майстер Чирняк», конфлікт якої — між батьком і сином, який вибивається у великі капіталісти, а по суті — між суб'єктивними застарілими уподобаннями, звичками та об'єктивними новими тенденціями соціального розвитку. Тут часто втрачається межа між серйозним і смішним, аж

<sup>19</sup> *Наливайко Д. С.* Искусство: Направления. Течения. Стили. К., 1985. С. 55.

до виникнення гротесковості, оскільки коміко-саркастичний ефект виникає від поєднання моментів, які самі собою не є комічними. Цілком нові для української драматургії сатиричні постаті газетярів Шпіцкопфа і Цимбальського (які, сказати б, прийшли на зміну мандрівним дякам Шкварковському й Мичковському з «Чумакив» І. Карпенка-Карого мають подвійну функцію, виявляючи сутність як «вільної» преси, так і того суспільства, яке вона обслуговує.

Думка про калічення, спотворення душі народу ворожими йому обставинами визначає кут зору Франка як автора одноактних п'єс \* «Чи здуріла?» та «Майстер Чирняк». Розширення тематичних обріїв, загострення соціальної проблематики п'єс Франка свідчили про поглиблення реалізму його драматургії. Перекоаний, ще він «далеко більше романтик, ніж реаліст», І. Франко створив «справжні перлини літератури в романтичній оздобі» (З. Мороз) — повість «Захар Беркут», поему «Мойсей», п'єси «Сон князя Святослава» та «Кам'яна душа». Його драматичним творам притаманні й сюжетно-композиційні майстерність, і яскравість образів-характерів, і соціально-філософська наповненість. Водночас кожен із них є значним кроком у художній розробці певного історичного матеріалу. На тему опришківства було багато п'єс, чимало з них (наприклад, «Карпатські верховинці» (1843) Ю. Коженювського, в переробках М. Устияновича та В. Держирука — «Верховинці»), де опришків показано як народних месників, позначені мелодраматизмом. Драма І. Франка «Кам'яна душа» є дещо полемічною щодо попередніх творів про опришків. Спираючись на народну творчість, письменник уникає притаманної їй ідеалізації опришків; він прагне показати складність, суперечливість, зрештою трагічність їхньої долі, їхню внутрішню надломленість.

Романтична умовність гостродинамічної казки «Сон князя Святослава», як і ідеалізація позитивних героїв та відсутність напівтонів у зображенні негативних, надають художньої виразності відтворенню соціальних відносин у Київській Русі. Головним героєм драми виступає народ. Слова Франка про те, що «Гамлет» не є «історичною трагедією з датської минувшини» і що устами Гамлета Шекспір висловив «стогін власного серця поета» [32; 164, 165], стосуються й «Сну князя Святослава», пройнятого політичною тенденційністю, пов'язаного з некучими проблемами

---

\* Одноактні п'єси цього періоду писалися переважно в жанрі водевілью чи побутової комедії, лише в окремих із них (у М. Кропивницького, М. Старицького) звучали соціальні мотиви.



сучасності, твору, що, як і трагедія І. Карпенка-Карого «Сава Чалий», є визначним здобутком у розробці патріотичної теми в драматургії ХІХ ст.

Незважаючи на урядові утиски, народний театр Старницького, Кропивницького, Карпенка-Карого був якісно новим явищем не тільки в культурно-громадському житті України, а й за її межами, «свідомством дозрілості» народу (І. Франко), могутнім знаряддям виховання його соціальної й національної самосвідомості. Триумфальні гастролі українських труп по містах Росії якоюсь мірою заповнювали ту прогалину, яка утворилася в реалістично-викривальній драматургії Російської імперії після смерті О. Островського й до виступу А. Чехова.

Драматурги істотно збагатили українську літературну мову як засобами мови народної, розмовної, так і сміливими новотворами, більшість із яких живе й донині. Українська драма другої половини ХІХ ст. «впритул підійшла до того повного злиття великої ідейної глибини, свідомого історичного змісту з шекспірівською жвавістю характерів і багатством дії...»<sup>20</sup>. Своєрідної якості набуло в ній поглиблене вивчення села, яке є теж, за визначенням І. Франка, «окремим світом, багатим на конфлікти справді драматичні, могутні, в суспільному відношенні надзвичайно важливі і для загалу громадянства дуже повчальні» [29, 100].

Поглиблення української драматургії відбувалося, кажучи словами І. Франка, «не від індивідуальної психології до соціології, а навпаки, від соціології до індивідуальної психології» [34, 363]. Водночас наприкінці ХІХ ст. у ній з'являються ознаки «новішої літератури», яка «побачила одну із своїх головних задач у психологічному аналізі соціальних явищ, у тому,— сказати б — як факти громадського життя відбиваються в душі і свідомості одиниці і навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії» [34, 364]. Унікальність її в тому, що вона правдиво й емоційно відображала побут, проблеми, психологію українського простого люду, передусім селянства (позбавлене підстав твердження про неповноту її типів як відбиття неповноти українського суспільства: замість королів і придворних у перуках, вона вивела на сцену ту соціальну верхівку, яку мало українське суспільство,— від сотників до гетьманів та князів старокиївської епохи), а також у тому, що трохи більш як за піввіку (від «Наталки Полтавки» — першого твору нового часу) вона пройшла той шлях, на який західноєвропейській драматур-

<sup>20</sup> Мороз З. П. На позиціях народності: У 2 т. К., 1971, Т. 2. С. 46.

гії було історією відпущено три століття (від доби Шекспіра). І прийшла зрештою до тієї «нової драми» рубежу ХІХ—ХХ ст., яка відбила всю невідворотність наступу уніфікуючої цивілізації на душу й духовний світ людини, внаслідок чого герої п'єси стали чи соромитися, а чи й не розуміти своїх почуттів, своїх взаємин зі світом і людьми. Втім, українська драматургія зберігала й традиційні форми, лише певною мірою видозмінені під впливом вимог часу.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619—1919. Прага, 1926.
- Гринченко Б.* Народные спектакли. Чернігов, 1900.
- Дурилін С.* Марія Заньковецька. К., 1974.
- Івашків В. М.* Українська романтична драма 30—80-х років ХІХ ст. К., 1990.
- Мороз З. П.* Західноукраїнська історична драма другої половини ХІХ ст. // На позиціях народності: У 2 т. К., 1971. Т. 1.
- Мороз З. П.* Проблема конфлікту в драматургії. К., 1961.

## Марко Кропивницький (1840—1910)

Видатний актор, режисер, енергійний організатор театральної справи, талановитий композитор і письменник-демократ М. Кропивницький разом із М. Старицьким та І Карпенком Карим відроджували й розвивали національні культурні традиції. Твори М. Кропивницького, за словами І Франка, «запевняють йому в історії українського театру не тільки ім'я одного з його батьків, але також в історії нашого письменства ім'я визначного драматичного автора» [41, 345].

Марко Луквч Кропивницький народився 7 травня 1840 р. в с. Бежбайраки на Херсонщині. «Епоха, в котру довелось мені впірнути з головою, є сувора і непомилна вказівка всього мого існування і всієї моєї праці», — вказав у «Автобіографії» письменник<sup>1</sup>. Батько його — «чоловік труда, труда мозольного», — хоч начебто й досяг достатку й становища в суспільстві, не прижився в панському

<sup>1</sup> *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. К., 1958. Т. 6. С. 145. Далі при посиланні на це видання в тексті вказуються том і сторінка.

середовищі, а його посада управителя маєтків не гарантувала ні моральної, ні матеріальної сталості.

Дитинство М. Кропивницького мало чим відрізнялося від життя селянських дітей. Ще тоді, зазначав М. Вороний, він «полюбив сей простий «серм'яжний люд», як свого рідного брата, як частину самого себе,— що пізніш і виявилось в його гарних, наскрізь демократичних творах; деяких знайомих з тих дитячих літ він навіть змалював в своїх драмах і комедіях... Наприклад, Іван Непокритий в «Дай серцю волю», як оповідав нам сам шановний автор,— живісенський, взятий з самого життя. Се був молодий хлопець, що з власної охоти пішов в москалі замість свого приятеля, котрий в противнім разі мав би покинути молоду жінку. Кілька типів в «По ревізії» і ін. також взято з дійсного життя, але вже трохи пізніш»<sup>2</sup>.

Різностороння природна обдарованість майбутнього митця виявилася ще в дитинстві, коли він «сочинял сам песни, писал стихи и обладал замечательной памятью» [6, 267]. Освіту здобував без будь-якої системи — то в приватній школі, то у Єлисаветградському училищі. Нормальне навчання стало можливим лише в Бобринецькій повітовій школі, яку юнак закінчив із похвальним листом [6, 200]. Мати навчала його музики, розучувала з ним різні вокальні партії. М. Кропивницький брав участь і в аматорському гуртку, в якому ставили п'єси українських і російських драматургів.

Після невдалої спроби продовжити навчання в гімназії у Києві юнак повертається до Бобринця і вступає на службу до повітового суду.

З 1862 р. М. Кропивницький відвідує заняття на юридичному факультеті Київського університету як вільний слухач. Під враженням однієї з перекладних мелодрам, побачених у київському театрі, він пише п'єсу «Микита Старостенко, або Не зчуєшся, як лихо спобіжить». То був твір автора-початківця (згодом він сам критично оцінив цю спробу), сповнений зовнішніх сценічних ефектів і «жахливих» пристрастей. Навіть у доопрацьованому вигляді під назвою «Дай серцеві волю, заведе в неволю» ця п'єса викликала досить різкі зауваження І. Франка. Тепер вона відома у варіанті, який зазнав численних ґрунтовних авторських доробок і позначається життєвістю, оригінальністю конфлікту, соціальною гостротою. Головними для М. Кропивницького стали тут моральні проблеми (вони відчутні навіть у першій назві твору), відповідальність людини

<sup>2</sup> Вороний М. Марко Кропивницький // Зоря, 1897. № 1. С. 14.

перед самою собою за бездумне марнування даних їй можливостей.

Зміст п'єси не зводиться до мелодрами (жанру, що передбачає покарання пороку й торжество добродетності): адже Микита так і не скоїв того злочину, на який замірявся. Помирає він від нерозв'язної внутрішньої суперечності — він не може прийняти братнього ставлення від того, кого здавна й досі вважає своїм ворогом. «Це не просто погордий багатир... це людина, яка страждає від того, що її тримаються осторонь», — зауважував П. Рудін, посилаючись на думку І. Мар'яненка, який у своїй роботі над роллю йшов «проти звичайної традиції, за якою grano Микиту, як «злочинця»<sup>3</sup>. Можна говорити про елементи дидактики в художньому вираженні цього психологічного конфлікту.

Мине 40 років — і письменник з усією категоричністю порушить питання про відповідальність людини за скоєний злочин (навіть не вбивство, а звичайне пограбування та ще й бідним багатого), про те, що незароблені гроші можуть дати матеріальний добробут, але не дадуть ні щастя, ні душевного спокою (драма «Страчена сила»). Загалом тема чесно чи нечесно набутого багатства (і — ширше — чистої чи заплямованої совісті) стає лейтмотивом кожного твору письменника, незалежно від сюжетних і жанрових його особливостей.

Так і не завершивши з різних причин освіти, М. Кропивницький поспівнював свої знання самотужки, особливо з переїздом до Єлисаветграда, куди в 1865 р. було переведено повіт. У молоді роки цікавився він і філософськими працями — від соціаліста-утопіста Р. Оуена до прагматика-мораліста С. Смайльса. А між ними — Дж. Ст. Мілль з його розумінням моральності як прагнення до «найбільшої суми загального щастя», Г. Спенсер, який ще тісніше пов'язував моральність із корисністю, навіть вульгарно-матеріалістичні міркування Я. Молешотта.

В останні роки життя М. Кропивницький читав праці А. Шопенгауера, знаходячи, певно, у них співзвучність із багатьма власними переживаннями, пов'язаними з численними розчаруваннями — житейськими й творчими. А ще більше — з філософським утвердженням співчуття, жалю як істинної основи людської моралі; ця ідея була серцевинною в більшості його творів.

На казенній службі він не просувався, а часто зовсім втрачав заробіток через захоплення мистецтвом та участь

<sup>3</sup> Рудін П. Життя і творчість М. Л. Кропивницького // Кропивницький М. Твори. 1929. Т. 1. С. 64.

в аматорських виставах. У 1871 р. Кропивницький перейшов у професійні актори, погодившись працювати в трупі графів Моркових (Одеса). Протягом десяти років роботи в російських театральних трупах він набув величезного сценічного досвіду, виробив свої творчі принципи, розуміння місця театру в житті суспільства.

Багаті музикальні та вокальні дані М. Кропивницького разом із яскравим акторським талантом викликали справжнє захоплення глядача. Незважаючи на велику популярність, він був дуже вимогливим до себе, що давало йому як режисерові право багато вимагати й від акторів. Прагнучи природності й правди, митець не допускав ніякої пересадки, ні одного крикливого вигуку, ні одного фальшивого помаху рукою, ніякого вихилясу, — на догоду особливій громаді, щоб могла за те нагородити артиста найгучнішою хвалою. *Правда, сама тільки правда, і міра.* Але ж не було при тім і холодної повздержності. Серце, гаряче серце говорило гаряче, коли се викликалося ролю...»<sup>4</sup>. Літературний стиль Кропивницького формувався в нерозривному зв'язку з цими рисами його творчої особистості.

У 1872 р. в одеській газеті «Новоросійський телеграф» було опубліковано водевілі М. Кропивницького «Помирись» і «За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання». Їхні персонажі — люди заможні, заклопотані суто особистими справами. Тут помітна й схильність автора до соціально-моральної проблематики.

Важливим етапом у творчому житті Кропивницького й історії українського театру були його гастролі 1875 р. в Галичині, де, працюючи актором і режисером театру товариства «Руська бесіда», він доклав зусиль до змін у репертуарі й художньому стилі театру.

Після отримання дозволу (1881) на вистави українського театру (хоча й із численними обмеженнями та застереженнями) почали виникати українські трупи в Києві, Харкові, Одесі. Та робота в них не задовольняла Кропивницького, який прагнув кардинальних змін у сценічній творчості. В 1882 р. він організовує свою трупу, яка приблизно через рік зливається з трупю М. Старицького, де Кропивницький стає провідним режисером. Починається нова епоха в історії українського професійного театру, на сцені якого виступали, визначаючи його творче обличчя, М. Заньковецька, М. Садовський, а дещо пізніше —

<sup>4</sup> Пчілка Олена. Марко Кропивницький як артист і автор // Літ.-наук. вісн. 1910. Кн. 6. С. 466.

М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, П. Сакаганський, І. Карпенко-Карий. Виставляючи твори І. Котляревського, Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка і власні, видатні митці у вузьких рамках дозволеного цензурою створювали високі зразки сценічного мистецтва.

Збірка творів М. Кропивницького, що вийшла в Києві 1882 р., включала п'єси «Дай серцеві волю, заведе в неволю», «Глітай, або ж Павук» та «Невольник». Драматург осмислював моральні основи тогочасних життєвих конфліктів, пов'язаних із живучою спадщиною кріпосництва, з формуванням нових соціальних сил, що зумовлювало руйнування історично сформованих етичних норм, витіснення їх антигуманним, суто прагматичним підходом, жертвою якого насамперед стає найбеззахисніша за тих умов істота — жінка. Щасливі ж, за всіх драматичних перипетій, фінали деяких його п'єс мають певною мірою повчальний сенс і тим самим полемічні щодо написаних раніше (наприклад, трагедії І. Карпенка-Карого «Безталанна» чи її власної — «Дві сім'ї»).

Живучість кріпосницької, рабської психології, руйнування «дворянських гнізд», хижацька конкуренція «чумазого» з подібними до себе, російсько-японська війна і вплив її на життя народу, революційні заворушення на селі — ось коло тем, що опиняються в полі зору драматурга. Актуальність їх безперечна, як і важливість моральних проблем життя творчої інтелігенції, її взаємин із «натопом», зі спекулянтами від мистецтва, по-повагорськи поставлених у драмі «Беспочвенники» та сатиричній комедії (з гротесковим забарвленням) «Нашествіє варварів». Час від часу письменник звертався й до інсценізації відомих літературних творів: «Глум і помста» за Шевченковими «Невольник» і «Ітарівна», «Чайковський, або Олексій Попович» за Є. Гребінкою, «Вій» і «Пропавша грамота» за М. Гоголем, «Вергілієва Енеїда» за І. Котляревським, «Підгоряє» за І. Гушалевичем, «Вуси» за О. Стороженком, «Хоть з мосту в воду головою» за Мольєровим «Жоржем Данденом»; до деяких із них Кропивницький написав оригінальну музику.

Органічний зв'язок драматургії Кропивницького з фольклором виявляється у вихідних ідейно-художніх позиціях письменника, який, обстоюючи народне розуміння добра й зла, завжди був на боці бідних і скривджених, у відбитті в мові персонажів влучного народного слова, гумору, мелодики української мови. У 70—80 ті роки він звертався й до пісні, створив кілька дивертисментів (попередник сучасної оперети). З часом художня тканина його творів ущіль-

нююється, і для пісень та різного роду етнографічних вставок не залишається вже місця.

Кропивницький був переконаний у тому, що лише серйозний, проблемний, пов'язаний з інтересами й традиціями народу репертуар може стати основою розвитку українського театру. Вважаючи, що широкі народні маси ще не спроможні сприйняти серйозне мистецтво, він шукає засобів зацікавити глядача, у якого «нерви — вірвовки, а розум дитинячий». Сценічний твір не можна будувати «цілком на психології... масовому слухачеві треба густі краски, грубі риси, мораль, щоб в ніс йому біла...» [6, 456]; поки що не слід нехтувати й ефектами, необхідно «тільки обминати шарж і вульгаризми».

У творах Кропивницького, який осмислював «гарячі» проблеми суверечливої, повної контрастів епохи, діють люди найрізноманітніших суспільних верств. Соціально-конкретне зображення народу знаходимо в п'єсах, колізії яких ґрунтуються на взаєминах простих людей з панами, вчорашніх кріпаків з учорашніми власниками їхніх душ («Докри сонце зійде, роса очі виїсть», «Перед волею», в окремих моментах — «Супротивні течії», «Олеся», «Дві сім'ї», «Помірились»). У таких творах, як «Дай серцеві волю, заведе в неволю», «Глитай, або ж Павук», «Дві сім'ї», «Зайдиголова», конфлікт має морально-етичний характер і водночас пов'язаний із процесами формування нових соціальних сил. Він розгортається переважно в родинно-побутовій сфері, однак суть його виходить за ці межі. Саме ж родинне життя митець бачить як осередок пошуків етичного ідеалу (драми «Дві сім'ї» («Де зерно, там і полова»), «Зайдиголова») або ж таке, що виявляє неможливість гармонії («Мамаша» та ін.).

У зображенні сімейних конфліктів, крізь які як їх справжня першопричина виразно просвічують актуальні соціальні проблеми, Кропивницький найближче підходить до новітньої європейської драми ХХ ст. (хоч у виборі матеріалу та в засобах розгортання конфлікту, тобто у зовнішньому вияві думки твору, лишається ще вірним традиції), де саме в 70—90-ті роки на перший план висуваються соціальні й моральні проблеми: викривальне реалістичне зображення дійсності з особливим загостренням проблеми становища жінки в сім'ї та суспільстві у творах Б. Шоу, Д. Голсуорсі, Г. Гауптмана, Г. Ібсена, Р. Бракко.

До найгостріших, найдосконаліших творів Кропивницького належать драми «Глитай, або ж Павук», «Дві сім'ї», «Олеся». «Зло в усій його відвертій потворності» (за словами «Одесского вестника» від 20 листопада 1882 р.) вира-

жено в постаті Бичка, роль якого виконував сам автор п'єси. На думку рецензента, і як драматург, і як автор М. Кропивницький «правдиво звів усі риси цього типу: хижацтво, лицемірство, безмежний егоїзм, що криється під машкарою благочестя, практичний розум, знання людей, уміння стати потрібною людиною, зухвальство зі слабшим і цілковита приниженість та панічний жах у хвилину розплати за гріх»<sup>5</sup>. Письменник вийшов на загальнолюдську, вічну проблему: живучість зла в його безмежних можливостях пристосовуватися, у незнищенності, здатності протистояти спробам боротися проти нього, в тому, що навіть засоби цієї боротьби воно здатне асимілювати зі своєю низькою сутністю. Прочитавши в листі, підміненому підступним Бичком, що чоловік покинув її задля багатой, Олена йде в коханки до глитаєя, тобто намагається відстояти свою людську гідність способом, не сумісним із її моральними принципами. Такої кричущої суперечності, зрештою, не витримує психіка вразливої, здатної на тонкі й глибокі почуття жінки, й вона божеволіє. Наруга над своїми моральними принципами рівнозначна для неї самогубству. Типовість такої долі — в словах героїні: «Не я перша, не я й остання! Чим я краща за других?».

Про самовбивство душі героїні писав С. Дурилін: «...Йї боляче, соромно, страшно за Андрія, що він проміняв її кохання на цей золотий дріб'язок, і вона мстить йому за це, терзаючи своє серце»<sup>6</sup>. Внутрішня суперечливість, аж до парадоксальності, зміщення понять полягають тут у тому, що страждає не винуватець, а його жертва. Трагедія Олени — в її переконанні, що вона здійснює найвищий суд над чоловіком-зрадником; довершує розпочатий ним (на її дезінформовану думку) розрив на рівні душ, які були так щасливо з'єднані в короткочасну романтичну пору їхнього взаємного кохання.

Франко вважав найкращими творами Кропивницького п'єси «Дві сім'ї», де «без театральної інтриги розвивається акція драми дуже природно і з поетичною правдою, основою на різномірності характерів» [41, 398], та «Зайдиголова» — «талановито написану студію з народного життя, де театральну інтригу заступає дійсний конфлікт різномірних характерів... і де акція без штучної підмоги розвивається натурально від початку до кінця, творячи при тім ряд театральних ефектових сцен» [41, 397].

<sup>5</sup> Цит. за: Український драматичний театр. Нариси історії: У 2 т. К., 1967. Т. 1. С. 190—191.

<sup>6</sup> Дурилін С. Марія Заньковецька. К., 1955. С. 135.



Драми Кропивницького «Глитай, або ж Павук», «Дві сім'ї», «Олеся», «Зайдиголова», «Доки сонце зійде...», «Перед волею», «Розгардіяш», «Супротивні течії», «Замулені джерела» дають всебічне уявлення про долю жінки від часів кріпаччини до початку ХХ ст. Безправність її становища, поглиблюваного безліччю умовностей і жорстоких традицій, драматург показує в різних суспільних верствах. Беззахисними жертвами антигуманних обставин, нестримної сваволі тих, від кого залежить доля героїні, стають селянки-біднячки Оксана («Доки сонце зійде...») й Олена («Глитай...»), заможна міщанка Зінька («Дві сім'ї»), дочки поміщиків — емоційна Оріся («Перед волею») та розсудлива Женя («Замулені джерела»). Активну боротьбу ведуть і зрештою перемагають — хоча б морально — Олеся («Олеся»), Домаха («Зайдиголова»), Катря («Розгардіяш»).

Драматург розкриває трагічне становище жінки й у тих творах, де вона виступає як другорядний персонаж. Слова «отут ще живе місце» говорять своїм чоловікам, які катують їх, і позасценічна героїня водевілю «Дійшов до розуму», і Зінька в трагедії «Дві сім'ї». У веселій «комедії з співами» «Джигун» спокійно, майже з усмішкою, як про щось звичайне, розповідає чоловік, як він бив свою жінку, й додає: «Недзя, брат, їх не бить — такий закон!..».

Літературна творчість Кропивницького позначена певним пошуком, постійними експериментами в жанровій і стильовій сферах. Кожен з його творів має кілька варіантів (часто поява їх зумовлена втручанням цензури), між якими часовий проміжок нерідко розтягується на роки, через що й відмінності між ними досить істотні.

Прагнення драматурга повніше осмислити складність життя та привабити глядача до театру знайшло свій вияв у жанровій різноманітності та сюжетній винахідливості у двох останніх його творах. У драмі «Страчена сила» (1903) герой, опинившись «на дні» суспільства, відчайдушно, але марно чинить опір жорстоким обставинам і врешті гине, задавлений ними. Фінал п'єси «Зерно і полова» (1910) видається несподіваним, однак загибель чесною людини, що вважилася на бунт, від руки жандарма цілком закономірна. Такий сюжетний поворот з'являється в українській літературі чи не вперше.

Мистецькі й громадянські принципи Кропивницького — актора, режисера і драматурга в основі своїй лишалися незмінними протягом усього його творчого життя. Уже в перших творах з'являються елементи трагічного, які в міру зростання Кропивницького як художника посилюються. Це зумовлено як самим життєвим матеріалом, що був основою

творів, так і близькими йому тогочасними уявленнями естетичної думки про близькість драматичного трагічному.

«Страшенна нездоланна сила» (слова Оксани з п'єси «Доки сонце зійде, роса очі виїсть») — панство з усім комплексом його поглядів і звичок — не тільки занпащає долю простих людей, а й руйнує душі своїх же спадкоємців, позбавляючи їх права на природні людські почуття.

Письменник розумів, що поміщик як соціальна сила вже сходить з історичної авансцени, і спрямовував викривальний пафос своїх творів проти тих, хто йшов на зміну дворянству й ставав впливовою силою, — проти старшини, зростаючої сільської буржуазії. Надто широкі права й можливості, практична безкарність панства породили зло відразу в багатьох іпостасях: беззахисним селянам завдається кривда, деформується внутрішній світ як самих панів, так і селян, а це виявляється найнебезпечнішим, бо має тенденцію до перенесення його в наступні покоління. Особливо згубно позначається це на тій частині селянства, яка безпосередньо стикається з панами: двірські люди, лакеї, конюхи, покоївки, а також прикажчики, управителі, економити ін. Останні, маючи доступ до матеріальних цінностей і можливість привласнювати їх, плекали надії зайняти місце вчорашніх поміщиків, що багатьом із них і вдавалося.

Проблема живучості рабської психології та своерідних її видозмін виростає в творах Кропивницького до рівня загальнолюдської. Письменник помітив характерну особливість свого часу: порушення логіки суспільних відносин, коли людина, не знаючи нормальних людських способів самореалізуватися, самоствердитися, зрештою, зберегти свою гідність, удається до протилежних за самою своєю суттю засобів. Під збільшувальне скло художника потрапляє специфічний тип людини-покруча, позбавленої соціальної й національної самосвідомості, жалюгідно смішної в готовності заради грошей продати кого і що завгодно, навіть і власну честь. Починаючи з Гордія Поваренка («Доки сонце зійде...») подібний персонаж, на противагу трагічним образам безталанних героїнь, час від часу з'являється в українській драматургії, по-своєму виявляючи трагедію вдеморалізованого народу. Співвідношення трагічного й комічного у творчості Кропивницького перебуває, отже, в постійній діалектичній залежності від об'єкта й способу його зображення.

Уже в першому водевілі Кропивницького «Помирись» — творі начебто суто розважальному — І. Франко не випадково побачив темні, можливі тільки в задушливій атмосфері тогочасного життя картини, які засвідчують тен-

денцію автора до узагальнень соціального характеру. Традиційний мольєрівський (а власне, ще з народного ярмаркового театру-балагану) сюжет про спритного слугу й простакуватого пана у водевілі «Пошились у дурні» засвідчив «справжній сатиричний хист» драматурга та його здатність «мистецькою рукою виткати кілька постатей, живцем вихоплених з життя» [27, 233]. Набутий у цих творах досвід дає можливість Кропивницькому створити блискучий зразок соціальної сатири — етюд «По ревізії». Зображення духовної порожнечі сільського «начальства» — старшини й писаря, під владою яких перебувають сотні людей, виявляє спорідненість творчої манери із сатиричною традицією Гоголя. «Бурхлива діяльність» старшини Василя Мироновича й писаря Севастіяна Савватійовича дуже подібна, наприклад, до поведінки Естрагона і Владимира — персонажів п'єси С. Беккета «Чекаючи на Годо». І тих, і других однаково характеризують слова Естрагона: «...завжди щось таке вигадуюмо, від чого здається, нібито ми існуємо...». Водночас історія сварки баби Риндички й солдатки Пріськи та примирення їх з допомогою «начальства» є не що інше, як театралізований народний анекдот, і цим твір якнайближче підходить до свого пражанру — інтермедії, де використовувалися кумедні й жартівливі історії, оповіді, анекдоти. Щоденними пиятиками зайнята вся сільська верхівка: писар, піп, становий, старшина у Кандалуповій, письменник. Орієнтуватися в часі й просторі можна лише за тим, де і з ким бенкетувалося, тож і не дивно, що «загубили день!». Цю, вже звичну, ситуацію підтверджує невдоволення сторожа, якому раз-у-раз доводиться запрягати коней для виїзду «по ревізії», й ті коні часом і по дві доби стоять, аж доки їх розпряжуть. Потім усе повторюється спочатку. Фарсовий сміх перетворюється на всеохоплююче узагальнення цілковитої прогнилості бюрократичного державного апарату, який спирається на розумово й морально звороднілих своїх слуг на місцях. Твір є політичною сатирою, яка своїм внутрішнім змістом перегукується з визначенням, даним М. Салтиковим-Щедріним: «Суспільство, позбавлене моральності (а що таке моральність, як не безперервне служіння обов'язкові?), на що може бути здатне? Воно здатне єдино на те, щоб поширювати насіння найзгубнішої аморальності».

Кропивницький володів здатністю бачити парадокси й абсурди, а то й злочинність у тому, що для всіх було звичайним. Водночас у тому, що, з погляду звичної життєвської логіки, сприймалося як парадокс і абсурд, він бачив вияв невблаганної закономірності. Соціальне, а за ним і

психологічне роз'єднання, а далі відчуження людей на ґрунті боротьби за власність, за право сильнішого не просто зафіксоване драматургом. Набуваючи характеру морального діагнозу, воно вносить такі нюанси в поетику його творів, які наближають їх до літературного екзистенціалізму.

Своєрідним явищем в українській драматургії є комедії Кропивницького «Чмир» (1890), «На руїнах» (1900), «Супротивні течії» (1900), «Мамаша» (1903), «Старі сучки й молоді парості», «Голомозий» (1908), водевіль «Дійшов до розуму» (1909). У деяких із них наявні ознаки трагікомедії, що була новим для того часу жанровим утворенням. Головні персонажі — новоявлені пани з учорашніх мужиків, часом і з колишніх кріпаків — змальовані сатиричними барвами.

Суть трагікомічної ситуації у п'єсі «Чмир» («Чумазий») полягає в соціальній і духовній несумісності трудівників і паразитів. Небагатий селянин Демко Пшінка був нормальною людиною, доти жив своєю працею. Його дрібні вади компенсувалися здоровим глуздом і вмістю рук, відчуттям потрібності своєї праці. Несподівано на нього звалюється величезне, за його уявленнями, багатство — спадщина від померлого в місті брата. І він втрачає здоровий глузд. Намагаючись будь-що перейняти зовнішні форми панського життя й прикладаючи до них незрозуміле для нього поняття «усякі образования», Демко, подібно до персонажів комедії О. Островського «Не в свої сани не сідай», опиняється справді в дурному становищі. Зрештою його, неписьменного, спиритно обкрадає хитрий крамар.

«Чмир» — одна з найдовершеніших п'єс Кропивницького. Стрімкість розгортання дії, дотепність ситуацій, лаконізм і точність діалогів, яскравість характерів, як і недвозначність моральної позиції автора, роблять її привабливою для театру й донині.

Якщо пригода з Пшінкою є наслідком тимчасового затмарення свідомості героя, то духовна еволюція «купця з кріпаків» Кирпи у п'єсі «Старі сучки й молоді парості» вже завершена. Скнарість героя, як і його дружини, що економить навіть на харчуванні рідних дітей, не має меж. Численні його сутички з усіма учасниками драматичної дії складаються в один всеохоплюючий конфлікт безчестя й порядності. Логічний фінал твору — безглузда смерть Кирпи на куші грошей (тут сатира переходить у гротеск) — домальовує сатиричну картину, в якій відсутні пашівтони.

П'єса Кропивницького «Мамаша» являє собою зразок того «нового типу» комедії, про який Б. Шоу говорив як

про комедію, «настільки трагічнішу за трагедію з катастрофічним фіналом, наскільки нещасний чи навіть щасливий шлюб трагічніший від нещасного залізничного випадку»<sup>1</sup>. Драматург малює зловісну картину повного морального звиродніння людей, яким затьмарила світ безмірна жадоба багатства.

Несмішні комедії Кропивницького належать до типологічного ряду творів, які свого часу дали підстави О. Скабичевському визначити своєрідність російської комедії, насамперед — Островського. На відміну від європейської комедії звичаїв, зокрема Мольєра, зауважував критик, у російській комедії персонажі, що є носіями протилежних моральних норм, ведуть бесіду, не помічаючи, що вони говорять зовсім різними мовами, про різні предмети, не розуміючи один одного. Це стосується як основного конфлікту творів Кропивницького, так і побічних. Людьми різних світів виявляються просвітителька Надежда і покруч Микола, а також ті селяни, які всерйоз вважають її відьмою («Супротивні течії»), пани відживаючі й прийдешні — Смородина і Шклянка («На руїнах»), навіть члени однієї сім'ї («Чмир», «Мамаша», «Дійшов до розуму» та ін.).

Драматургічна спадщина Кропивницького є своєрідним відображенням шляху драми як роду словесно-театрального мистецтва від традиційної до нової поетики ХХ ст. У перше десятиріччя він писав твори переважно комедійних жанрів — «Помирились» (1869), «За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання» (1871), «Актор Сичниця» (1871), за водевілем Д. Ленського «Лев Гурич Синичкін», «Пошились у дурні» (1875), «По ревизії» (1882), «Лихо не кожному лиху, іншому й талан» (1882), «Вуси» (1885). Цим творам, як і драмам «Невольник» (1872), «Беспочвенники» (1878—1898), «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (1882), «Глитай, або ж Павук» (1882), притаманні жанрова визначеність, заснована на використанні фольклорної поетики, традиційність системи художніх засобів (зокрема, розгортання конфлікту навколо головного героя або головної пари, яким протиставлено їхні антиподи), яскраві психологічні характеристики персонажів, чия поведінка детермінована соціально. Згодом з'являються п'єси, в яких конфлікт дещо розгалужується, втрачаючи єдиний центр розвитку дії, але сама дія ще розвивається в одному напрямі. В драмах «Де зерно, там і полова» («Дві сім'ї», 1888), «Зайдиголсва» (1889), «Олеся» (1891), «Перед волею» (1889), «Розгардіяш» (1906) поряд з основним

<sup>1</sup> Шоу Б. О драме и театре. М., 1963. С. 522.

конфліктом розвивається додаткова сюжетна лінія, яка не лише сприяє його поглибленню, а й має свою ідейно-естетичну значущість.

Змінюються відповідно й засоби розкриття характеру. Наприклад, Олена («Глитай, або ж Павук») від сновисної надії безоглядної довіри до Бичка — її соціального й морального антипода (якого спочатку сприймає як друга, порадника) — крок за кроком наближається до загибелі. Чітко окреслюється її протистояння тій конкретній особі, в якій сконцентровано ворожу силу. Це ще традиційна побудова конфлікту: в одному персонажі уособлено позитивне, отже, страдницьке начало, а в другому — негативне, таке, що несе зло, причому всім ходом подій утверджується моральна вищість першого над другим. Тяжіє до такого принципу й драма «Дві сім'ї», хоча для розуміння натури Зіньки істотне значення має здійснюваний нею самою аналіз ситуації та психологічний самоаналіз, а також протиставлення її нещастю щастя подруги. Соціальний конфлікт у прямому вияві тут відсутній; причини жорстокості Зіньчиного чоловіка Самрося криються не в тому, що він багатий (скоріше це традиційне ставлення до дружини). Важко визначити прямого винуватця самогубства героїні. Поступово драма веде до ширших узагальнень — осмислення становища особистості в задушливій суспільній атмосфері.

У драмі «Олеся» Кропивницький вивів яскраву постать представника новоявленого панства Балтиза. Чимало дізнаємося про його шлях — колишнього управителя царського маєтку — до теперішнього багатства, та не з подій, а з розмов. І в сучасному його житті визначальними видаються не конкурентна боротьба, а розмірковування (це одна з рис «нової» драми) про людську колотнечу. Увага письменника зосереджена на Балтизовій доньці Олесі — людині розумній і справедливій, яка має чуйне серце і мріє вчитися, щоб віддати «себе цілком на користь і підмогу людям». Вона критично ставиться до дійсності, зокрема до батькових методів нагромадження багатства, намагається зрозуміти сенс людського життя.

З характером Олесі значною мірою пов'язано композицію п'єси, про що П. Рулін свого часу говорив: «Може отаке її становище, коли вона не знає, до якого діла себе притулити, і то гуляє співаючи, то кидається няпхити дітей першої-ліпшої наймички,— і виправдовує ту традиційну для драми романічну інтригу, що, зовсім не пасуючи до цієї п'єси, була, проте, до неї пришта, і не дивно чу, що й займала вона в ній другорядне місце, не надаю-

чи п'есі справжнього напруження»<sup>8</sup>. Сказане свідчить про перехідний характер архітекτονіки твору, в якому так само другорядною можна вважати сюжетну лінію Балтиз — Загрива або Олесья — Балтиз. У творі немає центрального конфлікту, навколо якого розгорталися б події, так чи інакше «працюючи» на нього, немає традиційного наростання подій до певної кульмінації. Герої не вступають у прямі зіткнення зі своїми антиподами, тобто подаються не так у дії, як у розмірковуваннях, хоч сама дія не зникає, а сюжет, повільніше, ніж звичайно, все ж розгортається. Міра активності персонажа залежить уже не від його соціальної визначеності чи індивідуальних особливостей характеру, а від душевного стану, від настрою. Це якісно нова риса психологізму в українській драматургії. Її вияви бачимо й у таких творах, як «Учитель» І. Франка, «Суєта» і «Житєйське море» І. Карпенка-Карого. В «Олесі», до того ж, і значна частина діалогів не рухає дію, бо виконує функцію самохарактеристики чи взаємної характеристики персонажів. Є й моменти, коли діалог виступає засобом не розкриття, а навпаки, приховування справжніх почуттів героїв.

П'еси 900-х років М. Кропивницький не раз називав малюнками — «малюнки сільського руху» («Конон Блискавиченко», 1904; «Скрутна доба», 1906), «малюнки сільського життя» («Старі сучки й молоді парості», 1908), «малюнки сільського каламуту» («Зерно і полова», 1910). Це зумовлено їхньою структурою, в якій важко визначити початок, середину й кінець дії, бо зав'язка, по суті, відбулася до початку твору, а конфлікт фіналом не вичерпується. Ці п'еси є перехідними від традиційної до нової драми.

На відміну від А. Чехова, який повністю переносив конфлікт у внутрішнє життя персонажів, М. Кропивницький постійно дбав про сценічність своїх творів. Своєрідне відбиття знаходить у нього суспільна потреба в публіцистичній загостреності мистецтва: драматург раз-у-раз надає героям можливість прямо висловлювати свої погляди, давати оцінку різним суспільним явищам, подіям, учинкам. У ряді творів на сцену виводиться велика група людей, яка слухає промови на суспільно-політичні теми.

Зосереджуючися на суспільних проблемах, драматург відходить від традиційних сюжетних схем. В одній із таких драм — «Скрутна доба», дія якої відбувається на Харківщині наприкінці 1905 р., — бачимо нову рису селянства — зацікавлення політичним життям. Це вже не ті тихі

---

<sup>8</sup> Рудін П. Передмова // Кропивницький М. Твори: У 7 т. Х.; К., 1929. Т. 1. С. 84.

розмови двох-трьох, що були у «Глитаї...», це активне відкрите обговорення громадських новин, зокрема й царського маніфесту від 17 жовтня. Письменник дотепно використовує гру слів, яка трагікомічно відтворює плутанину в головах людей, що не можуть, природно, скласти чіткого уявлення про непрості події. Кропивницький досить часто вдається до народної етимології, більш зрозумілій простій людині й більш відповідній парадоксальній суті явища. Так, один із персонажів п'єси «Зайдиголова» розповідає, як він «був за присяжного засудителя».

Публіцистичної загостреності «Скрутній добі» надають і виступи агітаторів, які роз'яснюють народові зміст окремих положень маніфесту — гуманних і демократичних, якби вони насправді виконувались. Але пікантність ситуації полягає в тому, що в деспотичній державі не існує механізмів для реалізації проголошених політичних свобод, і тому становий пристав, керуючися наказом губернатора, доти ніким не скасованим, спокійно припиняє сходку й забирає агітаторів. Що ж до селян, які, зрозумівши по-своєму свої людські права, вирішили розподілити між собою панську землю, то з ними розмова коротка й цілком традиційна: «Молчать! В нагайки їх, каналій!.. Всех перепорю!.. Я вам покажу!.. Гоните їх к расправе!» (знову гра слів: розправою в селі називали контору).

Інтенсивна артистична (як правило, не менше ста вистав на рік) та організаторська діяльність Кропивницького, розгалуженість театральних маршрутів — не тільки гастрольних, а й тих, що були зумовлені відсутністю стаціонарного театру (численні міста України, Росії, Молдавії, Закавказзя, Польщі, Білорусії), — залишали небагато часу для літературної творчості. Але настійна потреба в повноцінному репертуарі, відданість мистецтву, різнобічна обдарованість породжували величезний ентузіазм, який давав змогу митцеві долати й усі труднощі «акторського напівциганського життя», й тимчасові (іноді навіть конфліктні й тривалі за часом) розходження з однодумцями. Він написав понад сорок п'єс різних жанрів, включаючи переробки та інсценізації, перекладав Шекспіра, деякі твори російської драматургії.

Навіть в останні роки життя, коли через різке погіршення здоров'я змушений був оселитися на хуторі Затишок, Кропивницький досить часто брав участь у спектаклях, продовжував писати п'єси, порушуючи влободенні, гострі теми тогочасного життя. Його хвилюють події 1905 року: в одному з листів він мріє про ті часи, коли Правда здолає Кривду й можна буде «хоч разочок дихнуть вільним повіт-



рям, почути вільний спів «Марсельези» [6, 503]. Кропивницький клопочеться про організацію школи для селян та їхніх дітей, створює дві дитячі п'єси та працює над їх постановкою в себе на хуторі.

Помер М. Л. Кропивницький 21 квітня 1910 р. по дорозі з Одеси, де був на гастролях; поховано його в Харкові.

Творчи розвиваючи традиції І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Гоголя, О. Островського, М. Кропивницький зробив помітний внесок у літературу художнім осмисленням складних моральних проблем свого часу. Істотної еволюції зазнали його позитивні герої: від довготерпіння й пасивного протесту до здатності аналізувати обставини, усвідомлювати себе як особистість, до соціальної активності. Драми й комедії М. Кропивницького є своєрідним аналогом так званих ідеологічних повістей І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, О. Кониського, які І. Франко назвав першими проблемами малювання нових суспільно-політичних течій.

Визначальною рисою художнього мислення письменника був інтерес до найгостріших моральних і політичних проблем сучасності, що знаходив вияв у публіцистичній загостреності, сатиричній спрямованості багатьох його п'єс. Зусилля митця мали велике значення для розбудови не лише українського мистецтва, а й усього національного культурного середовища.

У творах М. Кропивницького тривалий час вбачали лише мислення економіста, який простежував процес соціального розшарування села, формування в селянському середовищі нового хижака, протиставлення патріархального села місту, яке руйнувало народну мораль. Найголовніше ж у них — біль за зневажену людську гідність, zdegradovanу особистість, проповідь християнсько-гуманістичних моральних заповідей та осмислення жахливих наслідків перекручення й прагматичного пристосування їх, вияви деструктивних тенденцій у деморалізованій селянській масі й опір її слабким спробам міської інтелігенції принести їй світло знань.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Кропивницький М. Л.* Твори: У 6 т. К., 1960.  
*Кропивницький Марко.* Драматичні твори. К., 1990.  
*Бойко І. З. М. Л. Кропивницький.* Бібліографічний покажчик К., 1940.  
*Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький.* К., 1958.

*Кропивницький Марко Лукич*. Збірник статей, спогадів і матеріалів. К., 1955.

*Мар'яненко І. О. М. Л.* Кропивницький та його театр // *Минуле українського театру*. К., 1953.

*Перепелиця П. П.* Бібліографічний покажчик видання творів М. Л. Кропивницького // *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. К., 1960.

*Пчілка Олена*. Марко Кропивницький jako артист і автор // *Шт.-наук. вісн.* 1910. Кв. 6.

## Іван Карпенко-Карий (Іван Тобілевич)

(1845—1906)

І. Карпенко-Карий, за словами І. Франка, «був одним із батьків новочасного українського театру, визначним артистом та при тім великим драматургом, якому рівного не має наша література та якому щодо ширини й багатства творчості, артистичного викінчення і глибокого продумання тем, бистрої обсервації життя та ясного і широкого світогляду не дорівнює ані один із сучасних драматургів не тільки Росії, але й інших слов'янських народів» [37, 374].

Народився Іван Карпович Тобілевич 29 вересня 1845 р. в с. Арсенівка поблизу Єлисаветграда; батько його походив із старовинного зубожілого дворянського роду й працював прикажчиком поміщицького маєтку, а мати була простою селянкою («чи не кріпачкою, яку потім відкупив у пана його батько»<sup>1</sup>). Освіту, якої так прагнули батьки для своїх дітей, довелося через матеріальну скруту обмежити повітовим училищем у Бобринці на Єлисаветградщині, і з 14 років хлопець мусив уже заробляти на життя. Майже два десятиліття забрала в І. Тобілевича служба в різних канцеляріях — від писарчука до секретаря поліцейського управління.

У Єлисаветграді (куди 1865 р. було переведено з Бобринця повіт і всі його установи зі службовцями) Тобілевич знайомиться з творами Руссо, Дідро, Вольтера, Герцена, з трактатами Бокля, Мілля, разом зі своїм другом М. Кропивницьким читає західноєвропейських письменників, філософів, соціологів. Перебуваючи по службі більш як рік у Херсоні, він познайомився з колишнім учасником Кирило-Мефодіївського братства й товаришем Т. Шевченка Д. П. Пильчковим, під впливом якого прочитав «багато

<sup>1</sup> *Тобілевич С. В.* Життя і творчість Івана Тобілевича (Карпенка-Карого). К., 1945. С. 127.

корисних книжок з історії народів, з класичної літератури, серед якої Шекспір і Островський зайняли перше місце»<sup>2</sup>. У цей час він товаришував з такими діячами української культури, як Г. Стрижевський, В. Менчиць, пізніше — зі Д. Смоленським, В. Антоновичем, Є. Чикаленком, М. Комаровим, О. Русовим.

В одному з архівних документів про «російський соціально-революційний рух» у Єлисаветграді зазначалося, що він зачепив багато осіб, зокрема й І. Тобілевича з дружиною<sup>3</sup>. «Революційні» дії І. Тобілевича полягали у тому, що він «сообщал очень ценные сведения паспортного характера, служившие материалом для фабрикации нелегальных паспортов»<sup>4</sup>. За всієї демократичності поглядів, він, як згадував П. І. Михалевич, «террор как орудие борьбы отрицал совершенно».

Людина мудра, витримана, напрочуд добра й відповідальна, І. Тобілевич понад усе ставив душевну рівновагу, щастя своїх рідних і батьківщини. «Треба працювати день і ніч, щоб побільше зробити для загального добра»<sup>5</sup>, — писав він синові 1898 р. і сам так жив. А життя складалося непросто: відповідальна служба (за словами І. Франка, важка служба й гіркий хліб: «приходилось багато терпіти і важко боротися серед тої атмосфери корупції та безправства, в якій живе і обертається російська поліція» [37, 375]), сімейні клопоти, пов'язані з численною родиною, що складалася не лише зі своїх дітей, а й із сестриних та раптово осиротілих братів і сестер дружини, смерть матері, дружини Надії Карлівни, старших дітей, інших рідних протягом короткого часу, адміністративний нагляд і заслання, де йому довелося заробляти на життя підручним коваля, а потім палітурником, тощо. Власне до літературної творчості він приступив уже в зрілому віці і з перших спроб виявив чітку громадянську позицію, тонку спостережливість, високу художню вправність.

Особливості творчого почерку Карпенка-Карого виявило вже оповідання «Новобранець» (написане 1881 р., опубліковане 1883 р. в альманасі «Рада» під псевдонімом Гнат Карий). У ньому йдеться про тяжку долю селянської родини,

<sup>2</sup> Тобілевич С. В. Життя і творчість Івана Тобілевича (Карпенка-Карого). С. 94.

<sup>3</sup> Див.: Стеценко Л. І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). К., 1937 С. 25.

<sup>4</sup> Там же. С. 26.

<sup>5</sup> Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори: У 3 т. К., 1961. Т. 3. С. 245. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначаються том і сторінка.

яка з величезними зусиллями вибивається зі злиднів і, здається, могла б уже зрештою досягнути якогось добробуту, коли б не жорстоке втручання бездушної державної машини, про беззаконня, про безліч нещасть, яких доводиться зазнати людині («Горя так багато скрізь, що й сказати не можна...»), про те, як важко новобранцю одриватись од рідного кореня, од села, де «усі свої, усі знають одне другого змалечку», і що «московський (солдатський. — Л. М.) хліб» добрий лише бездомному, який без роду, без племені змалечку поневіряється по наймах.

В оповіданні правдиве зображення реального життя поєднується з глибоким осмисленням внутрішньої сутності того, що відбувається. Усі, аж до найтяжчих, житейські алигодні (так вони трактуються тут і надалі — аж до останньої драми в промовистою назвою «Житейське море») — то є випробування, призначені кожному, і сприймати їх слід як своєрідні сходинки на шляху до утвердження внутрішньої гідності людини, її вищої сутності. Про це письменник 1899 р. напише в листі до сина: «Вічні турботи і бажання здихатись їх розстроюють нерви. Треба знати, що все це робиться від того, що чоловік жде кращого впереді, а не задовольняється тим, що в нього є зараз. Така вже природа чоловіча. Кожний раз думається: от коли б вже діждатись до такого-то часу, а там буде те і те, буде гарно. Діждешся бажаного часу, на яку хвилину заспокоїшся, а там знову та ж пісня без кінця. Певно, в цій еволюції і весь прогрес людський, бо дождання кращого в будучині примушує чоловіка працювати не покладаючи рук» [3, 250—251].

Стиль оповідання «Новобранець» позначений схильністю автора до прийомів драматургії: наповненість подіями, напружений сюжет, діалог як один із основних засобів характеротворення, виразність і лаконізм мови персонажів.

Театральні зацікавлення І. Карпенка-Карого сформувались іще в Бобринці, де в драматичному гуртку він грав різні ролі у п'єсах Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Кухаренка, Гоголя, Островського. У Єлисаветграді, як згадував П. Саксаганський, будинок родини Тобілевичів на Знаменській вулиці був центром української культури: тут збиралася молодь на музично-драматичні вечори. Тут певний час мешкав М. Кропивницький, який із жовтня 1875 р. керував українською трупю, організованою Карпенком-Карим. Сюди часто приїжджав поет і композитор П. Ніщинський, який спеціально для цього колективу написав свої «Вечорниці». А попереду виступи Карпенка-Карого як

театрального критика; пізніше гучна слава трьох братів Тобілевичів — видатних акторів української сцени: Панаса Саксаганського — «коміка», Миколи Садовського, який зумів інтернаціональне амплуа героїв «одухотворити і утворити національно-оригінальним і самобутнім на українській сцені»<sup>6</sup> й Івана Карпенка-Карого, їхньої сестри — «соловейка» Марії Садовської-Барілотті; діяльність театрального товариства П. Саксаганського, де Іван Карпович був основною силою, але нізачо не погоджувався ставити на афіші своє ім'я, кажучи братові: «Я люблю діло, а не себе в ділі». Попереду й те, що напише Л. Старицька-Черняхівська: «Слава драматурга Тобілевича затемнила славу Карпенка-Карого артиста. А артист Карпенко-Карий — був першорядний артист. Це був артист знавців театрального мистецтва, не артист юрби. Його талант не кидався в очі, то була тонка художня гра майстра-аристократа мистецтва»<sup>7</sup>.

Двоплановість творів Карпенка-Карого-драматурга виявляється в тому, що, розгортаючи сюжети в реальних обставинах і зачіпаючи суспільно-моральні проблеми, зрозумілі й актуальні для його сучасників, він водночас проводить певну узагальнюючо-філософську ідею. Персонажі його п'єс є реалістичними, психологічно переконливими образами характерами, але скоріше в тому розумінні, в якому писав Ф. Шеллінг: «У людини немає жодної риси, якої не торкнувся б Шекспір, але він бере ці риси кожному окремо...»<sup>8</sup>. В дослідженні, а іноді простому утвердженні такої — визначальної для даного персонажа — риси драматург часто користується певними постатями чи поняттями духовного (коли релігійного, коли фольклорного) досвіду народу як певним кодом, шифр якого легко знаходить у своїй пам'яті кожен глядач. І навпаки: евангельські істини, духовний код предків він робить доступнішим для своїх сучасників через знайомі їм житейські ситуації й легко впізнаваних персонажів, тобто бере на себе здійснення виховної місії мистецтва.

Такий загальнозрозумілий на ті часи код закладено в основу першої драми Карпенка-Карого «Бурлака» (первісна назва «Чабан», написана 1884 р. в засланні в Новочеркаську): стадо і його добрий пастир, якого воно не слуша-

---

<sup>6</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. 1619—1919. Прага, 1925. С. 146, 145.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Шеллінг Ф. В. Філософія искусства. М., 1966, С. 430.

ється, залякане лжепастирем. Драматург створив надзвичайно цікавий, зосереджений на боротьбі за правду характер персонажа, бунтарська натура якого має опору в євангельській моралі. Опанас «усю Біблію прочитав»; він прагне до праведного життя. «Важко мені, дочко, на душі,— каже він до нареченої Олекси Галі,— гріха боюся, а без гріха не обійдеться, бо мене всього вогнем палить, як я подумаю, яку неправду хочуть дурні вівці зробити!». Можна сказати, що це бунтар-християнин, причому бунтар, який має чітку позитивну програму; але залякана громада, хоч і поділяє ці настрої, все ж не наважується підтримати його.

Відтак перед нами сумна історія про марність намагання розбудити в людях їхню людську гідність, активність у відстоюванні її. Драма «Бурлака», власне, про те, що не може чесна, порядна людина втриматися на посаді волосного старшини, яка за законом є посадою виборною. Насправді обіймає її той, хто зручніший високому начальству; під захистом такий почуває себе у цілковитій безпеці й може чинити беззаконня. У селі оселяється страх. Тож усі фабульні моменти твору є різними виявами цього соціально й морально значущого конфлікту. Не випадково Опанас закликає старшину, а згодом і селян подбати про свою душу. Не випадково він звертає до старшини гнівне запитання: «Злодію, де твоя честь?» Він бо має своє розуміння суспільних обов'язків: «...всякий начальник повинен заступатися за правду і кожному мирянинові давати і пораду і одновідь на його питання!».

Буття особистості тут легко проектується на буття суспільне. Тому «найбільш політичною з усіх п'єс Карпенківих» назвав цю драму І. Франко, побачивши в ній «вельми живий і драматичний малюнок безправ'я, яке царює в Росії від гори до низу», причому змалювання того «найнижчого низу», на його думку, дає можливість побачити й «вищі шаблі того безправ'я» [31, 11]. Політичний зміст «Бурлаки» полягає ще й у тому, що тут розкрито механізм упокорення простих людей хитрішими й підступнішими, ув'язнення їх — і фізичного, й духовного. Принципи поширення соціального зла чітко з'ясовує Опанас: «Люде добрі, за віщо ж ви чоловіка тягнете? Це ж все одно, що ви себе тягнете! Ну, а як старшина скаже взять тих, що тягнуть тепер Петра, то другі й тих посадовлять у холодну? Та так, не розбираючи за що, будете садовити один одного, поки всі не будете в холодній сидіть?!».

І. Франко водночас рішуче заперечував спроби деяких тодішніх критиків приписати мигцеві невластиве йому зав-

дання — висвітлити соціально-економічні й політичні проблеми. Завдання митця, відповідав він, «з а в с і г д и лежить у обсягу психічного і морального життя» [33, 7]. Саме таким письменником, який створив «образ моральних відносин і переломів у сучасній Україні» [Франко І., 33, 7], художньо осмислив соціальні тенденції свого часу в об'ємних, живих, психологічно переконливих постатях, був Карпенко-Карий. Для його персонажів — Михайла Михайловича («Бурлака»), Окуня («Розумний і дурень», 1885), Цокуля («Наймичка», 1885), Калитки («Сто тисяч», 1890), Пузиря («Хазяїн», 1900) — характерні не просто розширення економічних масштабів діяльності та здирства, а й поряд з цим мізерність духу, душевна порожнеча. Навіть певна повторюваність характеристик — як словесних, так і виражених за допомогою дії — служить висвітленню різних сторін цього явища. Так, коли Окунь каже про книжки, що «нехай хоч і всі погорять», то це звичайне невігластво. Подібна ж позиція Пузиря, який завдяки своїм капіталам має вагу і в дворянському зібранні, може накласти відбиток і на культурне життя всього краю. Виразна еволюція відбувається й із самим поняттям «хазяїн». Опанас Зінченко («Бурлака») ще вживає це слово на означення шанованого громадянина, який має і хату, й наділ, справно платить податки: «...на сході всякий хазяїн має право голосу», «я такий же хазяїн, як і вони». Зміни в розумінні його найвиразніше засвідчує характеристика Терентія Пузиря, яка стала хрестоматійною.

Відповідно до зростання капіталів глитає мізерніють, доходячи до абсурду, обставини, які порушують його рівновагу й упевненість: втрата ста тисяч, а отже, й можливості скупувати «земельку» ще й ще, «без ліку», штовхає в петлю Калитку; гнів на гусей, що скубнули кілька колосків з копи, призводить до смертельної хвороби Пузиря. Порівняно з ними дуже «щедрими» виглядають Михайло Михайлович і Цокуль: щоб купити вподобану дівчину, перший не жаліє ста карбованців, а другий — кількох мір вівса. Це про них — «лицарів голої матеріальної вигоди», мешканців «царства примітивного матеріалізму» — напише С. Єфремов: «Життя людське — це безупинна, немилосердна війна всіх проти всіх, і цю війну Тобілевич змалював гострими й вимовними рисами». І додасть: «Аналізуючи руїницьку роллю отих «хазяїнських» натур, письменник разом з тим зазначає, що хоч у боротьбі за щастя вони ніби й виходять переможцями, але на ділі щастя їм у руки так і не дається: переможці — вони разом і жертви стихійного процесу,

жертви з морального боку, з погляду справжнього задоволення духовних потреб»<sup>9</sup>.

Жанрове багатство цієї групи творів дає можливість драматургові всебічно розкрити суть нового соціального типу в усій розмаїтості його індивідуальних виявів. Жанрову природу кожної зі згаданих п'єс визначає не стільки крах (здебільшого моральний) головного персонажа, скільки місце в сюжеті його антагоністів, їхніх зіткнень із ним, а також наявність сатиричних засобів та прийомів. Так, принципово відмінна протидія Опанаса Зінченка старшого Михайлові Михайловичу (драма «Бурлака»), Данила — Михайлові (п'єса «Розумний і дурень»). (У «Бурлаці» є комедійні елементи, але вони пов'язані з другорядними персонажами.) Відмінність ця передусім у тому, що Опанас — сильніша, здатна до активної боротьби натура, що його не так легко ошукати, а через те Михайло Михайлович змушений хитрувати й викручуватися, тоді як Михайло Окунь безпардонно насає на м'якого вдачею, хоч і чесного, та поступливого брата й у своїй зажерливості втрачає почуття міри. П'єсу «Розумний і дурень» можна було б віднести до жанру драми, коли б не авторська іронія, що визначає тональність твору починаючи з назви: розумний, ясна річ, той, хто вміє багатство нагромаджувати й примножувати (навіть не зважаючи на моральні норми), а дурень на таке не здатний. Весь сюжет п'єси пов'язаний із розвитком цієї, взятої з фольклору, іронічної антитези, а у фіналі виразно звучить одна з вічних тем мистецтва — поклоніння натовпу «золотому тільцю». Фраза старого Окуня «...до нових звичаїв треба інших, нових людей», тобто таких, як Михайло (здатних навіть батька рідного продати), звучить іронічним протиставленням поняттю «нові люди».

Драматург роз'яснює позицію свого позитивного героя, а отже й свою власну. Данило переконує Мар'яну: «Хто задовольняється малим, у кого душа спокійна, — той щасливий, той багатий!.. Хто ж крутиться, як та в окропі муха, і раз у раз турбується, щоб більше де зірвать, ніколи той щасливий не буває...». У її репліці «...дурна я, мабуть, бо серцем чую, що так би добре жить було, а розумом не вмю розгадать...» і Данилові «Слухай, Мар'яно, серця Чисте серце — найкращий поводар, а розум часто блудить!» прозирає надія на те, що «домашнє», побутове спроможне бути піднесеним до духовного, якщо його привести у відповідність до християнської «філософії серця». Але все не пере-

<sup>9</sup> *Сфрелов С.* Історія українського письменства. К., 1910. С. 369, 370.



креслює «розумний» Михайло, що спровадив брата на заробітки й забрав його кохану: «Серце, серце!... А розум нашо? Загнуздай його розумом і поверни туди, де більш користі».

Інший характер має протистояння Цокуль — Харитина у п'єсі «Наймичка» (1885) — одному з найдосконаліших, мистецьки довершених творів драматурга, названому І. Франком «найтрагічнішою драмою Карпенка». Серед численних створених українською й російською літературами XIX ст. образів жінок-страдниць Харитина — найтрагічніша постать. У прозі поряд з нею можна поставити Христю («Повія» Панаса Мирного) та Соню Мармеладову («Злочин і кара» Ф. Достоевського), але життя Харитини ще страшніше, бо вона, дитина покритки, змалечку сирота, не зазнала в цьому антилюдяному світі ніякої доброти. Таке її становище знімає з неї гріх стосунків з Цокулем.

Душевно багата, поетична й самовіддана натура Харитини яскраво розкривається в монологів. Пригадаймо їх: «Боже мій, боже! За що так мучусь? Всім чужа, всі чужі, ні до кого прихилитися, ні од кого порадою взяти — де ж мені в світі дітись?.. Господи! Пошли ти мені смерть...», «Та я не сирота, у мене й батько є?.. Одним один чоловік за все моє життя знайшовся, що забалакав до мене з такою ласкою, з такою прихильністю [...]. Як же й не батько? Та я не то душу, готова все життя своє йому віддати...». В них уже звучать і натяки на наступні трагедійні повороти в долі героїні.

Монологи як засіб психологічної самохарактеристики персонажа й водночас психологічного аналізу письменник використовує досить часто в його істинно драматургічній функції, тобто коли слово дорівнює дії; у «Наймичці» ж бачимо подвійну його функцію — драматургічну й ліричну. У цьому творі на типову тему покритки накладається тема античної трагедії, оскільки Цокуль, як і Едіп, мимовільний винуватець кровозмішання. За цим іде покара за гріхи молодості, за те, що не зумів захистити Мотрю, матір Харитини, яку справді кохав («...не моя вина, бо не моя була воля, а любив я її дуже»). А може, й за все наступне розпутство, за цинізм, що забарвлює його несподівану пристрасть до юної наймички («...чи заміж віддам, чи так наградю, бо маю силу...»).

Якщо Харитина близька до трагедійних героїнь фольклорної лірики (балади), то у Цокулеві поєдналися струмені двох інших джерел української літератури — античності (фатальність вчинених злочинів) і християнства (усвідом-

лення злочину проти своєї дочки як Божої кари за давній злочин проти її матері).

У новочеркаському засланні було написано й трагікомедію «Маргин Боруля» (1886 р., уперше опубліковано в журналі «Зоря» 1891 р.). Тут використано чимало автобіографічних деталей, зокрема в розповідях Мартинового сина Степана — канцеляриста земського суду. В основі сюжету також справжній факт — багаторічне клопотання батька письменника Карпа Адамовича Тобілевича про визнання його роду у дворянстві. На схилі років драматург писатиме в листі донькам: «...згадую Борулю, хоч люди сміються над ним, бо їм здається, що вони не такі чудачки, як Боруля, а коли гарненько придивитися, то й сміятись нічого: хто б не хотів вивести своїх дітей на дворянську лінію, щоб вони не черствий кусок хліба мали?!»<sup>10</sup>.

Визначальним мотивом поведінки Борулі є відстоювання людської гідності — своєї й своїх дітей, прагнення оберегти їх від тяжкої — «чорної» — селянської праці, від «давньої залежності і бідності»<sup>11</sup>. Але одразу видно, що родина ця заможна, й тому виникає комедійний ефект, підсилюваний подробицями заведення Мартином «панських порядків» у своїй хаті. Дітей своїх він виховав у душі здорової народної моралі. «Перше батько казали, що всякий чоловік на світі живе затим, щоб робить, і що тільки той має право їсти, хто їжу заробляє...», — каже Марися. Та ці норми вступають у драматичну суперечність із соціальними обставинами. Заповітна мрія Мартина Борулі — знати, що хоч онуки його «дворяне, не хлопи, що не всякий на них крикне: бидло! теля!».

Спроби порівняти Мартина Борулю з Журденом (комедія Мольєра «Міщанин-шляхтич») виявляють не лише відмітні особливості поетики реалізму й класицизму, національну своєрідність українця («Соціологічний аспект української нації виявляє її селянську структуру»)<sup>12</sup>, а й його реальну життєву конкретику, здоровий народний гумор твору. Своєрідна у цій п'єсі й природа сміху — не нищівного, а аналітичного, навіть співчутливого; жанр твору найточніше визначити як трагікомедію. Сатиричним персонажем є повірений Трандалев, який «спеціалізується» на махінаціях з документами й з якого легко виводиться проекція

<sup>10</sup> Вітчизна. 1991. № 5. С. 168.

<sup>11</sup> Тобілевич С. В. Життя і творчість Івана Тобілевича (Карпенка-Карого). С. 65.

<sup>12</sup> Кульчицький О. Світовідчужання українця // Українська душа. К., 1992. С. 51.

на все бюрократичне суспільство, морально розкладене й охоплене корупцією. З фольклорними і частково вертепними традиціями пов'язані постаті, що виявляють різні грані комедійного,—пустопорожнього панка Націєвського (в якого, проте, вистачає глузду шукати багату наречену) і наймита Омелька, що є одним із найколеритніших комедійних персонажів не лише в українській, а й в усіх слов'янських літературах; подібний характер чоловіка «собі на умі» створить у ХХ ст. Я. Гашек.

У 1886 р. в Херсоні було видано перший «Збірник драматичних творів Карпенка-Карого, до якого увійшли драма «Хто винен?», трагедія «Бондарівна» й комедія «Розумний і дурень», а в 1887 р. опубліковано «Наймичку». Але їх майже не купували, бо публіка не була привчена читати п'єси. «А чи була ж в літературному стані справжня критика на мої твори? Ні! Та й кому охота тратить працю на критику того, кого ніхто не читає?» [3, 214],—нарікав письменник і на літературну критику, «неувага» якої до п'єс, що час від часу публікувалися, була все ж зумовлена численними заборонами українського театру й драматургії, і на театральних рецензентів, які бачать тільки актора й забувають, що йому «зостається... те саме, що автор пережив, яко творець, передать слухачам...» [3, 214]. У листі до П. Житецького (1897) він з гіркотою називав драматургів «літературними бурлаками, що тиняються без уздечка і, як сліпі без поводиря, часто блудять», висловлював мрію про «ясний промінь» справжньої висококваліфікованої критики, з появою якої «тоді тільки почнеться настояща літературна праця наших драматургів...» [3, 240—241]. Письменник щиро вболіває за долю українського театру, в якому бачив найкращий спосіб виховання народу.

Видатний актор свого часу, Карпенко-Карий на практиці переконався, що доступність сценічного твору глядачам, життєздатність його забезпечуються передусім живими переконливими образами-характерами з народу, і своїм найпершим завданням ставив створення таких образів. Не менш важлива в його розумінні позиція художника: джерело сили й краси безсмертної «Наталки Полтавки» бачив він у простоті й правді «і найголовніше» — в тому, що Котляревський «не звисока дивиться... на свій народ, не висміює його, а стоїть поруч з ним...» [3, 179]. Поділяв він і точку зору Добролюбова на народну драму Островського, де крім головних осіб діють другорядні, без яких неможливо було б реалістично відтворити середовище.

«Я взяв життя», — зазначав письменник з приводу драми «Безталанна» (1883—1884), де побутовий матеріал осмислювався з позицій соціально-морального аналізу та узагальнення. Він відмовився від сценічно ефектних картин весілля, зосередивши увагу на буднях молодого сім'ї, а також від захоплюючого розвитку інтриги, прагнучи кожен учинок своїх героїв умотивувати психологічно. Це був шлях поглиблення принципів реалізму в українській драматургії.

Кожна з дійових осіб драми непересічна натура, але вся їхня енергія, всі їхні таланти витрачаються на боротьбу одне проти одного. Питання «хто винен?», яке було первісною назвою твору, дає підстави співвіднести його з російською демократичною літературою — літературою запитань. Письменник адресує його не лише учасникам драматичних подій: у листі до Старицького він розглядає міру провини кожного персонажа (і слабохарактерного, надто запального Гната, й легковажної, гарячої серцем Варки, і надзвичайно доброго, але пасивного батька Софії, і, зрештою, злої свекрухи з її «традиційними правами» щодо невістки) й повідомляє, що долю своїх героїв він «предоставил... семейному омуту и другим трудно уловимым течениям жизни» [3, 207]. Не випадково була й друга назва драми — «Безталанная», яка мала узагальнюючий характер: адже тут, за словами Франка, показано «з якоюсь майже відчутною пластичністю душу й темну атмосферу сучасного українського села, де є тисячі причин для того, щоб підірвати у людях все чисте й здорове, але ніщо тут не розбуджує, не підтримує в них почуття обов'язку і громадянської свідомості» [27, 343]. Водночас, розмірковуючи над причинами й наслідками дисгармонії у взаєминах людей, драматург простежував шлях своїх героїв «по... непередимым судьбам природы», помічав, що «люди всегда проходят мимо своего счастья и лезут туда, где их ожидает горе, но они в ослеплении этого не понимают» [3, 205].

Сюжетні мотиви драм і комедій І. Тобілевича не були оригінальними для мистецтва слова — до драматургії та інших родів літератури вони давно прийшли з фольклору, з народного життя. Новим було розуміння письменником суті соціального явища та його першопричин, новаторськими були засоби художнього відображення. У його творах простежується зв'язок із загальноєвропейською традицією, своєрідне — у власному національному стилі — осмислення «вічних» образів. Зокрема, в багатьох впряміх драматург розкриває різні грані й наслідки поклоніння людей «золотому тільцю»: «Розумний і дурень», «Чумаки», «Хазяїн», трагікомедія «Сто тисяч» (1890). Одним із численних по-

передників її героя Герасима є Панталоне — персонаж італійської комедії dell'arte. Як пишуть про нього історики театру, «скупий купець... скнара і іноді наївно-довірливий... завжди має при собі шкіряну калитку...»<sup>13</sup>. Герой Карпенка-Карого, як бачимо, й прізвище має Калитка. Але цей скнара не подібний ні до італійського, ні до французького (п'єса Мольєра «Скупий»), ні до пушкінського «скупого рицаря». Герасим Калитка — суто український скнара, й не тому, що він — з мужиків. Йому притаманне майже побожне, поетичне ставлення до землі: «...Совершив купчу, і земельки прибавилось... І бумага зелена, мов земля, укрита рястом!.. Ох, земелько, свята земелько — божа ти дочечко! Як радісно тебе загібати до купи, в одні руки...» Патетика в цьому монолозі щоразу перебивається іронічним зниженням. Та все ж відчувається щасливе піднесення людини, генетична пам'ять якої, здається, зберігає жахливе відчуття людини підневільної; від таких крайнощів відбувається різкий перепад до крайнощів протилежних, а це спотворює людину найбільше: «...Легко по своїй землі ходить. Глянеш оком навколо — усе твое; там череда пасеться, там орють на пар, а тут зазеленіла вже пшениця і колосується жито: і все то гроші, гроші, гроші...» (до речі, первісна назва твору була «Гроші»).

Карпенко-Карий створив новий тип соціальної комедії. Розвиваючи гоголівську літературну традицію принципово «безгеройної» (тобто без позитивного героя) комедії, він знайшов своєрідний аспект художнього аналізу соціальних явищ. Сміливо експериментував письменник і над композицією драми. Комедійний сюжет він розгортає навколо одного персонажа, а його оточення змальоване контрастними барвами, що дає змогу відтінити, яскравіше виявити суть головної дійової особи й одночасно дати проєкцію на певні суспільні шари. Характер головного героя зумовлений тими життєвими обставинами, які виходять далеко за межі сценічної дії у п'єсі, — це вже риси нової драматургії рубежу ХІХ—ХХ ст., що наближається в деяких моментах до прози, зокрема у засобах розкриття всієї складності людського життя, особливо душевного. Ця особливість притаманна більшості творів І. Тобілевича, серед них і раннім.

Високу майстерність письменника видно у розбудовуванні власне драматичного начала творів. Причому в кожній з нових комедій драматург вдається до нового жанрово-

---

<sup>13</sup> Дяв. : Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. Х., 1929. С. 53.

композиційного прийому. Так, у трагікомедії «Сто тисяч» виникають елементи авантюрної драми — жанру, давно відомого в західноєвропейській драматургії, але, по суті, нового для драматургії української. Жанрову особливість твору слушно визначають як «перевернуту драму», де «закладені потенції драми, але внаслідок певного падаючого зв'язкою напряду герой попадає не в трагічне, але в смішне, з погляду автора, становище»<sup>14</sup>. Адже Калитка одурений саме тим (утаємниченим персонажем, що зветься Невідомий), із чією допомогою сподівався одурити всіх (придбавши торбу фальшивих грошей) і кого навіть в останню мить теж одурив (тицьнувши йому «замість п'яток та тільки три тисячі»). «В іншій інтерпретації, підказаній книгою Анрі Бергсона «Сміх», комізм становища Калитки пояснюється перетворенням живої мислячої людини на мертву ляльку, яка сліпо, необдуманно, механічно пішла назустріч абсурдній ідеї збагачення задурно»<sup>15</sup>.

Письменник знайшов можливість розкрити життєву реальність явища через один із найпоширеніших у світовому фольклорі, як і в літературі, «вічних» сюжетів, який балансує на грані між анекдотом і казкою<sup>16</sup>. Такий сюжетний поворот зумовлює незвичайність розгортання конфлікту, оскільки відсутні ідейні антиподи Калитки, зате наявні персонажі, в яких своєрідно віддзеркалюється, витлумачується його внутрішній стан, — копач Бонавентура, який тридцять літ шукає в степах скарб, та селянин Савка. Колоритна постать Бонавентури, в якій поєднується іронічність із драматизмом, уособлює протилежну нагромаджувачам крайність — декласоване дворянство. Проте він істотно відрізняється від тих колишніх аристократів, які, не витримавши конкуренції з «чумазим», не вміючи пристосуватися до нових соціальних умов, стали їх жертвою. Цей персонаж — «витвір спостережень і примхливої роботи творчої фантазії художника»<sup>17</sup> — мав свого реального прототипа. Але дивне його ім'я наводить на думку, що І. Тобілевич був знайомий із романом Бонавентури «Нічні роздуми», який видавався і в Санкт-Петербурзі. Не виключено, що він використав «улюблений прийом Бонавентури — взяти філософську ідею й викласти її образно, реалізувавши

<sup>14</sup> Ласло-Куцок М. Засади поетики. Бухарест, 1983. С. 293.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Дяв., напр.: Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка Л., 1979. С. 326—327; Українські народні анекдоти, жарти, дотепи. К., 1967. С. 85—87.

<sup>17</sup> Борцаговський Ол. Драматургія Тобілевича. К., 1948. С. 210.

метафори»<sup>18</sup>. Та ще красномовніший збіг деяких його міркувань із думками й діями персонажів Тобілевича. «...Безумців лишилось надто мало, а розумних стільки розвелось, що вони своїми силами здатні заповнити всі галузі діяльності...»<sup>19</sup> — як це не «прикласти» до комедії «Розумний і дурень», маючи водночас на увазі і її фольклорні джерела.

До самого ж Бонавентури — персонажа «Ста тисяч» — найближче таке: «Характер часу пошито з різних клаптиків і заштопано, як блазенське вбрання, та найгірше те, що блазня в такому вбранні сприймають всерйоз». В усіх розмірковуваннях Бонавентури прихований значний заряд іронії: і щодо тих, хто бездумно капітали проциндрює, й тих, хто до безтями зосереджений на нагромадженні. Його ж власна багаторазово повторювана розповідь про свою незвичайну, а може й унікальну знахідку виявляє складне поєднання у ньому непогамовного прагнення роздобути гроші — хоч з-під землі (в буквальному розумінні) і водночас почуття любові до мистецтва, до історії («...в землі одкопав кам'яну фігуру чоловіка, робота чудова...»). За безжурністю цього дотепника проглядає глибока драма. Його знаменита фраза — «Опит і практика, — вслікое діло!» — стає не смішною у зіставленні з його спогадами про солдатчину, які характеризують його як своєрідне продовження постатей бувалих людей, москалів-чарівників з фольклору й літератури.

Деморалізуючу силу культу грошей показав драматург у постаті Савки, який бере участь в аванюрі Калитки і за гроші ладний і сатані душу запродати, «бо без душі, мабуть, легше, як без грошей». Побутовій і психологічній вірогідності не суперечать образи народної демонології, у розробці сюжету використовуються засоби поетики народної казки — тріступінчаста побудова, стрімкість розвитку дії, трикратні, з нарощуванням ефекту, повтори тощо. У характеристиці персонажа і комедія, й казка допускають максимальну узагальненість рис певного типу та гіперболізацію якоїсь однієї риси, осміюваної й осуджуваної. Можна твердити про близькість твору до притчі, яка окремії події «надає загального інтересу, вказуючи на більш високий сенс»<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Гульга А. В. Кто написал роман «Ночные бдения»? // Бонавентура. Ночные бдения. М., 1990. С. 222.

<sup>19</sup> Бонавентура. Ночные бдения. М., 1900. С. 125 (далі у тексті зазначено сторінку).

<sup>20</sup> Гегель И. В. Ф. Эстетика; В 4 т. М., 1969. Т. 2. С. 101.

«Проблема захланності, ненажерливості»<sup>21</sup> набуває згодом розвитку у п'єсі «Хазяїн» (1900), про яку І. Тобілевич у листі до сина писав: «Комедія ця дуже серйозна, і я боюся, що буде скучна для публіки, котра від комедії жде тільки сміху, «Хазяїн» же зла сатира на чоловічу любов до стягання, без жодної іншої мети. Стягання для стягання!» [3, 253]. Злість сатирика переходить у біль за знищення пузирями самої людської сутності, за зведення ними всього багатого світу духовності людини до обмеженого вузькоутилітарного світу купівлі-продажу. Адже йдеться не про куркульську чи поміщицьку «любов до стягання», а про «чоловічу», тобто про те, що кожна людина може стати жертвою цього страшного пороку, якщо вона не захищена культурою, духовністю (про невігластво Пузиря свідчать багато сюжетних моментів). Мало того, жертвою його може стати ціла країна, як передчуває Золотницький у монолозі про безводну хмару.

У зіткненні Пузиря з освіченим «родовитим і багатим паном» Золотницьким переконливо виступає, за словом І. Франка, «різкий контраст між давнім панством і новою плутократією» [37, 378]. Відкидаючи сам принцип добродійності («Голодних буде тим більше, чим більше голодним помагать»), Пузир все ж робить пожертву на притулки («Ждучи нагороди?», — іронізує Золотницький), а на пам'ятник поетові давати гроші відмовляється: «Котляревський мені без надобності!». Далеский від культури, він, однак, орієнтується в політичних подіях; його фраза «...поки при землі, мужики все одно, що буря, нічого з ними не зробиш!» засвідчує, що він «добре знає різницю між озброєним англійцем, що прийшов у Трансвааль, і волелюбним буром»<sup>22</sup>. Спрямований до однієї мети, Терентій Пузир усе ж не є статтюю односторонньою чи схематичною; в ньому спостережливе око бачить виразну боротьбу протилежних засад — обережності й ризику, «скупості й жадібності; мертвучої скнарості й бурхливої енергії; розрахунку, що скоує усе, і гарячкової діяльності»<sup>23</sup>. Водночас у ньому концентровано відображено процес знищення всіх потенційних духовних якостей людини, повний розпад особистості — неординарної, здатної за своїми можливостями на щось велике, — особистості, всі прагнення якої підпорядковані одному — наживі.

<sup>21</sup> Ласло-Куцюк М. Засади поетики С. 295.

<sup>22</sup> Борцаголицький Ол. Драматургія Тобілевича. С. 228.

<sup>23</sup> Там же. С. 234.



Коли порівняти Пузиря з Калиткою, видно, що ці персонажі перебувають у різних системах художніх координат; цілком очевидні відмінності як у їхніх індивідуальних характеристиках, так і в зображенні оточення. «Приобрітательські» потуги Калитки показано з досить відчутним іронічним забарвленням; не випадково провалюється його авантюра з купівлею фальшивих грошей саме тоді, коли вже було домовлено щодо омріяного шматка землі панка Смоквинова. Темний і затурканий, Калитка стає жертвою хитрішого пройдисвіта. Пузир же сам приносить людські жертви (і в прямому розумінні) всесильному Молохові. Іронічно в цьому творі може звучати хіба що назва його — «Хазяїн»: ясно, зрештою, що не стільки він, Пузир, володіє капіталом, скільки капітал володіє ним. («Хазяйство його меч, від нього й смерть», — каже лікар іронічно-серйозно). У зверненому до Пузиря застереженні лікар додає: «Не можна разом все ковтнуть, підожди трохи!».

Щось подібне пропонується й Калитці в пораді помалу, потроху скупувати «земельку». У Герасима була мета — хай і нікчемна: наздогнати Пузиря (семантична близькість прізвищ, безперечно, не випадкова), щоб самому мати можливість сказати йому — «голяк масті», щоб самому зневажати його і його дітей. У Терентія ж Пузиря (красномовні навіть значення прізвищ: калитка може спорожніти, та й зрештою знов колись наповнитися, а пузир — просто лусне за несприятливих умов) нема ні мети, ні перспективи. Тому, власне, нема й не може бути поступального руху в сюжеті п'єси, — є лише рух до катастрофи; у «Ста тисячах» поступальний рух начебто є, але сюжет прийшов до своєї вихідної точки.

Соціально вагомий зміст «Ста тисяч» і «Хазяїна» зумовлює їх дотичність до серйозного, навіть до трагічного. Що ж до центральних персонажів, над якими у фіналі нависає загроза смерті, то скоріше можна говорити про «пародію на трагедію» (В. Волькенштейн).

Характер Пузиря розкривається опосередковано, через розповідь інших персонажів про нього, а також у його стосунках з оточенням, яке складається з різноманітних типів свого часу. Серед них найяскравіші — його підручні, дрібніші хижакі Феноген і Ліхтаренко, яких «хазяїни викохали» і в яких принцип поведінки такий: «Як на війні нікого не жаліли, — бо ти не вб'єш, тебе уб'ють...». Ліхтаренко вносить повну ясність, зі своєї підприємницької точки зору, в продовжувану драматургом на новому рівні розмову про «розумного і дурня», — про чесність і грабіжництво: «Я нічого такого не беру, не краду — боже сохрани! Я так роб-

лю: щоб все те, що є в хазяїна, було ціле і щоб мені була користь! Це комерческий гендель!». Він відкрито проголошує: «...тут вор у вора краде!..». Драматург майстерно тримає напруження розповіддю про майже фантастичні людські типи, породжені добою, про неприродні, антилюдські взаємини між ними, про дрімуче й водночас войовниче невігластво нових господарів життя. Буквально кожну сцену, крім тих, де з'являються Соня, Калинович, Зозуля (з останніми пов'язані трагічні барви), можна прочитати як гротескову.

Не такими об'ємними є постаті демократичних інтелігентів — Пузиревої доньки Соні («Я задихалась перед цим великим хазяйським колесом», — каже вона) і вчителя Калиновича (перекоаний, що «будущина в руках нового покоління», кличе Соню «між молоддю насаджать ідеали кращого життя»). Однак і за певної декларативності їх заяв бачиться зовсім нове розуміння позицій. «...Я лічу вас далеко біднішим від себе», — каже мільйонеріві скромний учитель, усвідомлюючи свою духовну вищість.

Назвавши п'єсу «Хазяїн» драмою, І. Франко зазначав, що її персонажі змальовані «більш епічним, ніж драматичним стилем» [37, 378]. Своєрідність її композиції не сприймало чимало дослідників, починаючи від Я. Мамонтова, який вважав твір не досить динамічним. Але наявність численних конфліктних ситуацій та епізодів, які здаються не пов'язаними один з одним і такими, що не ведуть дію цілеспрямовано до розв'язки, — насправді є не вадою, а особливістю структури п'єси, яка зближує її з найвиразнішими зразками нової європейської драми рубежу ХІХ—ХХ ст. «Сюжетні лінії п'єси — продовження залаштункових зв'язків і стосунків. Тисячами дуже тонких ниток пов'язане життя персонажів з конкретною дійсністю»<sup>24</sup>.

Дві останні комедії — «Суєта» (1903) і «Житейське море» (1904 р., визначена автором як «протяг», тобто продовження, «Суєти») — драматург назвав «сценами», визнаючи цим належність їх до європейської нової драми. Так, у «Суєті» відсутній головний герой, і п'єса являє собою ряд сцен, покликаних характеризувати спосіб життя й мислення заможного селянина та його дорослих дітей, які представляють різні шари суспільства (хлібороб, учитель, дрібні службовці). Ці п'єси є частинами незавершеної трилогії про взаємини батьків і дітей, інтелігенції й народу, під яким розумілося селянство, про обов'язки й призначення людей мистецтва, ставиться тут і проблема морального оз-

<sup>24</sup> Борцаговський Ол. Драматургія Тобілевича. С. 227.

доровлення спотвореної цивілізацією людини через повернення її до природи, до хліборобської праці. Письменник висміював дріб'язкове й далеке від високого призначення людини прагнення до багатства, кар'єри й чинів. Він визнавав, що в «Суеті» є елементи фарсу й що вони неминучі в зображенні людей, «хворих суетою мирською, яка шкодить чесним простим людським відносинам і оддаляє їх од натури», бо «люди заражені суетством до того, що події їх для розумного слухача здаються фарсом», і посилався на авторитет Гоголя [3, 269].

Карпенко Карий у монолозі Івана Барильченка висловлює й свої погляди на зміст і мету театрального мистецтва: «В театрі грати повинні тільки справжню літературну драму, де страждання душі людської тривожить кам'яні серця і, кору ледяної байдужості на них розбивши, проводить в душу слухача жадання правди, жадання загального добра, а пролитими над чужим горем сльозами убіляють його душу паче снігу! Кумедію нам дайте, кумедію, що бичує сатирою страшною всіх і сміхом через сльози сміється над пороками, і заставля людей, мимо їх волі, соромитись своїх лихих учинків!» [3, 54—55].

У «Житейському морі» сюжет зосереджується навколо долі одного з Барильченків — Івана, актора-професіонала, що вже саме по собі (з огляду на стан українського театру) є причиною нестабільності, хаотичності його життя, глибоких розчарувань у зв'язку з невідповідністю реальної дійсності його мріям та ідеалам. Цю нестабільність відбиває й композиція твору, сюжет якого часом залежить од випадкових поштовхів і зовнішніх стимулів. Обраний автором прийом дає можливість через думки героя висловити свої міркування з приводу багатьох моральних і естетичних проблем; так у твір проникає публіцистичність, притаманна мистецтву рубежу ХІХ—ХХ ст. Етичні акценти п'єси зберігають свою актуальність і донині. Думки автора (які, зрозуміло, стосуються не лише людей театру) висловлює і «домашній філософ» Стьопочка Крамарюк — персонаж складний і глибоко драматичний (хоч зовні — нікчемний), який не так протистоїть Барильченкові, як своєрідно відтінює, віддзеркалює його: «Ви повинні правдою жити і правду говорить усім; а ви боїтесь правди, шукаєте лицемірної приязні від усякої тлі і усім неправдам потураєте, топчете мораль під ноги, у вас бракує мудрості!.. Ви проповідуєте любов, справедливість, всепрощення, а самі — розкрашені гроби, в яких повно нечисті усякої!..».

Намір Івана порвати з театром, повернутися до села, до землі, «в натуральну життєву пристань», щоб потім, очис-

тившись душевно, принести ту чистоту до храму мистецтва, є не стільки проповіддю втечі від активної діяльності, скільки протиставленням здорових народних життєвих за-сад занепадницьким настроям. Підтвердження тому — його слова: «Ні, в смерті краси нема! Красота — життя! Я хо-чу жить, по правді жить!.. Правда там, де землю полива-ють кривавим потом праці». «Житєйське море» — один із тих творів, які виявляють причетність української драма-тургії до європейської нової драми, з її посиленою увагою до найтонших нюансів внутрішнього життя людини й вод-ночас із прагненням осмислити вселюдські проблеми, з її підтекстом, багатозначністю, широтою адресування.

У 1897 р. Карпенко-Карий складає «Записку до з'їзду сценічних діячів», де з боєм пише про безправне становище українського театру, про цензурні та інші урядові утис-ки. Внаслідок їх «сцена не может служити тем целям, для которых она существует: она не затрагивает ни единым штрихом того, что затронули в свое время «Ревизор», «Горе от ума», «Доходное место», «Бедность не порок» и другие пьесы Островского» [3, 181]. Отже, митець дбав про су-спільне звучання театральних вистав. Його турбувало, що недосконалі, суто розважальні видовища, зрештою, розбе-щують публіку, не виховують її художнього смаку й дово-дять до того, що вона «уже не умеет ценить истинно лите-ратурного произведения» [3, 182].

Написане Карпенком-Карим протягом 90-х років на су-часну тематику виявляє прагнення задовольнити потреби народу, який «любит смотреть пьесы серьезные, моральные, нравоисправительные, исторические» [3, 182]. Створена з повчальною метою побутова комедія «Судженої кошем не об'їдеш» (переробка з Еркмана-Шатріана) мала сценічний успіх завдяки цікавому розвитку дії та своєрідним характе-рам персонажів. У соціально-побутовій драмі «Батькова казка» (1892) також очевидна моралізаторська тенденція (підкреслена другою її назвою — «Гріх і покаєння»), яка відображає християнські етичні основи твору. Відлуння євангельських заповідей, хоч і в сюжетних відгалуженнях, наявні й у драмі «Понад Дніпром» (1897). Тут автор об-стоє популярну в ті роки ідею «хліборобських спілок», які покликані були допомагати вихованню й згуртуванню сіль-ських громад. Драматург робить нову спробу створити об-раз позитивного героя, розмірковує про обов'язок інтеліген-ції перед своїм народом (як і Чехов, і Толстой у «Плодах просвіти»), звертається й до нової для української літера-тури сповненої драматизму теми переселенців на «вільні»

землі в оренбурзьких степах, малює правдиві картини їх бідувань.

На матеріалі історичного минулого написані п'єси «Бондарівна» (1884), «Паливода XVIII століття» (1893), «Чумаки» (1897), «Лиха іскра поле спалить і сама шезне» (1896), «Мазепа» (1897), «Сава Чалий» (1899), «Гандзя» (1902). Ці твори органічно пов'язані з фольклором не лише тематикою та художньо-образною системою, а й ідейним спрямуванням у трактуванні того чи іншого історичного факту. У «Паливоді XVIII століття» (підготовчим етапом було створення у 1884 р. п'єси «З Івана пан, а з пана Іван») уповні розкрився талант письменника-комедіографа. Тут використано незвичайно багато (як для нього) пісень, народних оповідань та анекдотів про панські «жарти». Насичена дотепами, приваблива веселим розважальним сюжетом, комедія містить досить прозорі натяки на нечувану жорстокість панських витівок, особливо, коли «фантазії» самодура стосуються простих селян. Тоді жарт легко й просто доводиться до наруги над ними. Найбезглуздіші вигадки (аж до нібито вінчання цигана з козою або обміну шкурами економа й свині, «поки шкури на них не поприростали») сприймаються тут як щось реальне — і зовсім не через забобонність селян. Цілком серйозним виявляється намір парубка врятувати свою наречену від панських знущань утечею на Запорожжя, як і прагнення інших молодих людей приєднатися до вільного козацтва.

Відносячи дію комедії «Чумаки» на кінець XVIII ст., драматург створює яскраві картини побуту й звичаїв людей, причетних до стародавнього народного промислу, причому порушені ним морально-етичні й навіть соціальні проблеми виявляються співзвучними проблемам кінця XIX ст. Реалізм, висока художня майстерність драматурга виявились у створенні, за словами Франка, «чудової галереї щиронародних типів, таких як Настя, ...як баба Бушля і два мандровані дяки-пиворізи Шкварковський і Мичковський, комічні два Аякси української комедії» [37, 379].

Твори Карпенка-Карого «Лиха іскра поле спалить і сама шезне» та «Гандзя» були спробами на основі фольклорного матеріалу вийти на філософські узагальнення про долю України й подати їх у цікавій сценічній формі. Перша з них, названа автором поемою, є чимось середнім між драматичною поемою, насиченою романтичною героїкою, пафосом, яскравою символікою та мелодрамою з фатальними пристрастями, підступними намірами й щасливим повчальним фіналом. Друга є романтичною драмою (з елементами символізму), в якій у динаміці переслідувань, викрадень,

поєдинків, умовно патетично й із сценічною вигадливістю, розрахованою на принаднення глядача (твір досить тривалий час і з успіхом ішов на сцені), правдиво відтворено суспільно-політичне становище України 70-х років XVII ст.— епоху Руїни.

Письменник-реаліст Карпенко-Карий, звертаючись до історичного матеріалу, використовував засоби романтичної поезії. Особливо яскраво це виявляється в трагедії «Бондарівна», створеній на основі народної балади, що й зумовило значною мірою особливості її художньої мови. Певна відповідність «жахливим колізіям» (Б. Путілов) фольклорних балад простежується в побудові сюжету як стрімкої динамічної дії до трагедійної розв'язки, без жодного відхилення чи додаткового ускладнення.

Драма «Мазепа» є, очевидно, ґрунтовною переробкою п'єси іншого автора (можливо, К. Мирославського-Винникова), написаної з використанням сюжету поеми О. Пушкіна «Полтава». Вона засвідчує досить успішне прагнення автора показати складність однієї з найпомітніших в історії України постатей. Іван Мазепа виступає тут як трагедійний персонаж, і не тому, що зазнав поразки як особистість (хоча для нього це, безперечно, трагедія), а через те, що не вдалося йому виконати взяту на себе історичну місію. Особливість конфлікту цієї п'єси полягає в тому, що, зав'язавшись як суто побутовий, у межах родини (обурення Кочубея наміром Мазепа одружитися з своєю хрещеницею — Марією), він виходить на рівень політичний (захисаючи честь свою й своєї родини, Кочубей, аби покарати Мазепу, викриває перед Петром I його замір, і наречений Марії Василь Незбієнко робить усе, аби політично скомпрометувати свого щасливого суперника).

У творі безперечно й глибше — філософське розуміння усталених звичаїв, у яких викристалізувано віками сформовану народну етику про невідворотність покари за моральний злочин (мотив, що давно приваблював Карпенка Карого, — згадаймо хоч би «Наймичку», «Батькову казку»). Адже Мазепа, використовуючи свій гетьманський чин, переступає священну традицію: спокушення хрещениці дорівнювалося до аналогічної поведінки щодо рідної доньки. Ближче до фіналу, міркуючи про страту Кочубея, він, наче забувши про справжню (політичну) її причину, каже: «О! Небеса! Я прогнівив вас вкрай, проливши кров невинну Кочубея!» (тобто визнає його правоту стосовно Марії). Всі ці мотиви досить віддалені від історичної реальності, але художник має право на відступи від неї.

Драматург, користуючися відомими йому джерелами й, очевидно, враховуючи не надто велику популярність Мазепи в народі (сформовану протягом тривалого часу офіційною пропагандою й частково зумовленою вищим соціальним становищем Мазепи, що не був близьким до народу), пропонує не так версію поразки гетьмана, як художнє обґрунтування загальнолюдської істини: святу справу можна робити тільки бездоганно чистими руками й чистою душею, злом не можна досягти добра. Герой же п'єси не гребує підступною хитрістю. Наприклад, у сцені з запорожцем Палієм — чесним лицарем, хоч і далеко небезпомільним у своїй позиції, — Мазепа не робить жодної спроби в чомусь переконати гостя, вважаючи всі засоби добрими, аби заволодіти його золотом, — і в свідомості читача (глядача), далекого від методів політичної боротьби, втрачає силу впливу навіть той мотив, що гроші необхідні для врятування України від тиранії. Лаконічність як риса стилю Карпенка-Карого і водночас як наслідок поспіху в роботі над цією п'єсою зашкодила їй — відсутність розлогих міркувань героїв з метою роз'яснення суті справи не сприяє правильному розумінню авторського задуму.

Надзвичайно завантажений сценічною працею, Карпенко-Карий продовжував писати. «Літературна моя праця, хоч, може, вона й не дуже гарна, а все ж для такої бідної літератури, як українська, була б корисна», — зазначав він у листі 1898 р. [3, 245]. Саме в цей час він працював над п'єсою «Сава Чалий», вивчав історичні джерела. Зіставляючи текст твору з історичними документами, можна простежити, як «ретельно, уважно і серйозно вивчав Тобілевич різноманітні історичні праці, особливо оригінальні акти епохи і що історичні джерела його твору і більші і інші, ніж вважалося досі... як глибоко проник зір художника в саме коріння гайдамацького руху...»<sup>25</sup>.

Цензура не дозволила п'єсу до виконання на сцені саме тому, про що драматург говорив у згадуваній уже «Записці до всеросійського з'їзду сценічних діячів»: «...писать из исторического прошлого, так богатого темами и интересного для слушателя — воспрещается. Слова: «запорожец», «козак», «ридный край» — жупел для цензуры, и раз пьеса мало-мальски порядочно скомпонована да имеет эти слова, то лучше не посылать ее в цензуру — все одно не дозвоят...» [3, 181]. Суть і складнощі національно-визвольної війни українського народу під проводом і за участю запо-

<sup>25</sup> Шнайдер Б. І. Трагедія «Сава Чалий» Карпенка-Карого і українська історична драма XIX ст. К., 1959. С. 117.

розького козацтва проти польсько-шляхетського поневолення на початку XVIII ст. розкрито в трагедії «Сава Чалий» як через індивідуальні реалістичні характери, так і через образ народу, що повстав на боротьбу. Глибокий психологізм, точна й переконлива вмотивованість дій та вчинків героїв відрізняють твір Карпенка-Карого від однойменного твору М. Костомарова — «своєрідної романтичної драми з підкресленою афектацією у вчинках дійових осіб», зі «сповненими сильних пристрастей і почуттів»<sup>26</sup> мовними партіями героїв.

На початку п'єси Сава Чалий виступає мудрим керівником народу, який охоплений поривом протесту проти коронного гетьмана Потоцького з його військом та й усіх українських панів. Але з найкращими намірами Чалий іде на суттєві компроміси й під кінець перехід свій до ворожого табору вважає трагічною помилкою, за яку готовий прийняти кару. Та ще більше страждає від того, що не бачить виходу: «Кругом вовки, що їсти овець хотять, а пасти їх і стерегти — не мають навіть в думці, і кривда через те, як панувала скрізь, так і панує, і не мені, я бачу, її на Україні побороти!» (знову бачимо євангельську метафору пастирства, але вже зовсім інакше осмислену письменником).

Жахливим у цьому творі є даліше поруйнування України, муки народу, а на рівні особистості — поступова й невідворотна моральна загибель непересічної особистості Сави Чалого. Адже до якогось моменту він розумів непримиренність народу й зайшлої шляхти. «Це ти придумав гарну річ, — іронізував з приводу плану Шмигельського, — рятувати народ від нього самого і помагати ляхам для себе лиш життя спокійне будувати з кісток і людської крові! Що то шляхтичі!» Саме в цьому — ключовому для трагедії — діалозі Чалого з підсланим до нього шляхтичем Шмигельським \* мовні партії кожного з учасників звучать наче на певну мелодію, що повторюється з деякими варіаціями.

«Широкі» обіцянки Потоцького повністю збігаються з тими вимогами, що їх планував поставити Чалий, — то ті часткові поступки, які нібито були передбачені Шмигельським («щоб грецька віра благочесна... щоб, замість панщини, платили люде чинш... і суд щоб рівний був для всіх»). І виходить, що вони ледь не одnodумці. Справді,

<sup>26</sup> Шабловський Є. Микола Іванович Костомаров, його життя та діяльність // Костомаров М. І. Твори: У 2 т. К., 1967. Т. 1. С. 12.

\* Постає Шмигельського як шукача миру в умовах розколу світів і як представника філософської течії гуманізму серед польської шляхти в трагічною (див.: Шпидер Б. І. Трагедія «Сава Чалий» Карпенка-Карого і українська історична драма XIX ст. С. 186—192).



Шмигельський зовсім не той ширий уболівальник за долю народу, якого бачили в ньому одні дослідники, й не зовсім той злий демон Чалого, якого бачили інші. Він є, так би мовити, перевернутий двійник Чалого, який випрошує у шляхти обмежених пілг для народу. Цією постаттю драматург оригінально відтінив безперспективність обраного Чалим шляху, безплідність його програми і, як наслідок, — приреченість. І. Франко трактував цей «архівір нашої літератури» як трагедію «перевертня, що для особистої користі йде на службу до ворогів і наслідком натуральної реакції здорових останків національного життя гине в хвили, коли його зрадницькі плани, здавалося, були близькі до здійснення» [37, 379].

У творах Карпенка-Карого на теми героїчної трагічної історії України дістали вираз його життєва позиція, його біль за історичну несправедливість — тяжку долю «нашого забутого народу». «Ні один народ в Європі не переживає того, що ми, українці, в 20-му столітті, — писав він у листі дочкам 7 січня 1904 р. — Тоді як всі давно вже знають, хто вони, ми тільки починаєм довідуватись, тоді як усі давно в яснім признанні своїх прав національних і вселюдських мають задоволення і йдуть до ширших вселюдських бажань, ми тільки просипаємося, і все, що другі вже мають, треба здобувать! Коли француз, німець, поляк і інші відомі всьому світу, ми, мов яке дике плем'я, забуте і затерте, починаємо піднімать із темряви голову і лізти на гору, щоб звідтіля і нас побачили. А ті, що раніш вилізли і зайняли свої місця в світовій комедії, не пускають нас, бо бояться, що ми зіпсуємо мізансцену!.. Тяжка боротьба, але надія, що вилізем, дає нам сили до культурної праці»<sup>27</sup>.

Карпенко Карий помер після тяжкої хвороби 15 вересня 1907 р. в Берліні, куди їздив на лікування; поховано його коло хутора Надія (поблизу с. Миколаївки Кіровоградської області).

Життя народу письменник відображав за принципами правдивості й гуманізму. Творчість Івана Тобілевича, зазначав Іван Франко, «наповнює нас почуттям подиву для його таланту. Обняти такий широкий горизонт, заселити його таким množеством живих людських типів міг тільки першорядний поетичний талант і великий обсерватор людського життя» [37, 380].

Драматургія Карпенка-Карого підсумувала майже столітній розвиток української драматургії, піднявши її на новий рівень. Вражаючи тематичним і жанровим багатст-

<sup>27</sup> Вітчизна, 1991, № 5. С. 172.

вом, вона у своїй цілісності являє собою різноманітну картину життя України протягом століть.

За відточену стилістику, за витриману стильову послідовність творів Карпенка-Карого називають найбільш літературним з усіх українських драматургів. «З суто сценічного вжитку Тобілевич веде драму до мистецьких творів, до української літератури. Цьому чимало допомагає, крім усього іншого, блискучий літературний стиль Тобілевича, багатий народно-лексичною фразеологією й мистецькою образністю»<sup>28</sup>, — зазначав О. Дорошкевич. Історик українського театру Д. Антонович підкреслював, що Карпенка-Карого «найбільше високо цінили між сучасними українськими драматургами», що в його творах, хоч і буває «замало дії», але він «найбільше майстерно умів обрисувати характер, представити життєві типи села в реальній обстанові». Успіх його п'єсам забезпечував їх громадський напрям, що переходив іноді у тенденцію<sup>29</sup>.

Одне з вершинних явищ літератури, драматургія Карпенка-Карого формувала нову якість, більш-менш рівномірно одержуючи живлення з усіх трьох джерел європейської культури: з античності (виразні вияви у «Наймичці», «Мазепі»), християнства та української народної творчості (численні ремінісценції — і словесні, й характерологічні, найширшого діапазону — від стверджувального звучання до іронічного й сатиричного, — буквально в кожному творі).

### СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Тобілевич І.* Твори: У 6 т. Х.; К., 1929—1931.  
*Тобілевич І.* Твори: У 3 т. К., 1960—1961.  
*Борщаговський Ол.* Драматургія Тобілевича. К., 1948.  
*Коломієць Р.* Театр Саксаганського і Карпенка-Карого. К., 1984.  
*Мамонтов Я.* Драматургія І. Тобілевича // *Тобілевич І.* Твори: У 6 т. Х.; К., 1931. Т. 6.  
*Спогади про Івана Карпенка-Карого.* К., 1987.  
*Стеценко Л. І.* Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). К., 1957.  
*Тобілевич С.* Мої стежки і зустрічі. К., 1957.  
*Цибаньова О. С.* Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого (І. Тобілевича), К., 1967.

---

<sup>28</sup> Цит. за кн.: *Дмитрова Л.* Підручна книга з історії всевітнього театру. С. 380.

<sup>29</sup> *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619—1919. С. 135.

Незважаючи на складні соціально-політичні умови, політичну роз'єднаність нації, заборону українського художнього слова в Росії, постійні цензурні переслідування, українська література в 70—90-х роках ХІХ ст. досягла нового, вищого рівня у своєму розвитку. Цьому сприяв тісний зв'язок письменників із життям народу, визвольним рухом, який розгортався в Росії й Австрії, на східних і західних українських землях.

70—90-ті роки позначені особливо інтенсивним припливом у літературу нових талантів, формуванням цілої плеяди яскравих творчих індивідуальностей, подальшим зближенням письменників Наддніпрянщини, Галичини й Буковини, співробітництвом їх у спільних періодичних виданнях. Поступово література на всіх українських землях складалась у єдиний цілісний художній комплекс зі всіма видами й жанрами зрілої літератури — від поезії, прози, драматургії до літературно-художньої критики й публіцистики. Поряд з літературою активно розвивається суспільна думка, наука й мистецтво як органічно пов'язані між собою складові частини єдиної національної культури, спертої на багатовікові власні традиції та зорієнтованої на досягнення прогресивної світової культури.

Якісні зміни в суспільному житті викликали появу нової проблематики в літературі, де поєднувалося глибоке викриття причин соціального, політичного й національного гноблення з пошуками ідейно естетичного ідеалу, що відбивав уявлення про майбутній вільний і справедливий світ. Історичні обставини літератури недержавного, політично гнобленого народу стимулювали її соціально-критичний і національно-виховний характер.

У процесі поглиблення художнього синтезу, філософського осмислення соціальних явищ, розкриття багатограних зв'язків людини з навколишньою дійсністю змінюються, збагачуються й розширюються можливості реалізму, що, зберігаючи й розвиваючи властиву йому стильову поліва-

ріантність, поступово ставав основним художнім напрямом поряд з елементами романтизму, просвітительського реалізму, натуралізму.

Демократизація й гуманізація літератури викликали суттєві зміни у відображенні соціальних і духовних конфліктів, сприяли формуванню нової концепції людини, пошукам позитивного ідеалу, появі нового героя — свідомого ватажка народних мас у боротьбі за соціальну справедливість, за духовне розкріпачення людини.

Найприкметнішими особливостями розвитку української літератури цього періоду є інтенсивні пошуки в галузі художньої форми, небувале розширення, урізноманітнення її жанрово-стильового багатства, художньо-зображальних засобів. Це було характерно для всіх родів літератури, особливо епічних прозових жанрів, провідна роль у розвитку яких належала І. Нечую-Левицькому, Панасу Мирному, І. Франку, письменникам молодшого покоління — М. Коцюбинському, Марку Черемшині, В. Стефаньку, Лесю Мартовичу, О. Кобилянській та ін. Значних успіхів досягають родинно-побутові, соціальні, історичні, ідеологічні, соціально-психологічні різновиди повісті й роману, що представляють життя різних верств суспільства, пореформеного села, боротьбу праці й капіталу. Формування різножанрової прози — важливий показник художньої зрілості української літератури, яка закономірно підіймалася до рівня розвинених літератур світу. Поряд із стильовим розмаїттям роману, що ставав провідним жанром української літератури, активно розвивалися малі жанри прози (оповідання, повість, нарис, сатиричний фейлетон, образок, етюд та ін.) з характерною для них (як і для роману) тенденцією до більш глибокого проникнення у внутрішній світ людини, посилення психологізму та ідейно-філософських узагальнень.

Суттєві зміни відбуваються в українській поезії пощеченківського періоду. Проблемно-тематичне й жанрово-стильове збагачення поезії, розширення й удосконалення образної та ритмомелодичної системи, посилення гуманістичного особистісного начала та ролі слова як виражально-сугестивного засобу пов'язані з творчістю П. Куліша, Л. Глібова, С. Руданського, М. Старицького, Ю. Федьковича, В. Самійленка, Б. Грінченка, П. Грабовського, Лесі Українки. Особливі заслуги в цьому І. Франка, автора новаторських за проблематикою й художньою формою збірок громадянської й інтимної лірики та високої мистецької й філософської сили поем.

70–90 ті роки — період розвитку реалістичної драматургії й театру, пов'язаних з іменами М. Кропивницького,

М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка, І. Франка. У полі зору тогочасної сатиричної комедії, драми й трагедії — життя різних класів і суспільних груп, проблема зв'язку творчої інтелігенції з життям народу, боротьби за соціальні й національні ідеали народу в історичному минулому.

Якісне зростання й удосконалення української літератури було водночас причиною й наслідком інтенсивного розвитку перекладацької справи, якій особливу увагу приділяли П. Куліш, І. Франко, С. Руданський, М. Старицький, Б. Грінченко, П. Ніщинський, Олена Пчілка, П. Грабовський та ін. Це сприяло не лише розширенню й збагаченню ідейно-естетичних можливостей українського художнього слова, а й ефективному прилученню українського читача до вершин світової літератури. Вхідженню української літератури в світовий художній процес служили виступи М. Драгоманова, І. Франка, М. Дашкевича, О. Маковея, П. Грабовського, Лесі Українки та інших в іноземній пресі з статтями, що популяризували здобутки національного письменства.

Успіхи літератури перебували в діалектичному зв'язку з неухильним розвитком філософсько-естетичної думки, літературної критики, які в цей час зусиллями І. Франка, М. Драгоманова, Івана Білика, М. Павлика, О. Терлецького, П. Грабовського досягли високого рівня ідейної зрілості, формальної досконалості й функціональної дієвості. По-новому розв'язуючи проблему художньої спадщини, узагальнюючи й оцінюючи досягнення і втрати поточного літературного процесу, критика багато зробила для висвітлення й розвитку найкращих традицій національної і світової літератур, розробки важливих теоретичних проблем методології й методики літературознавчих досліджень, підтримки й утвердженню плідних творчих шукань, які стали основою оновлення української літератури ХХ ст.

У процесі постійного ідейно-естетичного вдосконалення українська література на рубежі ХІХ—ХХ ст. стала органічним і повнокровним виявом суспільного життя, духовних потреб, культурних інтересів народу і своїми найкращими за формою й змістом творами сягала вершин світового мистецтва.

## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Аверінцев С. С.—256  
 Аксаков І. С.—25  
 Александров В. С.—66, 170, 177, 185, 189, 190, 202, 203, 218, 364  
 Алчевська Х. О.—23, 358  
 Алчевський І. О.—10  
 Альтенберг П.—331  
 Амічіс Е.—270  
 Андерсен Г.-Х.—207, 270  
 Андреев Л. М.—127  
 Андрузький Г. Л.—168  
 д'Аннунціо Г.—349  
 Антонович Б. В.—4, 8, 121, 398  
 Антонович Д. В.—216, 219, 222, 226, 363—366, 374, 376, 377, 381, 400, 421  
 Аркас М. М.—9  
 Арцибашев М. П.—127  
 Ауербах Б.—107  
 Афанасьєв-Чужбинський О. С.—176  
  
 Багалій Д. І.—206  
 Байрон Дж.-Н.-Г.—207, 213, 231, 242, 324, 329, 360  
 Балуцький М.—376  
 Бальзак Оноре де—12, 65, 100  
 Барвінок Ганна (Білозерська-Куліш О. М.)—12, 74, 82  
 Барвінський В. Г.—9, 21, 27, 32, 150, 160  
 Барвінський Ол. Г.—9, 21, 80, 82, 163  
 Барвінський Ос. Г.—376  
 Бахтін М. М.—65  
 Бачинський М.—170  
 Беккет С.—390  
 Белей І. М.—122  
 Бенфей Т.—329  
 Бергсон А.—409  
 Бердяєв М. О.—253  
 Березовський І. П.—205  
 Бернс Р.—296  
 Бернштейн М. Д.—130, 205  
 Бетховен Л. ван—129  
 Бєдінський В. Г.—25, 37  
 Бібровиц І.—376  
 Білецький О. І.—12, 34, 73, 100, 104, 105, 130, 148, 160, 189, 272, 366  
 Білецький-Носенко П. П.—162  
 Бідик Іван (Рудченко І. Я.)—8, 23, 26, 27, 47, 48, 50, 52, 57, 58, 71, 75, 132, 143, 144, 147, 148, 152, 169, 174, 175, 264, 306  
 Біляловський К. О.—185, 190  
 Бобенко А. М.—170, 185, 190  
 Богуславський В.—373  
 Бодлер Ш.—349  
 Бойко І. З.—396  
 Бокль Г.-Т.—397  
  
 Бонавентура (Іоан Фіденца)—409, 410  
 Бондар М. П.—205  
 Бораховський Г. М.—224, 367, 372—374  
 Бордуляк Т. Г.—41, 48, 56, 71, 200  
 Борисоглібська Г. І.—365  
 Боровик В. Г.—202  
 Боровиковський О. Л.—278  
 Борщаговський О. М.—409, 411, 413, 421  
 Борщак І.—232  
 Ботев Х.—296  
 Бракко Р.—386  
 Брандес Г.—270, 341  
 Бруно Дж.—242  
 Брюнетьєр Ф.—31  
 Будзиновський В.—361  
 Буші І.—240  
 Буслєв Ф. І.—328  
 Бучинський М. П.—24, 84  
 Бюхнер Л.—117  
  
 Ванченко-Писанецький К. І.—333, 367, 373  
 Васильківський С. І.—9  
 Василюченко С. В.—92  
 Вахнянин А. К.—9  
 Вербицький М. М.—9, 168, 169, 170, 172, 173  
 Вервес Г. Д.—325, 362  
 Верлен П.—341  
 Верхратський І. Г.—33, 162, 202  
 Веселовський О. М.—36, 328  
 Вітовський І. О.—248  
 Винниченко В. К.—20, 94, 126, 127, 136, 174, 262, 358  
 Виспянський С.—344  
 Вишневський І.—328, 330, 344  
 Вікторов-Пархомович В. М.—373  
 Вінковський Д.—162, 183  
 Віньї А.-В. де—242  
 Власенко В. О.—73, 130  
 Вовк (Волков) Ф. К.—206  
 Вовчок Марко (Ділінська, Маркович М. О.)—41, 21, 56, 58, 71, 78, 80, 93, 102, 107, 116, 120, 132, 136, 200, 235, 238, 260, 299, 318  
 Вошник М. С.—35  
 Волкенштейн—412  
 Вольтер (Марі Франсуа Луїс)—397  
 Воробкевич Г. І.—163, 168, 172, 174, 180, 184  
 Воробкевич С. І. (Малка Данило)—9, 18, 172, 174, 178, 180, 182, 183, 189, 190, 196, 199, 205, 367, 376  
 Вороний М. К.—21, 173, 214, 252, 258, 268, 311, 339, 369, 363, 382  
 Вундт В.—342

Гавриш О.—203  
Гавська Л. О.—265, 27;  
Галаган П. Г.—8  
Галілей Гаділео —242  
Гамсун К.—350  
Ганив Будманюк І.—195  
Гарт Ф. Б. (Брег Гарт) —307  
Гауптман Г.—270, 319, 341, 377, 386  
Гашек Я.—406  
Гейне Г.—175, 213, 271, 275, 296, 300,  
317, 323, 360  
Геккель Е.—306  
Георг (герцог Майнінгенський) —363  
Герцен О. І.—226, 397  
Гете Й.-В.—37, 41, 192, 213, 271, 274,  
299, 328, 338, 360  
Глібов Л. І.—11, 18, 70, 162, 177, 190,  
198, 200, 202, 209, 254, 423  
Гнатюк В. М.—8  
Гоголь М. В.—9, 67, 77, 100, 109, 110,  
112, 114, 125, 129, 130, 207, 208, 216,  
217, 219, 242, 369, 374, 385, 390, 396,  
399  
Голсуорсі Д.—366  
Гонкури Е. і Ж.—27, 305  
Гончар О. Т.—160  
Гончаров І. О.—114, 129  
Гофман Е. Т.-А.—302  
Грабович І.—64, 183  
Грабовський П. А.—4, 5, 11, 18, 19,  
21—23, 31, 65, 66, 71, 169, 170, 172,  
173, 185, 187, 189, 190, 195, 245, 251,  
272—298, 423, 424  
Гребінка Є. П.—12, 58, 61, 77, 247, 385  
Гривецький І. М.—376  
Гриньків В.—175  
Грицюга М. С.—130  
Грільпарцер Ф.—222  
Грінченко Б. Д.—4, 7, 10—14, 17—21,  
26, 32, 33, 56, 65, 66, 71, 74—76, 78—  
81, 83, 85, 87, 89, 91, 92, 108, 126, 130,  
169, 170, 173, 174, 182, 185—187, 189—  
192, 194—198, 200, 202, 203, 204, 207,  
214, 240—272, 275, 278, 292, 347, 358,  
367, 369, 370, 372, 378, 381, 396, 423,  
424  
Грінченко М. М. (Загірня М.) —243  
Грушевський М. С.—3, 8  
Гулак-Артемовський П. П.—110, 162,  
242, 333  
Гулак-Артемовський С. С.—9  
Гулєвичіва Гальшка —8  
Гулліга А. В.—410  
Гундорова Т. І.—73, 362  
Гуцков К.—299  
Гушалевич І. М.—385  
Гюго В.—224, 231, 360  
  
Данте А.—65, 328, 360  
Дашкевич М. П.—9, 19, 23, 32  
Дей О. І.—362  
Дем'янівська Л. С.—241  
Держирук В.—379  
Дессуар —342  
Дефо Д.—231  
Дідицький Б. А.—175  
Дідро Д.—397  
Діккенс Ч.—38, 51, 319  
Дмитрова Л.—363, 408, 421  
Дніпрова Чайка (Василєвська Л. О.) —  
65, 66, 174, 182, 185, 199  
Добролюбов М. О.—20, 90, 406  
Добуш О. В.—302  
Довженко О. П.—92

Допе А.—306, 341  
Дорошенко І. І.—362  
Дорошкевич О. К.—421  
Достоевський Ф. М.—45, 54, 315, 331,  
347, 404  
Драгоманов М. П.—4—9, 15, 19, 21—  
28, 32, 33, 37, 48, 69, 75, 80—82, 84,  
87, 98, 115, 117, 130, 144, 172, 242,  
244, 259, 262, 272, 298, 305, 306, 323,  
329, 364, 365, 424  
Дубинський О.—192  
Дудко В. І.—298  
Дурилін С. М.—381, 387  
  
Езон —254  
Енгельс Ф.—5  
Ермач Шатріан Е.—242, 415  
  
Єфремов С. О.—5, 7, 157, 247, 324, 359,  
402, 403  
  
Жарко Я. В.—157, 201, 202  
Желябов А. І.—4  
Жеромський С.—331  
Житецький Г. П.—42  
Жук (Хрущ) М. П.—172, 182, 183  
Жуковський В. А.—213  
Журавська І. Ю.—362  
  
Забіла В. М.—176  
Забужко О. С.—362  
Залозний П. Ф.—170, 196  
Заньковська М. К.—10, 216, 225, 365,  
384  
Заремба В. І.—9  
Засенко О. Є.—205  
Затиркевич-Карпівська Г. П.—365, 385  
Згарський Є. Я.—162, 165, 172, 173, 175,  
179, 180  
Зеров М. К.—132, 160, 205, 241, 310,  
362  
Зібер М. І.—5  
Зілинський О.—250  
Зіневич С. Є.—373  
Зіньківський Т. А.—33, 82, 202  
Зоуля І.—246  
Золя Е.—12, 27, 28, 45, 46, 51, 59, 65,  
100, 107, 110, 303, 305, 306, 315, 319,  
328, 341, 360  
Зубков Д. С.—241  
Зудерман Г.—270  
  
Ібсен Г.—267, 270, 311, 360, 370—377,  
386  
Івашків В. М.—372, 381  
Ільницький О. С.—160  
  
Іжакевич І. П.—131  
  
Йосипенко М. К.—396  
  
Каленченко Н. Л.—34, 73, 98, 99  
Кальдерон П.—360, 374  
Карманський П. С.—338, 358  
Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.) —  
5, 10, 19, 20, 38, 42, 54, 68, 71, 264,  
268, 269, 363—369, 371, 372, 376, 379—  
381, 385, 394, 397—421, 424  
Каспрук А. А.—205, 296, 362  
Катков М. Н.—125  
Квітка-Основ'яненко Г. Ф.—58, 67, 80,  
85, 96, 102, 108, 116, 129, 132—134,  
242, 366, 368, 385, 399  
К'єркегор С.—345

- Кибальчич М. І.— 4  
Кибальчич (Симонова) Н. М.— 369  
Кирилук Є. П.— 131, 136  
Кисельов О. І.— 276, 298  
Климович Кс. Г.— 165, 166, 168, 170, 172, 178  
Клопшток Ф. Г.— 299  
Кобилянська О. Ю.— 12, 16, 20, 21, 127, 195, 423  
Кобринська Н. І.— 22, 33, 56, 61, 74, 82, 87, 126, 306, 326, 358  
Ковалів С. М.— 56, 70, 71  
Коженьовський Ю.— 379  
Козловський О. К.— 185, 188, 202, 204  
Козловський П. Є.— 368, 373  
Кокорудз І. Ф.— 33  
Колесса О. М.— 183  
Коломєць Л. В.— 230  
Коломєць Р.— 421  
Кольцов О. В.— 242, 271  
Комаров М. Ф.— 32, 227, 398  
Комишанченко М. П.— 241  
Кониський О. Я.— 4, 5, 7—11, 13, 14, 17, 21, 24, 27, 33, 45, 60, 61, 64, 69, 70, 74, 78—80, 82, 83, 87, 89, 90, 93, 118, 161, 165, 166, 168—170, 172, 173, 175, 176, 178—180, 182—186, 196, 197, 205, 251, 278, 308, 368, 396  
Ковнонен М. С. (Школиченко М.) — 12, 33, 173, 177, 178, 182, 183, 200, 202  
Конт О.— 17, 304  
Костанді К. К.— 9  
Костецький П.— 162  
Костомаров М. І.— 9, 25, 121, 162, 168, 177, 203, 419  
Котляревський І. П.— 9, 35, 67, 109, 110, 113, 116, 126, 129, 172, 247, 359, 366, 368, 385, 396, 399, 406, 411  
Котляревський О. О.— 9  
Кошовський В.— 169, 187, 195  
Коцюбинський М. М.— 12, 16, 20, 21, 23, 38, 39, 92, 130, 136, 155, 158, 245, 259, 262, 423  
Кравченко Уляна (Шнайдер Ю. Ю.) — 23, 64—66, 174, 176, 182, 185, 186, 189—191, 194—196, 199, 201, 202, 205, 358  
Красицький І.— 259  
Крашевський Ю. І.— 208  
Крилов І. А.— 207, 254  
Кримський А. Ю.— 21, 22, 33, 126, 173, 214, 325  
Кропивницький М. Л.— 10—12, 19, 20, 67, 68, 70, 71, 207, 216, 225, 269, 333, 363—369, 371, 376, 378, 397, 399, 423  
Крутикова Н. Є.— 131  
Кушельницька С. А.— 10  
Кузнецов М. Д.— 9  
Кузьменко М. Л.— 190, 197, 202  
Кузьменко П. С.— 174  
Кулик В. С.— 165, 168, 174, 182, 184, 185  
Куліш П. О.— 7, 10, 14, 18, 19, 21, 23, 24, 59, 65, 75—81, 127, 132, 162, 165, 172, 173, 175, 176, 179, 180, 181, 185, 186, 189—192, 195, 197, 200—203, 206, 214, 248, 250, 299, 320, 328, 329, 372, 423, 424  
Кульчицький М.— 209  
Кульчицький О.— 405  
Кухаренко Я. Г.— 217, 333  
Лавров П. Л.— 278  
Ланге Ф.— 306  
Ласло-Куцюк М. А.— 251, 409, 411  
Лассаль Ф.— 5, 306  
Лашамбоді П.— 254  
Левинський І.— 32  
Левинський М. О.— 259  
Левинський О. І.— 17, 121, 165, 178, 192, 206  
Левітов О. І.— 105, 107  
Левченко П. О.— 9  
Левчик Н. В.— 241, 272  
Лейдерман Н. Л.— 143  
Леметр Ж. Ф.— 31  
Лермонтов М. Ю.— 125, 158, 207, 213  
Лєсін В. М.— 205  
Лєссінг Г. Е.— 267  
Лєсков М. С.— 112, 115, 374  
Липа І. Л.— 170  
Лисенко В. Р.— 205  
Лисенко М. В.— 4, 8, 9, 129, 205—208, 212, 215—217, 363  
Лисенко О. Р.— 205  
Лисенко-Старицьке С. В.— 216  
Лібрехт — 328  
Ліляєнкови Д. Ф. фон — 341  
Ліндфорс — 216  
Лісовський А. М.— 373  
Ліхтенберг Г. К.— 192  
Лозинський М.— 190, 191  
Лонгфелло Г.— 159  
Лукич В. (Левинський В. Л.) — 21, 274  
Луцький О.— 358, 359  
Мадзіні Дж.— 242  
Мазєпа І. С.— 8, 232, 418  
Майков А. М.— 271  
Маковей О. С.— 19, 21, 23, 31, 32, 41, 66, 71, 74, 177, 182, 186, 189—203, 205, 317, 358  
Максимович М. О.— 8, 9, 165  
Мамонтов Я. А.— 413, 421  
Маяжур І. І.— 4, 12, 18, 64, 66, 71, 170, 180, 182—186, 190, 195—198, 200, 202, 203, 205, 248  
Маркович Д. І.— 74, 92, 367  
Маркс К.— 306  
Марне К.— 5, 6  
Мартель Р.— 232  
Мартинович Г.— 9  
Мартович Л. С.— 22, 317, 423  
Мар'яненко І. О.— 383, 397  
Маслов-Стокіз В.— 196  
Масляк В. І.— 65, 173, 183, 197, 198, 200  
Мейер К. Ф.— 341  
Меншиць В. А.— 398  
Метерлік М.— 127, 270  
Мирний Панас (Рудиченко П. Я.) — 4, 6—8, 10, 11, 13—15, 17, 19, 20, 26, 37, 40, 41, 44—47, 49, 50, 52—62, 71, 74—80, 85, 93—97, 118, 130—160, 237, 264, 299, 307, 308, 367, 371, 373, 404, 423  
Мирошавський-Винников К. П.— 373, 417  
Митрак О. А.— 64  
Михайлон М. Л.— 278  
Михайловський М. К.— 220  
Михалевич П. І.— 308  
Михальчук К. П.— 4  
Міксат К.— 36  
Міллер Дж. С.— 17, 383, 397  
Мірбо О.— 272, 319  
Міщенко А.— 51, 213, 299, 328, 345  
Міщук Р. С.— 99, 122, 131, 160



- Мова-Лиманський В. С.—18, 64, 65,  
 163—170, 172, 173, 180—183, 185, 196,  
 199, 205, 251, 278  
 Могила П. С.—8  
 Молишотт Я.—383  
 Мольєр (Ж. Б. Покля) — 267, 385, 392,  
 405, 408  
 Мопассан Гі де — 127, 360  
 Мордовцев (Мордовець) Д. Л.—74  
 Морєс Ж.—341  
 Моркови — 384  
 Мороз З. П.—224, 379—381  
 Мороз М. О.—362  
 Мороз О. Н.—362  
 Морозов М. О.—279  
 Мурашко В.—9  
 Мюссе А. де — 222  
  
 Навроцький В.—26  
 Навроцький О. О.—169, 183  
 Наливайко Д. С.—135, 150, 319, 378  
 Наумєнко В. П.—8  
 Некрасов М. О.—207, 213, 242, 248, 296  
 Нечуй-Левницький І. С.—4, 6—8, 10—  
 14, 17, 20, 21, 27—29, 32, 33, 37, 38,  
 41, 45, 49, 50, 54, 56, 57, 60—62, 68—  
 70, 72, 74, 76, 79, 80, 82, 84, 85, 87,  
 88, 90, 97, 99—130, 174, 207, 208, 218,  
 237, 238, 260, 264, 298, 305, 307, 308,  
 329, 347, 358, 364, 396, 423  
 Нижанківський О. Я.—9  
 Ніцше Ф.—192, 349  
 Ніщинський П. І.—9, 19, 399, 424  
 Нордау М.—127, 242  
  
 Огарьов М. П.—158  
 Огоновський О. М.—9, 32, 33, 323, 375,  
 376  
 Ожешко Е.—67, 208, 219  
 Олесь О. (Кандиба О. І.) — 126, 127,  
 210, 214, 250, 252, 258, 271, 358  
 Ольхін О. О.—278  
 Онопрієнко-Шелковий Т.—203  
 Орловський В.—9  
 Островський О. М.—159, 363, 378, 380,  
 391, 392, 396, 398, 399, 418  
 Оуєн Р.—91, 383  
  
 Павлик М. І.—5, 11, 17, 22, 31, 48, 57,  
 58, 61, 69, 71, 74, 80, 82, 90, 91, 245,  
 274, 304, 306, 424  
 Павличко Д. В.—362  
 Павлович О. І.—64, 168, 183  
 Пальмін І. І.—278  
 Панченко В. Є.—298  
 Панченко П. М.—191  
 Паньківський К. Ф.—274  
 Партицький О. О.—162  
 Паскаль В.—192  
 Пачовський В. М.—92  
 Перепелиця П.—397  
 Петєфі Ш.—296  
 Петрарка Ф.—65  
 Петренко М. М.—176  
 Петро І—6  
 Петров М. І.—8, 9, 32, 68, 222  
 Пивоваров М. П.—142, 158, 160  
 Пилипець В.—203  
 Пильчиков Д. П.—8, 397  
 Пимоненко М. К.—9  
 Піпін О. М.—9, 20, 33  
 Писарєв Д. І.—20  
  
 Пільгук І. І.—272  
 Плещєєв О. М.—271  
 Поважна В. М.—34, 73, 131, 298  
 Погребенник Ф. П.—205  
 Погрібний А. Г.—205, 272  
 Подолінський М. В.—29, 32  
 Подолінський С. А.—5, 7, 22, 242  
 Позєн Л. В.—9  
 Познанський Б. С.—4  
 Помяловський М. Г.—306  
 Попєль О.—9  
 Попович К. К.—182, 185, 191, 196, 203,  
 358  
 Потєбня О. О.—9, 23, 328, 341  
 Походзіло М. У.—131  
 Прижов І. Г.—9  
 Прозора О.—203  
 Прудон П.-Ж.—5, 117  
 Прус Б.—331  
 Пулюй І. П.—127  
 Путилов В. М.—417  
 Пушкін О. С.—125, 159, 212, 213, 242,  
 274, 300, 417  
 Пчілка Олена (Косач-Драгоманова  
 О. П.) — 7, 11, 19, 56, 65, 66, 69,  
 71, 74, 79, 80, 82, 84, 85, 88, 93, 173,  
 175, 177, 178, 180, 185, 186, 192, 196,  
 197, 200, 202, 203, 217, 219, 222, 358,  
 368, 384, 397, 424  
 Пшибишевський С.—331, 348, 349  
  
 Раупах Е.—374  
 Рафасль Санті — 266  
 Рембрандт Харменс ван Рейн — 108  
 Ренан Е.—117  
 Решетников Ф. Н.—105, 107, 125, 306  
 Рєлін І. Ю.—223  
 Рилєєв К. Ф.—159, 231  
 Рильський Т. Р.—4  
 Рієнко В.—202  
 Рішпен Ж.—341  
 Родєнбах Ж.—341  
 Романєць О. С.—205  
 Романова О.—177, 190, 192  
 Рошкевич О. М.—95  
 Руданський С. В.—11, 18, 19, 23, 164,  
 176, 185, 209, 248, 299, 329, 423, 424  
 Рудницький М. І.—136, 160  
 Рулін П. І.—219, 221, 224, 383, 393, 394  
 Русов О. О.—206, 398  
 Русова С. Ф.—359  
 Руссо Ж.-Ж.—397  
 Рюккєрт Ф.—321  
  
 Сагайдачний П. К.—8  
 Садовська-Барілотті М. К.—365, 385,  
 400  
 Садовський М. К.—10, 216, 365, 384,  
 400  
 Саксаганський П. К.—10, 216, 365, 385,  
 399, 400  
 Салтиков-Шєдрін М. Є.—125, 129, 130,  
 325, 328, 378, 390  
 Самійлєнко В. І.—11, 18, 65, 71, 126,  
 170, 177, 178, 180, 185—187, 189, 194,  
 195, 197, 198, 200, 202—204, 214, 245,  
 278, 317, 329, 423  
 Самокиш М. Є.—9  
 Сарду В.—270  
 Свенціцький П.—67, 162, 202  
 Свидницький А. П.—4, 11, 56, 59, 100,  
 132, 160, 165, 238, 329

- Святославський С. І.— 9  
 Сенкевич Г.— 231  
 Сервантес М.— 59, 360  
 Сиваченко М. Е.— 160, 205, 298  
 Сигида М. К.— 274, 280, 281  
 Сидоренко О. О.— 160  
 Симиренко П. Ф.— 8  
 Синегуб С. С.— 278, 279  
 Сирокомля В. (Кондратович Л.) — 213  
 Сиротюк М. П.— 291  
 Скабичевський О. М.— 392  
 Скоропадська-Милорадович А.— 8  
 Скотт В.— 242  
 Скупейко Л. І.— 362  
 Славинський М.— 175, 195, 200  
 Сластин М.— 373  
 Сластьон О. Г.— 9  
 Слепцов В. О.— 125  
 Словацький Ю.— 231, 299, 310, 327  
 Смайльс С.— 383  
 Смілянський Л. І.— 272  
 Смоленський Д.— 398  
 Сокальський П. П.— 9  
 Соколовська К.— 162  
 Соловйов В. С.— 341  
 Сологуб Ф. К.— 127  
 Софокл — 267, 299, 334, 335  
 Спасович В. Д.— 9  
 Спелсер Г.— 17, 338, 383  
 Ставицький О. Ф.— 205  
 Старицька-Черняхівська Л. М.— 178, 217, 227, 400  
 Старицький М. П.— 4, 7—12, 17—20, 56, 63, 64, 66, 68, 70, 71, 74, 75, 151, 154, 163, 169, 172—176, 179, 182—187, 194, 196, 199, 202, 203, 205—241, 248, 251, 253, 264, 278, 329, 333, 363—369, 371, 372, 376, 378—381, 384, 407, 423, 424  
 Стебельський В.— 174, 178, 179, 203  
 Стефанік В. С.— 22, 136, 240, 423  
 Стеценко К. Г.— 259  
 Стеценко Л. Ф.— 398, 421  
 Стещенко І. М.— 200, 201  
 Стороженко О. П.— 58, 67, 132, 299, 385  
 Стрижевський Г.— 398  
 Стріндберг А.— 335, 370  
 Субтельний О.— 34  
 Суліма Т. С.— 368  
 Сумцов М. Ф.— 9, 19, 241  
 Суїков І. З.— 275, 282  
 Сю Е.— 299, 302  
 Таволга-Мокрицький П. М.— 174  
 Тан-Богораз В. Г.— 279  
 Тараненко М. П.— 131  
 Тарковська Н. К.— 398  
 Тарнавський В.— 8  
 Тарновський В. В.— 245  
 Тевє Марк — 36, 270, 307  
 Терлецький О. С.— 5, 7, 23, 26, 32, 306, 424  
 Тинянов Ю. М.— 39  
 Тичина П. Л.— 258, 311  
 Тобілевич І. К.— див. Карпенко-Карий І.  
 Тобілевич К. А.— 405  
 Тобілевич С. В.— 397, 398, 405, 421  
 Тобілевичі (брати) — 365, 400  
 Тогобочний І. (Щоголів І. А.) — 373  
 Толстой Л. М.— 51, 80, 126, 126, 224, 335, 350, 377, 415  
 Толстой О. К.— 222  
 Топеліус З.— 270  
 Трутовський К. О.— 9  
 Тураєв С. В.— 375  
 Турбацький Л.— 21, 31  
 Тургенєв І. С.— 26, 51, 80, 102, 114, 116, 125, 129, 305, 319, 360, 378  
 Українка Леся (Косач Л. П.) — 5, 12, 16, 18, 19, 21—23, 32, 65, 87, 171, 174, 176, 178, 185, 187—192, 195, 196, 198, 199, 201, 204, 210, 214, 227, 236, 240, 241, 255, 257, 258, 311, 317, 341, 423  
 Успенський Г. І.— 125, 306, 328  
 Успенський М. В.— 105  
 Устянович К. М.— 9, 65, 66, 162, 170, 178, 185, 191, 203, 375  
 Устянович М. Л.— 162, 166, 203, 379  
 Ухач-Охорович К.— 172  
 Федченко П. М.— 27, 34  
 Федькович Ю. А.— 18, 21, 23, 91, 107, 162, 165, 166, 172, 174—177, 179, 180, 183, 184, 202, 203, 329, 374, 375, 423  
 Фейєрбах Л.— 117  
 Филипович П. П.— 362  
 Флобер Г.— 303, 306, 320, 321  
 Франко І. Я.— 4—6, 8—15, 17—23, 28—37, 40, 42—46, 48—51, 53, 55—82, 84—86, 88—90, 93—96, 100, 104, 107, 125, 128, 130, 131, 148, 149, 160, 162, 169—171, 174—176, 180—183, 185—188, 190—205, 207, 208, 210, 214, 223, 224, 229, 241, 243—245, 255, 259, 260, 263, 267, 274, 276, 278, 289, 296, 298—362, 364, 367—369, 372, 374—382, 387, 389, 394, 396—398, 401, 402, 404, 407, 411, 413, 416, 420, 423, 424  
 Франко М. Я.— 299  
 Франко Я.— 299  
 Франс А.— 270  
 Францоз К. Е.— 208  
 Фредро А.— 376  
 Фрейтаг Г.— 51  
 Хаврусь С. Л.— 131  
 Ханенко Б. І.— 8  
 Хильчевський І. П.— 172  
 Хмельницький З.-Б. М.— 8, 212, 227, 245  
 Хоткевич Г. М.— 126, 127  
 Хронко П. П.— 131  
 Цеглинський Г. Г. (Пригорєвич Г.) — 33, 323, 376, 377  
 Цибаньона О. С.— 421  
 Цисс О. Д.— 180  
 Чайковський А. Я.— 56  
 Череватенко І. Я.— 373  
 Черемшина Марко — 423  
 Черкаський В. М.— 160  
 Чернишевський М. Г.— 20, 90, 116, 273  
 Чернявський М. Ф.— 10, 64, 269, 272, 358  
 Чехов А. П.— 240, 378, 380, 394, 415  
 Чикаленко С. Х.— 8, 398  
 Чубинський П. П.— 4—6, 9, 161, 162, 165, 169, 172, 175  
 Чуширка І. А.— 336  
 Шабельська О. С.— 67, 208, 219  
 Шаблювський С. С.— 419

Шамраев М.—198  
Шашкевич В. Н.—162, 165, 170, 172,  
173, 175, 176  
Шевченко Т. Г.—7—9, 20, 24, 25, 30,  
32, 35, 41, 52, 54, 59, 63, 67, 81, 91,  
101, 108, 116, 118, 126, 129, 132—134,  
141, 162—169, 171, 176, 177, 179, 188,  
203, 204, 206, 209, 214, 215, 234, 235,  
242, 245, 246, 248, 278, 296, 299, 308,  
313, 317, 328—330, 342, 366, 385, 396,  
397  
Шекспір В.—153, 207, 213, 267, 299, 328,  
360, 371, 374, 376, 379, 381, 395, 398,  
400  
Шеллінг Ф. В. Й.—400  
Шелухін С.—170, 184  
Шерер В.—36—38  
Швацький-Ілліч О.—176  
Шіллер Ф.—242, 267, 270, 299, 360  
Шлегель А. В.—371  
Шнайдер Д. І.—418, 419  
Шніцлер А.—270, 331, 349  
Шопенгауер А.—383

Шоу Б.—386, 391, 392  
Шпільгаген Ф.—307, 319  
Шрейнер О.—270  
Штейнталь Г.—342  
Шуман Р.—129

Щоголев Я. І.—12, 18, 65, 174, 175,  
178, 179, 182—186, (189—191) 194, 199,  
200, 202, 204, 205  
Щурат В. Г.—21, 66, 338  
Щурат С. В.—362

Юркевич М.—174

Яворницький Д. І.—17, 126  
Ягич В.—330  
Якубович П. П.—275, 278  
Яновська Л. О.—21, 378  
Яременко В. В.—272  
Яричевський С. Г.—190, 197, 202, 358  
Ярошинська Є. І.—56, 58, 61, 71  
Ярхо В. Н.—371

---

---

ЛІТЕРАТУРА 70—90-х років (П. М. Федченко)	3
РЕАЛІЗМ (П. М. Кодак)	35
ПРОЗА (Л. О. Гаєвська)	74
Іван Нечуй-Левицький (Н. Є. Крутікова)	99
Панас Мирний (О. В. Майдан)	131
ПОЕЗІЯ (М. П. Бондар)	161
Михайло Старицький (Н. В. Левчик, Л. З. Мороз)	205
Борис Грінченко (Н. В. Левчик)	241
Павло Грабовський (М. П. Бондар)	272
Іван Франко (Т. І. Гундорова)	298
ДРАМАТУРГІЯ (Л. З. Мороз)	363
Марко Кропивницький (Л. З. Мороз)	381
Іван Карпенко-Карий (Іван Тобілевич) (Л. З. Мороз)	397
Висновки	422
Іменний покажчик	425

Навчальний посібник

**Бондар Микола Пантелеймонович  
Гундорова Тамара Іванівна  
Левчик Надія Володимирівна**

**ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
XIX століття**

У трьох книгах

**Книга третя**

**70—90-ті роки XIX ст.**

**За редакцією М. Т. Яценка**

*Художник обкладинки Є. І. Муштенко  
Художній редактор О. Г. Григій  
Технічний редактор Л. І. Швець  
Коректори Т. В. Кацовенко, Т. І. Котляра*

Здано до складання 30.05.96. Підп. до друку 23.08.96. Формат 84×168/32.  
Папір друк, № 1. Літ. гарн. Вис. друк. Ум. друк. арк. 22,68. Ум. фарбовідб. 23,0.  
Обл.-вид. арк. 28,6. Вид. № 3730. Зам. № 6—151.

Видавництво «Либідь» при Київському університеті.  
252001 Київ-1, Хрещатик, 10

Свідоцтво про державну реєстрацію № 05591690  
від 23.04.94

Акціонерне товариство «Київська книжкова фабрика».  
252054 Київ-54, Воровського, 24