А. Юриняк

ЛІТЕРАТУРНІ ЖАНРИ

Ч. II

ПОВІСТЬ
ПОЕМА
ДРАМА

НАКЛАДОМ АВТОРА

diasporiana.org.ua

А. ЮРИНЯК

ЛІТЕРАТУРНІ ЖАНРИ
Ч.ІІ

ПОВІСТЬ ПОЕМА ДРАМА

ЛІТЕРАТУРНІ СТИЛІ



1979

A. Yuryniak

LITERARY GENRES

NOVEL
POEM
DRAMA

Copyright by author

California 1979

Typesetting by Petro Yamniak, 9 Lincoln Pl. N. J. 07011

ВІД АВТОРА

Дана книга є четверта в серії наших книжок з літературознавства; третьою є **«Жанри малої форми»,** *що вийдуть з друку також цього року. Раніш у цій самій серії вийшли дві книжки малого об'єму: «Мистецькі компоненти літературного твору» (Чікаго, 1964) і «Засоби і способи поетичного висловлювання» (Новий Ульм, 1966).*

Усі названі тут книжки орієнтовано на шкільний ужиток (старші учні шкіл Українознавства, студенти коледжів, що студіюють україністику) і для самоосвіти. Працюючи в школах Українознавства, автор наочно переконався в потребі елементарного підручника з теорії літератури і тішить себе надією, що скомпоновані ним книги бодай частково заповнять існуючу досі прогалину в нашій рідношкільній системі.

ПОВІСТЬ

Повість — розповідний невіршований твір з широким сюжетом і, здебільша (але не завжди), в зв'язку з цим з великою кількістю персонажів. Звідси і розмір повісти — значно більший, ніж оповідання. Сюжет більшости повістей розгортається не лише головною лінією акції, провадженою героєм твору чи парою їх (герой — героїня), але й лініями побічними, що їх провадять другорядні персонажі. В сумі це дає письменникові шанси подати (мистецьки зобразити) інтимне та суспільне життя свого героя (-їв) не на вузькій основі одного-двох епізодів, а на основі тривалих процесів, багатьох епізодів із засягом широкого кола явищ людського життя. Цим самим письменник дістає шанс повнішого втілення в мистецьких образах

Скорочено (як дефініція): **Повість — розповідний невіршований твір з широким, розгалуженим сюжетом, що дає авторові можливість повнішого втілення в мистецьких образах власних думок і почувань.**

Залежно від інтересів і взагалі духового обличчя автора, це може бути життя на селі (сільська тематика), в місті (міська тематика). Але буває й так, що автор не замикається в рамках лише сільської чи лише міської дійсности, а водить своїх героїв-персонажів по всьому терені національної спільноти. В цім випадку автор, очевидно, не претендує на повноту мистецького **тла, арени діяння** своїх героїв; зате має можливість ширше і повніше мистецьки представити (в образах головних персонажів) важливі проблеми людини і спільноти: проблеми соціяльно-політичні, проблеми моралі й етики, культури та мистецтва тощо.

Зілюструємо сказане прикладами.

Сюжетна акція повісти Мих. Коцюбинського «Фата Моргана» обмежена рамками села; українське село в роках аґрарних заворушень напередодні і під час революції 1905 р. в колишній Російській імперії — це арена діяння персонажів повісти, що з селом тісно пов'язані походженням і місцем побуту. Місто, його життя і людність в повісті не фігурують зовсім. Зате українське село того часу, з розшаруванням селянства на маєтково різні групи, з суперечними прагненнями тих груп і боротьбою за свої інтереси, — все це виступає перед читачем виразно, яскраво в образах таких типових персонажів як Маланка і Андрій Волик, Хома Ґудзь, Прокіп і Панас Кандзюба, Лукіян Підпара і Рудий староста Максим. Це справді клясич-

на повість про українське село періоду революції 1905 року.

Натомість клясичної повісті про місто, що давала б типовий образ міста України, в нашому письменстві й досі нема. Основна причина цього — як можна думати — та, що місто в Україні було і є українським лише географічно, а культурне обличчя надавав йому московський або польський займанець. Цей стан триває й сьогодні — в формально- декларативно суверенній УССР.

Тому в нашій літературі є лише повісті, що дають частковий образ міста, напр. «Борислав сміється» Ів. Франка, де в центрі зображення — робітники нафтодобування. (До речі, в більшості спролетаризовані селяни), «Записки Кирпатого Мефістофеля» В. Винниченка, з показом інтеліґентної міської богеми і почасти міщанства, «Місто» Вал. Підмогильного, де місто показано не в головних його проявах, а в засягу вузької сфери донжуанських походеньок героя повісти, що прийшов до міста з села. Можна ще як приклад творів з частинно міською тематикою назвати «Вальдшнепи» М. Хвильового, «Хрещатий яр» Докії Гуменної. Але це не змінить факту, що справжнього «широкополого» твору міста ми ще не маємо.

Щоб улегшити докладніший розгляд нашого повістярства, визначимо його відмінні типи і подаватимемо їх в такій послідовності: а) **повість побутова, б) повість суспільна, в) індивідуально-психологічна, г) пригодницька, ґ) фантастична д) історична (з різновидом біографічної).**

а) Побутова повість в українському письменстві — найстарша віком, бо початки її датується ще першими десятиліттями 19 ст. Під пером «батька українського повістярства» Гр. Квітки-Основ'яненка (1778-1843) побутова повість набула виразно сентиментально-дидактичного характеру, що яскраво позначає один з найпопулярніших Квітчиних творів — повість «Маруся». Подамо коротко її зміст.

> У приміському селі живе побожний селянин-ремісник Наум Дріт з дружиною Настею і донькою-одиначкою Марусею. Маруся — дівчина роботяща, лагідної вдачі і така ж побожна, як її батько-мати. Одного разу на веселлі в сусідньому селі Маруся знайомиться з парубком Василем, гарним на вроду і працьовитим, але бідним і сиротою. Молоді люди покохали одне одного, і Василь сватається до Марусі. Але Наум Дріт знає, що Василь ще не відбув військової служби; тому радить Василеві спершу піти на заробітки, щоб за зароблені гроші він

міг потім найняти когось за себе як рекрута і таким чином оминути військову службу. Василь послухався і майже рік працював у місті. Заробивши грошей, повертається до своєї нареченої саме того дня, коли її в труні несуть на цвинтар. Виявляється, що в часі відсутности Василя Маруся застудилася, збираючи в лісі гриби, і померла напередодні Василевого повороту.

Важко вражений трагічною несподіванкою, Василь постановляє собі ніколи не одружуватись, а присвятити своє життя Богові і постригтися в ченці. Тут, у манастирі, під ім'ям о. Бенедикта, Василь і закінчує земне життя з молитвою на устах.

Батьки Марусі також заспокоюють своє горе в молитві, приймаючи своє нещастя як Божу волю.

Особливістю повісті є невеличкий моралізаторський вступ, де автор подає провідну ідею повісти: у земному житті людина не може осягнути тривкого щастя; воно — на небі, в житті праведної душі. І власне про душу, що є **вічною,** людині слід завжди дбати.

Сентиментальний характер повісти проявлений і в самому виборі теми, і ще більше в окресленні персонажів, особливо зворушливої любовної пари: Марусі і Василя.

Побутові елементи в повісті наявні і в змалюванні щоденщини селянської патріярхальної родини і — щонайголовніше — в дуже докладному зображенні сватання і похорону з усіми їх тодішніми атрибутами, освяченими віками народними звичаями тощо. (Похоронові Марусі присвячено більше четвертини тексту повісти).

Повість *«Маруся»* — зразок сентиментально-побутової повісти з морально-релігійною ідейною настановою.

Другим видатним автором сентиментально-побутової повісти була письменниця **Марко Вовчок** (з дому Марія Вілінська, після одруження з Опанасом Марковичем придбала псевдонім, утворений з прізвища чоловіка). Марко Вовчок (1834 — 1907) дебютувала збіркою оповідань **«Народні оповідання».** а пізніше писала повісті (російською і українською мовами), з яких найбільш відома повість *«Інститутка».* Оповідання й повісті Марка Вовчка також пройняті щирим співчуттям до людських страждань, до злиднів і безправ'я селян-кріпаків, але вже менше забарвлені релігійністю; натомість вони будять у читача протест проти «панської несправедливости».

Варто зазначити характеристику манеру розповіді в творах Марка Вовчка: письменниця здебільшого не розповідає від себе безпосередньо і не розповідає безособово, а через головного героя, його устами.

Ось так в оповіданні *«Два сини»* розповідає героїня оповідання — мати синів; у повісті *«Інститутка»* розповідає кріпачка Устина, покоївка при вередливій «інститутці». Цей спосіб розповіді дає авторові багато переваг: автор стоїть ніби збоку і уникає спокуси моралізування та публіцистичних сентенцій.

Народжена поза Україною і в неукраїнській родині, Марко Вовчок, після одруження з Опанасом Марковичем, переїхала до Києва, певний час жила на Поділлі (Немирів) і пізнавши життя українського селянства, глибоко перейнялася його гіркою долею, що й виразила в своїй творчості, пройнятій щирим співчуттям до селян-кріпаків. За це її любили і поважали письменники-гуманісти, в тому й Тарас Шевченко, називаючи її своєю донею. З російських письменників Марко Вовчок була в тривалій дружбі з І. С. Турґенєвим, що також був антикріпосником і деякі твори Вовчка переклав російською мовою.

Третім видатним представником побутової повісти був **Іван Нечуй-Левицький** (1838-1918). Його повісті вже позбавлені сльозливої чутливости, властивої творам сентиментальним, а також релігійности, питоменної повістям Квітки-Основ'яненка. В деяких його повістях (напр. у повісті *«Микола Джеря»)* вже бачимо дійовий протест покривдженого селянства проти сваволі панів-дідичів, а в деяких (напр. у повісті *«Старосвітські батюшки та матушки»),* чимало гумору і навіть сатири. Яскравою побутовою повістю Нечуя-Левицького є *«Кайдашева сім'я»,* з її ніби зовсім невтральною позицією автора, з щиро реалістичним зображенням українського селянства пореформеної (тобто, після знесення кріпацтва) доби.

Зміст повісти *«Кайдашева сім'я»* такий:

У селі Семигори живе селянська родина Кайдашів: батько Омелько Кайдаш, дружина і два сини — Карпо і Лаврін. Коли Карпо і Лаврін одружуються, вони не відділяються від батьків, а господарюють усі разом. Та старий Кайдаш, який і раніш любив «заглядати в чарку», згодом зовсім розпився, і братам доводиться господарювати самим. А коли батько помер, то вони господарство поділили поміж собою. І раніше були суперечки головно між тещею і Мелашкою, дружиною Лавріна. Тепер же лагідна смирна Мелашка зовсім не може

знести тещиних напастей і тікає з дому в манастир, але її вертають. Проте суперечки тривають далі, і головно через грушу, яка росла на самій межі садиб братів, при чому коріння її було на однім боці, а віти звисали переважно на другому боці. Сварня з-за цієї груші привела братів до судової розправи, яка тяглася так довго, аж поки груша не всохла. Тоді брати схаменулися, і таким чином припинилося марнування часу і грошей з обох боків на свідків та адвокатів.

Із змісту повісти не видно, щоб автор ставив якісь проблеми поза соковитим змалюванням справді характеристичних побутових сцен щоденного життя-буття тодішнього селянина. В центрі мистецького зображення саме побут. Це саме бачимо в повісті *«Баба Параска та баба Палажка»* а також у повісті з побуту провінційного духівництва *«Старосвітські батюшки та матушки»*. Навіть у творі з елементом пригодництва — *«Микола Джеря»* — в центрі стоїть все таки селянський побут.

Усі згадані повісті Ів. Нечуя-Левицького написані щиронародною, соковитою мовою, виявляють тонку спостережливість автора і дійсне знання ним побуту селянства та провінційного духівництва. (Тут варто згадати, що автор сам виріс у сільських умовах, у священичій родині). Тому Нечуй-Левицький є в нашому письменстві **найвидатнішим представником реалістично-побутової повісти, подібно як Квітка-Основ'яненко і Марко Вовчок є найвиразнішими представниками сентиментально-побутової повісти.**

Змальовуючи буденне життя звичайної людини, її — що так скажемо — сіру щоденщину, реалістична побутова повість характеризується такою ж сірою сюжетною акцією, позбавленою динамізму і героїчности; герої-персонажі ніби прикуті до побутового тла, «загрузають» у ньому, і годі **шукати** в суто побутовій повісті якихсь важливих проблем людського життя. Бо такі проблеми мистецьки втілюється завжди в образах «розвиткових», повних руху і небуденних дерзань, що прагнуть перетворювати наявну дійсність.

Тому побутова повість в сучасному письменстві займає підрядне, периферійне місце і справляє враження перейденого, віджилого етапу в літературі.

Натомість гегемоном сучасного повістярства стала **суспільна,** або **суспільно-проблемна** повість, до розгляду якої ми й переходимо.

Суспільна повість

Означення «суспільна повість», або «соціяльна повість» зручне своєю короткістю, але не цілком розкриває зміст, що під цим означенням розуміється. Тому подекуди ми вживатимемо повніших означень, ось як: «повість суспільних процесів», «повість суспільних проблем», чи — простіше — «суспільно-проблемна повість».

Спробуємо подати дефініцію цього поширеного типу повісти.

Суспільна повість — це великий розповідний твір з розгалуженим, кількарядним сюжетом і багатьма персонажами, де зображено явища і процеси суспільного життя сучасної з автором доби.

Додамо, що при цьому автор деколи захоплює і добу попередню, подаючи батьків (іноді навіть і дідусів) своїх головних героїв. Це особливо часто бачимо в таких повістях, де в пляні автора є підкреслити різницю психіки людських поколінь.

Які саме явища та процеси суспільного життя і яку їх проблематику мистецьки розкриває автор — це залежить в першу чергу від його власного психічного складу, але у всякому разі вони не повинні бути периферійні для даного середовища; навпаки — мають бути важливі і для стисло зображуваного середовища, і для всієї національної спільноти. Ось для прикладу: процеси соціяльно-господарські, національно-політичні, культурно-мистецькі тощо.

Маючи такий широкосяжний зміст, суспільно-проблемна повість і зовні (тобто текстом) переважає інші типи повістей. Деколи письменник-повістяр не може «вичерпати» свою тему в рамках одної книги середнього розміру і свідомо плянує для цього так звану трилогію, а навіть тетралогію, тобто три чи чотири окремі повісті-книги, де частина персонажів **наскрізні,** тобто **ті самі** в усіх 3-4 книгах. Ось так маємо тетралогію *«Мазепа»* Б. Лепкого, трилогію *«Три покоління»,* Фотія Мелешка, в якого фігурує лише одна загальна назва твору, тим часом як у Б. Лепкого **кожна частина**-книга тетралогії має свою окрему назву.

Та **найвидатніші взірці суспільно-проблемної** повісти, які полишили нам **класики, не виходять** за рамки одної книги (одного тома). Напр.: *«Микола Джеря»* і *«Хмари»* Нечуя-Левицького, *«Люборацькі»* Анатоля Свидницького, *«Борислав сміється»*

ся» і *«Боа констриктор»* Івана Франка, *«Царівна», «Земля»* Ольги Кобилянської, *«Хіба ревуть воли...»,* Панаса Мирного, *«Фата-Моргана», «Для загального добра»* Мих. Коцюбинського. Зупинимося на останніх.

Сюжет повісти *«Хіба ревуть воли»* — широкий; він охоплює не тільки повний злетів і падінь життьовий шлях головного героя — Чіпки, але й майже столітню історію села Піски, подану як великий історичний екскурс в рамах повісти. У самій діяльності Чіпки дається вирізнити декілька етапів, що є також різними ділянками Чіпчиної діяльности: господарсько-трудової, до якої Чіпка мав великі здібності, і суспільно-громадської — як боротьби за справедливість мирними, леґальними засобами; нарешті бунтарсько-терористичної. Кожен такий поворот сюжетної лінії вводить у повість низку інших, другорядних персонажів, а їх взаємини з Чіпкою домальовують щораз більше і виразніше образ героя повісти як «пропащої сили». (Такий, власне, і є другий варіянт назви повісти *«Пропаща сила»).* —

Отже зформулювати ідею даної повісти можна так: українське селянство — це невичерпне джерело народної сили: проте його багатющі потенції творця матеріяльних і духових скарбів нації злочинно нівечить антинародний режим царату, штовхаючи кожну ініціятивну, обдаровану людину з народу на деструктивно-анархічний шлях.

Образ героя в повісті *«Хіба ревуть воли...»*

В цій суспільно-реалістичній повісті Панас Мирний, взоруючись на овіяні народною леґендою постаті Устима Кармалюка, Довбуша, і місцеві перекази про Гнидка, надав головному героєві - Чіпці багато романтичних рис. Справді: незвичайна була поява Чіпки на світ, незвичайне його дитинство і юнацтво, багате в незвичайні пригоди і його доросле життя.

Через вінця переливається повня життьової снаги і багатющих здібностей Чіпки, та не знайшла — бо й не могла знайти в тодішніх умовах царської Росії — суспільно-корисного застосування. Величезна життьова енергія і обдарованість Чіпки пропали марно. Два рази Чіпка намагався стати статечним трудівником-господарем: вперше, коли селянська громада несподівано для нього призначила йому земельну спадщину, і вдруге — коли він одружився з Галею, яка поруч із красою вроди мала й красу душевну.

Цим вона вельми позитивно вплинула на Чіпку. (Прикметно, що батько Галі — Максим Ґудзь — становив контраст до світлого образу Галі, бувши людиною неморальною, невикритим «до пори до часу» злодієм).

Але першу спробу Чіпки «зажити як люди» знівечило відібрання йому земельного наділу. А другу спробу (вже по одруженні з Галею) ударемнило видалення Чіпки з Земельної управи, дискваліфікація його як викритого бувшого грабіжника. Це був для Чіпки страшний удар, що остаточно його зламав, відібравши йому всяку надію на можливість чесним шляхом дати вихід своїм здібностям. Він вертається на колишній шлях грабування багачів, щоб таким чином помститися за несправедливість суспільно-державного ладу. Врешті влада його спіймала і засудила на каторгу; Галя не могла знести сорому та лиха і наложила на себе руки.

Образ Чіпки — як «пропащої сили» — дуже місткий, багатомовний.

Треба ще сказати, що повість *«Хіба ревуть воли...?»* належить до тих суспільно-проблемних повістей нашого письменства, в яких чимало місця займають епізоди любовно-романтичні та взагалі особисті пригоди та переживання, не пов'язані щільно з суспільною проблематикою. Якщо в цих епізодах головна роля належить героєві, чи пак головному персонажеві твору (ось як у повісті *«Хіба ревуть воли...?»*), то це ширше розкриває образ героя, показуючи нам не тільки його суспільне обличчя, але й індивідуально-інтимне.

Деколи, проте, любовно-пригодницькі епізоди репрезентовані бувають другорядними персонажами, без участи головного героя чи героїні (ось як епізоди Ґотліб-Фанні в повісті *«Борислав сміється»* Ів. Франка, що творять окрему сюжетну лінію, паралельну до суспільно-проблемної, «робітничої» лінії сюжету).

Та і в першому і в другому варіянтах любовні та пригодницькі епізоди забарвлені романтикою, отже стилево відмінні від епізодів суспільного характеру.

«Люборацькі» Анатоля Свидницького

Тема повісти *«Люборацькі»* — **взаємини батьків і дітей.** Не у вузькому педагогічному сенсі, а як культурно-ідеологічне тертя поколінь, на тлі суспільно-історичного розвитку доби, що несла розклад старих і формування нових понять та взає-

мин внутрі українського суспільства в 30-40-х роках минулого століття. Тема **батьки і діти** — коронна тема багатьох видатних письменників; її порушувано досить часто в літературі різних народів. (Згадати хоч би славетну повість Оноре Бальзака *«Батько Горіо»,* повість рос. письменника І. Тургенєва *«Батьки і діти»* та ін.).*«Старе гніздо і молоді птахи»* — так називалась одна стародавня українська драма, що в нашому письменстві могла правити за первовзір для всіх пізніших творів на цю тему.

Головні персонажі повісти: панотець і паніматка Люборацькі, що їм протистоять їх діти: сини Антось і Гаврусь та донька Мася. Поза ними, інші персонажі повісти — це малозначущі епізодичні постаті, бо твір подуманий як хроніка подій і переживань родини Люборацьких. Головне місце дії — священича садиба і парафія панотця Гервасія Люборацького в селі Солодьки на Поділлі. Селянська громада любить і шанує отця Гервасія, бо він гарно править Службу Божу (має «добру гортань»), вирозумілий і лагідний у стосунках із селянами, як то і належить духовній особі.

Люблять селяни також і паніматку, бо вона і справедлива, і добра господиня, і до селян ставиться з такою увагою і чулістю, як і панотець, а до того ж плекає давні традиції українського побуту.

Це позитивні персонажі повісти. Та не такі вже їх діти. За браком рідної школи довелося батькам віддати їх у школи чужі: Мася учиться в приватному пансіоні польки Печержинської, а Гаврусь і Антось — у школі державній, московській. Там зовсім інший світ, інші поняття — чужі і ворожі патріярхальному селу і українській національній стихії. Там дітям Люборацьких прищеплюють зневагу до українства, до старих традицій і чеснот батьківського дому.

Коли на вакації діти приїжджають додому, між ними і батьком-матір'ю нема духовного контакту, вони наче чужі між собою. Бачать це панотець і паніматка, та зарадити лихові трудно: на боці дітей — авторитет держави, «вищої культури», «нової моди». Все ж паніматка пробує, намагається вплинути в першу чергу на Масю, яка в польському пансіоні набралась викривлених, шляхетських понять про «панськість», про знатність роду, і цурається свого рідного, «відмінюється».

«Що тут відмінятись, — повчає паніматка доню, — коли ти попівна з діда — прадіда. Твого прадіда в цім же таки селі ляхи замучили, що в Гайдамаччину ножі посвятив, — ще в першу, ще в різани-

ну. І діда твого тут же замучили, що зостався після Коліївщини. Він, бач, знався з гайдамаками, з тими степовиками, що в Ганщині жили. Знатного ти роду попівна, давнього роду».

Паніматка не боїться закидів у ретроґрадстві, «антипрогресивності» і одверто висловлює своє недовір'я до казенної московської книжки: «Та й те сказати, — каже вона панотцеві Гервасієві: — що теперішні книжки перепорчені, — давніх правдивих нема, попереводили».

Та не переконують Масю ці слушні зауваги й міркування матері, як не переконують вони й Антося та Гавруся, які в московській школі набралися зневаги до «мужичости» свого народу і батьків. Для дітей Люборацьких оперті на традиції поняття й приписи людської і національної гідности та чести — то все «відсталість», «старі забобони». Отець Гервасій вже й не дуже змагається (хоч важко йому це проковтнути мовчки) проти «модерних» понять і навичок своїх дітей, бо вони побивають його авторитетом книжки і науки.

Але паніматка таки до кінця боронить старі добрі традиції роду і народу: «Біда опала мене з тими чужоземцями!» — каже вона з приводу захоплення дітей московськими та польськими впливами. А «інтеліґентну» поведінку Антося паніматка кваліфікує в таких словах:

«Таке ледаче вдалося (середній рід у народній мові вживається завжди для означення чиєїсь нікчемности. — Примітка наша.), що тільки лежить та свище, або грає. І ніколи людяного слова не скаже...»

Отже, тему **батьки і діти** А. Свидницький у своїй повісті взяв у найголовнішому, бо **національно-культурному,** а тим самим і **національно-політичному аспекті.**

Який же загальний висновок? Яку провідну ідею насуває читачеві повість *«Люборацькі»* своїми мистецькими образами, так позитивними, як і неґативними?

Вдумливому читачеві відповісти на це нетрудно: автор розкриває провідну ідею повісти з граничною мистецькою виразністю; її, цю ідею, можна зформулювати так: **Перевертенство дітей, нашої молоді, відрив її від українського національного ґрунту і культурний, а відтак і політичний полон чужинним (зокрема московським) світом — це велика болячка і небезпека нашого національного життя в добі нашої бездержавности.**

До цього додамо, що ця болячка, яку дошкульно відчува-

ло свідоме українство в минулому столітті, дошкулює нам і досі, по сотні літ від часу написання *«Люборацьких»*. Це робить повість А. Свидницького актуальною і тепер — не в меншій мірі, як за років життя автора. Особлива заслуга А. Свидницького в тім, що він мистецьки розкрив і наголосив мотив перевертенства на українському ґрунті, а саме — уявлювану вищість і передовість культури, несеної до нас окупантом, у порівнанні до культури рідної, нібито «застарілої» і обмеженої, «провінційної». Нічого й казати, що саме такий погляд на рідну культуру посилено пропаґує і підсуває молоді поневоленої нації кожен окупант, а зокрема і особливо імперська Москва — колись біла, а тепер червона.

Ідеалізація старовини. У згоді з провідною ідеєю-настановою повісти в ній помітно ідеалізацію старовини. Це було потрібне авторові композиційно і внутрішньо-логічно — як паралеля-антитеза до осуду чужої імперської модерности, здемаскованої в повісті як **криве дзеркало,** як карикатура на справжню модернізацію духово-суспільного життя в тодішній Україні під владою Москви. Без такої антитези-рівноважника повість являла б собою твір занепадницький, внутрішньо безперспективний. Мистецька інтуїція автора подиктувала йому наголосити і зберегти для нащадків **здоровий ідейний корінь,** показати той трамплін, що від нього почнуть здійснювати свою путь до вселюдської правди — через правду національну — як не діти, то діти дітей, взагалі майбутні покоління.

Скажемо коротко ще про деякі формальні моменти.

У повісті *«Люборацькі»* є і пейзажі, і «обстановочні» описи, є виписані портрети (персонажів), але вони не мають тієї самодостатности «пишних малюнків», мовляв Ів. Франко, що їх завданням у творах Нечуя-Левицького і Панаса Мирного було ствердити, насамперед, своєрідність побуту українського селянського суспільства, його відмінність від побуту наших сусідів. У цім згадані письменники — як слушно здогадується Сергій Єфремов — ніби добачували найбільшу рацію свого письменництва українського — тобто писання творів саме мовою українською: мовляв, своєрідні особливості народу і країни найкраще віддати лише питоменною їм мовою! В Анатоля Свидницького функція цих описів і портретів суто підрядна, підпорядкована ідеї твору.

Цікава й характеристична розповідна манера автора *«Люборацьких»:* не лише переказування подій, тобто текст, що рухає вперед сюжетно-тематичний кістяк твору, а й текст описів

(обстановка, пейзаж, портрет) Свидницький подає в розповідній манері. Але образ розповідача не постає при цьому в духовім зорі читача — це розповідає хтось безособовий, сам автор. У цім відмінність розповідної манери Ан. Свидницького від розповіді, скажімо, Марка Вовчка чи Олекси Стороженка, де читач ясно в'являє собі образ розповідача.

І проте розповідь не книжна, а щиронародна, розповідь гарного епічного стилю, з легкою синтаксою й тонким інтонаційним нюансуванням. От хоч би початок повісти:

«Коло Умані чи лучче — в Уманщині було і є сільце, хоч би й Солодьками його назвати. Город Умань — в Київській паланці, та зараз же і Поділля починається, то в Уманщині лічаться деякі села Подолянські, і Солодьки село Подолянське. Славний то край, і люди там славні, і Солодьки дуже хороше село, тільки невеличке...»

А ось опис міста Кам'янця (початок другої частини повісти), де оповідач ніби сам до себе звертається, сам собі дивується:

«Глянеш з гори — голова закрутиться; глянеш знизу — шапка злетить. Що тісно, то інша хата прилипла до скали, як ластівчаче гніздо під стріхою, що потребує лиш півдаху, інша під каменюкою стоїть, як під полою в батька. Камінюка нависла, а хатина тулиться під нею, як сирота під тинню».

Як бачимо, автор не допускає перенасичення своєї розповіді різними окликами, вигуками та реторичними зверненнями, вроді «якби ви знали, друзі мої!» або вступними оздобами — «під'їздами» вроді «а треба вам знати», чи «не дивуйтеся, добрі люди», — словом тим, як висловлювався сам великий майстер розповіді М. Гоголь, «уснащенієм», що його так полюбляють деякі чужі і наші белетристи. Ан. Свидницький взагалі не має ніякого нахилу до так званої «вітієватої» фрази й уникає будь-якого підтягання натурального звучання живої народної мови до мови книжної, з її обов'язковими казенними конструкціями фрази.

Додаймо нарешті, що мова *«Люборацьких»* насичена народними приказками й дотепами, головно поширеними на Правобережжі, зокрема на Поділлі.

Якщо побутова реалістична повість, крім естетичної насолоди від мистецької краси образів, дає ще читачеві інтелектуальну поживу, збагачуючи його знання побуту певного людського середовища, то суспільно-реалістична повість поширює читачеві знання і розуміння суспільних процесів.

Але слід пам'ятати, що і побут і суспільна діяльність лю-

дей у мистецькому творі подається втіленими в образах-типах, «преображеними», а не зфотографованими. Мистецька краса — це не краса реальної істоти, речі, природного явища, тобто не індивідуально конкретного феномена, а **краса типу** й самого процесу його творення, формування. Що майстерніше (отже й переконливіше) формується й набирає живих соків на очах читача той чи той мистецький образ (**тип**), що ширше коло асоціятивних зв'язків збуджує він у читача, то більшу насолоду читач відчуває, хоч би це був образ — що так скажемо — «концентрованої огиди».

Єфрейтор Сидір Іванович (герой Винниченкового оповідання *«Мнімий господін»* із своїм повсякчасним нудним базіканням про «бурчання в животі» не лише здатний був урвати терпець усіх солдатів його касарні, а напевно глибоко антипатичний і всім читачам. Так само гидкий нам підступний нашіптувач Яґо з трагедії Шекспіра *«Отелло»*. А проте образи ці сприймаються нами як високомистецькі і, як такі, приносять нам велику насолоду **співучасників творчого процесу.**

Між іншим, до суспільної повісти — частіше, ніж до будь-якого іншого типу повелося, за прикладом сусідів, застосовувати паралельно ще означення «роман». Запозичений у XIX ст. від наших сусідів цей термін став прикладатися і до інших жанрових відмін повісти, спричиняючи плутанину в ділянці жанристики. Як запозичення, що не має коріння в дійсній потребі, ми його відкидаємо. (Див. про це ширше наприкінці цілого розділу про повість).

На закінчення викладу про **суспільну повість** не від речі буде навести висловлення про неї Івана Франка у його статті «Потуга землі в суспільній повісті». (Журнал «Мисль» за 1891 рік).

«Сучасний роман, створений цими великими письменниками (Франко мав на думці таких тодішніх великих французьких письменників, як Стендаль-Бейль, Бальзак, Фльобер, брати Ґонкури і Золя), обіймає все, що називається людським життям. Він не нехтує минулим, але передусім, цікавиться сучасністю тому, що її можна досліджувати так, як цього вимагає нова метода. А метода ця вимагає передусім правди, тобто змалювання дійсности такою, якою вона є, чи краще такою, якою її бачить поет крізь призму своїх здібностей, навичок і темпераменту... Повістяр став не тільки психологом, соціологом, він мусить бути тепер природознавцем, і промисловцем, і лікарем, і ремісником, і хліборобом, щоб зрозумі-

13

ти, увійти вглиб і відтворити безмежно здиференційоване суспільство, щоб усюди віднайти і відшукати явища істотні і відрізнити їх від менш важних».

в. Повість індивідуальних переживань і мислей

Повість цього типу ми коротко зватимемо **індивідуально-психологічною:** вона становить певною мірою протилежність до повісти суспільної. Бо коли в сюжетній акції суспільної повісти ми бачимо, крім одного чи двох головних героїв, ще довгу низку другорядних персонажів і персонажів збірних (людські маси), то в індивідуально-психологічній повісті кількість персонажів вельми обмежена. І це зрозуміло: в центрі авторової уваги тут не людська громада, а людська одиниця, індивід.

Спробуємо дати дефініцію цього типу повісти:

Індивідуально-психологічна повість — це повість переживань, почувань і думок типового індивіда з якогось вужчого чи ширшого середовища даного суспільства. Така повість матиме тим більший інтерес, чим важніша суспільно-національна роля і позиція того середовища чи суспільної верстви, звідки вийшов і духове обличчя якої виявляє головний герой. Проте рішальним моментом мистецької вартости індивід-психологічної повісти (як і всякого літературно-мистецького твору) є не тематичні рамки, а життьова повнокровність, типовість образів, насамперед образу головного героя.

Зілюструємо це на прикладі трьох індивід-психологічних повістей у нашому письменстві, а саме: *«Царівна»* Ольги Кобилянської, *«Записки Кирпатого Мефістофеля»* В. Винниченка і *«Смерть»* Антоненка-Давидовича.

У повісті *«Царівна»* героїнею є провінціональна освічена панна Наталка Верковичівна. Вона по смерті матері живе у тітки, яка весь час дорікає Наталці дармовим куском хліба — хоч прийнявши Наталку, тітка привласнила чимало Наталчиного спадку. Наталка мріє про самостійний заробіток і корисну працю для суспільства, але не має сили самотужки вирватись із задушливої атмосфери тітчиного дому, бо позбавлена матеріяльних засобів і не призвичаєна до фізичної праці. Вихід із свого підневільного стану героїня повісти бачить в одруженні, але з людиною, близькою духово — спільністю думок і поглядів на головні життьові питання. Спочатку Верковичівна закохується в Орядина, що заімпонував їй своєю зовнішністю і

«екзотичністю» біографії. (Орядин — напівциганського походження з нахилом до мандрів і музики).

Та небавом авантюрні нахили вдачі Орядина та його несталість прохолодили героїню. Проте вийти заміж під диктат тітки за будь-кого, аби лише матеріяльно себе забезпечити, вона й далі відмовляється, наражаючись на щораз прикріші напасті з боку тітки. (Остання за кожної нагоди підкреслює, що Наталка її об'їдає). Кінець-кінцем Верковичівна таки виїжджає од тітки і знайомиться з одним лікарем хорватом, який виявився гідним її довготривалих мрій. Твір закінчується образом повної гармонії нового подружжя.

Тему повісти *«Царівна»* можна ціхувати так: **Мрії і дійсність незаможної осиротілої панни,** яка переросла своє провінціяльне оточення. Таку тему можна вважати важливою, бо вона становить частку широкої теми про становище жінки в новочасному суспільстві — так у родинно-подружньому житті, як і на полі громадської діяльности. В межах рамок теми образ героїні — провінціяльної панни з небуденними духовими прагненнями і мріями — досить типовий, як вияв протесту жіночої душі проти побутового і суспільно-політичного безправ'я, на яке прирекли жінку попередні століття. Організованого дійсного протесту (що в дійсності вже мав місце у великих центрах), організованих змагань жіноцтва за повне урівноправнення з чоловіками повість не показує; засяг сюжету обмежено рамками провінціяльної інтелігентсько-міщанської родини.

Та в цих порівняно вузьких рамках авторка зуміла подати в образі Наталки типового носія основного прагнення кожної людини — прагнення до духової самостійности, до утвердження своєї індивідуальности.

В повісті чимало місця займає щоденник, що в ньому героїня нотує свої переживання і думки. Слід зазначити, що провадження героєм (героїнею) щоденника — питома риса більшости повістей індивід-психологічного типу.

«Записки Кирпатого Мефістофеля» — це повість безідейних блукань і переживань інтеліґента, вибитого з ґрунту невдачею революції 1905 року.

Герой повісти, що сам себе іменує «Кирпатим Мефістофелем», бувши революціонером-підпільником, після поразки революції почуває себе духово зламаним і не бачить у своєму житті ніякої глибшої мети. Його вчинки назовні такі ж безлаберні і хаотичні, як хаотичні порухи його душі. Якби не мрія

про щось невиразне, але гарне, втілене для героя в образі «Білої Шапочки» — випадково стрінутої молодої жінки, — то «Кирпатому Мефістофелеві» стелився один шлях: скінчити життя самогубством. Тим часом він вплутується в зовсім не цікаву і не потрібну йому любовну історію з Клявдією, не маючи сили волі потім з неї виплутатись і безконечно за це сам себе картаючи.

Повість залишає у читача відразливе враження якогось суцільного духового загнивання інтелігенції, в якої силоміць відібрано ґрунт — революційну діяльність і зв'язані з нею мрії про народний поступ і щастя. Кирпатий Мефістофель — **типовий образ розчарованого інтелігента** кінця першого і другого десятиліть нашого віку в був. Російській імперії. (До речі, в образі Кирпатого Мефістофеля нема майже нічого специфічно українського — це «космополітичний тип», вельми прикметний для повістей Вол. Винниченка з позасільською тематикою).

«Смерть» Антоненка-Давидовича — це вже повість з життя українського інтелігента в перших роках большевицького панування в Україні. Облудними обіцянками і гаслами заманено українського інтелігента Горобенка в ряди большевицьких «визволителів» і змушено нищити своїх братів-українців. Горобенко розуміє, що вбиваючи своїх, він убиває самого себе; він борсається в душевних муках, притягує на своє виправдання різні соціологічно-політичні викрути тощо. Але читач добре бачить безнадійність цих спроб збаламученого українського «лівака».

Хто знає перебіг національної революції в Україні і боротьби з большевицькою Москвою, знає трагічну долю українських лівих есерів («боротьбістів») і лівих українських есдеків («незалежників»), що влилися в лави окупантської КП(б)У, — той без вагання признає, що Горобенко з повісти «Смерть» — типовий образ українського звихнутого інтелігента тих часів.

З повищого викладу нетрудно схопити прикметну рису індивідуально-психологічної повісти, підкресленням якої ми хочемо закінчити розгляд цього типу повістей. Цією важливою прикметною рисою є порівняно слаба і малодинамічна сюжетна акція, **слаба в розумінні зовнішньої дії, епізодів-подій.** Справді бо: герої так багато і довго думають перед тим як щось вчинити, зважитися на якийсь реально-практичний крок, що зовнішньо сюжет виглядає бідним і млявим.

Проте ота **аналіза оточення і самого себе (самоаналіза),** що так притаманна персонажам індивідуально-психологічної повісти, буває вельми цікава і повчальна, виявляючи духовий світ самого автора. З цього погляду індивідуально-психологічна повість — якщо автор духово багатий і з широким кругозором — має шанси багато дати читачеві, вплинути на його хід думок і поведінку. (Розуміється, якщо автор не лише високоінтелігентний, але й талановитий).

В розвитку европейського (і взагалі світового) повістярства індивідуально-психологічна повість займає почесне місце. Досить назвати такі зразки як *«Голод»* Кнута Гамсуна, «Homo sapiens» Пшибишевського, *«Злочин і кара»* — Фед. Достоєвського, *«Своїм судом»* Фрідріха Шпільгаґена і т. ін.

г. **Пригодницька повість**

Є повісті, що в них більшість сюжетних епізодів становить не сіра й одноманітна щоденщина людського життя, раз-у-раз повторювана, а життьові моменти незвичайні, різні пригоди, що вимагають від людини особливого напруження волі і енергії. Деколи персонажі повісти шукають таких пригод, вирушаючи у великі подорожі, зокрема до країн нецивілізованих і маловідомих, де мандрівника можуть спіткати різні небезпеки з боку природи і людей. Деколи персонажі повісти самі своєю волею пригод не шукають, а змушені їх зазнавати в наслідок незвичности своєї діяльности, свого життьового шляху, як от партизани й підпільники в боротьбі проти ворожої влади, утікачі й новопоселенці, місіонери і вояки колоніяльних військ, нарешті детективи.

Для ілюстрації візьмемо три повісті: *«Дорогою ціною»* М. Коцюбинського, *«Тигролови»* І. Багряного і *«Старший боярин»* Тодося Осьмачки.

В першій повісті маємо довгу низку пригод закоханої пари: Остапа і Соломії — двох молодих людей, що тікають від осоружної панщини з України аж за Дунай, в тодішні турецькі володіння. По дорозі вони зазнають різних пригод — деколи смішних, веселих, але в більшості важких і небезпечних. Пригадаймо собі, що Соломія гине під час поворотної втечі (тобто з чужини на Україну) в хвилях Дунаю, а Остап, хоч і врятувався, але не має ні сил, ні охоти вертатися на Батьківщину, з ризиком знову потрапити в ярмо панщини, і доживає свого бурлацького віку над берегом Прута в Басарабії. Лише

вітер, що лине через простори, розважає його і водночас навіває тугу.

«На високій басарабській полонині, де удень котиться брудна хвиля овечої отари, а ночами сумно гуде вітер, стоїть одиноко високий пам'ятник поставлений на згадку розливу людської крови. Там колись бились турецькі яничари з московським військом.

Гьмяно світяться вікна у маленькій халупці, де сторож варить собі убогу вечерю. Весело, з тріском палає в печі сухий комиш і гуготить у комині. В печі щось булькає. Сивий дід гріє свою бороду біля вогню і слухає розмову вітру.

Що не кажіть, а він живий, той вітер. Він летить здалеку, понад тихими селами і забирає по дорозі, всичує в себе і тишу села, і клекіт міста, шемрання темного лісу, дзюрчання вод і дзвін тихого колоса. Він несе в собі ввесь гомін землі, од тихого бриніння мушки до гуркоту грому, од скритого зідхання серця до крику смертельної розпуки.

Треба тільки уміти слухати. А дід навчився. Довгі роки самітнього життя серед розлогих просторів, у цьому царстві вітру, навчили його розуміти таємну розмову. Ось і тепер приносить йому той вірний товариш усякі звістки світу і кидає, мов цінний дарунок, у комин халупки».

Примітка: *(«Дорогою ціною»,* Мих. Коцюбинський).

Повістей (оповідань також) з детективною і колоніяльною тематикою майже нема в українській літературі, але вони вельми поширені в літературах англомовних країн: згадати хоча б повісті Конан Дойля, Майн Ріда, Джека Лондона, Фенімора Купера, Редіярда Кіплінга тощо.

«ТИГРОЛОВИ»

Сюжетна акція повісти *«Тигролови»* (автор назвав твір романом) вихідним пунктом має також утечу героя, Григорія Многогрішного від новітньої комуністичної панцини. Втеча відбувається вже за межами України, в Сибіру і пов'язана з незвичайним ризиком, а далі — подано пригоди нового життя героя серед тих українських поселенців Далекого Сходу, які головним своїм заняттям обрали мисливство, зокрема вельми небезпечне, але добре платне полювання та тигрів. (Небезпечне особливо тому, що тигрів треба доставити на приймальні пункти живими). Крім тигроловства, новопоселенці плекають ще один дуже прибутковий рід мисливства, а саме — «пантування», тобто полювання на молодих оленів породи ізюбрів, що їх роги, звані «пантами», мисливці за високу ціну збува-

ють китайцям для виготовлення дорогоцінних ліків.

Про все це автор барвисто розповідає в повісті не безпосередньо від себе, а устами самих мисливців — старого Сірка і його дорослих дітей: Грицька та Наталки. (З цією останньою, молодою красунею і водночас відважним мисливцем, у Григорія Многогрішного зав'язується щире взаємне кохання; Наталка навіть зважується покинути батьківську оселю й ділити з Многогрішним небезпечне життя втікачів від совєтського режиму).

Різноманітні пригоди полювання в незвичних умовах пралісів та гірських горбів («сопок») і полонин далекого від України Приамур'я дають нагоду авторові знайомити з багатим і цілком незнаним *українському читачеві* рослинним і тваринним світом тих розлогих місцевостей, колонізованих виходцями з України. І знову ж автор майстерно вплітає ці інформації в канву повісти, подаючи їх не способом якихось відокремлених описів-відомостей від себе як автора, а устами мисливців (Сіркової родини), як їх живу розповідь, у процесі самого полювання чи приготувань до нього.

Ось Грицько розповідає Многогрішному про «пантування» — де, коли і як воно відбувається. (А для Многогрішного — все це новина, все цікаве).

«...Солонці — це такі місця по **гарях** та **марях... Ну, гарі** — це горілі нетрі, а **марі** — багна по-нашому, тільки гірські. От часто проходять в нетрях пожежі і вигоряють величезні клини, іноді на сто верстов... Отож на марях та біля них на схилах сопок часто буває природна солона земля — це й є солонець. Отож звір ізюбр, та й коза, та й сохаті люблять ту землю їсти, особливо тоді, коли в них ростуть нові роги, що звуться панти. І найбільше ходять ізюбри на ті солонці, що на горах, бо там просторіше і безпечніше — видно все навколо. І ходять тільки вночі, і то влітку, саме тоді, як тії панти ростуть. Ну, панти ті дуже цінні, тільки ж панти ізюбрині... Або плямистого оленя. Та плямистого оленя вже майже нема. А ізюбр — це не плямистий олень, лише рудувато-сірий... Ізюбр — самець щороку змінює роги: в лютому-березні збиває геть старі і стає безрогий, а за літо виростають нові і вже восени на час «реву», або парування, у нього знову великі, красиві роги. Тоді самці б'ються за самиць. Поки роги молоді і ще м'які, вони мають у собі якусь велику силу як ліки проти усіх хвороб».

Многогрішний цікавиться — для чого ж солонці ще солять? (Він чув про це від Сірчихи і Наталки). Молодий Сірко і це йому вияснює:

«... Земля виснажується ж. Був це, скажемо, прекрасний солонець,

що його добре знали і відвідували звірі, ще й до того ж добре припасований і зручний для **пантівки.** Бо новий солонець хоч і знайдеш, та пантувати на нім скоро не будеш... Тож найкраще, як є старі, безпечні солонці. А щоб звір ходив завжди, їх підсолюють. Цю весну ми завезли на одну тільки Голубу півтонни соли...»

Прикметною рисою *«Тигроловів»* є звеличення **української людини взагалі.** В порівнанні до аґентів совєтського режиму, українські персонажі повісти — люди високих фізичних і моральних якостей. Уся родина Сірків — це не тільки відважні і спритні мисливці, а й люди кришталево чистої душі, до того ж — щирі патріоти старої Батьківщини. Під цим оглядом *«Тигролови»* — вельми побажана вартісна лектура для нашої молоді. Автор щасливо поєднав у суцільному сюжеті пригоди Многогрішного, національно-політичного борця проти совєтського комуністичного режиму, з подачею цікавих відомостей про українську людність «Зеленого Клину» та Приамур'я, вплівши ці відомості в канву цікавих і повчальних пригод мисливських занять родини Сірка.

Мова повісти — багата і барвиста, хоч подекуди (це стосується, головно, діялогів) її варто було б більше «індивідуалізувати». (У повісті мова інтеліґента Многогрішного майже нічим не відрізняється від мови мисливців родини Сірка).

У повісті Осьмачки *«Старший Боярин»* цикл пригод головних героїв — Лундика і Варки відбувається в межах України, навіть ще вужче — в межах української сільської дійсности. Нема далеких мандрів, так люблених авторами пригодницьких повістей. Натомість звичайні явища людського побуту і господарської діяльности автор подає в пляні такої гіперболізації і таємничости, що повість місцями справляє враження фантастичности (варто пригадати сцени у «лісових братчиків», першу зустріч Гордія Лундика з Варкою, а особливо історію панського ланового, несамовитого діда Маркура Пупаня, що про нього розповіла Лундикові його тітка).

Як зразок гіперболізації і якоїсь аж «символічности» образів повісти наведемо тут коротенький уривок тексту з першого розділу повісти, коли Лундик уперше почув спів «билиці» — ніби душі паніматки Марфи, замученої і запротореної колись дідом Маркурою Пупанем, (насправді, як можна здогадатися, то був спів живої Варки).

«І саме в цю мить щось у яру заспівало таким сумним чистим та високим голосом, що луна від нього нестримною потугою покотилася через село проз церкву в степ і вдарилася в високе небо...і воно

над степом і селом і над осяяним від місяця церковним хрестом не видержало тієї туги, що підіймали людські звуки у неміренність ночі... не видержало і стало возноситись вище і вище... стало розходитись ширше і ширше... А голос жіночий безперестанку тужив:

«Ой горе, горе з такою годиною!
Прокляла мати малою дитиною,
Прокляла мати і щастя позбавила,
Під тинами людськими без жалю поставила...»

В Гордієвім єстві всі почуття притаїлися, і моторошний холод обхопив тіло на теплім сіні і під теплим кожухом, і кожна цятка нервів стала слухом... А голос побивався під небом, ридав, благав, то знов западав у глибокі тіні далеких вибалків та ярів. І тільки щемів здавленою гарячою луною у яснім літнім тумані ночі, аби знову вирватися з тиші і ударити з новою силою у вічне склепіння над землею.

Так буває орлиця, вкинута в клітку, спочатку б'ється грудьми, головою, пазурями об іржаві грати, але заюшена кров'ю і знесилена падає без руху, ждучи, поки спрагнене волі невгавуче серце кине її знов у смертельний та нерівний бій з холодним залізом неволі...

Від пісні, сповненої несосвітенного жалю, небеса нап'ялися до останньої можливости своєї сили, аби тільки не луснути і не пустити до Бога страшних жалів невідомого і самотнього жіночого серця. І посеред ночі від наглого місяця стало світліше і моторошніше, і він, ніби це відчувши, став важко і повільно осідати над церквою... І знизився на найвищий гостряк хреста. Хрест не витримав, тріснув і з місяцем упав в ограду... І цей тріск продзвенів як смертельний постріл по всіх розлогах ночі, і на землі стала глупа ніч... І пісня і луна зникли і заглухли неначе камінь, кинутий у криницю, який сів на скалу-мучене дно глибокої води».

У повісті *«Старший боярин»* є розділи (XI, XII), що мали нібито відобразити соціяльно-політичну боротьбу в Україні початку нашого століття, боротьбу за народоправство і самостійність України, поневоленої московсько-царським режимом. Проте виявилося, що стилевими засобами Осьмачки (які він так майстерно застосував для змалювання романічних взаємин і пригод Лундика і Варки) цього не дається зробити: всі епізоди, що дотичать «революційної діяльности» панотця Діяковського і «куреня вільних українців» виглядають карикатурно і позбавлені мистецької вартости. Антимистецькість згаданих розділів різко контрастує до високомистецьких розділів (особливо початкових), що змальовують любовну пару —

Лундика і Варку та «несвітського» Маркура Пупаня. Це відбилося закономірно і в мовостилі. Наскільки в початкових розділах твору мова поетична, багата, з цікавими неологізмами та цілими висловами, що звучать свіжо, з огляду на їх маловживаність і звідси, сказати б так, «нестертість» (**несосвітенний** жаль, **неміренність** ночі, **розлогі** ночі, **невгавуче** серце і т. ін.), — настільки мова розділів про «курінь вільних українців» коструба́та і шабльонова-публіцистична.

Можна також закинути авторові грубий натуралізм деяких сцен повісти, що становить перешкоду до використання «*Старшого боярина*» в школах середнього ступня.

Прикметною рисою пригодницьких повістей є те, що сюжетна акція пробігає в незвичній обстанові, повній різних несподіванок і небезпек, а тому є небуденна, «романтична». В багатьох із них значне місце посідають любовні пригоди персонажів, що ще збільшує їх романтичний характер, оскільки любовно-інтимна сфера завжди належала і належить до «романтики», а не «прози» людського життя.

Пригодницькі повісті і оповідання становлять улюблену лектуру молоді у всіх країнах. На жаль, у нашому письменстві гарних пригодницьких повістей, які можна було б рекомендувати молоді, дуже мало. «*Син України*» Златопольця і Федіва, «*Шукачі блакитних перлів*» Гая і популярні повісті С. Любомирського (*«Жорстокі світанки»* та ін.) — не мають належної мистецької вартости. Не мають її і пригодницькі повістярські твори на Батьківщині, бо їх писання підпорядковане директивам компартії.

«*Робінзон Крузо*» — як світовий зразок пригодницької повісти

Незвичайність ситуацій-пригод, в які раз-у-раз потрапляють герої твору, найлегше осягається частою зміною сюжетної дії, пов'язуванням її — через мандрівки героїв-персонажів — з далекими недослідженими чи мало дослідженими закутинами земного ґльобу. Засіб мандрівки практикували ще античні письменники в своїх любовно-пригодницьких повістях. Але европейське повістярство 17 і 18 віку, в особах англійського письменника Даніеля Дефо з його славетною повістю «*Робінзон Крузо*» (повна назва: «Життя і надзвичайні пригоди Робінзона Крузо, моряка з Йорку», 1719 р.) створило особливий тип пригодницько-добичницької повісти, на додачу до знаної ще з античних часів повісти пригодницько-любовної. Величе-

зна популярність «*Робінзона Крузо*», що не вигасла й досі серед молоді всіх країн, спонукує розглянути цю повість докладніше.

Англія — перша капіталістична країна Європи, яка, дякуючи своєму ранньому упромисловленню, найповніше використала можливості світового ринку, що став доступний після епохальних географічних відкрить попередніх століть, започаткованих мореплавцями Васко де Ґамою, Христофором Колюмбом і Маґелляном. Ославлене «початкове нагромадження капіталу» ніде не мало такого буйного розгону і яскравого вияву, як саме в Англії, де через це саме найвиразніше дали себе відчути як позитивні, так і неґативні сторони капіталістичного ладу, — наступника февдалізму. Невичерпна ініціятива, зарадність у кожній життьовій ситуації, винахідливість і витривалість — ось домінантні риси героя повісти Даніеля Дефо. Моряк Робінзон Крузо — це насамперед людина-здобувець, що не боїться ніяких життьових недогод і зусиль. Цим Дефо представив читачам ідеал нової керівної кляси суспільства — буржуазії, коли вона ще мала підстави вважати себе справжнім культуртреґером і ототожнювала свої інтереси з інтересами величезної більшости суспільства.

Мотив потрапляння людини на безлюдний острів і дивовижних з нею там пригод вже подибуємо і в творах античної доби. Одначе там навала різних страшних потвор та стихійних лих на людину подавана як наслідок ворожих дій якихось надприродних сил, втілених у постатях злих богів, так само як чудесний порятунок від них був наслідком втручання богів добрих чи у всякому разі до даної людини зичливих. Людська винахідливість і енергія не мали суттєвого значення — все залежало від «вищих сил».

Тим часом у Дефо ніяких надприродних сил нема. Робінзон Крузо рятує себе від голоду, холоду і звірів самотужки, без сторонньої допомоги. Мало того — він поступово «завойовує» весь острів і стає його володарем; при цьому усе йому необхідне: житло, зброю, харчі, одяг Робінзон витворює сам. Сам же згодом «творить суспільство», рятуючи від смерти дикуна П'ятницю і виховуючи його на свого товариша-помічника. Отже він, так би мовити, відбуває в мініятюрі культурний процес людства від самих початків. Це надзвичайно імпонувало читачам, що починають свідоме життя і для яких світ — це справді безмежне поле для здобуття і розвивання своїх здібностей. Тож не диво, що повість «*Робінзон Крузо*» відразу стала улюбленою книжкою молоді.

Проте треба сказати, що дійсно високомистецькою є лише перша частина: друга частина, де розповідається про повні незвичайних

пригод мандрівки Робінзона в товаристві П'ятниці по Китаю і Сибіру та повернення їх на свій острів, вже значно слабша, а ртетя частина ще менш цікава, бо містить лиш роздуми та моралізування Робінзона про людське життя. Згодом обидві ці частини забуто.

Зате перша, основна частина (вона закінчується поверненням Робінзона з безлюдного острова на батьківщину, тобто Англію) викликала багато наслідувань у різних країнах Европи, а також звичайних переробок, ось як *«Острів скель»* І. Шнабеля (1742), *«Робінзон Крузо молодший»* І. Кампе (1779), *«Швайцарський Робінзон»* Йогана Віса (1813) та ін. Останні дві, написані в німецькій мові, мали великий успіх на континенті Европи, де англійський оригінал був менш поширений.

Всі переробки і «підробки» *«Робінзона Крузо»* Даніеля Дефо, як правило, вуалювали, чи пак причепурювали головного героя відповідно до поглядів і смаків автора. В наслідок цього повнокровний, соковитий моряк-купець Робінзон перетворювався в досить таки нудного мораліста, носія християнських чеснот.

Примітка: Інші широковідомі в літературах Европи повісті екзотичних пригод і фантастики *«Дон Кіхот»* Сервантеса, *«Гарґантюа і Пантаґрюель»* Рабле, *«Подорожі Гуллівера»* Свіфта тощо — як твори пародійно-сатиричні — ми розглядаємо в іншому місці книги.

ґ. **Фантастична повість**

Говорячи про пригодницькі повісті, ми зазначали, що в деких із них наявні елементи фантастики, тобто предмети, істоти, явища, що їх наша свідомість вважає позареальними, тобто реально не існуючими. Якщо такі фантастичні елементи у повісті переважають і визначають головний розвиток сюжетної акції, то таку повість ми називаємо **фантастичною.**

У повісті О. Стороженка *«Марко Проклятий»* герой повісти блукає по світах, носячи в торбі голови вбитих ним найдорожчих людей: своєї матері й дочки. Щоночі ці голови оживають і завдають убивцеві жахних душевних мук, нагадуючи йому про його бестіяльський злочин. Він би рад умерти, навмисно наражає себе на небезпеки, але вмерти йому не судилося: він мусить безконечно покутувати в душевних муках свій надлюдський злочин.

У славного письменника Миколи Гоголя серед творів з українською тематикою є повість *«Вій»,* збудована на старо-

давніх анімістичних віруваннях наших предків.[1]) Герой повісти — бурсак-богослов Хома Брут залишився сам один уночі біля померлої сотниківни читати псалтир. Опівночі до церкви злітається вся «нечиста сила» — чортівське й відьомське кодло. Нарешті з'являється і сам Вій — жахлива потворна постать з опущеними аж до землі повіками. Він показав усій «нечистій силі» пальцем на Хому Брута — і той з переляку падає трупом.

Річ певна, читач не може в таке повірити, бо це не вміщається як реальність в рамки свідомости дорослої людини нашої доби.

У повісті Вол. Винниченка *«Сонячна машина»* герой твору Рудольф Штор винайшов «сонячну машину» — апарат, що перший-ліпший бур'ян перетворює в поживну для людини їжу, причім таку, що робить людей не тільки ситими, а й сонячновеселими, життєрадісними. Але їжу цю кожен мусить зготувати для себе сам, особисто «в поті чола».

Знову ж таки — щось цілком неймовірне.

Але приглядаючись до перших двох повістей і порівнюючи фантастичні образи їх з образами *«Сонячної машини»,* ми схоплюємо різницю: фантастика перших двох зображує давноминулий, перейдений етап людського розвитку, а фантастика твору Винниченка поринає в майбутньому. Інакше кажучи, можна сказати, що фантастичні образи *«Марка Проклятого» і «Вія»* — реальні для людської свідомости давноминулого суспільства, а фантастичні образи *«Сонячної машини»* — реальні (знову ж таки, в свідомості людини) як проєкція, як «пісня майбутніх часів», але не як сьогоднішня дійсність. Першого роду твори мають тісний зв'язок з усною народною творчістю, будять інтерес читача до кращого пізнання фолкльору взагалі; другі — надихані спрагою людини збагнути незнані таємниці людського життя і природи, зазирнути в майбутнє крізь заслону віків, передбачити дальший шлях людства, тримаючись ґрунту науки. Тому ці другі твори узвичаєно називати **науково-фантастичними.**

Варто згадати, що багато візіонерських конструкцій науково-фантастичних повістей сьогодні здійснені практично, стали реальністю: згадати хоч би міжконтинентальні підводні човни та міжплянетні атомні ракети, про які фантазував у минулому столітті французький повістяр Жюль Верн у своїх творах: *«Де-*

---

1. Анімістичні вірування (від лат. слова animus — дух) — віра в духів померлих предків і їх дійове втручання в діяльність живих людей — нащадків.

сять тисяч миль під водою», «Подорож на Місяць» та ін.

Щоб заокруглити сказане, додамо: **фантастична повість,** з наявністю нереальних персонажів з народної демонології: різних дідьків, відьом, вовкулаків та русалок (очевидно, поруч з реально-людськими персонажами), **є мистецьким відгомоном первісного стану людини,** коли вона скрізь навколо себе бачила й чула грізну невідомість сил природи. Тим часом **науково-фантастична повість є мистецьким продуктом віри сучасної людини у всесильність людського розуму.**

Крім *«Сонячної машини»* В. Винниченка як приклад науково-фантастичної повісти в нашому письменстві можна назвати ще повість Людмили Коваленко *«Рік 2245»,* а також деякі твори В. Владка і Ю. Смолича (напр. *«Прекрасні катастрофи»),* хоч у них немило вражає велика доза совєтсько-комуністичної пропаґанди.

Для потреб школи зформулюємо визначення фантастичної повісти: **це такий твір повістярського жанру, де поруч із сюжетними елементами реального світу «персонажами, подіями, матеріяльним тлом» наявні й елементи фантастичні,** тобто такі, що їх наша свідомість вважає неіснуючими в реальному світі нашої доби.

Фантастичні твори віддзеркалюють людське прагнення вирватися, бодай в уяві, з рамок реального світу, в якому нас обсіли турботи про щоденний кусень хліба.

д. Історична повість

Повість, що зображує якісь важливі історичні події, з поданням справжніх імен дійсних учасників тих подій (хоч би тільки головних), **справжніх дат і місцевостей, називається історичною.**

Завданням історичної повісти — відтворити в мистецьких образах більше чи менше віддалену від автора добу, з її людськими характерами, матеріяльною обстановою і духовою атмосферою. Щоб упоратися з таким завданням, письменник мусить обрану ним добу добре знати, простудіювати наявні історичні матеріяли: архівні, музейні, також свідчення живих людей, де й коли це можливо. Необізнаність автора історичної повісти з матеріялами історії може призвести до таких огріхів у змісті твору, які відразу позбавлять твір переконливости в очах культурного читача.

Проте, додержуючись матеріяльної й фактичної основи до-

би, зокрема і особливо щодо дат, місцевостей, зовнішніх портретів історичних осіб тощо, письменник оздоблює цю основу мистецьким візерунком-вигадкою, особливо **у внутрішнім, духовім портреті персонажів, у творенні характерів.** Душевні переживання, пристрасті і недуги, потайні задуми, — уся ця інтимна сфера індивідуального життя історичних осіб здебільша залишається загалові сучасників недостатньо виявленою. (Не раз буває так, що певні деталі особистого життя видатної в суспільстві особи свідомо приховує від загалу найближче оточення цієї особи). Ось у цій сфері автор історичної повісти, відділений вже солідною відстанню часу, має достатній простір для мистецької інтуїції й вигадки.

Певна річ, що для сюжету історичної повісти письменники найчастіше беруть якісь важливі історичні події, які полишили тривкий слід у пам'яті даного суспільства. Найперше тому, що вони притягають увагу самого письменника, як члена даного суспільства; а подруге, тому, що такий твір має найбільше даних зацікавити широкі кола читачів. Проте деколи письменник іде, як то кажуть, по лінії найбільшої трудности — тобто обирає як сюжет своєї повісти менше знані події історії і менше відомі історичні людські постаті, маючи в ціи випадку шанси бути піонером їх мистецького зображення.

Як приклади історичних повістей в українському письменстві можна назвати *«Чорну Раду»* Панька Куліша, *«Захар Беркут»* Ів. Франка, повісті *«Мотря», «Не вбивай», «Батурин»* і *«Полтава»* Б. Лепкого з тетралогії *«Мазепа».* З історичних повістей ближчого до нас часу слід назвати *«Людолови»* Зінаїди Тулуб, *«Меч Ареа»* Білика, «Святослав», «Володимир» Скляренка.

З історичного повістярства інших народів Европи найбільше відомі повісті англійського письменника **Волтер Скотта** *(«Айвенго», «Пуритани», «Веверлі», «Кенільорт»* тощо), французьких письменників: **Густава Фльобера** *(«Саламбо»* — історична повість з доби воєн Картаґени проти Риму), **Віктора Гюго** *(«Шуани», «1793-ій рік»* — повісті з часів Великої Французької революції); повість *«Війна і мир»* російського письменника **Льва Толстого.**

Історизм і героїка

До сказаного попереду про історичну повість необхідно додати пару суттєвих моментів, що стосуватимуться не лише

цього жанру (тобто історичної повісти), а творів з історичною тематикою взагалі, отже й історичного оповідання, історичної поеми, історичної драми чи трагедії. Ці два моменти можна формулювати як **«історизм» і «героїка».**

Очевидно, поняття **історизму** в літературно-мистецькому творі не вичерпується наявністю в ньому історичних осіб-персонажів твору та історичних подій і місць, де вони відбувалися; взагалі, справа не у реальному відтворенні дійсних історичних фактів (як це робить історик-науковець). Справжній **історизм** літературно-мистецького твору полягає насамперед у відтворенні засобами мистецького слова **історичного тла** — суспільного побуту й духово-культурної атмосфери, що в них живуть і діють реально-історичні персонажі, поруч із вигаданими автором. **Не точність фактичної сторони подій, а яскраво-живо відчутний кольорит і дух доби —** ось у чому справжня істота-сенс літературно-мистецького твору з історичною тематикою.

Один із наших найбільших письменників, що водночас був і видатним літературознавцем, Іван Франко в передмові до своєї повісти *«Захар Беркут»* висловився про історичну повість так:

«Повість історична — це не історія. Історикові ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатування фактів; натомість повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для воплочення певної ідеї в певних живих, типових особах. Освічення, характеристика, мотивування і групування фактів у історика і в повістяра зовсім відмінні. Де історик оперує аргументами і логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми, особами.

Праця історична має вартість, коли факти в ній представлені докладно і в причиновім зв'язку; повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе заняти сучасних живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна». (Цитуємо за часописом «Свобода»).

Другим моментом є **героїка:** це — **створення піднесених, «героїчних» образів** (і персонажів, і цілих епізодів), опромінення їх, що так скажемо, «світлом величі і високої температури» Загально кажучи, це буде «піднесення на котурни» минувшини, розуміючи це широко — не як саму лише гльорифікацію позитивних, з погляду автора, явищ та осіб, але й як підкреслене згущення фарб у показі моментів від'ємних. Історичний повістяр — не історик-науковець і йому не до лиця холодна кров і тверезість аналізи: його твір мусить промовляти **емоційно.**

Тут ми нагадаємо вже раз сказане, що саме момент «героїки» вимагає, щоб зображувані події були досить віддалені в часі від автора, щоб йому «окремі дерева не заступали лісу».

Не від речі буде сказати, що ідейним джерелом і спонукою історичної героїки є, з правила, **національне Я** письменника; це зумовлює високу виховну ролю добрих історичних повістей (як і творів іншого жанру на історичні теми), зокрема й особливо для молоді.

(Дивись у **Хрестомат. додаткові** *«Чорну Раду»* П. Куліша: сюжет, текстові уривки, загальна аналіза).

Сентименталізм і «народництво» в нашому письменстві

Сентиментальні оповідання і повісті в Україні з'явилися майже на три чверті століття пізніше, ніж у Західній Європі, і репрезентовані головно в творчості Квітки-Основ'яненка і Марка Вовчка, про що ми вже згадували, говорячи про побутову повість. Цікаво зазначити, що наша бездержавність і, в зв'язку з цим, втиснення української стихії в звужені рамки «простого люду» (розумій: селянство і міщанство) призвело до ненормального (якщо за норму вважати суспільний розвиток у Західній Європі) розподілу позитивних і негативних персонажів в українських сентиментальних повістярських творах: позитивні персонажі — це завжди особи української крови, а негативні: насильники, шахраї і т. ін. — особи чужої національности: москалі, жиди, поляки. Таким чином момент соціяльної нерівности ускладнявся моментом національного поневолення.

Це виразно позначилося і в творчості Квітки-Основ'яненка, де українська дівчина Оксана стає жертвою москаля-офіцера Зоріна (повість *«Сердешна Оксана»),* і в творчості Марка Вовчка, де кріпачка Устина страждає від змосковщеної панночки-інститутки (повість *«Інститутка»).* Цю ж лінію протиставлення українського простолюдина — яко жертви чужонаціональних насильників та визискувачів — українське повістярство продовжувало й пізніше: в творчості Ол. Кониського, Івана Франка, Нечуя-Левицького тощо, отже тоді, коли сентименталізм перестав бути домінантною рисою нашого повістярства. Тоді, в часи «народництва» як суспільного руху в літературний ужиток увійшли терміни «народництво», «народ-

ницька література» і ці терміни-позначення наші письменники і критики прикладали до всього нашого літературного процесу аж до кінця 19-го століття.

Творчість Нечуя-Левицького, особливо *«Микола Джеря»*, *«Хмари»* та ін., твори Ол. Кониського, а пізніше особливо Бориса Грінченка з його популярною свого часу трилогією: *«На розпутті»*, *«Під тихими вербами»*, *«Сонячний промінь»*, — все це відоме в нашій історії як **«народницька література».** Данину «народництву» віддав і молодий Михайло Коцюбинський, що пізніше розсунув рамки свого повістярства, охопивши тематично також інтеліґентські верстви нашого суспільства, не обмежуючись уже самим селянством і взагалі українським селом.

Примітка. У відділеній австрійськими кордонами західній частині України (Галичина, Буковина, Закарпаття) сентиментальне повістярство не представлене місцевими авторами. Натомість у десятиліттях національного відродження цієї вітки українського народу (30-40 роки 19 стол.) тут вельми позначився вплив англійця Байрона і творчости німецьких романтиків. **Маркіян Шашкевич** і **Микола Устиянович,** а пізніше **Осип Юрій Федькович** писали чималенькі розміром оповідання (що їх з огляду на розмір, назвемо також повістями), сповнені романтичних пригод на тлі яскравих карпатських гірських краєвидів, з персонажами в дусі модного тоді в Європі **байронізму** — як непокірних, гордих і пристрасних характерів.

Яскравими прикладами, що можуть правити за зразок таких романтизованих оповідань, назвемо такі твори: *«Олена»* Марк. Шашкевича, *«Месть верховинця»* та *«Страсний четвер»* Мих. Устияновича, *«Люба-згуба»*, *«Серце не навчити»* і *«Сафат Зінич»* О. Ю. Федьковича.

ГУМОР І САТИРА

Серед оповідань і повістей не раз подибуємо такі, де вчинки персонажів і випадки з ними ніби навмисно підібрані однобоко: або «смішно-веселі», або «смішно-гіркі» (сумні) з погляду читача. Перші, очевидно, не є неґативні, і тому читач сміється добродушно, весело розважаючись; другі читач сприймає як шкідливі, відразливі — і тому він кпить з них уїдливо, навіть злісно, спонуканий до того автором. Першого роду твори звемо **гумористичними** (від англійського humorous — розважальний, веселий); другого роду твори звемо **сатиричними** або викривальними.

Для прикладу візьмемо два оповідання: *«Вуса»* **Ол. Стороженка** і *«Афонський пройдисвіт»* **Ів. Нечуя-Левицького.** В оповіданні *«Вуса»* герой — службовець урядового апарату російської імперії доби Петра І чи Єлисавети — мусить за урядовим наказом позбутися своїх розкішних вусів, якими він так пишався і до яких звик, як до невід'ємної частки самого себе. Факт для героя неприємний і навіть сумний, але для читача новітньої доби (і для самого автора) увесь клопіт і намагання героя твору врятувати свої вуса — лише привід весело посміятися, розважитися такою чужою «бідою». Кінець кінцем, без вусів у багатьох відношеннях навіть зручніше — це розуміє автор, і розуміють читачі, і навіть сам герой твору оповідає про це, сміючись. (Оповідання написане від особи героя).

В оповіданні *«Афонський пройдисвіт»* головний герой — крамар з Одеси, що удає з себе солідного купця, який торгує іконами та іншими предметами церковної обстанови: ризами, свічками, антимінсами тощо. «Краму» цього він має однак не багато і тільки для початкового знайомства; дійсні його «купецькі операції» полягають у видурюванні грошей у малоосвіченого тодішнього духівництва різних провінційних закутин, видурювані з допомогою горілки, вина та безпардонної брехні й шантажу.

Очевидно, шахрайські вчинки такого «героя» мусять обурювати читача: вони підривають важливу духову остою суспільства — церкви й манастирі, деморалізують духівництво і вірних. Але мало кращі за «героя» і його жертви, і тому сатиричне жало письменника не шкодує і їх. Інтенція письменника ясна: він висміює темноту, скнарість і жадобу провінційного духівництва, вважаючи ці його хиби великим злом для суспільства.

Отже гумористичність і сатиричність літературних творів — це в принципі різні речі, подібно як різниться сміх веселий від сміху гіркого. Проте в нашому повістярстві є багато творів, де гумор і сатира йдуть поруч себе, і важко буває сказати, що саме переважає і чи слід даний твір кваліфікувати як гумористичний, чи як сатиричний. Такими гумористично-сатиричними є напр., низка оповідань Квітки-Основ'яненка: *«Салдатський портрет», «Підбрехач», «Купований розум», «Пархомове снідання».* Такий же характер має повістярський твір Ів. Нечуя-Левицького *«Баба Параска та баба Палажка»* (зрештою й *«Афонський пройдисвіт»* поруч із сатирою має також гумор). В сучасній еміграційній літературі відомі гумористично-сати-

ричні оповідання Ст. Риндика *«Гемага», «Барон», «Терентій Трохимович Тарадайка»* та ін.

Оповідання і повісті гумористично-сатиричного характеру, так само як і фейлетони та гуморески належать до літератури розвагової, або розважальної. Таке окреслення має свою рацію, бо вказує на психічну функцію цього роду творів. «Сміх — це здоров'я!» Ця життьова мудрість відома ще з сивої давнини, і можна цілком погодитися з твердженням, що людина без сміху — це людина психічно не повна, ніби Богом скривджена. Очевидно, ми говоримо не про так званий «сміх на кутні», а про сміх радісний, веселий. Такі твори і їх автори завжди тішилися великою популярністю у читачів.

Термінів «гумор», «гумористичний» антична література не знала, вони належать Новій добі, походячи від англійського слова humour, що на першому пляні означає: настрій, примха і лише на другому пляні має давнє латинське значення цього слова: волога, мокрота. Термін »сатира» має свій корінь в літературі античного Риму, де він відомий як «сатура» (satura), дослівне значення якого — суміш. У прикладенні до літератури це означало творчість, де було змішане серйозне з смішним. «Сатурами» назвав свої ««серйозно-смішні» віршовані твори римський письменник Гай Луцілій, випустивши в кінці II ст. до н. ери 30 книжок своїх «сатур» з мішаною тематикою (теми побутові, суспільно-політичні, моральні, філософські).

Дальшим відомим сатиричним автором був славний римський письменник Квінт Горацій (65-8 рр. до н. е.), що називав свої сатири «розмовами». На відміну від Луцілія, Горацій рідко торкався суто політичних тем, а висміював побутові хиби та недоречності римських громадян.

Третім античним сатириком, який в еврпейській літературі кінця Середніх віків і в Новій добі здобув найбільшої слави як сатирик, був Ювенал, що жив у другій половині першого століття і перших декадах другого століття нашої ери. Ювенал відновив і розвинув започаткований Луцілієм тип «обуреної сатири», тобто сатиру в сучасному розумінні цього слова. (В «сатурах» Луцілія багато їдкого висміювання тих чи тих осіб та явищ римського суспільства останніх декад другого століття до нашої ери). Ювенал сам висловлювався про свої сатиричні твори, що їх «породило обурення».

Належить зазначити, що — на відміну від сучасности — в стародавніх часах сатиричні твори завжди мали віршовану форму.

РОЗПОВІДЬ, ЇЇ РІЗНІ ФОРМИ ТА ВИДИ В ПОВІ— ЯРСЬКИХ ТВОРАХ. ОПИСИ І ПОРТРЕТИ. ДІЯЛОГИ.

Розповідати в оповіданні чи повісті може, насамперед, автор від себе (тобто як «Я») — це маємо в творах автобіографічних, де автор розповідає про своє життя-буття в якомусь більшому чи меншому періоді часу. Такою є, напр., повість *«Далекий світ»* Галини Журби. В цім випадку автор подає своє походження, професію, взагалі біографічні дані, не потребуючи лише називати себе по імені.

Другу групу повістярських творів, розповіданих через «Я», становлять твори, де «Я» є головним персонажем твору, але формально з автором не ототожнений, і тому такий твір не називається автобіографічним, хоч читач може собі гадати, що автор розповідає про себе. Таких оповідань і повістей є багато, напр. оповідання *«Вуси»* Ол. Стороженка, повість *«Царівна»* Ольги Кобилянської, повість *«Записки Кирпатого Мефістофеля»* Вол. Винниченка і т. ін. Прикметною рисою таких творів є наявність «записів із щоденника», який нібито провадять головні герої.

Третю групу повістярських творів, в яких розповідь провадиться від першої особи «Я», становлять ті, де «Я» не стоїть в центрі сюжетної дії, а лише збоку, як свідок-спостерігач та як свого роду. «зв'язківець» поміж чільними персонажами — активними учасниками сюжетної дії. Такими є оповідання з судової практики Модеста Левицького, багато оповідань Ст. Риндика, *«Маєстро»* Фотія Мелешка тощо.

Проте в більшості повістярських творів автор провадить розповідь не від себе, не від першої особи, а цілком безіменно; або устами одного із персонажів твору, який може розповідати про себе, — про свої пригоди і переживання або бути тільки, так би мовити, «позиченим» розповідачем, «заступником автора», про ті чи інші події, де він міг і не бути учасником.

Наведемо приклади.

Оповідання з книжки Л. Мосендза *«Людина покірна»* автор подає як розповідь філософуючого персонажа Давида, а Микола Гоголь у циклі *«Вечори на хуторі поблизу Диканьки»* подає свою розповідь як розповідь пасічника Рудого Пань-

ка. Це дає Гоголеві нагоду уживати зворотів і лексики, які звучали б неприродно в мові інтелігента, але дуже природно звучать в устах «людини з народу». Від цього «пасічника» йде і густе українське забарвлення російського тексту Гоголевих оповідань.

Та найбільше повістярських творів не показують взагалі обличчя розповідача. Такі, напр., усі оповідання і повісті **Мих. Коцюбинського,** найкращого нашого стиліста. Чи візьмемо його *«Коні не винні»,* чи *«Подарунок на іменини»,* чи такі повісті як *«Фата Моргана», «Для загального добра», «Тіні забутих предків»,* — в усіх цих творах розповідач не фігурує зовсім. Це саме бачимо в повістях **Ів. Франка, Панаса Мирного, Нечуя-Левицького** і багатьох інших.

Загально можна сказати, що від першої особи «Я» здебільшого писані психологічні повісті і нариси, де сюжет держиться на головному персонажі «Я», а інші персонажі — це лише «людське оточення» героя. Натомість оповідання і повісті цілком безособові (в сенсі розповідача) надаються для розгортання широкої сюжетної дії з цілим рядом дійових осіб і епізодів.

Різноманітні також способи розгортання в повістях та оповіданнях сюжетної дії. Давніші наші письменники подавали нормальний хронологічний хід сюжетної дії; мовляв, жив був ось такий (чи такі) персонаж (чи персонажі) — і крок за кроком оповідалось, що з ними траплялось далі на протязі певного часу. Так будував свої повістярські твори Гр. Квітка-Основ'яненко, Ів. Нечуй-Левицький, Марко Вовчок, Ол. Стороженко, П. Куліш, П. Мирний. Так будували й інші автори, і в багатьох випадках це практикується й досі.

Проте, деколи письменники починають свої твори, так би мовити, з кінця, тобто зав'язкою своєї розповіді беруть кінцевий момент сюжетної дії. Ось так в оповіданні І. Франка *«Сойчине крило»* персонаж твору («Я») готується стрічати насамоті «Новий рік», міркує собі про це, про те — і раптом дістає лист від колись близької йому жінки, про яку він уже три роки нічого не знав. Розкривши листа, він його читає — і цим способом розгортається перед читачем історію авторки листа, що й становить головний зміст оповідання.

Взагалі кажучи, такий перегляд минулого міг бути поданий і як спогад даного персонажа, навіяний чи листом, чи якимсь іншим предметом, бо і в тім випадку було б «завер-

тання сюжету назад». Франко волів саме лист-розповідь, бо в ньому героїня сама говорить про себе, сама себе атестує.

Листи, щоденники, різні записи і документи допомагають авторові розгортати сюжет в «глибину часу» — і тому їх використовується часто.

Мова автора і мова персонажів

Придивляючись уважно до тексту повістярського твору, ми помічаємо, що авторська мова, подана як нічия (тобто, не від того чи іншого персонажа), лексично і синтаксично відрізняється від мови персонажів, а також, що мова одного персонажа різниться від мови іншого персонажа.*) Це очевидно, має свою мистецьку рацію, бож мовні особливості персонажів є засобом, і при цьому зручним та потужним, **надавати обличчя** персонажеві, **характеризувати його.** У вправного, досвідченого письменника мова його персонажів і лексично — щодо запасу слів, частоти і місця їх уживання, і синтаксично, тобто способом будови речення, фрази, — індивідуалізується відповідно до соціяльної та фахової приналежности, освітнього рівня, віку і статі даних персонажів.

Особливості мови окремих персонажів виступають наяв у так званій прямій мові, зверненій безпосередньо до іншої особи або й до самого себе. Якщо ця особа приявна і в свою чергу говорить до мовця, то маємо розмову до якої можуть устрявати й інші особи, тут приявні. А проте з правила, нормально, розмовляють **двоє,** і тому в літературі узвичаїлось називати розмову персонажів **діялогом** (грецьке dialogos, дослівно: «мова двох»), на відміну від так званого **монологу** (грецьке монологос, дослівно: «одномова», або «мова одного»), коли персонаж мовить сам до себе або до уявного слухача.

Примітка: формально монологом є і промова, тобто мова лектора, доповідача перед збірним слухачем. Але в мистецькому літературному творі це не враховується, оскільки тоді оперується звизайно термінами «доповідь», «промова» тощо.

Монологи в повістярських творах практикується порівня-

---

*) Само собою, що й мова персонажів (як і вони самі, як і увесь літературно-мистецький твір) — належить авторові. Та проте, як знаємо, мистецькі образи «живуть і діють», кожен по-своєму; отже в мистецькому сенсі персонажі твору становлять **самостійні істоти.**

но не часто, бо їх легко і зручно заступити такими формами письменницького тексту як лист чи запис у щоденнику. Натомість **діялоги** подибуємо в кожному більшому повістярському творі. Поміж фразами розмовників автор деколи вставляє від себе пов'язуючі речення-завваги, щоб читачам було ясніше — **хто** саме **що** говорить. Це справді необхідне тоді, коли розмовців декілька. Коли ж їх тільки двоє, то авторські втручання-пояснення не мають «адресової функції», а «сценічну», тобто показують жести, рухи, вираз обличчя та інтонацію розмовців. Вправний письменник такі свої «пояснення-втручання» в діялогах обмежує до мінімуму — в нього персонажі **говорять так,** що йому, авторові, майже нема потреби втручатися і щось «домальовувати». Бо й справді: з того **як** людина говорить (з манери, «стилю» мови) її можна бачити зовсім виразно.

Діялоги— дзеркало душі дійових осіб твору

Загально кажучи, в діялозі (і взагалі в прямій мові) письменник має добру нагоду окреслити внутрішнє обличчя персонажів **безпосередньо,** способом їх самовияву, отже уникаючи описовости. У майстерному діялозі читач бачить розмовляючих персонажів наче в доброму дзеркалі.

У творах наших видатних письменників ми не раз подибуємо такі майстерні діялоги. Для прикладу наведемо коротенький діялог з оповідання «*Солонський Яр*» Мик. Хвильового. Попереду дамо пару речень, що впровадять читача (пояснять зміст).

Голова Млинківської волости Савка одержав від повітового комісара совєтської влади наказ знищити повстанців (Савка їх зве «бандистами»), що в Солонському Яру. Міліціонери, що під командою Савки, майже всі з колишніх партизанів, а очолює їх рудий старшина, їх же однодумець. По дорозі до лісу між цим старшиною і Савкою почалася розмова. (Далі текет автора).

«...Рудий міліціонер поліз за кисетом, а другою рукою порівняв свого коня з Савчиним.

— Слухай, друже, може не будемо тривожити їх, уладнаємо?

— Це кого? Соловчан?

— Авжеж!

Савка сказав:

— Наказ єсть з уїзду. Ніззя.

— Ага...Ну, то інше діло.

А потім погладив корявою рукою коростяву шию свого коня.

— Слиш, Савко! Кажуть по газетах — румунський король селянам слободу проголосив?

— А тобі що з того?

— Та як же: все таки слобода...

Савка скрушно похитав головою:

— Мало тобі слободи!..Під ким ти сидиш: під королем, чи ні? Ну?

— Звісно, що ні.

— Отож бо й є. Бандисти ви гарні, як на вас подивишся!»

Наведемо ще зразок діялогу з повісти *«Буйний вітер»* Ів. Багряного, розділ *«Горобина ніч»*.

Партійний редактор, комуніст Страменко, випитує у сторожа театру (він же і «завгосп»), діда Харитона, як і що говорять люди і що він сам думає про п'єсу, яку колись ставили в цьому театрі і про яку щойно перед цим робітник Чубенко розповів обом партійним начальникам: Страменкові і Сазонову, начальникові обласного НКВД. Погукавши Харитона, Страменко переповів йому те, що перед цим розповідав Чубенко, а далі каже:

« — Скажи, Харитоне, ось товаришу Сазонову...Ти ж знаєш, хто такий товариш Сазонов? (спеціяльний натиск)...Так от, скажи йому, чи було колись тут, у цьому театрі, ось таке (і стисло переповів Чубенкову байку).

Харитон прослухав байку. Помовчав. Чути як посміхнувся, чмихнувши. Пошкрябав п'ятернею потилицю, ніби спросоння, а насправді затягуючи час і маскуючи розгубленість. І нарешті зашкандибав:

— Воно конешно...І обратно ж — хто зна...Буває всяко. Але такого щоб, так не пам'ятаю. Ні, не пам'ятаю. Не було, значить. Мабуть, не було. Хтось вигадує.

— От, бачиш! — Страменко до Сазонова. А тоді знову до сторожа й завгоспа театру:

— А скажи, Харитоне, про що говорять там у вас, у театрі?

Харитон знову пошкріб потилицю.

— Та говорять...Ви ж чули сьогодні.

— Ні, так, поза сценою?...Анекдоти там які, чи так, скажемо, які куркульські теревені?..

— Та говорять все, що в голову збреде — значить, і нащот дівчат которі, а которі так нащот і молодиць...І про горілку обратно ж...Про все...

— Е-е-е...Теє...Там у вас дійсно є дівчата, і некоторі язикаті з них...Вони говорять?..

— Та говорять...Раз є язик, то чого ж. Обратно ж про все — про хлопців, а которі й про любов...»

Оця «шкандибаюча» мова діда Харитона як не можна краще уяскравлює обличчя цього персонажа. Так і видно: хитрує дідусь перед «начальством», якомога викручується, щоб ніби щось таки говорити (бож мовчати не можна!), **Але говорити так, щоб по суті нічого не сказати.**

З усього попереду сказаного цілком ясно, що мова персонажів лексично і синтаксично може відбігати від норм літературної мови; головна бо її функція — виявляти внутрішнє обличчя персонажа (і в цьому її специфічна відміна від мови авторської). Звідси ясно, що коли, наприклад, даний персонаж — людина малописьменна, то літературна, нормативна фраза в його устах *звучала б* недоречно, перекреслювала б образ.

Трансформація (перетворення) прямої мови в непряму

Пряму мову в повістярських творах належить вживати вміру, бо надмірне вживання її сповільнює темп сюжетної акції, затримує «розгортання» твору. Тому вправні письменники практикують не раз так звані «внутрішні діялоги», що становлять ніби трансформацію прямої мови персонажів у мову непряму. Цим осягається конденсації тексту і прискорення темпу сюжетної акції, водночас зберігаючи образовість, «кольорит самовияву» мовця, його внутрішнього обличчя.

Ось візьмемо для прикладу сцену розмови Соломії з Іваном Котигорошком у повісті *«Дорогою ціною»* Мих. Коцюбинського.

Енергійна Соломія уклала плян вихопити Остапа, свого чоловіка, з рук турецької адміністрації, що прирекла видати Остапа москалям (сказати б по-нинішньому, «репатріювати»). Для здійснення свого пляну Соломія потребує допомоги і звернулася до Івана Котигорошка, також утікача з України. Їх розмову автор подає спочатку в діялогічній формі.

« — Відвезуть, — промовила вона, дивлячись на нього сухими очима.

— Що відвезуть?

— Остапа.

— Ну? Коли?

— Позавтра... Ми його одіб'ємо.

— Хто — ми?

— Ви і я.

— Оце але! Оце сказали! Як же ми його одіб'ємо? Таже його турки везтимуть, гей! — налякався Котигорошок.

Дальшу розмову автор подає способом згаданого вище «внутрішнього діялогу», непрямою мовою.

«Що турки!.. Вона має цілий плян. Дуже простий плян. Він дістане собі й їй рушниці — кожен румун їх має в хаті — вони вийдуть на берег уранці, одв'яжуть чужий човен і випливуть на річку. Там вони чекатимуть, аж везтимуть Остапа, й нападуть на турків... Що, він боїться? Він не хоче визволити товариша, що разом з ним одбув далеку дорогу, разом їв і пив?.. Вона так і знала, що у цього пухиря зі здором тільки й стало сміливости, щоб утекти від жінки...»

Із тексту виразно видно, що Котигорошок змагався, пробував заперечити Соломіїн плян. А вона наполягала, била Івана по самолюбству. Діялогічний текст вимагав у автора забагато місця й часу, — тож він перевів його у **«внутрішній діялог»,** зберігши при цьому кольоритну специфіку сцени.

Описи («портрети природи і людей»)

У зв'язку з динамікою розгортання сюжету слід сказати ще про **описи,** їх місце, вагу та функцію в повістярських творах.

Насамперед, загальна увага: надмірна величина і кількість описів загальмовує темп сюжетної акції, не раз цим знеохочуючи читача. Певна річ, якоїсь згори приписаної міри для описових моментів загально нема: це бо залежить і від жанрових особливостей даної повісти чи оповідання, і від змісту та характеру самих описів. А проте, зважаючи на темп сучасного життя, нинішнього читача не ваблять розлогі описи на взір тих, що їх залюбки практикували в своїх повістях Ів. Нечуй-Левицький, Панас Мирний та інші письменники минулого століття.

Якщо приглянемося ближче описам у повістярських творах давніших письменників і письменників ближчих до нас часів, то спостережемо не тільки різницю щодо їх величини і частоти вживання. Значно істотнішою є різниця щодо пов'язання їх із сюжетною акцією твору.

У Квітки-Основ'яненка, Олекси Стороженка, Нечуя-Левицького і Панаса Мирного не раз подибуємо описи природи (і взагалі матеріяльного тла-обстанови, де відбувається сюжетна дія), **подавані автором безпосередньо від себе,** то пак, власними очима, а не очима того чи іншого персонажа. Такі описи поміщувано часто на початку розділів; і хоч вони бувають (як ось у згаданих вище письменників) дуже поетичні і добре збуджують уяву та емоції читача, але сюжетна функція їх майже ніяка, бо вони стоять осторонь, наче самодостатні поетичні острівці. Таким чином, з погляду динаміки сюжетної акції твору вони є певним гальмом. Для ілюстрації два взірці тут подаємо.

«Широко розкинулось село Вільшаниця, недалеко від Росі, на зелених горбках та долинах. Серед села в долині лиснів довгий ставок. Коло самої греблі проти млина на пригорку стояла стара дубова церква з п'ятьма банями, а коло неї, неначе вгніздившись в густому вишнику, стояла ще старіша за церкву, присадкувата, широка дзвіниця з стовпчиками навкруги. Проти церкви через дорогу була оселя Вільшаницького священика; за старим домом зеленів старий садок. З пригорка й довгі долини, й зелені левади в вербах понад ставком, усе зеленіло й лисніло на веселому сонці, а білі чисті хати скрізь біліли в садках, ніби чиясь вередлива рука, граючись, розкидала їх в поетичному безладді по горбах та долинах». (Початок повісти *«Старосвітські батюшки та матушки»* Ів. Нечуя-Левицького).

А ось зразок опису з твору *«Хіба ревуть воли...»* Панаса Мирного — другого нашого повістяра-клясика:

«Велике село Піски. Розкинулось, розляглося і вздовж, і вшир, і впоперек на рівній низині, в балці, а перед самим селом, мов хто борошна насипав — білого піску серед чорної землі. Так, наче хто білий килимок прослав, щоб витирати ноги, вступивши в село. Посеред села стоїть невеличка старенька церковця, трохи перехилилася на один бік і вросла в землю. Не тільки покрівля, де-де й ребра поросли зеленим мохом. Проти церкви, на невисокім згірку, величезний палац світить дверима-вікнами. І палац уже, видно, давній та ще й запущений. Стіни пооблупувані — де-де вивалюється цегла; покрівля поржавіла; у вікнах шибок не долічишся...» (Розділ VIII, заголовок *«Січовик»).*

Ми не подали уступ увесь, бо й із поданого читачеві ясно, що хоч Панас Мирний вважається назагал повістярем трохи

ширшого засягу, ніж Нечуй-Левицький (головно завдяки більшому наголошенню соціяльних моментів і більшому психологізмові в характеристиці персонажів) а проте його описи стилево видаються близнюками описів Нечуя-Левицького. Лише не стрічаємо сакраментального речення *«Сонце стало на вечірньому прузі»,* яке то речення в Нечуя-Левицького подибуємо раз-у-раз.

Одначе сього часу, коли життя плило повільнішими темпами, такі розлогі описи не здавалися читачеві нудними та зайвими; хоч напевно й тодішні читачі усвідомлювали, що ці «описові оази» не посувають наперед сюжетну дію.

Тому з дальшим розвитком нашого письменства, за прикладом передових літератур Заходу, перевагу почали здобувати описи, подавані автором не від себе, а очима персонажа, в безпосередньому зв'язку з ходом сюжетної акції.

Гарні взірці таких «сюжетновмонтованих» описів дав у своїх оповіданнях та повістях Мих. Коцюбинський. Один із них — чудовий малюнок краєвиду в Карпатах — ми тут подаємо.

«Тут була тиша, великий спокій природи, строгість і сум. За плечима в Івана росли вже гори і голубіли у далині. Орел здіймався з кам'яних шпиць, благословляючи їх широким розмахом крил; чулось холодне полонинське дихання, і розросталось небо. Замість лісів тепер слався землею жереп, чорний килим повзучих смерек, в якому плутались ноги, і мхи одягали камінь зеленим шовком. Далекі гори одривали один за одним свої верхи, вигинали хребти, вставали, як хвилі в синьому морі. Здавалось, морські буруни застигли саме в ту мить, коли буря підняла їх з дна, щоб кинуть на землю та заллять світ».

(Мих. Коцюбинський — з повісти *«Тіні забутих предків»).*

Зверніть увагу, що вже друге речення цитованого уступу починається словами «За плечима Івана...» Цей ніби незначний деталь (як і дальший: «в якому плутались ноги») тісно в'яже малюнок-опис карпатського краєвиду з героєм повісти — Іваном Палійчуком, що пустився в мандри на полонину, щоб там заробити трохи грошей і мати тоді змогу одружитися з коханою Марічкою. Іван переходить гірськими стежками, отже в русі — і описовський малюнок також у русі: «розросталось небо», «мхи одягали камінь», «гори одривали один за одним свої верхи», «вставали, як хвилі», — усе це **бачить Іван, сприймає фізичною і духовою істотою головний персонаж повісти.**

Також в описах людських персонажів («портретних ма-

люнках»), подаваних Г Квіткою-Основ'яненком, Нечуєм-Левицьким, подеколи І[illegible] ом Мирним та іншими представниками побутової реалістичної повісти, з одного боку — і пізнішими повістярами, зокрема Мих. Коцюбинським (що заслужено має репутацію нашого найкращого стиліста) бачимо подібного роду відмінність. Давніші письменники намагались відразу, **сповна** представити читачам своїх персонажів. (Пригадаймо портрети Марусі і Василя в повісті *«Маруся»* Квітки-Основ'яненка, портрети Нимидори в повісті *«Микола Джеря»* Ів. Нечуя-Левицького, Радюка в його ж повісті *«Хмари»).* Робили це названі автори безпосередньо від себе.

А ось Мих. Коцюбинський портретизує своїх героїв переважно очима персонажів-співучасників, портретизує динамічно, в ході сюжетної акції твору, не прагнучи змалювати, чи пак виписати відразу «повний портрет», а розкриваючи його в епізодах сюжету поступово.

Візьмімо, напр., образ Маланки в повісті *«Фата Моргана»:* Мих. Коцюбинський ніде не вичисляє вкупі, за одним разом, притаманних рис її зовнішности, ні тим паче її вдачі, рис психічних; він їх виявляє в ряді сюжетних епізодів, у тісній взаємодії Маланки з іншими персонажами: Андрієм Воликом, Гафійкою та ін. В одному епізоді виявляється її роботящість, невгавучі мрії про «власну земельку»; в другому — її селянська цнотливість і презирство до «легкого хліба», легкого заробітку, що так вабить Андрія Волика; в третьому — її материнське піклування, любов і гордість за свою одиначку-красуню Гафійку.

Цим способом автор і читача робить ніби співучасником творчого формування образа Маланки — чого, очевидно, не можна було б осягнути, подаючи читачеві відразу вичерпний, «готовий» портрет героїні.

Щоб зілюструвати «портретизування» персонажів у Мих. Коцюбинського, наведемо тут невеличкий текст, що дотичить Маланки і Андрія Волика.

«...Он іде Маланка. Мала, суха, чорна, у чистій сорочці, в старенькій свиті. Андрій не бачить її обличчя, але знає, що у неї спущені додолу очі і затиснуті губи. Ми хоч бідні, але чесні. Хоч живемо з пучок, а проте й для нас є місце в церкві...

Андрій застав Маланку покірливу й ласкаву, як завжди по службі Божій. Значить, вона лаятиме його сьогодні не так, як в будні, а з солодкою усмішкою і ніжними словами. Поглядаючи скоса на міцно

стулені жінчині вуста, він з побільшеною жвавістю скинув з себе свиту і розсівся на лаві, як пан...»

((З повісти *«Фата Моргана»).*

Для порівняння подаємо портрет головного героя з повісти *«Захар Беркут»* Івана Франка, як цей портрет вийшов з-під реалістичного пера видатного нашого класика.

«...Захар Беркут — це був сивий, як голуб, звиш дев'яностолітній старець, найстарший віком у цілій тухольській громаді. Батько вісьмох синів, із яких два сиділи вже разом із ним між старцями, а наймолодший Максим, мов здоровий дубчак між яворіною, визначався між усім тухольським парубоцтвом. Високий ростом, поважний поставою, строгий лицем, багатий досвідом життя і знанням людей та обставин, Захар Беркут був правдивим образом тих давніх патріярхів-батьків і провідників цілого народу, про які говорять нам тисячолітні пісні та перекази. Не зважаючи на глибоку старість, Захар Беркут був іще сильний і кремезний».

Читач схоплює різницю між реалістичним Франковим портретом Захара Беркута і портретним малюнком Маланки поданим Мих. Коцюбинським у стилі імпресіонізму, зовні дуже ощадним і «черствим», але повним внутрішнього вогню й динаміки.

Взагалі, наперед дані, «повновичерпні» портрети зовнішности і душевних рис персонажів літерат. - мистецького твору належать до перейденого етапу нашого письменства. Інші часи й інші темпи життя диктують тепер вимогу динамічного сюжету й уникання статичної описовости в зображенні природи і людей. Зрештою, це — закономірна паралеля до — того, що маємо в реальному житті суспільства: адже в ньому «готові», раз назавжди зформовані індивіди — це хіба білі круки. Загально ж — одна і та сама людина в різному часі і в різних обставинах буває різною, так би мовити, **відмінюється.** Навіть зовнішній портрет людини не є чимсь абсолютно стабільним.

Сюжет твору; дійові особи (персонажі)

Дехто визнає сюжет як предмет або тему літературного твору, маючи, очевидно, на думці застосовувати це поняття в усіх трьох родах письменництва: розповідному, ліричному й драматичному. Таке визначення нам видається позбавленим своєї специфіки, отже неслушним і зайвим — поруч з поняттям **теми.** Ми вважаємо, що **поняття сюжету** властиве лише

творам розповідним: тут воно справді потрібне для позначення поданого автором ланцюга епізодів (випадків-фактів, подій) з їх учасниками — дійовими особами (персонажами) твору. Оцей ланцюг чи низка живої дії (вчинків) персонажів становить посутній зміст, що розкриває, виявляє ідею-тему літературно-мистецького твору.

Як до актора в доброму театрі ставиться вимоги дати «якнабільше дії при скупому жесті» і «нічого стороннього понад образ» (якого граєш), — так і в сюжеті літературно-мистецького твору не повинно бути епізодів, які нічим суттєво не поглиблюють і не увиразнюють головної сюжетної акції, а тільки збільшують «матеріяльну масу» твору (тобто його текстовий об'єм, величину).

Не слід тільки розуміти це вузько — як вимогу лаконічности фрази. Ми бо говоримо в цім випадку про **сюжет,** про «сюжетну ощадність». Отже: не повинно бути епізодів, без яких можна обійтися; а епізоди потрібні не мусять мати нічого непотрібного. Тобто, мусять бути старанно «обстругані» і «обточені»).

Тепер ще слід сказати про ролю і значення головного персонажа («героя») в сюжеті твору. Є повісті з розгалуженим сюжетом, де головного героя не треба довго шукати чи вгадувати: його видно відразу, як «реалізатора» головної сюжетної лінії, що їй підпорядковані лінії побічні. За приклад такого твору можна взяти згадану вже повість *«Хіба ревуть воли..?»* Тут суспільне явище, процеси українського села розкриваються головно через образ Чіпки, як образ «сільського Прометея», скутого суспільно-державним ладом царської Росії. Отже ця повість, можна сказати, «одногеройна». Повною протилежністю до неї є повість Мих. Коцюбинського *«Фата Моргана»,* де представлені різні соціяльно-маєткові групи села, що кожна з них має свого яскравого виразника, чи пак «героя».

Доречно нагадати, що саме таке вирішення проблеми героя твору в обох вищевказаних повістях має глибокий ґрунт і рацію в ідейному змісті твору. Бож *«Фата Моргана»* звучить як заклик до справедливости соціяльно-маєткової («земля — Божий дар і має належати всім, хто на ній працює»). А повість *«Хіба ревуть воли...?»* наголошує вагу волі одиниці, її ініціятиви, кличе до скасування перешкод здібностям людини. Тому в першому творі в центрі є громада, а в другому — індивід. Слід ще сказати, що в літературно-мистецькому творі, особливо великої форми, герой здебільша виступає «впарі»:

або з «героїнею», або з товаришем-побратимом, або, нарешті, з головним своїм антиподом-противником. Бувають твори, де взагалі трудно визначити — хто саме є головним героєм, бо він, сказати б так, **збірний** — провідний гурт персонажів. (див. повість *«Фата Моргана»).*

Композиція літературно-мистецького твору.

Поняття **композиції невідривно пов'язане з сюжетом як його форма-будова.** Та чи інша пропорція між епізодами головної сюжетної лінії і епізодами побічних ліній, зв'язок останніх поміж собою і з «сюжетною віссю», спосіб розгортання сюжету «перспективний» і «ретроспективний», їх переплітання; «одноперсонажність» чи «кількаперсонажність» головної сюжетної акції (тобто один чи два герої твору, а то буває ще збірний герой); спосіб або форма подачі сюжетного матеріялу: авторська безпосередня, через персонажа (його розповідь), діялогічна форма, епістолярна, або листовна, через щоденник і т. ін. Усе це — елементи форми-будови сюжету, що становлять **основу внутрішньої форми** літературно-мистецького твору.

Але до цієї **основи** в багатьох великооб'ємних творах (а деколи і в малих) ще приходять так звані «позасюжетні», або «несюжетнотворчі» складники-«вставки», а саме: авторські рефлексії, подані ним безпосередньо від себе; «самодостатні» чи «самоцільні» описи природи; описи суспільно-історичних явищ (особливо в так званих «екскурсах в минуле» та «візіях майбутнього»). Зв'язок усіх таких складників із сюжетною акцією деколи зовсім невловний. Але вони творять певний «емоційний клімат» твору, мають деколи велике пізнавально-виховне значення, — тож ігнорувати їх ми не маємо права. Поняття сюжету їх не охоплює; натомість поняття композиції охоплює і сюжетні елементи, і позасюжетні.

В деяких творах буває **пролог,** у деяких — **епілог,** а в деяких і те і друге. Поняття композиції твору охоплює і їх. Автор твір компонує, укладає в певну цілість. Цей процес ми позначаємо терміном **компонування.** А наслідок, результативний образ цього процесу позначаємо терміном **композиція.** Сюди входить і поділ літературного твору на частини-розділи, що їх може бути більше або менше, залежно від загальної величини твору; деколи ці розділи мають свої окремі наголовки, деколи не мають, мають лише числове порядкове позначення (Розділ І, Розділ 2 і т. д.); внутрі об'ємно великих розді-

лів деколи подибуємо членування тексту на менші частини, відмежовані одна від одної «зірочками» (+++) або просто (——).

Такий поділ «текстової маси» твору має за мету улегшити читачеві «споживання» твору і базується, з правила, на сюжетному розвитку. Але це вже є суто зовнішня форма твору. Таким чином, композиція твору — **це його внутрішня і зовнішня форма-будова, образ розміщення всіх його складників: сюжетних і позасюжетних, а також видимий образ поділу на частини самого тексту.** У розповідних творах малої форми композиція не становить великих труднощів для автора, бож, наприклад, буває оповідання з двох-трьох епізодів, а оповідання-мініятюри, нариси, гуморески та байки, — навіть з одного. Але в більшому творі розповідного жанру (повісті, поеми) композиція твору вимагає від письменника вичуття пропорцій і об'ємности взагалі, а до того ще й чималого досвіду і вправности. Тож не раз зустрічаємо (особливо у молодих щодо літературного стажу письменників) твори змістом важливі, з цікавими думками автора і емоційно наснажені, але композиційно кострубаті і незґрабні. Незґрабна композиція не тільки від'ємно діє на читачеве естетичне почуття («відчуття форми»), але й утруднює сприймання змісту твору.

Безсюжетні твори.

У ліричних поезіях нема подій, нема діючих живих персонажів, а є настрої, почуття, думки та мрії самого автора. З цього виходить, що ліричні поезії не мають сюжету, навіть у ліричному творі-спогаді (ось, як у поезії Миколи Вороного *«То літньої ночі було над Дніпром»)* не можна говорити про сюжет в його усталеному в літературознавстві розумінні, бо **немає перебігу подій,** а лише ряд поетичних образів: картин чи сцен, які є фоном і водночас джерелом авторового настрою. Герой автор **не діє,** а **переживає** минуле. У наведеному прикладі це переживання на ґрунті суто особистім — кохання до жінки. А може бути переживання на ґрунті суспільних явищ, також на ґрунті сприймання краси природи. Перше маємо напр., в поезії Ів. Франка *«Сідоголовому»,* друге — в поезії Леоніда Глібова *«Журба»* («Стоїть гора висока»...). Згадаємо тут також думки-розважання на теми релігійні, морально-етичні, філософські.

У кожнім окремім випадку той чи інший ґрунт, або джере-

ло і спонука творчости є **мотивом** ліричного твору. Такий мотив повторюється в низці поетичних образів-варіянтів як їх **вісь** («ляйтмотив») і вплює читачам настрій автора, його почуття або думки-твердження суспільницького чи морально-етичного змісту. Оця варіяція мотиву є своєрідною підміною сюжету, бо справляє враження **внутрішньої акції,** замкненої в душі поета.

Найлегше можна простежити варіяцію ліричного мотиву в поезіях так званої **природоспівної** лірики.

Наведемо для ілюстрації невеличку поезію *«Та й піду я за місто»* Дмитра Фальківського.

«Та й піду ж я за місто, в село —
Там, де межі здіймаються круто,
Там, де вітер сухим помелом
Замітає шляхи позабуті.
Поклонюся я пильно житам:
— «Ви простіть мене, блудного сина,
Що я вас проміняв, прогадав
На сирени, на брук, на машини...»
Проспіваю я пісню весні:
— Гей, ти, весно!.. Розплетена весно!
Заплету в твої коси пісні,
Пов'яжу із квіток перевеслом...»
Проспіваю про гамір машин,
Пригадую минулеє з болем,
Розкажу, що в селянській душі
Не умруть ні волошки, ні поле».

У цій поезії повно внутрішньої дії — як душевних порухів, що є фактами в поетичній проєкції; фактами, за якими стоять для автора (і для читачів також) дійсні факти його життя.

Дамо ще як приклад поезію *«Мелодії степу»* сучасного еміґраційного поета Гната Діброви.

Ранок...день у сонця морі...
У степу голубозорім
Даль рисується.
Йду я ланом — жито й жито...
Та таке ж, як перемите!
І красується...
А над житом, наді мною,
Наді мною, вишиною,
Наче струмені...

Лється, лється щось, вібрує,
Так зворушує, чарує
Душу всю в мені.
Ах, ці співи жайворині!
Ніби нижуться перлини
За перлинами.
І дівчата вже у полі
Із піснями на прополі
Переливними.
Йду я ланом — жито й жито...
Та таке ж, як перемите!
І красується...
А над житом, як над морем,
У степу голубозорім
Даль рисується.

(Із збірки *«Гами далечини»).*

Позасюжетні композиційні складники

В багатьох розповідних творах, крім основного тексту, суто сюжетного, бувають більші чи менші текстові купюри, які стоять осторонь сюжетної акції, без зв'язку з діяльністю персонажів твору. Це так звані *авторські вставки:* рефлексії, роздуми, (медитації), ліричні описи (головно природи), авторські екскурси в минуле (спогади», як також авторські візії майбутнього. Ми підкреслюємо **авторські,** бо коли того роду рефлексії, роздуми, описи та екскурси належать якомусь персонажеві, чи його характеризують, то вони вже становлять невід'ємний елемент сюжету. Додамо, що завелика кількість таких вставок небажана в розповідному творі, бо шкодить структурі, обважнює твір.

Читачі з-правила цікавляться розвитком самої акції (дехто ще вживає вислову «сюжетна інтриґа»), а згадані «вставки» лише «пробігають», а то й зовсім деколи пропускають мимо. Хоч, кінець-кінцем усе залежить від хисту автора. Коли ми читаємо, напрр., у повісті *«Хіба ревуть воли...?»* опис ранку літньої пори в степу (початок розділу *«Польова царівна»*) або барвистий і емоційно наснажений опис харківського шляху (точніше: північного шляху до Харкова) в оповіданні Олекси Стороженка *«Закоханий чорт»,* або — беручи вже сучасних письменників — візійний образ священичої садиби в повісті *«Старший боярин»* Т. Осьмачки, чи медитаційний уступ про

молодість у повісті *«Рай»* В. Барки, — то відчуваємо справжню мистецьку насолоду і переймаємось настроєм автора. Для ілюстрації наведемо спершу приклад із *Старшого боярина,* а потім *з «Раю»* Василя Барки.

1). «Ніхто не знає, як я любив тишу колишніх священичих садиб... Тишу, коли над селами, мов купи густого, білого сонячного розпеченого туману, стояли церкви, позвішувавши вниз дзвони, прислухаючися ними до останніх своїх звуків, вирваних дзвонарями минулої неділі і кинутих на перелетні степові вітри, аби вони віднесли їх, неначе журавлів, з притишеним гудінням аж до далеких морських берегів, і там затихли з ними в гуркоті хвиль...»

2). «Молодість наша! З якою блаженною байдужністю, думаючи, що попереду несходимість життьової дороги, ми марнували час. Далеко була від нас думка про минущість усього матеріяльного... Щасливий, хто давав своєму серцю вдарити з буйною силою в ребра, стрічав смерть віч-на-віч, діяв пристрасно, мов вибухав наснагою.

В баладі *«Причинна»* Т. Шевченко свою розповідь про трагічну історію дівчини, яка жде-не діждеться повернення свого милого, перериває таким «ліричним напливом»:

«Така її доля... О, Боже мій милий:
За що ти караєш її молоду?
За те, що так щиро вона полюбила
Козацькії очі? Прости сироту!
Кого ж їй любити? Ні батька, ні неньки,
Одна — як та пташка в далекім краю.
Пошли ж ти їй долю: вона молоденька, —
Бо люди чужії її засміють».

Коли простежимо композиційні способи, а відтак і стилеві особливості нашого повістярства, починаючи від Квітки-Основ'яненка аж до наших днів, можна в загальному констатувати:

1. Зовнішня описовість у зображенні тла дії в епізодах (природа, обстанова, людське оточення) поступається перед **внутрішнім, психологічним малюнком,** подаваним головно очима персонажів, за ходом сюжетної акції, а не у вигляді самодостатніх описових острівців; описові моменти тісно сплітаються з розповідною тканиною сюжету, органічно входять у неї.

2. Ліричні та медитаційні («роздумувальні») авторські, «вставки», що є, так би мовити, безпосереднім, «маніфестаційним» об'явом авторового обличчя, в нинішньому повістярстві, **особливо в жанрі суспільно-проблемної повісти,** зустріча-

ємо значно рідше, ніж колись. Є підстави вважати, що це також обумовлено прагненням новітніх авторів до більшої динамічности сюжетної акції — у згоді з загально швидким темпом життя суспільства.

3. Відхилення від цього становлять повісті **індивідуально-психологічні («повісті індивідуальних мислей і переживань»), з** їх переважним наголосом **не на сюжетності —** в сенсі впровадження численних епізодів з багатьма персонажами, з всеможливими, раз-у-раз між ними виникаючими колізіями, **а на перипетіях психічного стану героя (-оїв),** на його внутрішніх переживаннях і думках. В оповіданнях та повістях цього жанрового типу один або два головних персонажі є монопольними носіями всього ідейно-мистецького змісту, що його вклав автор у даний твір, **подаючи світ не в дії і не через дію, а через самоаналізу героєм свого психічного стану.**

(Пригадаймо *«Царівну»* Ольги Кобилянської. *«Записки Кирпатого Мефістофеля»* Вол. Винниченка, оповідання Ів. Франка *«Мій злочин»* та ін.).

ПОЕМА

Поема — це розповідний твір, переважно середнього розміру, на тему важливих подій чи явищ, із значним додатком до розповіді інтимно-почувальних («ліричних») елементів.

Отже в поемі автор виступає не лише як розповідач про ті чи інші явища, події, факти, але й як їх сприймач і коментатор, висловлюючи свої міркування і рефлексії в формі окремих, додаткових до розповідного тексту, ліричних уступів — «вставок».

Ці «вставки» деколи зовсім не розвивають, не посувають наперед сюжетної дії, будучи висловом авторських думок, настроїв і почувань у прямій, безпосередній формі звернення до читачів чи розмови «вголос» із собою.

Важливість змісту поеми обумовлена насамперед тим, що в центрі її сюжету стоїть якийсь героїчний чи трагічний образ, явище дійсности минулої або сучасної. Часто поема оспівує певну історичну особу, отже має історичний характер.

Взагалі поема відрізняється від інших розповідних жанрів (зокрема від повісти, з якою її різнить «широкополотність») не тільки тим, що становить розповідь ритмічну, писану віршем, але й глибшими внутрішніми особливостями, а саме: поема **розповідає-оспівує.**

Це «оспівування» предмета розповіді (подій та їх героїв) полягає і в загально-піднесеному — то урочистому, то пристрасному, патетичному тоні, і в наявності в кожній поемі — в одній більше, в другій менше — ліричного тексту, що вмонтований у різних місцях поеми, а деколи становить вступну («пролог»), або кінцеву («епілог») частину поеми.

Ліричний текст внутрі поеми представлений прямими ліричними вставками, тобто від самого автора, і піснями-медитаціями*) та ліричними спогадами котрогось із персонажів

---

*) **Медитціями (лат.** meditatio **— роздумування) звуть у літературі ліричні поезії, сповнені авторських роздумувань, дотичних головно таких «вічних проблем» як життя і смерть, людське щастя і горе, противенство особистого інтересу і громадського обов'язку тощо.**

поеми (здебільшого — головного героя поеми). Прямі ліричні вставки становлять позасюжетне тіло (але, річ ясна, належать до змісту поеми як цілости, як літер.-мистецького твору); тим часом як вставки другого роду, що їх можна назвати персонажними ліричними вставками, доповнюють сюжетні образи, характеризуючи героїв-персонажів.

Наявність ліричного тексту дала привід декому з літераторів висувати думку, що поему (як також і баляду, бо й вона здебільшого має певну кількість ліричного тексту) слід вилучити з розповідного роду творчости і вважати її окремим лірично-розповідним (а ще кажуть: ліро-епічним, за традицією світової літератури) твором.

На нашу думку цього робити не слід, хоч би з уваги на те, що розмір і вага ліричної частини тексту в різних поемах вельми не однакова, а тому постали б великі труднощі з кваліфікацією окремих поем. А головне — сюжет поеми все таки держиться на розповідному тексті.

Є декілька типів поем у нашому письменстві; найголовніші і найважливіші з них два: поема **соціяльно-історична** (сюди включаємо й біографічну) і поема **соціяльно-побутова.** Поза тим у нашому письменстві подибуємо поему **сатиричну, символічну і фантастичну.**

Оскільки ми як ілюстративний матеріял часто наводитимемо уривки поем Т. Шевченка, то слід тут же сказати про наявність у Шевченкових поемах особливого роду позасюжетних вставок, які займають посереднє, проміжне місце між двома попереду згадуваними: а) безпосередньо авторськими і б) «персонажними», приналежними до окремого персонажа. Мова про так звані **кобзарські** вставки — співані кобзарем пісні, деколи сумні, деколи весело-жартівливі, типу співаних приказок, деколи патріотичні. У поемі *«Гайдамаки»*, яка взагалі багата на кобзарські вставки, подибуємо і пісні патріотичні («Згадайте Богдана, старого гетьмана», *«Літа орел, літа сизий»* — про Максима Залізняка) і цілу низку пісень-приказок (*«Ой, гоп таки так — кличе Гандзю козак», «Ой, гоп того дива, наварили ляхи пива», «Од села до села танці та музики — курку, яйця продала, куплю черевики», «Навгороді пастернак, пастернак — чи ж я тобі не козак, не козак?»* і т. ін.

Кобзарські вставки типу патріотичних пісень мають функцію «підносити на дусі» слухача, наснажувати його бойовим завзяттям; натомість вставки типу жартівливих пісень і приказок призначені дати відпруження, «втишити нерви».

Ми сказали вище, що кобзарські вставки займають проміжне місце між суто авторськими і суто персонажними. Це дійсно так, бо в поемах Шевченка сліпий кобзар є персонажною постаттю тільки формально; по суті ж це живий предмет обстановки, без власних індивідуальних якостей і рис, а водночас — це стандартний авторів помічник чи побратим, що перебирає на себе функцію розповідача-коментатора там, де автор воліє, так би мовити, стати збоку і «відпочити». Цей додатковий розповідач особливо використовується Т. Шевченком для розповіді про факти і події, що є тлом головної сюжетної дії. Отже, «кобзарські» вставки фактично не посувають сюжетну дію вперед, а — навпаки — загальмовують її таксамо, як і безпосередні, тобто авторські ліричні вставки.

Поема *«Гайдамаки»*

На початку поеми бачимо великий, бо аж на чотири сторінки друкованого тексту, пролог: думки і рефлексії автора в формі розмови з майбутніми героями твору — гайдамаками, що їх Шевченко називає і своїми дітьми-думами, а ще частіше своїми синами, своїми орлами; розмови про те, що чекає його «синів-гайдамаків» (тут, очевидячки, слід розуміти не лише персонажів, а й увесь твір) по виході в «широкий світ». Звертання до Музи, практиковане поетами, у даному пролозі замінено звертанням до сонця і місяця — як вічних свідків усього живущого.

Все йде, все минає і краю немає...
Куди ж того ділось? Відкіля взялось?
І дурень, і мудрий нічого не знає.
Живе... Умирає... Одно зацвіло,
А друге зів'яло, навіки зів'яло,
І листя пожовкле вітри рознесли.
А сонечко встане, як перше вставало;
І зорі червоні, як перше, плили,
Попливуть і потім. І ти, білолиций,
По синьому небу вийдеш погулять,
Вийдеш подивиться в жолобок, криницю
І в море безкрає, і будеш сіять,
Як над Вавилоном, над його садами,
І над тим, що буде з нашими синами.
Ти вічний без краю!.. Люблю розмовлять,
Як з братом, з сестрою, розмовлять з тобою,
Співать тобі думу, що ти ж нашептав.
Порадь мені ще раз, де дітись з журбою?
Я не одинокий, я не сирота:

Єсть у мене діти, та де їх подіти?

.....

Сини мої, гайдамаки!
Світ широкий, воля!
Ідіть сини, погуляйте,
Пошукайте долі!

Сини мої невеликі,
Нерозумні діти!
Хто вас щиро без матері
Привітає в світі?

Сини мої, орли мої!
Летіть в Україну!
Хоч і лихо зустрінеться,
Так не на чужині.

Там найдеться душа щира,
Не дасть погибати.
А тут, а тут... тяжко, діти!
Коли й пустять в хату,
То, зустрівши, насміються...

Вже тут, у пролозі бачимо (і так і далі у всій поемі), що «гайдамаки» — дуже всеоб'ємний образ: це і Шевченкові думи-мрії, і персонажі поеми, і поема в цілості.

Автор передбачає і вболіває наперед, що з його дум-мрій, з його героїв і всього твору перевертні-землячки кепкуватимуть.

А що ж на вас*) вони скажуть?
Знаю вашу славу!
Поглузують, покепкують,
Та й кинуть під лаву.
«Нехай, — скажуть, — спочивають,
Поки батько встане
Та розкаже по-нашому
Про свої гетьмани;
А то дурень розказує
Мертвими словами

Та якогось то Ярему
Веде перед нами
У постолах. Дурень! Дурень!
Били, а не вчили:
Од козацтва, од гетьманства
Високі могили,
Більш нічого не осталось,
Та й ті розривають;
А він хоче, щоб слухали,
Як старці співають!

Та автор не зневірюється і не дає себе збити з творчого шляху «дуже розумним» землячкам-відступникам.

Вибачайте! Кричіть собі!
Я слухать не буду.
Та й до себе не покличу:
Ви розумні люди,
А я дурень; один собі
У моїй хатині
Заспіваю: море грає,

Вітер повіває,
Степ чорніє, і могила
З вітром розмовляє.
Заспіваю: розвернулась
Висока могила,
Аж до моря запорожці
Степ широкий вкрили...

Милуючись образами славного минулого України, що по-

---

*) **Тобто — гайдамаків, у вищеподаному універсальному сенсі.**

стають перед його духовим зором поета, і водночас боліючи, що те все минулося і його заступила важка і трагічна сучасність, автор щиро признається, що він, власне, своїми поетичними думами-мріями тільки й живе:

Дивлюся, сміюся, дрібні утираю:
Я не одинокий; є з ким в світі жить!
У моїй хатині, як в степу безкраїм,
Козацтво гуляє, байрак гомонить;
У моїй хатині синє море грає,
Могила сумує, тополя шумить,
Тихесенько «Гриця» дівчина співає —
Я не одинокий, є з ким вік дожить!

Це пряма, безпосередня лірична вставка, подана від самого автора. І таких вставок багато в поемі «Гайдамаки». Ось у 7-му розділі — «Гупалівщина» читаємо:

Оттаке-то було лихо
По всій Україні —
Гірше пекла...А за віщо,
За що люди гинуть?
Того ж батька, такі ж діти,
Жити б та брататься!
Ні! Не вміли, не хотіли!
Треба роз'єднаться!

гірко вболіває автор, розповівши попереду про жорстоку помсту-відплату гайдамаків польським панам та їх посіпакам за нелюдські кривди і знущання з українського селянства.

А ось приклад персонажної ліричної вставки. Герой поеми Ярема, дожидаючи Оксани, яка чомусь забарилася прийти на побачення з Яремою, спочатку співає:

У гаю, гаю
Вітру немає;
Місяць високо,
Зіроньки сяють.
Вийди, серденько,
Я виглядаю.

Хоч на годину,
Моя рибчино,
Виглянь, голубко!
Та поворкуєм,
Та посумуєм,

Бо я далеко
Сю ніч мандрую.
Виглянь же, пташко,
Моє серденько,
Та поворкуєм...
Ох, тяжко, важко!..

Потім, припускаючи, що Оксана не прийде зовсім, бо він наймит і сирота, Ярема схвильовано-важко роздумує:

... Нащо мені врода,
Коли нема щастя, коли нема долі?
Літа молодії марно пропадають.
Один я на світі — стебло серед поля,
Його буйні вітри полем рознесуть.

Так і мене люди не знають, де діти.
За що ж одцуралась? Що я сирота?
Одно було серце, одно на всім світі,
Одна душа щира — та бачу, що й та,
Що й та одцуралась!..

Якщо перша частина вставки становить ліричну пісню-виклик коханої, то друга частина має характер ліричної медитації, дуже частої в устах героїв Шевченкових поем.

У поемі *«Гайдамаки»,* як і в інших поемах Т. Шевченка, є і такі ліричні вставки, де не позначено їх персонажної приналежности, отже в них автор цілком зливається з своїм героєм, ототожнює себе з ним. Ось приклад:

На початку розділу «Ярема» автор малює образ тяжкої долі Яреми в наймах у жида-шинкаря і потім зразу, без лапок, отже ніби від свого імени, подає такий уступ:

... О, Боже, мій милий!
Тяжко жить на світі, а хочеться жить:
Хочеться дивитись, як сонечко сяє,
Хочеться послухать, як море заграє,
Як пташка щебече, байрак гомонить,
Або чорнобрива в гаю заспіває...
О, Боже, мій милий, як весело жить!

Таке злиття Шевченка з своїми героями становить одну з найглибших притаманностей не тільки поеми *«Гайдамаки», а й «Катерини»,* і *«Невольника»* і звідси їх незвичайно сильне мистецьке діяння на читача.

Залишається навести приклад так званих «кобзарських вставок». Ми вже раніш сказали, що це або патріотичні пісні та думи, або розвагові пісні-приказки, співані до танцю. Зразок перших маємо в пісні про Максима Залізняка, співаній кобзарем (розділ 5, *«Свято в Чигирині»)* для піднесення бойового духу гайдамаків.

Літа орел, літа сизий
Попід небесами.
Гуля Максим, гуля батько
Степами, лісами.
Ой літає орел сизий,
А за ним орлята;
Гуля Максим, гуля батько,
А за ним хлоп'ята:
Запорожці ті хлоп'ята,
Сини його, діти.
Поміркує, загадає —
Чи бити, чи пити,
Чи танцювать, то й ушкварять —
Аж земля трясеться!
Заспіває, — заспівають,
Аж лихо сміється...

Пісня кінчається пересторогою ворогові:

Шануйтеся ж, вражі ляхи,
Скажені собаки:
Йде Залізняк Чорним шляхом,
За ним гайдамаки.

Трохи далі в цьому ж розділі подибуємо низку жартівливих пісень-приказок:

Ой гоп таки-так!
Кличе Гандзю козак:
«Ходи, Гандзю, пожартую,
Ходи, Гандзю, поцілую!»

Ой гоп того дива!
Наварили ляхи пива,
А ми будем шинкувать,
Ляшків-панків почастуєм,
З панянками пожартуєм.

У розділі 9-му («Бенкет у Лисянці») таких пісень-приказок ще більше.

Од села до села
Танці та музики:
Курку, яйця продала,
Куплю черевики!..

Пішла баба у танець,
А за нею горобець —
Викрутасом, вихилясом...
Молодець горобець!..

Навгороді пастернак, пастернак —
Чи я ж тобі не козак, не козак?
Чи я ж тебе не люблю, не люблю?
Чи ж я тобі черевиків не куплю?..

Не посуваючи вперед головної сюжетної дії, обважнюючи її, «кобзарські вставки», проте, належать до сюжету і в цьому їх відмінність від прямих (авторських) ліричних вставок і спорідненість з суто персонажними ліричними уступами.

Героїчна доба Козаччини знайшла в особі Т. Шевченка свого надхненного співця і надихає поетів пізніше, включно з нашою добою. Відомий поет Грицько Чупринка створив поему *«Байда»* чудову музику до якої скомпонував (для бандури) Гнат Хоткевич. Ще пізніше, вже в еміграційній дійсності, поет Карпенко-Криниця написав поему *«Конотопська битва»,* музику до якої створив композитор-бандурист Гр. Китастий.

На жаль, новітня доба нашої Визвольної боротьби 1917-21 рр. мало оспівана в героїчному пляні нашими поетами. Важливу причину цього становить, насамперед, наша програ і — як її наслідок — всебічний (отже й духово-культурний) тиск окупанта. Це на Батьківщині. А в еміграції знову ж інші причини перешкоджають появі ширших і глибших поетичних творів з цією тематикою. Можна, проте, назвати поему Вас. Онуфрієнка про Симона Петлюру і *«Сузір'я лицарів»* Мик. Битинського.

Гр. Чупринка

БАЙДА (Поема)

До великої покари,
На розпутті при дорозі,
Судять Байду яничари
В Золотім Галатському Розі*).

Суд скінчився. «Хлопці, гайда! —
Мовив сам султан турецький:
— Люту смерть хай прийме Байда
Князь-отаман Вишневецький.

Так скатуймо розбишаку,
Щоб почула і забула
Україна з переляку
І дорогу до Стамбула.

Хай почує вся отара
Гайдамаків запорізьких,
Що чекає й їх та кара
На пляцах Золоторізьких!»

«Смерть йому!» — кати гукнули.
Змовчав Байда перед горем.
Тільки іскри промайнули
В грізнім погляді суворім...

Тут взяли його наскоком
Яничари злісні й грізні
Й почепили правим боком
Та на гак товстий залізний.

II

— Гей, не гнись, могутня спино!
Не зломись, моє ребро!
Ти прощай, прощай Вкраїно,
Ти прощай, старий Дніпро!

Хай же турок не вчуває,
Як терплю я муки й глум! —
І старий козак співає,
Розганяє біль і сум.

Оддає він Богу дяку,
Що досяг цього вінця,
Що не знав ніколи ляку
За Вкраїну до кінця.

До його тут кат нагнувся,
Щоб додати більше мук.
Байда хутко стрiпонувся
І вхопив од турка лук.

І тремтячими руками
У султана навдалу
Понад злісними катами
Він пустив свою стрілу!

Та пропав задармо замах,
Бо в очах маріла мла —
І в руках в кривавих плямах
Поковзнулася стріла!..

Через три дні він скінчився,
Як дійшов до серця крюк.
Та терплячим залишився
Аж до смерти серед мук.

А як турки прибирали
В яму з крюка мертвяка, —
В ту сторінку позирали,
Що вродила козака!

У Т. Шевченка є ще низка коротеньких історичних поем, де немає ширшого побутового тла і сюжетна дія обмежена до одного-двох епізодів нашого минулого з доби козаччини. Сюди належать: *«Тарасова ніч»*, *«Гамалія»*, *«Іржавець»*, а з минулого інших країн — *«Єретик»* або *«Іван Гус»*.

*) Галата — надморська дільниця турецької столиці Стамбула.

Поза Шевченком історичні поеми (головно з біографічним ухилом) у нас писали: Панько Куліш (*«Великі проводи», «Грицько Сковорода»* та ін.), Іван Франко (*«Мойсей», Іван Вишенський»* — обидві поеми мають психологічний характер), Леся Українка *(«Роберт Брюс, король Шотляндський»* — сюжет запозичений). Велику й глибоку змістом соціяльно-історичну поему, що охоплює майже півстолітню історію України і Російської імперії — написав Юрій Клен. Поема ця — *«Попіл імперій»* — єдине того роду явище в нашому новітньому письменстві, сказати б **новітня епопея.**

«Попіл імперій»

У першій частині автор змальовує — подекуди в гостро сатиричних тонах упадок Російської та Австро-Угорської імперій, подаючи потім короткий період бутафорного режиму Керенського, на зміну якому прийшов режим большевизму.

Цікаво, що поет, згадуючи минуле, проводить паралель між Китаєвом-Києвом з одного боку і Петергардом-Петроградом з другого, віддаючи в усьому перевагу першим, де проминали його юні дні.

Минало літо, стигли грона,
Лягав у копи вже покіс,
І Київ кликав в рідне лоно.
До мене вітер клич той ніс...
.....
Дніпро широкий, неозорий!
Невже він сниться нам у сні?
Він розливався, наче море,
Ген аж за обрій навесні.
За Чорторий і за «Наталку»
Ми запливали у човнах,
І теплий червень пестив палко
Нас на просторі по ночах.
.....
Минай вночі околиці незнані,
А то чужі піймають на заріз,
Спечуть тебе, поклавши на каштани,
Позбавлять живота, чобіт і риз...
.....

Вкладай життя своє у «норму»,
Закон статистики шануй,
Ганяй, щоб десь добути корму,
Доводь, що ти не є буржуй.
Мистець є «спецом» від палітри,
Що вправою набув свій хист;
Згадай його рецепти хитрі —
І зразу будеш ти артист.
Поет слова лиш комбінує;
Засвій ту техніку чітку, —
Небавом світ тоді відчує,
Що муза в тебе на шнурку...
.....
Своє життя втиснув я в раму,
Я не зроблю невірний скок.
Шаную над усе програму,
І став обачним кожний крок.
Недаром же в передпокої
Я обережно капелюх
Здіймаю разом з головою...

Вітаймо ж цю добу колонізацій,
Добу нечуваних екстермінацій
Талантів, партій, напрямків і сект, —
Добу, що ліквідує інтелект...

А хто згадає Біблію чи Бога,
Тому на Соловки лягла дорога.
Проціджують ідеї крізь друшляк
І препарують мізок так і сяк.
На все вже є готові трафарети.
Їх мають визнати мистці й поети,
І за найменший ухил кара-смерть.
Летить закон моралі шкереберть.
Стають героями денунціянти.
Всі сумніви навіки заспокоїв,
Хто добре політграмоту засвоїв.
Усім наказ: у такт іти з добою,
Знівелювати рівень свій з юрбою... .....

Народ від Коми до Колими
Рубає лід.
Він від Архангельська до Криму
Єдиний моноліт.
Новий декрет
Щодня новий несе добробут
І наперед
Без меж щасливими нас робить.
За хліба шмат
Хто не піде на смерть і зраду,
На «так» і «мат»,
На чин ганьби і на загладу?..

І топчуть босі ноги недокурки
В монастирях, де оселились «урки»,
Не храм, а вже «музей».
Фанфарять там полотнища червоні:
«Релігія — це давні забобони,
Які звели людей».
.....

В країні Леопардії
(Що зветься так
Не тільки задля рими),
В її столиці — Третім Римі —
Партійний шириться пістряк:
На скін ідуть Бухарін, Риков,
Зінов'єв, Каменєв.
Старі компартії берладники
Трактовані, як зрадники.
Та не прийшлося вмирати
Нікому з старої Гвардії
В країні Леопардії
Смертю Марата:
Не знайшлася ніде
Шарльотта Корде...

Той, що в отарі є щонебудь варт,
Не сміє думку мати власну,
Бо є для всіх прописаний стандарт,
І своєрідне в тобі гасне.
Плякат, плякат, божественний плякат
Мистецтво подає єдине.
.....
Ні, не орел є нашої доби
Птах символічний, а папуга.
.....
Ти кусень вугля, а держава — піч,
Бо, обливаючися потом,
Виконуючи норму день і ніч,
Ти став стахановським роботом.
.....

Женуть селян у колективи,
Збирають по повітах продналог.
Беруть усе, що їм дарують ниви:
Ячмінь, пшеницю, жито і горох,
І, не лишаючи зерна на засів,
Дари землі вивозять за кордон.

Взагалі перша частина поеми дуже неоднорідна характером: поруч з сатиричним зображенням бюрократії царського апарату, казенного патріотизму урядовців і війська, пливуть перед нашими очима любовно змальо́вані картини-спогади власного авторового дитинства і юности:

Потоку світлий первісних вражінь!
Мої дитячі спогади далекі!
Лягає від кислиць гілляста тінь,
А десь на клуні клацають лелеки.
Зелено-ніжна памолодь горбів,
Байрак, де схилами ростуть кульбаби,
І люціон, який над тином цвів,
Та ліс на обрії, що в далеч вабив.

А очерет, високий очерет,
Де у воді бродив я аж по груди!
Мій очерете! Жадний ще поет
Не оспівав це амазонське чудо.
А туга, туга кликала: «Покинь!»
Мої легені владно роздимала,
Бо десь незмірно-синя далечінь
Очам незнану радість обіцяла.

А потім юности ясні часи:
Дніпро, Аскольдова могила, Київ,
Кадетський гай і Дарницькі ліси
(Хто давніші чуття у серці вивів?).
Вночі з Слобідки пливемо човном,
Гаї, церкви і кручі невидимі,
Та на горі запаленим хрестом
Вітає нас над містом Володимир.

А ось строфи, що малюють перехід влади від царя нібито в руки народу, а насправді — в руки першого спритного демагога:

...Здіймає цар свою корону
І виступає на амбону
Історії нарід.
Глаголь, віщуй, реви!
Зміст голоса втрачає слово.
Потвора ця многоголова
Зовсім без голови.
Ось до царських палат,
Де позолота вже померхла,
Прибравши голос главковерха,
Вступає адвокат.

Веселі і прудкі,
Пухкі, легесенькі, як хмарки,
Несуть закохані школярки
Керенському квітки.
Дракона він зборов,
Він носить елегантні «гетри»,
По всій країні кілометрить,
І ллється дощ промов...

Та вже «встає марою Кшесінської палац», де «з високого балкону вже править інший диригент: Маркс і Ляссаль — його ікони, його держава — континент... Страшні, нечувані ще гасла шпурляє він, мов кості псам, і за майбутній сир у маслі купує душ дешевий крам».

І ось сконентрований образ імперської столиці:

Немов упившись вовчим молоком,
Собі свій череп розкриває
І звідти мозок вигрібає
Страшна столиця, жерта пістряком.
На сіні спить голота по кафе,

Ввесь у патронах, грізний навзір, —
На пасі бомба, культ і мавзер —
По вулицях гуляє галіфе...

Нестримну большевицьку демагогію, брехню і насильство увічнив автор у таких гостро-сатиричних рядках:

Хай же Европу
Повінню світла затопить
Воля російська!
Над країною пан
Многоликий. Ніхто без обличчя —
«Совєты Солдат и Крестьян».
Все вирішує віче.
Дана мета нам.

Здирають пагони
Підстаршинам і капітанам.
Геть забобони,
Однострої і фраки,
Хрести і відзнаки!
Від трикольорів-прапорів
Білосині шматки відривають,
Лиш червоні лишають...

Крім ідилічних картин дореволюційної автобіографії і сатирично-ґротескових картин розвалу старої імперії та розпаношення большевицької юрби, І-ша частина містить також короткий перебіг боротьби свідомого українства за свою державну самостійність. Очевидно, для Юрія Клена ця боротьба — явище позитивне, тому ці місця випадають з сатиричного пляну. Але вони й далекі від лагідно-ідилічних картин власної авторської юности. Закінчивши сумну розповідь про трагедію Базару, автор передбачує можливі запити до нього збоку читачів:

Навіщо ж ту малу подію,
Той безум горстки козаків
Прибрав ти в шати золотії
І присвятив їм вищий спів?

Навіщо лютий біль поразки
І ту жорстоку хижу смерть
Ти обволік у барви казки,
Наливши чашу горя вщерть?

І тут же на запит відповідає запитом:

Але чи ж Ігор Святославич,
Коли його повабив Дон,
Не стяг собі безсмертну славу,
В ворожий трапивши полон?
І чи співець, нам невідомий,
Не оспівав, як я Звіздаль,
Колись годину злу залому
У межигір'ї Ронсеваль,
Де, край боронячи свій милий,
Вояк нездоланий Ролянд,

Натуживши останні сили,
Трубив у ріг свій Оліфант.
Часів минулих божевілля
Часам прийдешнім — дивний дар.
Епоха лютого свавілля
Колись п'янких набуде чар:
Перемусує, перебродить
І перебарвить нам роки,
Щоб, запаливши сяйво вроди,
Світити в темряві віки.

Наприкінці першої частини поеми є ціла сторінка тексту, присвячена улюбленому автором Києву. Поет згадує славний і важкий шлях української столиці, як вона була плюндрована і печенігами, і половцями, і татарами.

Але краса твоя карбована,
Безсмертна, відживала знов вона,
І лише тепер, тепер, тепер
Її упир голодний зжер.
Твої скарбниці розграбовано,
Твоє багатство роздаровано,
Твої церкви пішли на хмиз,
Стьмяніла й зблякла святість риз,
З побожністю колись цілована
І варваром тепер запльована...

Друга частина поеми — це суцільна картина жаху новітньої тюрми народів — СССР на місці давньої «мачухи» народів — царської імперії. «Божественну Комедію» Данте пригадує читачеві ця частина, як пригадує так само і «Енеїду» Котляревського, і «Сон» Т. Шевченка. На Данте орієнтує читача сам Юрій Клен. Ось що співець Беатріче говорить авторові поеми:

Нехай мої часи були лихі,
Та не були вони такі ще підлі,
Такі до скарг і до благань глухі,
І тих пісень, які вже всім набридли,
Від нас не вимагали владарі,
Не їздили на людях, як на бидлі.
Тепер підносять глас газетярі,
А не співці, сівілли і пророки.
Як всевидюще око угорі,
Якась потвора, чудище стооке,
За нами стежить пильно день
і ніч,
Думки відгадує і числить кроки...

Одягнений в захисний одяг енкаведиста, з кольтом при боці і комуністичним партбілетом у кишені, новітній Данте веде автора «Попелу імперій» всіма страдницькими шляхами затисненого люду совєтської імперії, але насамперед знайомить з «чорним вороном» — енкаведистським автом, яким по ночах забирають «ворогів народу». Перед очима автора проходять страхітливі сцени допитування політичних в'язнів:

Одних, щоб їх м'якенькими зробить,
Солоним оселедцем годували,
І не давали їм по тому пить;
Тих, голих, кидали до льодників,
Знов інших у розжарені покої
Набивши, там тримали кілька днів,
(Залізна піч робилась золотою).
Тих гнали у льохи, у вогку млу,
Де черви кублились у купі гною...
А інших, що вони не зізнавали,
Прив'язували на ніч до мерців,
Що від холєри й тифу повмирали;
І після тих нестерпних мук людина
На себе радо брала ту вину,
Яку їй примха слідчого накине...

Після в'язниці і підвалів НКВД новоявлений Данте показує авторові жахливі наслідки примусової колективізації: — голод і людоїдство.

...А на вогні обід варила мати.
Я підійшов і глянув у казан
І скам'янів у жасі, мов проклятий.
Невже мій мозок отруїв дурман?
В воді, яка кипіла й клекотіла,
І де варився посічений бур'ян,
Догледів я куски людського тіла.
В окропі тім дитяча голова,
Волоссячком оплутана, біліла...

З села Данте проводить автора в концтабори Сибіру і Європейської Півночі, де він зустрічає ряд своїх приятелів і добрих знайомих: Леся Курбаса, Миколу Зерова, Павла Филиповича, Драй-Хмару. Після огляду усіх тих «значних місць», автор із своїм проводирем потрапляють до Кремлю.

І я побачив, мов картину в рамі, Але істота то була одна.
Червону залю. В ній сам сатана: І смачно щелепи її жували,
Чотири двійники зрослись тілами*), Рухаючись, як частки у млина.
Текло із пащі четверної сало,
Стирчали в ній огризки рук і ніг,
А під зубами черепи тріщали...

Апокаліптичність цього образу большевизму ледве чи має собі рівних у світовій літературі.

Третя частина поеми переносить дію в Західну Европу, де замість понурого царства кремлівських сатрапів, що успадкували нелюдяні традиції монгольської орди, перед читачем кожен залишок старого замку і придорожних мурів та веж промовляють про славні традиції лицарства і християнізму.

Здрастуйте, кручі і вежі
В сонця багряній пожежі!
Морок середніх віків
Муром замшілим процвів.
Кликали сурми народи
Тут у хрестові походи,
І не Батий, не Мамай
Переїжджали цей край.
Строгі закони лицарські,,
А не погані татарські,
Владу держав берегли,
Їм в підмурівок лягли.
Слово не зрадника-хана,
Слово, шляхетником дане,
Що не скривити в дугу,
Клалося тут на вагу.
Здрастуйте, замки і брами,
Ви, що зрослися з горами!
Вічну хвалу вам сурмить
Каменю сіра блакить...

Проте так принадно (після страхіть в СССР) виглядає лише мирна й культурна Швейцарія. А вже Берлін, і взагалі ціла Німеччина, частує автора «смішним і кошмарним» у мистецтві і в реальнім житті, партійними сутичками і чварами, що промощують шлях тоталітаризмові Гітлера.

Не надлюдину, а почвару Все швидше, швидше кожну мить
Несе на кін подій ріка... Зубчастий хрест у білім крузі
...І, як шаленець у недузі, Кружляє, крутиться, мигтить...

А ось сцена виступу Гітлера перед натовпом у столиці Німеччини:

---

*) Чотири двійники — Маркс-Енгельс-Ленін-Сталін; цю четверню, як єдність, завжди підкреслювала большевицька партійна наука і пропаганда.

Натовп гуде і шумить,
Як осінній дощ.
І враз заворожена мить —
Наче напружились струни:
То, опромінений, став на трибуні
Вождь.
Тишу, що все сповива,
Рухом розідерши,
Він одрубисто кидає перші
Слова...

У першій частині поеми роковану загибіль царської імперії, передчуття її приреченості добре віддано кількакратно повторюваним образом відьомсько-чортячого танцю під свист снігової заметілі (автор сам указує Пушкінові «Бєси» як літературне джерело образу).

Біс кружляє в чистім полі,
Водить нас у клятім колі.
Скоком-плигом
Білим зайцем, або тінню,
В бездоріжжя, по камінню,
Все притрушуючи снігом,
І хльостає в мерзлі лиця
Заметіллю сніговиця.

Подібний образ снігової завірюхи в 3-ій частині дає читачеві відчути рокованість «тисячолітнього райху» — нової імперії Гітлера.

Тільки десь у полі глухо
Знову вітер-завірюха,
Знову демони співучі:
«О, ми чуєм,
Ми частуєм!
Щезнуть доли, щезнуть кручі;
Рвіть прапори на онучі,
Буде холод, холод сучий!..

З легіонами «новітнього Цезаря» автор веде читача з Заходу на Схід — знову в Україну — і влучно-ядерно окреслює божевільно згубну політику гітлеризму:

Сили куті
Ти розгнуздав,
Сили люті,
Як тиран —
І не ти вже пан.
Горе, горе!
Ти розгнуздав
Гураган.
І Ормузда
Зборе, зборе
Аріман.

У третій частині автор вже немає біля себе Данте, який помагав йому пройти усюди «крізь те пекло, де царем шайтан», а натомість біля Шведської могили у Полтаві зустрівся з Іваном Котляревським, який дав авторові у проводирі свого головного героя — Енея. Ще перед зустріччю з Енеєм автор фіксує по дорозі з Полтави до Лозової сцени брутального грабунку людности «новим визволителем»:

І забирають по дворах мадяри
Все те, що не донищили пожари:
Дрова і свині, й гуси, і взуття,
Столи, стільці й машини до шиття...

Від моменту зустрічі автора з Енеєм віршований розмір поеми стає 4-стоповим ямбом, а строфа 10-рядкова, отже точнісінько те саме, що в «Енеїді» Котляревського. Посвоячення з «Енеїдою» Котляревського автор «Попелу імперій» підкреслив ще зумисною «бурлескністю» в стилі «Енеїди», як також впровадженням латинських слів і вульгаризмів.

Те, що автор побачив з допомогою Енея, нічим по суті не різнилося від вже баченого ним раніш з допомогою Данте. Сам Еней влучно про це каже: «правда тут і там та сама, дається тільки різний сос». Загально все те, що чинив тоді в Україні німець-окупант, можна назвати божевіллям, дикунством, в яке важко було б повірити, навіть не можливо було б повірити, якби ми самі не були того свідками.

Ось пара прикладів:

Біліли за дніпровим плесом
Хати, мов купи печериць.
Звідтіль на царину есеси
Зганяли баб і молодиць,
Що по-несвітськи голосили;
Шикуючись під скорострільми,
Малих тримали немовлят.
Кричали діти: «Мамо, де ти?!..»
Строчили швидко кулемети,
І нищилось по ряді ряд...
.....
Робітників із України
Везли в вантажних поїздах,
Де, позамикані, мов свині,
Вони товклись, як у хлівах.
Три тижні їх маринувалось,
Тоді з вагонів вигрібалось
Гній, кал, блювоту і мерців...
.....
Ми далі йшли й спостерігали,
Як на мінований пустар
Жидів стотисячами гнали
З усіх околиць і кошар.
І стогін посилала звідтам
Земля, роздерта динамітом.
А то дідів, жінок, дівчат
Розстрілювалося пачками.
Скидали трупи всі до ями
І долучали немовлят...

Побували Еней із автором і в найбільших гітлерівських таборах смерти в Польщі та Німеччині: в Аушвіці, в Бухенвальді, в Мавтгавзені і Дахав. Ось біля Бухенвальду автор нотує (нотував він на полах свого плаща):

Там, де було голо-пусто
І в жовтих розсипах піски,
Біліли качани капусти.
«Та ж то є голови людські!
Закопують на дві години
По шию тих, що в чомусь винні», —
Гукнув Еней. Почувся рев.
То брали десь когось на муки:
Назад викручуючи руки,
Людей в'язали до дерев...

З Німеччини наші мандрівники-свідки повертаються знову в Україну. Перед ними Київ. Але що з ним зробила окупація?

Ось на Шевченковім бульварі
Вітають нас ряди тополь.
Здається, тут пройшов Аларіх
Чи інший варварський король.

А може люті яничари?
Бо недогашені пожари
У міста серці золотім
Повижирали чорні плями,
І метушиться у безтямі
Воно, розгублене зовсім...

Київ зустрів подорожників вісткою про трагічну смерть поетки-революціонерки Олени Теліги. Еней пояснює авторові, що тепер в Україні

Священних жертв таких не мало,
Бо гештапівський однострій
Енкаведисти повдягали;
Гудуть, як той досмертний рій,
Скрізь українську молодь ловлять,
І вже пішло тут безголов'я...

Відвіданням концентраку в Саксенгавзені і врочистою панахидою славного поета, загинулого там, Ольжича, закінчується спільна мандрівка Енея з автором. Вони бачили те саме «царство сатани», яке попереду автор бачив укупі з Данте.

Окремо слід відзначити прикінцеві розділи 3-ї частини поеми: а) полум'яну молитву «великого падика і товмача Талмуду» до бога помсти, лавнього Єгови; б) образ спустошення Європи, цієї колиски і скарбниці людської культури, спустошення не лише матеріяльного, а й духового (у розділі «Дзвенять затьмарені трамваї»); в) сконденсований образ відновленого російського імперіялізму під випрактикуваними гаслами і формами ще з часів Івана Лютого. Ці образи-картини такі майстерні і вимовні, що ми не можемо не запитувати відповідні розділи.

Дзвенять затьмарені трамваї,
Хриплять розпачливо гудки.
На шмаття буря розриває
Вечірні натовпи людські.
Ось ними черева носити
Театрів, кін і вар'єте
Аж до переситу набиті.
Жага там квітне і росте...
.....
Де правда тут і де є гра?
Сирени рев у хмарах висне.
На душах репнула кора.
Моя голі стовбури обдерті,
Вітрами шмагані вночі,
Вони біліють, жахом жерті,
І скрізь прожекторів мечі.
Он пащу бункер роззявляє,
Церкви, де дух Середньовіччя
В стобарвних променях вікон,
Бо вік-у-вік вас будівничий
Вирощував, мов квіти лон,
І вам тепер не місце в світі,
Де все залізо і бетон,
Де творять люди штучний вітер
І де сирена — камертон.
Руїнами чорніє Ахен,
Стрільчасті дуги вихор стер,
І дише диким, лютим жахом
Вогнем насичений етер.
Став спогадом прекрасний Бремен,
Від Мюнстера лишився міт,
Січе міста залізний ремінь
І розпорошує граніт.
Колони Кельнського собору,
Струнких готики мара, —
Все щезне, й плугом переоре

Який, мов твань і мул, юрбу
В бетонне черево згрібає.
А вітер ночі дме в трубу...
Палайте, горді кам'яниці
І гострі вежі катедраль,

Весь простір проклята пора.
Ламаймо, мов свавільні діти,
Свої забавки для химер,
Вітаймо долю троглодита
І вогкі сумерки печер!

Ось розділ, що подає нахабний образ реставрованої імперії теть з погонами і «патріярхом» з ласки червоного диктатора в Москві: (Скорочено)

Давно ввійшов в легенду Ленін,
А мертва тиша — в мавзолей,
І злав новий безсмертний геній
В архів багаж його ідей.
Знов реставрована держава
Від Порт Артура до Кремля,
Страшна, зажерлива, лукава.
Стає тісною їй земля.
На золоті царських регалій,
Які вже двадцять вісім літ
Десь припорошені лежали,
Заіскрився кожен самоцвіт...
.....
Солдатів сірі силуети
Гуртуються у пасма хмар.
На офіцерах еполети
Вилискують, мов жовтий жар.
Знов маніфестом ієрарха
Святиться Русь новітніх днів.

Даровано їй патріярха
І настановлено ченців.
.....
Здушивши волі кожний відгук,
Хтось постать Юрія прибрав,
Католицизму «хижу гідру»
Конем рудавим притоптав.
І дикий вихор маскаради
Весь світ затягує в капкан,
Не в синій чар Шехерезади —
У чорний вир фата-морган.
Петра і Лютого Івана
Неперевершена доба
Шанує босом барабана,
Рокоче славу їм труба.
Росте монархія в простори.
З серпом і молотом на гілі,
Замає знову трьохкольора
Над диким обширом землі...

4-та частина поеми належить до найбільш різноманітних і щодо змісту, і щодо будови з формального погляду. Поруч з розповіддю (яка не раз впадає в тон гротеску) про дальші поділі другої світової війни і «мирного» розпанощення Совєтів у Европі (зокрема горезвісна репатріяція «на родіну», провадження в спосіб справжньої людоловлі), в 4-ій частині маємо в біблійних тонах написані сім «плачів Єремії» і філософічні роздуми про майбутню долю духових скарбів і надбань людства, а в тому й авторових записів «страшного літопису днів». Поет ладен зректися й прокляти свій поетичний дар, бо марно поети й пророки остерігають людство. Воно, людство, не хоче більше плекати душу, свою Божу подобу.

Проклинаю віщий і пророчий,
Посланий від Бога дар,
Все, що громом в віддалі гуркоче,
Всю грозу незримих кар,

Клекіт, ледве стримуваний, шалу,
Вітер чорного крила, —
Все в моїх глибинах потаємних
Відлавалось, як луна.

Що століттями десь наростала
І в печерах гір гула,
В скаргах і погрозах надаремних
Все я вичерпав до дна.
(7-й «плач Єремії»)

У цій же 4-ій частині вмішено «Другу розмову з душею», де автор розпучливо питає:

Де ж ти, о душе соняшна, була,
Коли шляхи нам пітьма залягла?
Кришила бо луна жахного грому,
Світ обертавши в хаос, на атоми.
Кріплею червонилися моря,
Де не відбилась ранкова зоря.
Чи не легенда ти, уяви витвір?
Летить земля без керми і без кітви.
Люд — автомат. О, махіно чудна,
Що закрутив веселий сатана!

На це ДУША відповідає:

О, ні! Мені лише вітрила
Подерто вщент, і придушили
Роки, потрощені на груз.
Важких ще не піднято шлюз.
Удруге я родитись маю
Із мук, розпуки і відчаю
Там, де найвищий шпиль терпінь
Піднісся стрімко в височінь...

Поливуглина широчінь охоплення автором явищ і подій, промовиста яскравість образів і глибинна сатиричність власних рефлексій-розмов. Ось «темний мурин» з «ясною дівчиною» в окупованій Німеччині ідуть поруч одне другого, лаючи доказ безглуздості «чистоти раси»; ось у Варшаві тінням Ягайла і Собеського відбиває закаблуком такт Ванда Василевська впарі з Корнійчуком, а «панни без роботи» замість блискучих «уланів» мріють про червоних совєтських офіцерів; ось знову «Мілян, Полтаву, Дрезден, Кельн і Київ» позбавив «лиця і чорні рани в тілі виїв», пожар війни й «не можуть башти золоті, що змерхли, у раннім сонці зацвісти. Позбивані дзвіницям гостроверхим у простір знесені хрести». І автор роздумує:

Минуть віки — кому й у сні якому
Примариться ви, міста,
Яким колись — у часі золотому —
Щасливо танули літа?
Міста, що розпорошені в атоми,
Вже чорним прахом полягли!
Хто пригадає, як до днів залому
Ви пишно в мармурі цвіли?..

І цікаво, що так песимістично початі роздумування обриває візія Київської церкви Андрія Первозванного з куточком української мирної природи, як сусіднім фоном:

Он проти сонця над горою
Шумить береза молода.
Он церква Первозванного Андрія
Застигла в полеті струмкім

І у траві спокійною стопою
Чвалає мирна череда.
Мов голуба закам'яніла мрія —
Уся в мережеві яснім —

І мов віщує у добі негодній:
«Хай буде далі Бог карать,
Та на зелених цих горбах Господня
Таки засяє благодать!»..

Як мистецька пам'ятка доби, поема «Попіл імперій» ледве чи має собі рівню в українській літературі нової доби. Треба дивуватися гостроті поетичного зору Юрія Клена, що зумів схопити всю різносторонність і різногранність життя воєнних і післявоєнних років у маштабі всієї Европи, водночас чітко вирізняючи раз-у-раз Україну, її народ, як страдника, що йому присвічує велике майбутнє. Тонка, але й дошкульна іронія, гостре лезо сатири, козацький щирий гумор — усе вигортає перед читачем мистецький хист Юрія Клена. Ось уривок промови совєтського майора-репатріянта до втікачів у таборі «ДІ ПІ»:

Вас, дітей, що заблукали,
В хащі, в дальні нетрі міст,
Ми збираємо помалу,
Вам будуємо той міст,
Яким будете вертати,
Заспівавши «Заповіт»,
В степ, де вас країна-мати
Вже чекає двадцять літ.
З зачаклованого круга
Де життя — мара і тінь,
Чи ж не поривас туга
Вас у рідну далечінь?
То шукайте ж ви дороги,
Що веде із чужини
На широкі, на розлогі,
На Шевченкові лани.

Не блукайте манівцями,
Бо вже вам додому шлях
Ми встелили килимами;
Квітне він у прапорах,
Що палахкотять на вітрі,
Мов червоні півоні.
Всіми фарбами палітри
Вам засяє далина!
Вас вітатимуть оркестри,
Тут Дніпро, а там Нева.
Та хіба ж не рідні сестри
Україна і Москва?
Батько Сталін вас вітає!
Вас, як мати немовля,
Кличе «родіна святая»
Кличе «русская земля»!..

В цій же 4-ій частині є коротенький розділ «Соняшник» прекрасний символ України, спраглої сонця волі й щастя:

У кожнім краї символом є квітка,
Яка стає окрасою садка:
У Англії стокротка-маргаритка,
А у французів — лілія струнка.
Черешня й хризантема у Ніппоні
(Вони ввійшли в його казковий міт)
І викоханий в теплому підсонні
В Сіяпі лотоса зірчастий квіт.
А на Вкраїні — соняшник. У турі
Квітчастому, над морем мальв, жоржин,

Лукавих чорнобривців і настурцій
Самотньо пнеться він до височин.
О Дажбогів високий, пишний квіте,
Що день по дні вбираєш літній жар,
Щоб над ланами радісно ряхтіти
І виплекати нам зернистий дар!
Свій повний диск до вечора від ранку
Ти повертаєш сонцеві услід,
Мов лицар, в небі стежачи коханку,
Ввесь час, вітаючи, підносить щит.
То ти на схід, на південь, то на захід
Скеровуєш — премудрого Творця
Химерний і вибагливий винахід —
Свій жарополоненистий круг лиця.
Чи ж не так само ти, Вкраїно спрагла,
Ясного Хорса квіте золотий,
До сонця обертаєш чоло спрагле
І стежиш пильно слід його тривкий!
Нехай тебе пожарами спалили
Й драконів засів сіють на полях,
А ти — тягнись до горнього світила,
Зори, зори вогнистий в небі шлях!

Великим розділом «Вальпургієва ніч» закінчується 4-та частина і, по суті, також уся поема, бо з 5-ї частини автор написав лише один невеликий розділ «Діялог людини з Землею».

«Вальпургієва ніч» — розділ, що в значній частині повторює образи і мотиви бестіяльського гітлеризму і сталінізму в попередніх частинах поеми. Правитель усіх демонів-духів зла Люцифер вихваляється, що він створив «істоту жаху і злочину, її боїться кожний птах і звір, і зветься іменем страшним «ЛЮДИНА». На цю заяву Люцифера хор бісів і відьом співає йому хвалу і славу. Появляється Господь, який заповідає боротьбу за повернення людям «чистоти і вроди», боротьбу проти люциферового царства зла. По відході Господа Люцифер з усім кодлом бісів та відьом пускається в оргію танку, що захоплює і Фавста, авторового провідника цієї ночі. Перед автором, що його охороняє від бісів окреслене Фавстом магічне коло, переходить ряд знаменних картин: Ось вождь, творець «тисячолітнього райху» приймає «параду смерти» всіх спалених, катом замучених, отруєних і застрелених; при цьому чути моторошний спів загинулих у муках дітей:

За що ті муки? **Нащо нас руки**
За що ми згинули? **В полум'я кинули?**

Радощів літа,
Чом їх не дано нам,
Пізнього квіту,
Південня рахманного
Впитого в відтих,
Втечі від недруга,

Пориву в відталь,
Сонця прекрасного
Злотого скарбу?
Защо нас згублено?
Чом нашу скаргу
В ніч не розгублено?..

Не називаючи по імені, автор малює нам дуже прозоро брами трьох найближчих співробітників «вождя III райху», а слід за ними показує нам «низькочолого вождя мас», з грудьми — справжнім «іконостасом» і з Прокрустовим ліжком, що його цей «володар мас» відразу розставляє і

Біда, як хто на мірці не прийшовсь:
Хто завеликий, тим відрубуй ноги,
Хто замалий — розтягуй вздовж...
.....
Це забезпечує державі поступ:
Вгадай, де тут мудрець, де ідіот, —
Як, підрівнявши до одного росту,
Знівелювали весь народ!..

Читачеві ясно, про якого «володаря мас» і про яку знівельовану державу говорить автор поеми. Образ «володаря мас» це увиразнює «хор в'язнів», що починається знаменними рядками:

В мертвій, у білій пустелі,
Хрищені в чорній купелі
Мук і тортур,
Снігом завіяні,
Грунт ми копаємо,
Лихом засіяний.

Золото з рік добуваємо,
Воду черпаємо
З мертвих баюр.
В темних і вогких бараках
Крие нас холод і мряка...

Класично поданий образ західної демократії — як «жіночої постаті пальмовою віттю», що реагує на жахи «хору в'язнів» ось так:

Ми чули й беремо все до відома.
Та треба нам комісії створить,
Що дослідять достоту й пильно, що ми
Самі не можем назорить.
Хай будуть вам на рани як олія
Слова: ми вам спасем юнацтва цвіт,
І не забуде вас демократія.
Пождіть лише з десяток літ...

Після персонажів чужих, автор подає перед очі читача ряд персонажів, що їх легко розшифрувати, як втілення-алегорії

різних суспільно-політичних груп та мистецьких організацій української еміграції. Дуже гострою сатирою звучать рядки, присвячені двом близнюкам; натомість напрочуд легким і метким дотепом є рядки про «гурт людей у багряних одягах», про «поета гіперболічних жахів», «поета нецілованих уст» і «поета без тем і сюжетів».

Четверта частина, що її кінець зображує також нашу політичну еміграцію, закінчується одчайдушною боротьбою між бісами, які шалено крутять колесо історії, прагнучи катастрофи, і людськими духами, які хочуть спинити рух колеса, повернути його в інший бік і відвернути катастрофу. Вислід цієї боротьби, очевидно, мав би бути поданий у 5-ій частині, якої поет не встиг дописати.

«Попіл імперій», подуманий як українська епопея новітньої доби, справді має підстави нею вважатися, хоч і не закінчена. Вона донесе до поколінь наших нащадків і збереже у віках образ нашої жахливої доби людського виверту і здичавіння:

А хто згадає Біблію чи Бога,
Тому на Соловки лягла дорога.
Проціджують ідеї крізь друшляк
І препарують мозок так і сяк.
На все вже є готові трафарети —
Їх мають визнати мистці й поети,
І за найменший ухил кара-смерть.
Летить закон моралі шкереберть.
Стають героями денунціяти...
Всі сумніви навіки заспокоїв,
Хто добре політграмоту засвоїв...
Усім наказ: у такт іти з добою,
Знівелювати рівень свій з юрбою...
Вітаймо ж цю добу колонізацій,
Добу нечуваних екстермінацій,
Талантів, партій, напрямків і сект,
Добу, що ліквідує інтелект!..

Поема «Прокляті роки» Юрія Клена є унікальним поетичним твором. Бувши за домінантними літературними ціхами і авторським задумом поемою соціяльно-історичною, вона є водночас і гострою політичною сатирою XX віку в нашому письменстві. А її чудові строфи про авторове дитинство малюють читачеві ідилічні побутові картини, яким позаздрили б кращі побутові поеми наших клясиків.

СОЦІЯЛЬНО-ПОБУТОВА ПОЕМА

У попередніх розділах достатньо підкреслено одну з внутрішніх характеристичних рис поеми, а саме її патетичну наснаженість, героїчність. Очевидно, побут сам по собі не належить до героїки, будучи річчю буденною, щоденною. Тому в поемах побут береться, так би мовити, «на піднесенні», як широке узагальнення картин народного горя, або ідеалізація певних світлих сторін і моментів народного життя, в обох випадках з широкою соціяльною проекцією.

Це ми бачимо і в побутових поемах нашого класика Т. Шевченка («Катерина», «Княжна», «Петрусь», «Наймичка», «Невольник») і в поемі «Марина» М. Рильського, і в «Давній казці» Л. Українки.

Щодо ліричної частини тексту соціяльно-побутових поем, то слід мати на увазі все те, що ми сказали попереду, коли мова була про соціяльно-історичні поеми. Можна лише додати, що в побутових поемах Шевченка ліричні позасюжетні уступи не раз мають виразно моралізаторський характер. Ось так у поемі «Катерина» автор м'яко, але переконливо остерігає читачів (зглядно читачок) перед невмінням чи небажанням спинити гін пристрасти, вмовляє підкоряти людські пристрасті велінням розуму. Вже на самому початку поеми «Катерина» читаємо:

Кохайтеся, чорноброві,
Та не з москалями,
Бо москалі — чужі люди,
Роблять лихо з вами.

Москаль любить жартуючи,
Жартуючи й кине —
Піде в свою Московщину,
А дівчина гине.

Це говорить не якийсь персонаж тексту, а говорить сам автор.

У поемі «Петрусь» Т. Шевченко, навпаки, зображує лиху долю дівчат, що їх батько-мати приневолюють виходити заміж не з любови, а заради матеріяльної вигоди. Не зважуючись закликати дівчат до непослуху матерям (бож це також дає погані наслідки, як показує приклад героїні твору «Катерина»), автор закликає дівчат молитися, щоб Господь напутив нерозумних матерів:

Моліте Господа, дівчата!
Моліте Господа, щоб мати
І вас отак не завдала
За генерала, за палати,
І вас отак не продала...

І тут же оспівує шлюб і родину, основані на взаємній любові подружжя:

Любітесь, діточки, весною!..
На світі є кого любить
І без користи. Молодою,
Пренепорочною, святою
В малій хатині буде жить
Любов та чистая і буде
Святий покой ваш берегти
І в домовині...

Тарас Шевченко написав багато побутових поем з соціяльним забарвленням — не менше, як поем соціяльно-історичних. В них особливу увагу поет присвятив українському жіноцтву, його фізичним і душевним стражданням. У цілому ряді названих вище поем перед очима читача переходять образи беззахисних дівчат і жінок-матерів тодішнього покріпаченого селянства. Така широко відома поема — як «Катерина» надхнула композитора М. Аркаса створити оперу (такої ж назви), а «Лілея» стала підставою гарної балетної вистави, де рельєфно представлено паразитизм, розпусту і насильництво панівної верстви.

Після докладного розбору «Гайдамаків» годилося б подати докладніше котрусь із побутових поем Т. Шевченка. Але «Гайдамаки» і побутову сторону життя-буття основної маси селян представили так, що годі повторяти те саме. Тому ми коротенько спинимося лише на поемі «Княжна», оскільки тут героїня (княжна) є жертвою насильника з тої самої верстви, що й вона сама, а не якийсь чужинець чи колоніяльний визискувач. (Насильником княжни, винуватцем її лиха-трагедії є її рідний батько).

На вступі до поеми гарно укладене звернення поета до вечірньої зорі — як до музи творчости:

«Зоре моя, вечірняя,
Зійди над горою,
Поговорим тихесенько
В неволі з тобою.
Розкажи, як за горою
Сонечко сідає;
Як у Дніпра веселочка
Воду позичає.
Як широка сокорина
Віти розпустила
А над самою водою
Верба похилилась...»

А далі — ідилічна картина села:

«Село! І серце одпочине...
Село на нашій Україні —
Неначе писанка село
Зеленим гаєм поросло.
Цвітуть сади, біліють хати,
А на горі стоять палати
Неначе диво, а кругом
Широколисті тополі;
А там і ліс, і ліс, і поле,
І сині гори за Дніпром...
Сам Бог витає над селом!»

І в цих палатах «неначе диво», в цім ідилічнім Божім закутку пересичений розкошами й неробством дідич-пан допустився жахливого злочину: знасилував власну дочку!..

Таке протиставлення поетичної, мальовничої природи гидким вчинкам звиродніlої людини — вельми прикметне для творчости нашого Кобзаря.

САТИРИЧНА ПОЕМА

В попередніх розділах вже з'ясовано мистецьку функцію сатири, як осуду тих чи тих небажаних явищ суспільного життя. Деколи письменник орудує фактами не сучасної, а минулої доби. Однак, це лише позірно, для «ока»; насправді на сатиру ж штовхають його факти сучасности, — читачеві не трудно їх вичути за давноісторичним чи навіть екзотичним тлом.

Розгляньмо ближче декотрі сатиричні поеми нашого класика — Т. Шевченка, з огляду на їх велику мистецьку силу діяння і ряд своєрідних особливостей.

Сатирична поема «Сон» починається немов ПРОЛОГОМ — широкою картиною насильства, обману і кривд, чинених «власть імущими» над пригніченим народом в Україні — і нікому нема до того діла, ніхто не заступиться!

У всякого своя доля
І свій шлях широкий:
Той мурує, той руйнує,
Той неситим оком
За край світа зазирає,
Чи нема країни,
Щоб загарбать, і з собою
Взять у домовину.
Той тузами обірає
Свята в його хаті,
А той нишком у куточку
Гострить ніж на брата,
А той хижий та тверезий,
Богобоязливий,
Як кішечка підкрадеться,
Вижде нещасливий
У тебе час, та й запустить
Пазурі в печінку, —
І не благай, не вимолять
Ні діти, ні жінка.
А той щедрий та розкішний,
Все храми мурує,
Та «отечество» так любить,
Так за ним бідкує,
Та так з його, сердешного,
Кров, як воду, точить!..
А братія мовчить собі,
Витріщивши очі,
Як ягнята...

Вже в цьому образі «витріщених очей» безсловесної «братії», чи пак загалу, що мовчки кориться насильству, наче ведені на заріз ягнята, читач вчуває не сміх-розвагу, а сміх-біль, гіркий сміх обурення і жалю. І таким, сатиричній музі Шевченка прикметним сміхом-болем наповнена вся поема, в якій не лише «ліричні вставки», а й розповідний кістяк подано від І-ї особи (Я).

У першому після прологу розділі автор, як герой-розповідач поеми, починає оповідати свій сон, який нібито приснився йому вночі після гулянки. Сон справді незвичайний: нібито летить він понад українською землею, проваджений птахом — совою. Сова — це птах, що символізує безлюддя, але разом з тим і мудрість; з таким символічним значенням вона фігурує здавна у багатьох народів і таке її значення в нашій усній творчості. Летючи за совою, герой поеми бачить багато нового, досі йому незнаного, «набирається мудрости». Його відразу вражає разючий контраст між красою благодатної української природи і моторошною, огидною картиною неправди і насильства над людьми серед цієї ж природи.

На перший погляд Україна — ніби справжній рай, коли бачити лиш природу. Але що в тім раї коїться з народом? Там

Латану свитину з каліки знімають,
З шкурою знімають, бо нічим обуть
Панят недорослих. А он розпинають
Вдову за подушне, а сина кують,
Єдиного сина, єдину дитину,
Єдину надію в військо оддають: —
Бо його, бач, трохи... А онде під тином
Опухла дитина голодная мре,
А мати пшеницю на панщині жне...
.....
Швидше та далі! Лети ж, моя думо, моя люта муко!..

Гірко, боляче поетові дивиться на цю картину людського горя в Україні. Ведений совою, він прагне пошукати хоч «на край світа раю».

В 2-му розділі природа, що її герой поеми бачить згори, вже інша:

Лечу, лечу, а вітер віє;
Передо мною сніг біліє;
Кругом бори та болота.
Туман, туман та пустота...

Герой-автор припускає, що може тут людей нема зовсім, і збирався в снігу відпочити. Аж раптом

Заворушилася пустиня...
Мов із тісної домовини
На той останній страшний суд
Мерці за правдою встають.
То не вмерлі, не зариті,
Не суда ідуть просити.
Ні, то люди, живі люди,
В кайданах забиті,
Із нор золото виносять,
Щоб пельку залити
Неситому... То каторжні!..

Це, як легко можна догадатися, автор бачить Сибір, країну каторжних робіт не лише дійсних злочинців, а й політичних ворогів царського режиму.

Далі сова (це вже 3-й розділ) завертає автора з Сибіру назад, на захід, щоб показати йому центри імперії — Москву і Петербург. Поет бачить:

...у далині, мов у ямі,
На багновищі город мріє;
І хмарою над ним чорніє
Туман холодний...

Виглядає цей город незвичайно для поета: скрізь він бачить «церкви та палати, та пани пузаті, і ні однісінької хати!»

Аж раптом спалахнули в місті вогні, наче пожежа, і враз з цим залунали вигуки: «Ура! Ура!» Автор ради такої оказії спустився на землю, прийнявши звичайну людську подобу і, пропихаючись у натовпі до центру паради — до царського палацу, натрапив на земляка з «цинковими гудзиками», який береться бути гідом нашого героя, але хоче за це хабара:

Ми, брат, просвещенни, —
Не поскупісь полтінкою!..

Хабарництво земляка обурює автора. Він знову зробився невидимим і щасливо дістався в середину палацу. Далі автор подає сатиричні образи того, що він у палаці бачив:

Золотом облиті
Блюдолизи! Аж ось і сам,
Високий, сердитий
Виступає. Обік його
Жіночка небога,
Мов опеньок засушений,
Тонка, довгонога,
Та ще й на лихо сердешна
Хита головою...
За богами — панства, панства
У сріблі та златі!
Мов кабани годовані,
Пикаті, пузаті!
Аж потіють та товпляться,
Щоб то ближче стати
Коло самих: може вдарять,
Або дулю дати
Благоволять — хоч маленьку...

Далі сатира переходить в гротеск, що однак у цім випадку не є пересадою, будучи мистецьки виправданим, як вимовна ілюстрація і символіка «мордобійного», брутально-насильницького режиму царату:

...Цар підходить
До найстаршого та в пику
Його як затопить!
Облизався неборака,
Та меншого в пузо —
Аж загуло!..А той собі
Ще меншого туза
Межи плечі; той меншого,
А менший — малого,
А той дрібних; а дрібнота

Уже за порогом
Як кинеться на вулицях
Та й давай місити
Недобитків православних...

У 4-му розділі поеми автор розповідає, як під час того, згори організованого мордобою його вйперли з палацу і він пішов оглядати вулиці міста. Він оком сатирика бачить гранітну набережну Неви, фортецю та Ісаакіївський собор, бачить пам'ятник Петрові І-му і читає напис «Первому Вторая».

Тепер же я знаю:
Це той ПЕРВИЙ, що розпинав
Нашу Україну,
А ВТОРАЯ доконала
Вдову-сиротину...

Потім чує не знати ким співану пісню-думу про загинулих на болотах при будові столиці українських козаків та про мученицьку смерть Павла Полуботка у московській в'язниці.

Тяжко, тяжко мені стало,
Так, мов я читаю
Історію України...

Важкий спогад про загинулих (на канальських роботах будованої Петром Першим столиці) українських козаків-засланців насувається поетові. Вслід за цим виринає образ Павла Полуботка, замученого царем.

Царю проклятий, неситий,
Гаспиде лукавий!
Що ти зробив з козаками?
Болота засипав
Благородними кістками!
Поставив столицю
На їх трупах катованих
І в темній темниці
Мене, вольного гетьмана,
Голодом замучив
У кайданах!..

Цей спогад Шевченко подає ніби пісню-скаргу Полуботкової душі («співає щось таке невидиме») і посилює ще образом хмари білих птахів, що спустились над царевим пам'ятником і голосять прокляття. Це душі загинулого в Петербурзі козацтва.

Майстерно, в кількох скупих реченнях, подає далі автор образ ранку не-панського Петербурга («уже вбогі ворушились, на труд поспішали»), потім сатирично змальовує «чиновну братію» бюрократичного імперського апарату:

Ось і братія сипнула
У сенат писати
Та підписувать та драти
І з батька і з брата.

А між ними і землячки
Де-де проглядають;
По-московськи так і чешуть,
Сміються та лають
Батьків своїх...

Цих перевертнів Шевченко ненавидів усією силою своєї полум'яної душі:

П'явки, п'явки! Може батько
Останню корову
Жидам продав, поки вивчив
Московської мови!..

Закінчується поема знову образом царя (бож він — «самодержець» і в першу чергу відповідальний за понурий образ імперії-в'язниці). І треба сказати, що цей прикінцевий образ царя-«самодержця» є безпрецедентно-глибокий і чи не єдиний у всій світовій літературі. Це — образ сили і безсилля разом, віщий образ майбутнього зруйнування імперії самими ж царями. Автора знову скортіло «подивиться до царя в палати, що там робиться?» — й бачить:

Неначе з берлога
Ведмідь виліз.
... Як крикне
На самих пузатих, —
Всі пузаті до одного
В землю провалились.
Він вилупив баньки з лоба, —
І всі затрусились,
Що остались. Мов скажений,
На менших гукає, —
І ті в землю; він на дрібних, —
І ті пропадають;

Він до челяді — і челядь,
І челядь пропала;
До москалів — москалики
Тільки застогнали,
Пішли в землю!..

Ось так розігнавши свою «опору трону», цар-ведмідь став безсилим ведмедиком.

Де ж ділася ведмежа натура?
Мов кошеня — такий чудний!..
Я аж засміявся...

Ця метаморфоза — перевтілення сили в безсилля — аж розсмішила автора, і він прокинувся.

Другою цікавою сатиричною поемою Шевченка є «Кавказ». Вона починається образом «хмарами повитих і кров'ю политих» Кавказьких гір і невмирущого серця Прометея, довбаного хижим насильником-орлом. Невмируще, щораз відновлюване серце Прометея ще з античних часів було символом нев-

мирущого прагнення волі. І автор відразу подає алюзію до образу:

Не вмирає душа наша,
Не вмирає воля,
І неситий не виоре
На дні моря поля.
Не скує душі живої
І слова живого...

У «Кавказі» нема сюжету в звичному розумінні цього слова, тобто сюжету розповіді про послідовний перебіг якихось подій. А проте ми кваліфікуємо цей твір як поему, бо в ній таки, поруч з низкою безпосередніх «виливів» авторських почувань, подано яскраву картину-опис царської Росії середини 19 ст.

Цей опис-картина має безпрецедентну форму самореклями, чи саморекомендації, бо всі ненависні авторові елементи імперського суспільства (почавши від «милостиві МИ», тобто від царської особи, і кінчаючи цареславним духівництвом) вихваляються перед читачем, ніби не помічаючи, що вони вихваляються паскудством, мізерністю. Цим способом осягається надзвичайний ефект їдкої сатири, бо не хтось сторонній, а сам об'єкт сатири оголює себе перед читачем; при чому оголює себе як нахабно-дурного мерзотника, бо ніби не розуміє, що мерзенністю не можна хвалитися. Ось трохи ілюстрацій:

За горами гори, хмарою повиті,
Засіяні горем, кровію политі!
Оттам то Милостиві Ми
Ненагодовану і голу
Застукали сердешну волю
Та й цькуємо...

Чурек і сакля — все твоє:
Воно не прошене, не дане, —
Ніхто й не візьме за своє,
Не поведе тебе в кайданах...

І тут же, трохи далі:

Ми настоящі християни:
У нас і храми, і ікони,
І все добро — сам Бог у нас!
Нам тільки сакля очі коле:

Чого вона стоїть у вас,
Не нами дана?..
... Й чом ви нам
Платить за сонце не повинні?..

Це така прекрасна самохарактеристика московських захланних імперіялістів (теперішніх також!), що яскравішої годі знайти. І далі:

Якби ви з нами подружились,
Багато б дечого навчились.
У нас же й світу як на те:
Одна Сибір неісходима!
А тюрм? А люду? Що й лічить!
Од молдаванина до фіна —
На всіх язиках все мовчить...

... Ви ще темні,
Догматами не просвіщенні!
У нас повчіться!
В нас дери,
Дери та дай —
І прямо в рай
Хоч і рідню всю забери!..

Бо благоденствує...
У нас — чого то ми не вмієм?
І зорі лічим, гречку сієм...

Вже наведені тут цитати підтверджують, що головні риси московсько-імперіялістичної системи Шевченко схопив дуже точно: загарбницький колоніялізм і «старшобратнє» задавацтво, цілковитий затиск вільної думки і слова («на всіх язиках все мовчить»), хабарництво і невігластво бюрократичного апарату, облуда і фальш офіціяльної верхівки суспільства. І все це на неповних трьох сторінках тексту!

Дехто з літературознавців ставить в один ряд «Сон», «Кавказ» і «Посланіє» («І мертвим, і живим, і ненародженим...»), вважаючи всі ці твори сатиричними поемами. Проте, це безпідставне, бо «Посланіє» цілком не має характеру розповіді, а тільки доказів і повчання — їдкого, дошкульно-болючого, але таки повчання і заклику до земляків.

Обніміте ж, брати мої,
Найменшого брата!
Нехай мати усміхнеться,
Заплакана мати!..

Цей заклик автора в різних варіянтах у «Посланії» повторений кілька разів, і в ньому ідея твору і його мета. І як би гостро автор не разив своїм пером земляків за численні вади і хиби, все таки в цілому це не сатира, бо сміху взагалі в ній нема, а біль і палкий заклик.

Поема-травестія

Безпосередньо до сатиричних поем прилягає поема-травестія, що в нашому письменстві яскраво представлена «Енеїдою» Івана Котляревського. З огляду на ряд особливостей травестійної поеми, ми її розглянемо окремо, взявши за приклад саме «Енеїду» батька нової української літератури.

«Енеїда» Котляревського, як і кожна травестія, є пародійного характеру, де сатира і гумор нерозривно поєднані.

Термін «травестія» походить від латинського слова travesto — переодягаю і в літературі став відомий у середніх віках; тоді його застосовували головно в театральних п'єсах, де інколи ролі мужчин виконували актриси, а жіночі ролі виконували переодягнені актори-мужчини. У випадку «Енеїди» Котляревського маємо переодягнених, або, як сам автор назвав, «перелицьованих» персонажів Вергілієвої «Енеїди». Котляревсь-

кий зберіг Вергілієві імена героїв, назви місця дії і загальну сюжетну схему, але дав їм мову, звичаї, манери поведінки — всю вдачу своїх українських сучасників та недавньоминулого з попередньої доби. Читач без труду пізнавав у постатях мандрівних гульвіс-троянців постаті запорожців, а в бундючних та вередливих олімпійських богах — новопосталу панську верству з недавньої козацької старшини та катеринінських осадників-зайд.

Очевидно, що в умовах царської цензури в тодішній Україні автор не зміг би в прямій формі скритикувати й осудити цю панську верству, бож вона вірно служила царському режимові в його імперіялістичних плянах поневолення цілої України. Тим часом у завуальованій, травестійній формі Котляревському це вдалося. Переносячи дію на ґрунт античного Олімпу, то на ґрунт Італії чи в позареальне пекло, автор для більшого маскування оздобив свою картину й так званим бурлескним стилевим забарвленням — грубуватими цинічними жартами й дотепами.

Зевес тоді кружляв сивуху
І оселедцем заїдав;
Він, сьому випивши восьмуху,
Послідки з кварти випивав...

Такий образ головного «олімпійця» Зевса-Юпітера. Подібними «знижувально-викривальними» фарбами малює автор і образи інших, менших «олімпійців»:

Венера пазуху порвала
І так себе підперезала,
Що вся на виставці була;
Косинку нарошно згубила,
Груднину так собі одкрила,
Що всякого б з ума звела...

Навіть підручні «олімпійців», службова «братія», яких добробут залежав від ласки «олімпійського» трону, не дбали за свої обов'язки і ледарювали:

Борей-недуж лежить з похмілля,
А Нот — поїхав на весілля,
Зефір же, давній негодяй*),
З дівчатами заженихався —
Як хочеш, так і промишляй!..

Користуючись обстановкою пекла, яке відвідує Еней, щоб

***) Борей, Нот і Зефір — імена менших римських богів, персоніфікація різного напряму вітрів: Борей — вітру з півночі, Нот — з північного сходу, Зефір — західнього, тепло-вологого вітру.**

побачити батька свого — Анхіза, Котляревський свій осуд немилих йому панських хиб подає вже сумарно, узагальнюючи:

Панів за те там мордували
І жарили зо всіх боків,
Що людям льготи не давали
І ставили їх за скотів;
За те вони дрова возили,
В болоті очерет косили,
Носили в пекло на підпал.
Чорти за ними приглядали,
Залізним пруттям підганяли,
Коли який з них приставав...

Травестійно-бурлескний характер своєї «Енеїди» Котляревський подеколи підсилює ще впровадженням поміж слова українського тексту слів і фраз латинських. Як відомо, в добі Котляревського знання латинської мови було певною ознакою культурности, її навчали в усіх школах і освічені верстви тодішнього суспільства її поспіль знали. І саме тому, що латина для тодішнього читача не звучала «екзотично» (як вона звучить для читача нашої доби), він її знав і поважав, а поєднання її з щиронародним українським текстом справляло на нього враження надзвичайної, несподіваної кумедности, на взір того, якби хто одягнув фрак, маючи на голові баранячу шапку, а на ногах постоли. І тодішні читачі щиро реготалися, читаючи, напр., таку промову Енейових посланців до царя Латина:

Енеус ностер магнус панус
І славний троянорум князь,
Шмигав по морю, як циганус,
Ад те, о рекс, прислав нунк нас.
Рогамус, доміне Латине,
Нехай наш капут не загине,
Пермітте жить в землі своєй:
Хоть за пекунії, хоть гратіс,
Ми дякувати будем сатіс
Бенефіценції твоєй...

Цікаво, що бурлескного тону Котляревський зумів дотриматися навіть у описі батальних сцен — і то з дуже дотепними, сучасними йому, порівняннями-асоціяціями. Ось картина готувань до бою троянців з латинами:

А тут кричать та в труби сурмлять,
Свистять в свистілки, дмуть в роги,
Квилять, брат брата в батька луплять,
В наскок яряться вороги.
Тут ржання кінське з тупотнею,
Там разний гомін з стукотнею,
Скрізь клопіт, халепа, сто лих!
Так в мідні клекотить гарячій,
Так в кабаці кричить піддячий,
Як кажуть, хоть винось святих...

А ось як виглядає сцена голосіння матері і смутку троянської юрби з приводу забиття латинцями двох троянських вояків — Низа й Евріала:

Сей галас і репетування
Троян всіх в смуток привело:
Плаксивеє з синком прощання
У всіх з очей слізки тягло.
Асканій більше всіх тут хлипав
І губи так собі задрипав,
Що мов на його сап напав.
К старій з поклоном підступивши,

На оберемок ухвативши, **В землянку з валу потаскав...**

Але є в «Енеїді» Котляревського місця, хоч рідко, де автор не пародіює Вергілія, а викладає позитивно свою думку й настрій. Це ті коротенькі уступи, де Котляревський згадує минувшину — добу Гетьманщини, коли Україна ще не цілком була поневолена Москвою. Ця минувшина Котляревському набагато симпатичніша, ніж сучасна йому дійсність з московським режимом в Україні.

Так вічной пам'яті бувало
У нас в Гетьманщині колись,
Так просто військо шикували,
Не знавши: «Стій, не шевелись!»
Так славнії полки козацькі —
Лубенський, гадяцький, полтавський
В шапках було, як мак цвітуть,
Як грянуть, сотнями ударять,
Перед себе списи наставлять,
То мов мітлою все метуть...

Наприкінці варто зазначити, що в мові «Енеїди» звертає на себе увагу нинішнього читача деяка макаронічність, спричинена домішкою вже не латинських слів, а слів церковнослов'янської, а то й московської мови, здебільшого в зукраїнізованій формі московсько-українського «суржика». У повищих цитатах ми мали слова: «льготи» (пільги), «жарили» (смажили), «негодяй» (волоцюга, нероб), «грянуть» (навально, раптово рушити), «не шевелись» (стояти непорушно). Ще можна навести ось таке місце:

Де общес добро в упадку,
Забудь отця, забудь і матку,
Лети повинность ісправлять;
Як ми Енею присягали,
Для його служби жизнь оддали,
Тепер невольна в жизні мать...

Можна ствердити, що мовний суржик чи макаронізм найчастіше подибуємо в місцях «серйозного», позитивного тексту «Енеїди», тобто там, де автор на момент полишає притаманний собі травестійний тон безжурного оповідача і виступає перед читачем у позі коментатора та моралісти. У таких місцях автор почував себе більше зв'язаним цензурними приписами, бо виступав тут без травестійної маски і не мав, як мистець достатньої свободи рухів.

«Енеїда» Ів. Котляревського породила свого часу в нашому письменстві довгий ряд наслідувань («котляревщина» його епігонів), але скільки-будь вартих з мистецького погляду творів ці наслідування не дали.

Слід думати, що до творчих невдач наслідувань Котляревського спричинилась не так мала обдарованість епігонів, як зміна «духу часу»: дальший етап розвитку українського суспільства і його письменства висував на чергу дня інші, не травестійні форми мистецького вияву.

СИМВОЛІЧНА ПОЕМА

В українському письменстві є низка поем на тему взаємин індивіда і громади та психологічних колізій у цих взаєминах, поданих у певних образах-символах. Найбільш яскраві цього роду поеми написані Іваном Франком: «Мойсей», «Іван Вишенський», «Похорон». Перші дві поеми за формальними ознаками ніби історично-біографічні. Але за внутрішнім змістом — національно-психологічною проблематикою, вгорненою в символічні шати, ми їх ставимо в один ряд з поемою «Похорон». Небагато є в світовій літературі творів, де б так глибоко подано в мистецькій формі проблему **проводиря і маси** («Мойсей») і проблему **ідеалу та відступництва** (зради).

Є підстави думати, що в душі І. Франка довгий час точилася важка внутрішня боротьба: чи і як сполучити служіння національним ідеалам у народу відсталого (що ним був, через несприятливий збіг історичних обставин, український народ у XIX столітті) з плеканням вселюдських ідеалів волі й поступу, що їх виразниками були передові народи Европи? Культурна діяльність в рамках цих передових народів давала сатисфакцію служіння **цілості** людства, давала відчути письменникові, що він крокує в ногу з передовими лавами борців за людський поступ і щастя. Такої сатисфакції не давала праця розчищування первісних хащів на рідній ниві і дрібне й клопітливе латання незчисленних «браків та дір» національного організму. Як мистець Франко поривався вгору, до служіння найвищим ідеалам краси й гармонії, очищеним від бруду щоденщини. А водночас як член української громади він був приневолений раз-у-раз «спускатися вниз», переключатися на оте «латання браків та дір» — та ще в атмосфері нехоті, а не раз і гострого спротиву безідейної офіціяльної верхівки галицько-українського суспільства. Недиво, що в таких невідрадних обставинах у Франка зринали думки про **мучеництво ідеї,** про нерозуміння і невдячність загалу до провідної особистости і т. д., аж до «єретичної» думки: чи варто жертвувати свій труд і зусилля, свій хист мистця для тих, хто замість сприймання і подяки обкидає тебе груддям наклепів, ворожих вихваток і навіть обвинувачень у «національній зраді».

Варто сказати декілька слів про сатиричні поеми нашої еміграційної літератури — не так з огляду на їх мистецьку вартість, як з огляду на відсутність справжніх сатиричних по-

ем на Батьківщині після втрати нею державної самостійности. Накинений Москвою совєтський режим в Україні виключає можливість найменшої критики нездорових явищ суспільно-державного життя. Тому сатира взагалі не могла розвинутися в підсовєтській Україні. Натомість в еміґрації, крім «Попелу імперій» появилися досі дві сатиричні поеми відомих авторів: «Антон Біда — герой труда» Івана Багряного та «Їсько Ґава» Василя Чапленка. Перша з названих належить тематично до сучасности, бо висміює колгоспний лад, що цілком скував господарську ініціятиву селянина. Друга — тематично стосується періоду Визвольних змагань після першої світової війни.

Таке скомпліковане історично-психологічне підґрунтя появи згаданих угорі поем Івана Франка. Воно насувало письменникові гіркі роздуми і зродило втілення в мистецьких образах парадоксальних концепцій на взір тієї, що висловлена в поемі «Похорон»: **вщепити високий духовий ідеал нащадкам ціною фізичної смерти рабських сучасників.** Письменник мусив «убити прилюдно» — для себе і для інших — думки важкої зневіри, допровадивши їх у мистецькому творі до крайньої, парадоксальної грані.

Поема «Похорон» починається описом залі з приготованим для бенкету довжезним столом, за яким розсілося пишне панство: кавалери і дами в дорогих убраннях, із сяючими від радости обличчями: щойно здобуто велику перемогу над грізним ворогом — і тепер можна веселитися безпечно і досхочу.

Але не так почував себе герой поеми («Я», бо поему написано від першої особи); йому вчувається в ушах крик: «Ти зрадник! Зрадив люд закутий!» і безмірно нервує та музика, що грає в залі і веселить зібране панське товариство.

Чого та скрипка плаче і голосить,
Мов сто мамів ридає за синами?
Чого той бас реве і помсти просить?
Пощо мені такими голосами
Пригадувати те, чого й без того
До гробової не забуду ями?

І справді, герой не може похвалитися своїм спомином, що тиснеться в його голові: він минулої ночі дався намовити себе на ганебну зраду власного народу, наслідком чого була цілковита поразка народного повстання проти гнобителів-чужинців.

І ось тепер, при бенкетовім столі, хитрий, як лис і змія разом, старий князь (що власне потрапив намовити героя поеми

на зраду) промовляє. Він не надто захоплений перемогою, бо здає собі справу, що її осягнуто виключно завдяки лукавству і зраді. Без цього на вельможне чужинецьке панство чигало неминуче знищення від війська повсталого люду. Тому князь кінчає свою промову запитом:

Хто нам вкаже ясний шлях,
Як держать в руках здобуте
І приборкать плем'я люте,
Не б'ючись з ним на полях?
Без пожежі, крови, сварів,
А спокійно, певно, той
Варт найвищих лаврів, дарів,
Той найбільший з нас герой.

Це була мова політика-дипломата, що для втримання гнобленого люду в покорі не покладався на саму лише силу зброї і пряме насильство — бож і святковану перемогу не цими засобами здобуто, а засобами політичного крутійства, підступом.

Але виступає проти князя з промовою граф і каже:

Що тут довго міркувати?
Чи міркує той, хто мусить
З диким звіром воювати?
Б'є і дусить...

І далі граф, без усяких завивань у папірці, викладає перед зібраним вельможним панством брутальну програму поневолювача:

Всякий спосіб тут придалий:
Сила слова і жандарма,
Щоби тлум отой зухвалий
Гнути в ярма.

Перша річ — щоб був він голий!
З бруду, голоду, хробацтва,
Щоб не вибився ніколи,
І з жебрацтва.

Друга річ — щоб був він темний,
Знав, що думать — смішно й підло,
Що він раб, хробак той земний,
Панське бидло.

Третя річ — щоб був безличний,
Дав собі плювати в морду,
Знав, що всі для нього мають
Лиш погорду.

Хлопську як зігнеш натуру?
Гладь смирніших і бідніших,
Щоб з багатших і дурніших
Дерти шкуру.

А тим псюкам, недоукам,
Що хтять люд підняти к собі, —
Куку в руку або буком
Бух по лобі!

А ті школи, відки вийшла
Лютих псів на нас когорта,
Всіх докторів, професорів —
Геть до чорта!

.....

Хлоп до праці, не до ради,
До податків, не до складок,
До грабель, а не до шпади —
Се порядок.

Його річ — покора й жертва,
Як лиш бульбу, хліб і борщ ма:
Його святощі — то церква,
Двір і коршма.

Промова графа закінчилася під загальне схвалення залі, хоч декотрі дами невдоволені її одверто-брутальним характером: вони би воліли «більш причепурену» програму панування над гнобленим людом.

Третій промовець заступає ліберальну програму панування над пригнобленими, вважаючи, що «канчук, конфіската, відбирання прав» — у нашій добі не ґарантує успіху, а зате цілком певно компромітує владущих в опінії культурного світу. І як, зрештою, пов'язати таку одверту-насильницьку систему панування, оперту на «букові і в'язниці», з тим величним традиційним гаслом «За нашу і вашу свободу»? Тож цей «ліберальний пан» кінчає свою мову так:

Тепер органічної праці пора!
Хай згине шляхетська натура стара,
Шляхетське недбальство й неробство!
Політика наша така має буть,
Щоб землю і серце народу здобуть,
Uobywatelić to chłopstwo.*)

Не дуже сподобалась зібраним ліберальна програма про-

---

*) З цього мужицтва зробити громадян.

мовця, і він сам відчув, бо «змучився, зопрів, розчервонівся, мовби пробіг через різковий стрій».

Але ось виступає з промовою старий рубака генерал, який «крутих стежин, побіди без найбільшого зусилля не знав, дипломатичних крутанин ненавидів». Він насамперед віддав шану всім, що мужньо боролися проти хлопського повстання, зокрема тим, що полягли в бою, а далі перейшов до кандидатур двох осіб на нагороду (але вже лиш третю за вартістю, бо першої і другої ніхто, мовляв, не вартий) старого князя і Мирона (ім'я головного героя поеми), що «недавно на нас провадив армію ворожу, топтав і бив», та раптом зрадив своїх і «до нас пристав, нам видав сили й пляни противників».

На трупах тих, що вчора звав братами,
Плебей здвигнув тріюмф аристократії;
Свою вину змазав він морем крови, —
Взір дивної, страшної абнегації.
Не входжу в наміри його — хай судить
Їх Бог! Його ж страшне, велике діло
Придавлює мене своїм розміром, —
Йому признаймо нагороду сміло!

По цих словах генерал підійшов до Мирона з келихом вина і говорив уже до нього безпосередньо:

Ви демократ, плебей і консеквентно
Робили те, що мусіли, мій друже,
Ви підняли на нас народ розжертий, —
Як ворога я поважав вас дуже.

Як зрадили свою ви рідну справу,
Як перейшли до тих, що хоч приймають
Услугу вашу, але вам чужії
І рівним вас ніколи не признають, —

Тоді для мене вмерли ви, мій пане,
Сплили, мов гук нестрійного акорду;
Ми визискали вас, та нині маєм
Для вас лишень обридження й погорду.

Не вірте успіхам і компліментам!
Для нас ви — ворог, зрадник і простак,
Не ждіть, щоб я свою подав вам руку.
А се здоров'я ваше п'ю ось так!

І генерал з усієї сили жбурнув келих з вином на підлогу.

Усі збентежилися, крім самого Мирона. З дозволу князя, як голови зборів, він став промовляти. Сенс його промови був

той, що ведена ним на панів плебейська маса не мала в душах своїх ніякого високого ідеалу, що

... якоїсь іскри треба,
Щоб душі їх розжеврить, запалить,
Щоб вугіль їх в алмаз перетопився
.....
Тепер вони погибли як герої
І мученицький приняли вінець.
Їх смерть — життя розбудить у народі,
Се початок борні, а не кінець.

Тепер народ в них має жертви взір
І ненастанний до посвят підпал;
Їх смерть будущі роди переродить,
Вщепить безсмертну силу — ідеал.

Ці слова героя поеми звучали як претенсійні спроби виправдати перед зборами свій зрадницький вчинок і викликали на обличчях панів і пань іронічні посмішки. Та Мирон закінчив свою мову вже цілком несподівано для присутніх:

Ненавиджу вас всіх і бриджусь вами,
Ви перфумовані плебеї в фраку!

Ви паразити з водянистим мізком,
Ви неробучі, загрібущі руки,
Ви, у котрих з усіх прикмет звірячих
Лишились тільки хитрощі гадюки!

Очевидна річ, що на Мирона накинулися, щоб його побити, але в цю мить почувся раптовий гучний дзвін, — і натовп у залі весь закам'янів, обличчя й цілі постаті стали мов трупи. А тут ще враз ударив страшний грім, що струсив усім будинком. Перед очима Мирона в залі поплили хвилі світла різних кольорів: фіялкового, потім зеленого, в якому всі пани і пані виглядали, мов тіні.

Лиш князь сидів, цинічно усміхався,
Очима знак якийсь давав мені.
І тих очей його я так злякався,
Що скочив, мов опечений. Де я?
Чого я тут? В яку нору запхався?
.....
І з залі вибіг я у ясну ніч.

На вулиці Мирон натрапив на дивну похоронну процесію: йшло двома лавами військо зі спущеними долу прапорами, а на вояках мундури і зброя вся в крові, і не чутно жадного звуку — ні оркестри, що блищала своїми сурмами у місячному сяйві, ні тупоту коней, ні людської ходи; навіть гармати перекочувались цілком беззвучно, немов тіні. За військом четверо коней

тягнули величезну чорну домовину, за якою йшла велика юрба люду; вона заламувала руки, сіпала себе за волосся, але — «тихо! Ні ридання, ані шелесту не чуть».

Мирон приєднався до процесії і хоче спитати — кого це ховають, але якось довго не наважується. Нарешті спитав і почув відповідь: «Мирон, Мирон мрець отсей». Від такої відповіді серце в грудях нашого героя похололо.

Нарешті, процесія прийшла на кладовище. Після промови якогось військовика, почалося прощання з покійником.

До трупа тислися малі й старі,
Устами уст мерцевих доторкались
І кланялись потім землі сирій.
«Чи всі вже з братом нашим попрощались?»
Знов мовив речник. «Всі вже! — загуло.
«Не всі ще!» — інші голоси озвались, —
Одного при труні ще не було!
Онтам стоїть він, за хрестом укритий,
В очах його блищить ще земне зло»

Погляди натовпу звертаються на Мирона, він чує вже вигуки: «Виходь! Виходь! Зближись до домовини і доводи прощання до кінця!»

Та коли Мирон підійшов до труни і в неї поглянув, то побачив, що покійник — він сам.

В труні був я! Так, я, моя подоба,
Моє лице, мій вираз, все, зовсім...
І скаменіла вся моя утроба.

Переляканий герой упав при домовині на коліна, не в стані далі ворухнутися. Та кругом залунали крики: «Цілуй! Цілуй!» І ось ледве він наблизив врешті свої уста до покійника, як у нього з очей і уст поплила кров. Це було доказом для присутніх, що цілувальник — убивця покійника, і під звідусюдний крик «Убивця! Убивця!» нашого героя вкинули до мерця в домовину.

Простір, і час, і всякі почуття
Загасли. Темне щось лягло на мене...
Гуркоче глина... стихло... небуття
Мене пожерло озеро студене.

На цьому сюжет поеми закінчується. Далі йде **епілог,** в якому герой поеми — Мирон (тобто ніби сам автор, бо І. Франко це ім'я не раз прикладає до себе в своїх творах) вияснює, що все ним подане в поемі — це «чари місячної ночі».

В ту ніч в важкій задумі при вікні
Сидів я, серце мучила тривога,

Важкі питання сунулись мені:
Чи вірна наша, чи хибна дорога?
Чи праця наша підійме, двигне
Наш люд, чи, мов каліка та безнога,

Він в тім каліцтві житиме й усне?
І чом відступників у нас так много?
І чом для них відступство не страшне?
Чом рідний стяг не тягне їх до свого?
Чом працювать на власній ниві — встид,
Але не встид у наймах у чужого?

І чом один на рідній ниві вид:
Безладдя, зависть, і пиха пустая,
І служба ворогу, що з нас же й кпить?

І під впливом оцих важких думок Мирон-Франко поринув у «сонце царство страхіть та дивоглядів», які й подав читачам у поемі.

Що бачив там, се вам приношу в дар.
Не лайте, що не змігся на щось краще.
Що ж діять! Всі ми ще в тім царстві мар.

Усі ми — плем'я сонце і боляще,
І маловірне, і покус таких
До нас підходять тисячі щодня ще.

Прийміть сей дар! Крім дум моїх важких,
Крім болю серця, й сумніву, й розпуки,
Усе в нім — байка, рої мрій палких.

Ті битви, і побіди, й люті муки,
І кров, і блиск, що тьмив у мене очі,
І речі ті, і духи ті, і дуки —
Усе те — чари місячної ночі.

Загально беручи, тема «Похорону» (зрада свого народу) — тема старенька, не раз опрацьовувана в світовій літературі ще до Франка. Новим є, одначе, мистецьке втілення і реалізація тієї теми в «Похороні», яке можна формулювати так: **Кожен зрадник є самовбивця: він убиває самого себе саме в тому моменті, коли переходить на бік ворога і цим нищить ту справу, якій дотепер служив.**

Мистецький задум Франка полягав у тому, щоб зрадник **сам** побачив, що своєю зрадою він убив насамперед себе. Тому Франко не пішов старим, утореваним багатьма письменниками шляхом — де зрадник швидше чи пізніше сам собі відбирає життя; натомість дає нам **подвійний образ** головного

героя поеми (Мирона), а саме: Мирона **до** зради, і Мирона— **зрадника,** і ставить цього другого перед труп першого, тобто Мирона-героя. Звівши обох Миронів докупи, автор змушує Мирона-зрадника переконатися навіч, що зрадивши своїх, він убив самого себе.

(Між іншим, це протиставлення, або співставлення двох героїв — як двох «душ», чи двох ідей в одній фізичній подобі — бачимо у Франка також у його творі «Поєдинок»).

Сцена бенкету переможців (з участю Мирона-зрадника) цікава самохарактеристикою вельможних панів-промовців, що представляють різні групи і різні відтінки політичного думання в таборі ворога; вона дає реальний і яскравий малюнок суспільно-історичного тла в Галичині за доби панування там польської шляхти в рамках цісарського режиму Австрії.

Ми взяли поему «Похорон» для детального розгляду не тільки з огляду на її глибоку символіку і взагалі мистецькі вартості, але й тому, що вона користувалась досі меншою увагою наших літературознавців (опріч Мик. Зерова) і через це читацькому загалові менше відома, ніж Франкові поеми «Мойсей» та «Іван Вишенський».

ПОЕМА ЯК ЖАНР СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Поема належить до найдавніших і найбільш універсальних жанрів світової літератури, що під нею сумарно розуміють літературу европейських народів, яка виросла і розвинулась на базі літератури Стародавньої Греції та Стародавнього Риму. Очевидно, поема не пройшла крізь віки — від зародження і аж дотепер — незмінною. Але найсуттєвіші, визначальні свої риси й прикмети, як ось: важлива тема, розгорнений сюжет (а звідси й великооб'ємність), ритмічність розповіді і віршована форма, піднесений урочистий і патетичний тон, — все це ріднить сучасну европейську поему (особливо історичну) з поемою Середньовіччя і ще далі — з старогрецькою епопеєю. Можна з певністю сказати, що — за виключенням таких відмінних типів сучасної поеми — як поема травестійна і сатирична, усі згадані вище прикмети властиві кращим поемам усіх віків і всіх народів европейської культури.

Стародавні греки полишили нам два клясичні зразки поем: «Іліяду» (від слова Іліон — грецька назва міста Трої) і «Одіссею» (від слова Одіссей — ім'я одного з грецьких героїв, царя острова Ітака). Авторство обох цих поем залишається в науці спірним, остаточно не з'ясованим і донині. Традиція при-

писує обидві поеми (їх звичайно називають грецьким словом ЕПОПЕЯ) легендарному співцеві Гомерові, біографія якого, проте, зовсім не устійнена, бо не збереглося ніяких певних даних — ні де саме і коли саме Гомер жив, ні як і коли він творив згадані поеми.

Існує навіть припущення, що взагалі такої живої особи не існувало, що Гомер — це не власне ім'я, а загальна назва сліпого співця у античних греків (є справді деякі документальні дані, що в малоазійських греків слово «гомер» означало — сліпець). Більшість учених однак вважає, що Гомер — історично-реальна особа, але й тоді залишається спірним, чи був він дійсним і єдиним автором «Іліяди» і «Одіссеї» в тому вигляді, в якому вони пізніше, за часів атенського тирана Пізістрата (6 ст. перед Р. Х.), були написані. Переважає думка, що Гомер тільки пов'язав окремі (складені ще до нього іншими співцями) пісні про героїв в один великий і суцільний розповідний твір, дав організуючий і домінуючий над другорядними мотивами плян.

Сюжетну основу «Іліяди» становлять воєнні дії греків і троянців під мурами Трої, але тільки на протязі 53 днів. Тим часом троянська війна тривала аж 10 років — 1174-1184 до Р. Х. Отже цілого перегляду греко-троянської війни поема «Іліяда» не подає, а подає лише її яскравий і характеристичний відтинок, пов'язаний з найблискучішим грецьким героєм — прудконогим Ахіллом. Сам Гомер (будемо умовно так називати автора) визначає вже на початку свою тему, як «гнів Ахілла». Звертаючись до богині (музи) співу, поет каже:

«Гнів оспівай, о богине, Ахілла, нащадка Пелея!..»

Короткий виклад змісту **«Іліяди»**

Володар світу, найстарший між богами (що їх визнавали толішні греки) «многодумний» Зевс, бувши невдоволений зростом кількости і популярности **героїв** — людей видатної сили і сприту, впав на думку якось пересварити їх, щоб викликати кровопролитну війну, в якій герої взаємно себе винищуватимуть, а він «многодумний» Зевс, буде собі збоку, буде «тим третім», що з цього користатиме. Знаючи з досвіду, що таку справу найшвидше і найлегше реалізувати з участю «Євиного роду», він спровокував суперечку між трьома богинями: власною дружиною Герою (богиня Землі), Атеною-Палладою (богиня мудрости) і Афродітою (богиня краси), підіславши до них

красеня Паріса — сина троянського царя Пріяма, з «яблуком роздору». Цим символічним «яблуком роздору» стався **присуд краси,** вчинений Парісом на прохання названих богинь-суперниць. Паріс мав дати свій присуд-розв'язку суперечки богинь: котра найкраща з них трьох? Паріс назвав Афродіту, а вона пообіцяла за це допомогти йому викрасти з дому царицю Єлену — дружину грецького (спартанського) царя Менелая.

Незабаром Паріс, з допомогою Афродіти, викрадає Єлену (яка, до речі, зовсім не противиться, бо захоплена красою Паріса) і привозить її в Трою, в дім батьків. Тепер Зевс має повну підставу радіти, бо знав, що неминуча війна греків з троянцями, а з тим і загибіль багатьох героїв з обох ворожих сторін.

І так і сталося. Хоч Пріям і взагалі троянський провід був дуже стурбований і невдоволений вчинком Паріса, проте видати Єлену назад Менелаєві на його вимогу — означало не лише упокорення, не лише кривду Парісові, а й кривду Єлені, бо вона пристрасно покохала Паріса і відмовилась добровільно повернутись до Менелая. Отже Троя відхилила вимогу Менелая.

Тоді на заклик Менелая і його брата Агамемнона підіймаються грецькі племена і солідарно, великим військом під проводом Агамемнона вирушають на Трою. Спочатку греки руйнують і пустошать провінційні міста і селища Троянської держави, а потім обложили й саму столицю — Трою, або Іліон (звідси назва поеми «Іліяда»). Відбуваються завзяті бої, в яких найбільше уславився грецький герой **Ахіллес** (або Ахілл), син Пелея. Це він узяв у полон декількох синів Пріяма і одного з них, на ім'я Троіл, забив; це він загнав троянців за міцні мури столиці, звідки троянці вже не відважувалися вийти і мірятися силою з греками.

Але ось між Ахіллесом і командувачем усього грецького війська Агамемноном виникає суперечка. Причина її суто особиста, побутова: Агамемнон, використовуючи своє високе становище, привласнив собі улюблену полонянку Ахіллеса. Цей настільки обурений, що відмовляється надалі брати участь у боях проти троянців.

Наслідки «гніву Ахіллеса» не забарились: троянці почали робити успішні випади з міста, а далі взагалі відтискати греків від своєї столиці. Агамемнон вже, може, й кається за свій вчинок, але йому соромно самому просити Ахіллеса. Натомість заслужені, видатні греки, що були з військом, просять Ахіллеса забути кривду і в ім'я спільної національної справи далі бити ворога. Просять про це Ахіллеса й найближчі його друзі. Проте дарма.

Тим часом троянці вже відсунули греків аж до берега моря, де

стояли грецькі кораблі. Постала загроза самим кораблям, а без них греки не мали б навіть змоги вернутися на Батьківщину. Найближчий друг Ахіллеса — Патрокл просить, благає героя рятувати грецьке військо. Тоді Ахілл дозволяє Патроклові взяти його, Ахілла, бойовий одяг і меч. Але сам у бій не йде.

Поява на полі бою Патрокла (троянці ж думали, що то сам Ахіллес) спочатку збентежила троянське військо. Але син царя Пріяма, видатний воїн Гектор вступає з переодягненим Патроклом у двобій і забиває противника. Троянці бурхливо втішаються.

Та коли про смерть свого найкращого друга почув Ахіллес, він закипів гнівом — вже не проти Агамемнона, а проти троянців. Він негайно викував у бога надрів і металів Гефеста нову для себе зброю і бойовий одяг і, мов вихор, мчить на поле бою проти троянців. Ці в паніці тікають за мури своєї столиці. Залишився перед мурами, віч-на-віч супроти Ахіллеса, тільки найбільший троянський герой Гектор. Дарма батько, мати і дружина Гектора Андромаха благають троянського героя відступити, сховатися в місто перед страшним Ахіллесом — Гектор їхніх благань не послухав. Відбувається двобій. Невдовзі Гектор падає переможений. Розлючений Ахіллес не тільки вбиває Гектора, але й безчестить його тіло: він прив'язує труп Гектора до своєї колісниці і волочить його по землі, в пилу й бруді, до грецького табору.

Глибока печаль огорнула Трою. Просити Ахіллеса віддати хоч неживого Гектора прийшов сам батько, троянський цар Пріям. І аж тут гнів Ахіллеса вщух: він віддав батькові труп сина, попереду звелівши своїм рабам обмити його і змастити пахучою мастю. Пріям везе труп Гектора в столицю, і тут убитому героєві справляють урочистий похорон.

На цьому поема «Іліяда» закінчується. (Про здобуття Трої греками розповідається вже в поемі «Одіссея»).

«Одіссея» (короткий зміст)

Назва поеми походить від її головного персонажа — ітакського*) царя Одіссея. Поема розповідає про десятирічну мандрівку Одіссея на морі та суходолі, з безліччю надзвичайних пригод. Цю мандрівку Одіссей відбуває, повертаючись до свого острова Ітаки — після того, як грецьке військо здобуло і зруйнувало геть Трою.

---

*) Ітака — грецький острів в Егейському морі, що належав Одіссеєві як тамошньому цареві.

Якщо Ахіллес — взірець войовничої відваги і сили*), то Одіссей — взірець незвичайної кмітливості, хитрощів і спритності. Це він, Одіссей, вигадав дотепний план, що вможливив грекам здобути Трою після 10-річної облоги мужніх оборонців столиці. Згідно з цим планом греки збудували величезного дерев'яного коня і в нутро його помістили кілька десятків добірних вояків. Потім витягли цього коня з свого табору на бойову позицію, ніби для «підтримання бойового духу» свого війська. Самі ж незабаром почали відступати, воюючи зумисне кволо, залишили бойові позиції і на них того величезного коня, нібито не мавши часу й змоги забрати його при відступі. Троянці знову раділи (як тоді, коли вони тиснули греків, бо не брав участи в боях Ахіллес). Побачивши, що греки відступили знов аж до своїх кораблів, троянці тріумфально потягли коня до своєї столиці. А що в браму міську він не влазив, то вони розвалили, щоб коня втягти, частину міцного муру.

Тим часом уночі з нутра коня вийшли сховані там грецькі вояки, перебили нічних вартових і звуком сурми дали знати грецькому військові яке в таборі, біля кораблів, тільки й чекало на цей сигнал. Пролам у мурі, зроблений самими троянцями, дав змогу грекам раптово і великою масою ввалитися до міста. Почалась жахлива різанина заскочених несподіванкою і ще сонних оборонців Трої. Здобувши за пару годин усе місто, греки, за тодішнім звичаєм, підпалили його і знищили цілком. Людність — кого не встигли ще вбити, забрали в полон.

Розповідь про здобуття Трої становить, проте, лише невелику частину «Одіссеї», а всю решту поеми присвячено згаданій вище мандрівці Одіссея додому та різноманітним його (в часі мандрівки) пригодам. Чимало місця займає також розповідь про те, що діялося в домі Одіссея під час його відсутности — отже про його дружину Пенелопу, сина Телемака і про надокучливих Пенелопиних женихів, які вважали, що Одіссей загинув (він же блукав аж 10 років!), і переконували Пенелопу в марності дожидання мужа. Інформований своєчасно Телемаком, Одіссей з'являється в свій дім у подобі жебрака чи взагалі заблуканого невідомця і, влучивши слушний момент, забиває настирливих женихів. Супружа вірність Пенелопи, яка так

---

*) Про смерть Ахіллеса розповідає поема так: Ахіллес був невразливий (тобто ніяка зброя ворога не могла йому нічого заподіяти) за винятком одного місця — п'яти однієї ноги, за яку його держала мати, вперше його купаючи. Отож Паріс, брат Гектора, довідавшись від приязної троянцям богині Гери про це, спрямував отруєну стрілу в п'яту Ахіллеса, влучив у те місце і спричинив йому смерть.

довго не давала себе спокусити, увійшла в світову літературу як зразок, і саме ім'я Пенелопи стало символом супружої вірности.

Отже сюжетну основу «Одіссеї» становлять мандри і пригоди героя Одіссея під час повороту його додому з Троянського походу. І щодо місця, і щодо часу «Одіссея» має великі сюжетні рамки; загальний тон і характер «Одіссеї» цілком інший, ніж «Іліяди», бо інший змістовий матеріял: не геройські подвиги грецьких та троянських лицарів-вождів, а дивні пригоди Одіссея і картини мирного побуту (особливо щасливих «теакійців», мешканців острова Схерії, куди потрапляє Одіссей).

Відмінність поем

Але «Іліяда» і «Одіссея» різняться не тільки сюжетом, не тільки головними персонажами, але й способом і характером розповіді. Ось що каже грецький філософ Арістотель, він же й античний літературознавець і критик, автор «Поетики» — першого знаного підручника літературознавства:

«Іліяда» належить до творів нескладних і **патетичних,** а «Одіссея» — до творів **етичних,** ускладнених перипетіями долі та милосердям її»

Справді: в «Іліяді» дія відбувається, так би мовити, **крещендо,** вгору та вгору — до нестримної, невідхильної розв'язки: загину головного героя Ахіллеса. Дія — наскрізь динамічна.

Інакше в «Одіссеї»: тут дія уповільнена картинами побуту і вдачі жителів острова Ітака та інших закутин Греції, куди потрапляв Одіссей під час своїх блукань. Часовий протяг поем вельми неодинаковий: з десятилітньої облоги Трої «Іліяда» охоплює лише 53 дні; тим часом «Одіссея» охоплює 10 років мандрів свого героя по всіх усюдах східньої частини Середземного моря.

Ми вже згадали, що перший відомий нам запис «Одіссеї» та «Іліяди» був зроблений за Пізістрата, у 6-му ст. до нашої ери. Тоді ж таки, або незадовго потім «Іліяду» і «Одіссею» введено для навчання в школах Атен, а пізніше в усій Греції. Ще пізніше, вже в Александрійську добу грецької культури, учений Арістарх критично перевірив текст обох поем на основі різних списків і поділив кожну поему на 24 пісні — за числом літер грецької абетки. Цим «Іліяда» і «Одіссея» набули остаточно упорядковану форму і вигляд клясичної епопеї, тобто,

писаної величним віршовим розміром — гексаметром — загальнонародної поеми про найвидатнішу подію в житті стародавніх греків.

Арістотель, назвавши «Іліяду» твором патетичним (грецьке pathetikos, від слова — pathos — пристрасть), підкреслив, що великі пристрасті, незвичайні злети душі вгору — основне в «Іліяді». Нагадаємо головніші моменти вияву цих пристрастей: трагізм кохання Паріса і Єлени; несамовитий гнів Ахілла при вістці, що Гектор убив його друга Патрокла; благання Андромахи і непохитність Гектора прийняти двобій з Ахіллом; благання Пріяма віддати йому тіло Гектора і зворушення щойно перед тим лютого Ахілла.

Лицарська вдача стародавніх греків не дозволяла їм перемогу, здобуту обманом, оспівувати нарівні з геройськими ділами Ахілла і Гектора. Тому розповідь про здобуття Трої поміщено вже в поемі «Одіссея», яка прославляє не героїзм у відкритому бою і не великі зворушення душі, а людську кмітливість і сприт в особі «хитророзумного» Одіссея та супружі чесноти в особі вірної Одіссеєвої дружини Пенелопи.

Загально старогрецька епопея дала надзвичайно широке полотно відображення життя грецького народу на етапі його завершеної цілости, але ще з нескладними, нерозгалуженими взаєминами внутрі, без станово-клясових антагонізмів.

Важливою особливістю «Іліяди» і «Одіссеї» є роля мітологічного елементу: герої-люди діють, але їх вчинки детерміновані, вислід їх діяльности рокований наперед волею богів.

З цього бачимо, що старогрецька епопея була специфічним дитям такого стану суспільного розвитку, який пізніше вже не повторився у народів европейської культури в повному обсязі і з усіма властивостями. Тому всі спроби пізніших письменників створити — вже в інших суспільствах та іншій добі епопею на взір старогрецької — не вдалися.

Першою такою спробою була «Енеїда» — поема римського поета Вергілія, на поч. І-го століття до Р. Х. Вона оспівувала мандри і пригоди Енея, сина троянського царя Пріяма, отже, тематично ніби продовжувала »Іліяду» і «Одіссею».

Але коли у Гомера оспівано діяння народу, то в «Енеїді» — лише діяння легендарного основоположника нової римської династії — Енея з його вояцькою мандрівною дружиною. Щодо богів, діючих в «Енеїді» Вергілія, то для освіченого римського суспільства тих часів це вже значною мірою тільки реторичні фіґури, «мітологічні оздоби», а не живі вірування народу.

Ще більше це слід сказати про спроби наподоблювання старогрецької «Іліяди» й «Одіссеї» в творах європейських письменників XVI—XVIII ст., в яких письменники намагалися викликати з небуття давно затьмарені в людській свідомості міфологічні постаті. Ці постаті тільки захаращували героїчний образ видатної історичної особи — втілення збірних зусиль народу чи навіть народів. Маємо на увазі такі відомі твори: «Лузіяда» португальського поета Камоенса (16 ст.), «Визволений Єрусалим» італійського поета Торкватто Тассо (16 ст.), «Мессіяда» німецького поета Клопштока (18 ст.).

З названих авторів найталановитішим був, безперечно, Луїз де Камоенс (1524-1580); його поема «**Лузіяда**» (від **Лузе** — мітичного пращура португальського народу) стала справді національною епопеєю португальської літератури, відобразивши добу могутности Португалії на морях, започатковану мореплавними успіхами Васко де Ґами. Не зважаючи на те, що, взоруючись на «Іліяду» й «Одіссею», Луїз де Камоенс вивів у поемі весь пантеон античних богів, це не заслонило основного характеру «Лузіяди» як щиронаціональної поеми про море і його опанування португальцями. Отож Луїз де Камоенс вважається найбільшим національним поетом Португалії доби Відродження, подібно як співцями італійського Відродження є Данте Аліґієрі і Франческа Петрарка, а еспанського Відродження — Сервантес де Сааведра і Лопе де Вега (вславився головно своїми драмами). Не зайве згадати, що в останньому своєму листі перед смертю Луїз де Камоенс писав: «Нарешті кінчається моє життя, і всі знатимуть, що я так любив батьківщину, що не тільки помер у ній, але й разом з нею».

(Тут Камоенс прозоро натякає на втрату Португальської державної суверенности, що сталася саме в той час, бо територію Португалії захопив своїм військом король Еспанії Філіп II).

Останньою серйозною спробою (також безуспішною) створити національну епопею на взір старогрецьких «Іліяди» та «Одіссеї» була поема «Мессіяда» німецького поета XVIII ст. Клопштока. Старовинна германська епопея «Пісня про Нібелюнґів», як видно, не задовольняла Клопштока, бо вона сюжет свій черпає ще з передхристиянського життя германських племен, розрізнених і з примітивною культурою варварів.

Натомість непроминальне значення національної героїчної поеми (епопеї) зберігають у більшости європейських народів широкополотні розповідно-ліричні твори, що являють со-

бою індивідуальним автором упорядкований збір народних переказів і пісень про якусь вельми важливу подію в історичному житті народу, подію, яка увібрала в себе напругу і зусильля даного народу, отже має всенаціональне значення.

Так маємо в еспанців **«Поему про Сіда»** («Poema del Cid» — половина XII. ст.) — видатного лицаря, що жив у XI ст. і вславився боротьбою проти маврів, найбільшої тоді загрози для християнської Европи*).

У французів є **«Пісня про Ролянда»**, яка також присвячена довговіковій боротьбі европейської християнської людности, об'єднаної в імперії Карла Великого, проти маврів-мусулман.

В основі поеми лежить опис Ронсевальської битви, складений Ейнгартом, сучасником і біографом імператора Карла Великого. Під час цієї битви, що відбулась 778 року по Р. Х., загинув у Ронсевальській долині, на північних схилах Піренеїв, увесь ар'єрґард війська Карла Великого, який вертався з походу на маврів. У долині, стисненій обабіч горами, на ар'єрґард напали баски — мешканці північних схилів Піренейських гір — і весь його знищили, при чому поліг у бою і командир ар'єрґарду, славетний лицар Ролянд.

Проте «Пісня про Ролянда» басків не згадує, називаючи скрізь ворогів маврами, з якими християнська людність Европи провадила понад 400-літню боротьбу. Тому то «Пісня про Ролянда» і змогла стати славною героїчною поемою Середніх віків, що вона на місце випадкового ворога (басків) і випадкових обставин бою вивела історично-важливого ворога християнської Европи.

Звідси ясно, що «Пісня про Ролянда» є таким же збірним поетичним витвором, як і старогрецькі «Іліяда» та «Одіссея». Згаданий біограф Карла Великого своїм описом Ронсевальської битви дав тільки початок, трамплін для увічнення в мистецькій творчості епохальної боротьби Західної Европи проти мусульманського світу.

Зміст поеми

Після 7 років запеклої війни Карла Великого проти невірних маврів в Еспанії непідкореним залишилось м. Сарагосса,

---

Примітка: ***) Сід — слово арабське, означає в о л о д а р. Справжнє ім'я героя Родріґо Дієз. Народні поетичні перекази про нього стали основою п'єси еспанського драматурга Ґільєно де Кастро, а пізніше французький драматург Корнель використав цю п'єсу і перекази і створив славну п'єсу — драму «Сід».**

де правителем був магометанин Марсілій. За порадою свого вельможі Блянкандріна Марсілій посилає в місце постою Карла Великого посланців з багатими дарунками і обіцянкою, що сам Марсілій приїде до Карлової столиці Ахена, якщо тільки Карло Великий погодиться зняти облогу і опустить еспанську землю. На чолі делеґації їде сам Блянкандрін. Проте в таборі Карла Великого не всі рицарі з найближчого Карлового оточення згоджуються на пропозиції Марсілія, слушно вбачаючи в них підступство. Зокрема проти миру з Марсілієм висловився Ролянд. Однак більшість вказує на втому війська по 7 роках боротьби і стоїть за мир. Цю думку поділяє і сам Карло Великий. Але кого послати з позитивною відповіддю до Марсілія? Це нелегка річ, бо попередніх парляментарів — одного за другим — Марсілій замордував. За порадою Ролянда імператор рішає послати Ганельона. Ганельон з того часу став смертельним ворогом Ролянда. Тому прибувши до Марсілія, він навчає останнього, що головною перешкодою до миру між маврами і християнськими рицарями є власне Ролянд, який, мовляв, впливає на Карла Великого і підбурює його проти згоди. Кінець-кінців Марсілій і Ганельон договорилися згубити Ролянда і його рицарське військо. Повернувшись до Карла Великого, Ганельон запевнив його, що Марсілій дійсно прийме в Ахені Христову віру. Тож Карло Великий з головним військом опускає Еспанію, а начальником ар'єрґарду, за підступною порадою Ганельона, призначає Ролянда.

Коли Карло Великий з головним військом відійшов, Марсілій сквапно збирає все своє військо і мчить у долину Ронсеваля напасти на Ролянда. Олів'єр, побратим Ролянда, з високого дерева спостеріг, що невірних женеться тьма-тьмуща і просить Ролянда засурмити в ріг, щоб почув Карло В. і подав допомогу. Але Ролянд не хоче надщербити своєї вояцької чести і покладається на свій славний меч та мужність французів. П'ять атак відбило Роляндове військо, але зазнало страшних втрат — з 20 тисяч залишилось 60 рицарів. І аж тепер Ролянд підніс свій ріг і засурмив. І почув Карло В. передсмертний поклик Ролянда і повертає своє військо назад, в долину Ронсеваля. Дарма намовляє його Ганельон не звертати уваги — про зраду Ганельона вже здогадується Карло Великий.

А нерівний бій триває з неослабленим завзяттям. Один за одним гинуть найкращі французькі рицарі, і ось залишається їх лише три: сам Ролянд, архієпископ Турпін і лицар Фотьє. Нарешті падає під Роляндом його кінь і падає з коня на зем-

лю сам Ролянд. Вороги подумали, що Ролянд мертвий, і опустили побоєвище. Тим часом Ролянд ще встиг знести до живого ще архієпископа Турпіна трупи вбитих своїх товаришів і Турпін їх усіх благослоив. Тепер у Ролянда осталась ще одна турбота — щоб його славетний меч, яким він здобув так багато земель для імперії Карла В., не достався в руки ворогам. Тому він декілька разів з усієї сили вдаряє мечем об найближчу ґранітну скелю. Та дарма — меч навіть не надщербився. І помер рицар Ролянд, згадуючи в останній хвилині і свою прекрасну Францію.

Коли Карло В. прибув у Ронсевальську долину і його очам представилась страшна картина розгрому Роляндового війська, невимовний жаль охопив його серце:

«Могутній Карл сиву бороду рве,
З ним плаче — ридає лицарство усе»

Злочинного ворога Карло В. здогнав біля ріки Ебро і всіх винищив — кого в бою мечем, кого потопив у хвилях Ебро. Після цього Карло В. розгромив ще військо арабського еміра Балігана, що поспішав з допомогою Марсілієві. Почувши це, Марсілій з переляку помер у Сараґоссі, а місто здалось на ласку Карла В. і приняло християнство.

Нарешті в Ахені відбувається суд над Ганельоном. Ганельон виправдується тим, що він лише помстився Роляндові, але не зрадив Карла В. й імперію. Судді просять Карла В. дарувати Ганельонові життя. Карл постановляє тоді вдатися до суду Божого, тобто двобою. З боку Ганельона виступив його родич Пінабель, з боку Карла В. — Тьєррі. Пінабель у двобої був переможений. Це було доказом вини Ганельона і його було страчено.

Найдавніший, що зберігся, рукопис «Пісні про Ролянда», належить до XII століття і має в кінці таку приписку — «Тут кінчається історія, викладена Торульдом». Невідомо, чи Торульд цей був лише переписником, чи творцем поеми. Нема сумніву, що поема має індивідуального творця, з неабияким поетичним хистом. А ідея боротьби з невірними, що нею пройнята вся поема, вказує на те, що текст поеми укладався десь в XI столітті, перед початком Хрестових походів, коли визріла в свідомості европейських народів ідея оборони християнства.

Про величезну популярність «Пісні про Ролянда» свідчить той факт, що її героя — лицаря Ролянда оспівано ще в двох

пізніших поемах суто індивідуального авторства, а саме: **«Закоханий Ролянд»** (1482) і **«Несамовитий Ролянд»**(1516). Перша з них належить перу італійського поета Боярдо і складається з двох книжок і третьої незакінченої. Кохання лицаря Ролянда з донькою короля Анджелікою і боротьба з перешкодами на шляху до поєднання з Анджелікою — такий сюжетний шнур, до якого прив'язано багато боїв масових (між християнами і мусулманами-арабами), безліч рицарських двобоїв на турнірах, побивання Роляндом та іншими витязями всіляких страхітливих потвор, чародіїв і т. д. і т. ін.

Поруч з цим брязкотом зброї і буяння вояцької відваги та завзяття в поемі казковим каскадом переливаються чарівні феї, чарівні персні та джерела, що їх вона наснажує героїв то коханням, то гнівом і ненавистю. Дія відбувається то у Франції, то в Еспанії, то раптом переноситься в екзотичні країни Сходу. Як висловлюється німецький літературознавець Карл Бюссе, це не композиція великої історичної картини, а якийсь дивовижний фестон, перетканий строкатими арабесками.

Ще більшу славу здобула поема «Несамовитий Ролянд» («Rolando furioso») італійського поета Льодовіко Аріосто, що жив у роках 1474-1553. Поема ця написана 1516 р. і також має як головну пару героїв — Ролянда і Анджеліку; поема становить ніби продовження поеми «Закоханий Ролянд» і також містить безліч фантастичних пригод.

Подавши ряд битв поміж християнським військом і сарацинами (арабами) та низку пригод окремих рицарів, Аріосто скупчує увагу на несамовитому переслідуванні Анджеліки розпаленим ревнощами Роляндом, який врешті натрапляє в лісовій глушині на хатину пастуха і читає на корі дерева викарбовані імена Анджеліки і Медара (мавр, який колись врятував Анджеліку від смерти). Почувши до цього ще розповідь пастуха про «щастя закоханих» (тобто Анджеліки й Медара) в цій хатині, Ролянд у несамовитому гніві й одчаю б'ється головою об стіну і цілком божеволіє: вхопивши меч, він нищить ним усе навколо, заганяє в скаженому чвалі своїх коней до загину і, навіть натрапивши на Анджеліку, не пізнав її. Аж дістався чародійним способом на місяць, Ролянд опритомнює.

Проте поема ця не тільки багата невичерпною фантазією автора. Є в ній і місця тонкої, грайливої іронії і досить дошкульної й дотепної сатири. (Ось хоч би те місце, де Бог посилає ангела Михаїла пошукати в світі мовчанки. Михаїл мет-

тнувся головно по монастирях, але на своє здивування знайшов там не мовчанку, а порожнє базікання і сплітки).

«Божественний льомбардець» — такий епітет здобув собі в світовій літературі Льодовіко Аріосто (поет народився в Реджіо, провінції Льомбардія).

Хрестові походи Середньовіччя дали поштовх до написання поетом Торквато Тассо (італієць) великої поеми **«Визволений Єрусалим»** («Gerusalemme liberata»). Попервах ця поема мала називатись «Готтфредо» — по імені головного вождя Хрестового походу, рицаря Готтфріда Бульонського. Історично-релігійне ядро поеми дано автором за взірцями античних письменників, головно Верґілія, і саме тому — як кожне наподоблювання, не внесло в світову літературу тривкої мистецької вартости. Натомість цю вартість мають **фантастичні оздоби** поеми: вони незвичайно плястичні і яскраві. Щодо змалювання персонажів, то помітно, що жіночі образи набагато яскравіші, ніж образи мужчин.

В останніх роках свого життя Тассо переробив поему, ще більше наблизивши її до античних взірців, і назвав її **«Завойований Єрусалим»**; у цьому новому вигляді поема втратила свої попередні позитиви й успіху не мала.

Таким чином, спроба італійських поетів пізнього Середньовіччя створити національну епопею на героїчній основі не повелася. Їм не пощастило увічнити в мистецьких образах збірні зусилля італійського народу періоду його становлення, і ця роля назавжди залишилася за поемою Данте (1265-1321) «Божественна комедія», хоч це твір не героїчного, а релігійно-філософського, історіософічного змісту. **Саме «Божественна комедія» становить епоху в розвитку італійської літератури і культури** взагалі, заклавши також основу італійської літературної мови.

«Божественна комедія» вийшла книжкою аж 1472 р., тобто, понад 150 років після її написання. Тема поеми справді вічна: **шлях людини з пекла,** через «чистилище», **до раю.** Та не тільки в цьому вага поеми: вона назавжди збереже своє глибоке символічно-мистецьке значення певного **критерію доцільности** життя людини — одиниці, національної спільноти, нарешті, вселюдства.

Первісна назва поеми, дана самим автором, була «Комедія»; прикметник «Божественна» додано ген-ген пізніше, бо навіть у першому друкованому виданні 1472 р. фігурує назва «La Commedia di Dante Alighieri»

Та згодом величезна популярність поеми міцно присвоїла їй епітет *«Божественна»*, як вислів читацького захоплення величчю задуму і геніяльністю його здійснення. Слід гадати, що назвою *«Комедія»* Данте підкреслював щасливе закінчення перипетій героя (ніби самого автора), який, перейшовши пекло і чистилище, з допомогою Беатріче досягає раю. Крім цього така назва ніби виправдувала написання поеми не «високостилевою» латинською мовою (яка взагалі була в ті часи мовою друкованих видань), а простонародною італійською мовою авторової провінції Тоскани.

І власне від появи рукопису *«Божественної Комедії»* датується початок національної італійської літератури і сучасної італійської літературної мови, базованої на тосканському діялекті.

З трьох частин поеми: *«Пекло»*, *«Чистилище»* і *«Рай»* найяскравішою і мистецьки найдосконалішою є перша, де знайшла свій вияв могутня уява автора враз із хистом подавати її витвори щиронародньою мовою, ніби зовсім реалістично. Але загальна ідея, уся мистецька концепція поеми розкривається лише в її тричастинній цілості. Небагато в світовій літературі таких великих творів, де б єдність побудови була така органічна і намацальна, а разом з цим так глибоко пов'язувалася з філософією життя і земною біографією автора, як це бачимо в даній поемі. (Це пов'язання осягнене головно образом Беатріче).

Шукальницький шлях — від помилок і страждань, через каяття і очищення — до «небесних зір», до вершин досконалости і раювання, — це ж шлях не лише людської одиниці: це — шлях Італії, палко любленої Батьківщини автора; це, нарешті, шлях усього людства, — такі глибокі і всеосяжні асоціяції поема насуває читачеві. Знаменним є й те, що щасливе перейдення шляху «знизу вгору», до найвищої досконалости, до відзискання людиною свого первісного, втраченого ще Адамом і Євою богоподібного стану відбувається завдяки **жінці** (в поемі — Беатріче), її безмежній жертвености і любові. Навіть сама **мудрість** (втіленням її в поемі є «навчитель» і провідник Вергілій) **урухомлюється в дію** жінкою: це ж бо Беатріче посилає Вергілія рятувати заблуканого в дикому лісі Данте, щоб пізніше провести його в рай крізь пекло і чистилище.

Недарма великий німецький поет Йоган Ґете в своєму славнозвісному творі *«Фавст»* написаному під безперечним впливом *«Божественної Комедії»* висловився так: «Вічно-

жіноче пориває угору («Das Ewig-Weibliche zieht uns hohen»).

Дійсно, величний твір людського генія являє собою Дантова *«Божественна Комедія»* і не дивно, що поруч із Біблією вона належить до найчастіше видаваних книг усіма мовами культурного світу.

Зміст поеми *«Божественна Комедія»*

Вночі на Страсну п'ятницю 1300 року автор заблудив у дикому лісі і опинився віч-на-віч перед трьома хижими звірями: пантерою, левом і вовчицею. Охоплений жахом Данте не бачив для себе рятунку. Аж раптом з'являється Вергілій, вирятовує його з безвиглядної ситуації і стає його провідником в усіх дальших пригодах.

Насамперед Вергілій приводить Данте до воріт Пекла, на яких написано: «Покинь надію кожен, хто сюди входить» Однак вони **мусять** перейти крізь Пекло, перейти всі його 9 кругів. Ці круги щоразу вужчають, бо Пекло має форму лійки, і всі вони виповнені грішниками — що нижчий круг, то важчими. Але ще перед цими кругами на самому горішньому обводі Пекла мандрівники бачать «байдужих людей», які не вчинили на землі якихось гріхів, але й не вчинили нічого доброго. Саме тому їх не приймають ні Пекло, ні Рай.

У першому крузі сидять грішники, яких гріх лише в тому, що вони — не християни. Це — стародавні філософи, герої і поети; з їх грудей чутно важкі зідхання: вони прагнуть Раю, але свідомі того, що ніколи не зможуть його осягнути. У другому крузі — «грішники кохання», раби любовної пристрасти, яка поривала **їх** до безглуздих і шкідливих вчинків. Отож у цьому крузі мандрівники бачать Паріса, Єлену (дружину Менелая), єгипецьку царицю Клеопатру та ін. Страшні вихори та бурі поривають їх у різні боки. У третьому крузі град і дощ б'є «ненаситників черева», що їх ідеалом у житті було досхочу їсти й пити. У четвертому були поруч себе скупарі і марнотратники; вони запекло били себе уламками скель, заздрячи і ненавидячи одні одних. П'яте коло творила смердюча болотяна річка Стикс, в якій завзято гризлися люди гніву і злоби до ближнього.

Починаючи з шостого кола, ідуть вже важчі злочинці: подорожні бачать клекочучі вогнем печери, де мучаться віровідступники, а серед них і такі знані в історії особи, як імпера-

тор Фрідріх II і єретик-папа Анастасій II. У сьомому колі, в наповненому кривавою рідиною рові мучаться тирани, розбійники та вбивці (також самовбивці), блюзніри-богозненависники, лихварі і різні протиприродні збоченці. Восьме коло цікаве тим, що кари для сидячих тут грішників: злодіїв і спокусниць, продажних урядників, хабарників та фальшувальників монет і документів, запеклих сектярів, — не однакові, а для кожної групи інші.

Та найтяжчі грішники містяться в дев'ятому крузі; це зрадники і братовбивці. У цих людей погасла остання іскра людяности і тому вони мучаться в льодовій печері, перебуваючи в напівзамерзлому стані. Тут подано і жахливий образ — як Уголіно, що його єпископ Руджіері заморив голодом разом з дітьми і внуками, пожадливо гризе голову єпископа, наче собака кістку.

На самому дні Пекла Данте і Вергілій побачили потворного, з трьома пащами, Люципера. Він у кожній пащі чавив зубами людську голову: в одній голову Юди, що продав Христа, в другій — Брута і в третій — Кассія, які зрадницьки забили Цезаря.

Перейшовши повз Люципера, Данте з Вергілієм опинилися перед великою горою — Чистилищем. Ця гора мала форму лійки, оберненої вузьким кінцем догори, і складалася з сімох терас. У кожній терасі перебувають грішники, що хочуть і можуть осягти через каяття прощення своїх гріхів. Данте стає в їх лави, кається в гріхах і ступнево переходить з нижчої тераси на вищу; при цьому з кожним переходом на вищу терасу на чолі Данте зникає латинська літера «Р» (перша літера латинського слова — Peccata — гріх) з тих семи Р, які ще при вході в Пекло на Дантовому чолі викарбував своїм мечем херувим. По зникненні останнього Р Вергілій проголошує Данте очищення від гріхів і сам зникає. Натомість перед очима Данте з'являється Беатріче — в червонім убранні з білою вуаллю і вінком на голові — отже в тому самому вигляді — як її вперше побачив колись Данте. Беатріче безгрішна — і вона веде Данте далі, вже до Раю.

Рай складається з дев'ятьох райських сфер, над якими простягається «Емпірей» — безмежний небесний простір, що сяє мільйонами зір — душ праведників. Сюди, до цього **вищого неба,** звернені інші небеса і до нього пливуть в етері Данте і Беатріче, купаючись у сяйві світла. Під час свого лету вгору — щораз вище, вони зустрічають і розмовляють з отцями і вчи-

телями Церкви; апостоли випробовують Данте у вірі, надії та любові. Нарешті Данте потрапляє в Емпірей. Тут святий Бернард і Беатріче благають у Богоматері для Данте снаги уздріти Бога. Разом з іншими праведними душами душа Данте тепер витає в безкрайному священому колі.

В ряді славних поем світової літератури, що позначають цілу добу суспільно-національного життя тої чи іншої національної спільноти, стоїть і найвидатніша пам'ятка староукраїнського письменства *«Слово о полку Ігоревім»* — твір останньої чверти XII століття.

Ця героїчна поема не є витвір збірної народної творчости, ось як *«Поема про Сіда»* чи *«Пісня про Ролянда»*, а таки твір індивідуальної творчости, хоч ім'я автора і будь-які персональні дані про нього нам невідомі. З самого тексту *«Слова»* виринає здогад, що автор був видатним дружинником і сучасником Ігоревого походу.

Невідомий автор починає свою поему **Заспівом,** де згадує «віщого Бояна» — леґендарного співця, про життя і діяльність якого нема ближчих даних, але слава про нього довго лунала по всіх волостях Київської Руси. Автор вихваляє Бояна як незрівнянного поета-співця і тут же говорить і про князів Київської Руси, також вихваляючи більшість їх за вояцьку відвагу та мудрість. Але декого гостро картає за сварню і братні міжусобиці. З найбільшим пієтизмом змальовано в *«Слові»* постать курського князя Всеволода.

Після Засніву подається історію походу, почавши з епізоду зустрічі Ігоря Новгород-Сіверського з Всеволодом, прозваним за свою хоробрість Буй-Туром. За радісною, світлою картиною зустрічі безпосередньо йде темна: князі і все військо вражені раптовим затемненням сонця. Цей лиховісний знак, що віщував Руському війську невдачу початого походу, не похитнув, однак, наміру Ігоря йти далі в половецькі степи. Це домальовує образ Ігоря як безстрашного, одчайдушного вояка, але разом з цим амбітного і необачного, з слабим почуттям відповідальности начальника. Бож не тільки «сонце тьмою путь заступило», але взагалі вся природа подає знаки перестороги: **ніч стогне грозою, чується незвичний звіриний свист, на вершках дерев віщує лихо моторошний крик Дива** — бога недолі в образі птаха.

Проте перша бойова зустріч русичів з ворогом завершується перемогою і здобуттям табору половців; в руки руського війська попало чимало скарбів і полонених.

Та це не були головні половецькі сили. З ними Ігореве військо стрінулося щойно наступної доби, коли воно зайшло далі, вглиб половецьких степів. Як чорна хмара, з усіх сторін насунули половецькі полки, оточуючи Ігореве військо щільним кільцем. Почалася люта січа, що тривала понад два дні і закінчилася повним знищенням руського війська, а сам Ігор попав у полон. Опис цієї битви подано дуже стисло, але разом з цим надзвичайно яскраво.

На цьому закінчується перша частина *«Слова»*.

В другій частині автор знову говорить про ворожнечу князів між собою і спричинювану цим руїну та нещастя київсько-руських земель. Щоб ще більше підкреслити згубність чвар між князями, автор пригадує недавню перемогу київського великого князя Святослава над половцями — перемогу, одержану завдяки спільному виступові князів, під проводом київського князя як найстаршого.

Безпосередньо за цим подається символічний сон Святослава і розшифрування сну боярами як свідоцтва поразки Ігоревого війська. Наче у відповідь боярам, Святослав промовляє своє *«Золоте слово»* — заклик до руських князів об'єднатися і виступити спільно «за землю Руську, за рани Ігореві». (Тобто, Святослав повторяє те, що вже в «Заспіві» було сказано автором *«Слова»*).

Ця друга частина *«Слова»* закінчується висловом жалю і болю автора з приводу того, що між князями нема згоди і кожен діє на власну руку.

Третя частина містить славетний *«Плач Ярославни»* і опис втечі Ігоря з полону. Якщо взагалі *«Слово»* оцінюється світовою критикою незвичайно високо з мистецького боку, то згаданий *«Плач»* становить, безперечно, найвищу оздобу цієї перлини староукраїнського письменства. Наведемо переспів *«Плачу Ярославни»*, зроблений Т. Шевченком.

«В Путивлі граді вранці-рано
Співає-плаче Ярославна,
Як та зозуленька кує,
Словами жалю додає:
«Полечу, каже, зигзицею,
Тісю чайкою-вдовицею,
Та понад Доном полечу,
Рукав бобровий омочу
В ріці Каялі; а на тілі,
На княжім білім помарнілім,
Омию кров суху, отру
Глибокії тяжкії рани».
І квилить-плаче Ярославна
В Путивлі рано на валу:
«Вітрило, вітре мій єдиний,
Легкий, крилатий господине!
Нащо на дужому крилі
На вої любії мої,
На князя, ладо моє миле,

Ти ханові метаєш стріли?
Не мало неба, і землі,
І моря синього?
На морі
Гойдай насади-кораблі!
А ти, прелютий!.. Горе, горе!
Моє веселіє украв,
В степу на тирсі розібгав!»
Сумує, квилить, плаче рано
В Путивлі граді Ярославна.
І каже: «Дужий і старий,
Широкий Дніпре, не малий!
Пробив єси високі скали,
Текучи в землю Половчана;
Носив єси на байдаках
На половчан, на Коб'яка
Дружину тую Святослава.
О, мій Словутицю преславний!
Мос ти ладо принеси,
Щоб я постіль весела слала,
У море сліз не посилала, —
Сльозами моря не долить!»

І плаче-плаче Ярославна
В Путивлі на валу, на брамі.
Святес сонечко зійшло. —
І каже: «Сонце пресвятес!
На землю радість принесло
І людям, і землі — мосї
Туги-нудьги не розвело.
Святий, огненний господине!
Спалив єси луги, степи,
Спалив і князя, і дружину, —
Спали мене на самоті!
Або не грій і не світи!..
Загинув ладо, й я загину!»

Закінчується поема картиною загальної радости в містах і селах Київської Руси з нагоди повернення на рідну землю князя Ігоря, якому з допомогою половчанина Овлура пощастило втекти з половецького полону.

«Ясне сонце в небі грає —
Ігор в руському краю,
І дівчата заспівали
На тихім Дунаю»

Цікаво відзначити широкий географічний засяг сюжетної дії *«Слова»:* дія охоплює не тільки Київську метрополію, але й далекі області Півночі, Надволжя, область між Доном і Кубанню (тодішня Тмуторокань) і територію нинішньої Галичини й українського Закарпаття. Це має свою рацію і вимову, оскільки Київ був тоді справді метрополітальним центром не тільки для суто української території, але і для всіх тодішніх руських земель.

Впарі з цією широтою географічного засягу йде гіперболізована швидкість руху діючих у творі людських мас, що пересуваються до основного ядра — Ігоревих полків у Лівобічному Надніпров'ї.

Вже з такого підходу автора в окресленні постатей руських князів видно його глибокий патріотизм і державницький розум. Але ці його прикмети ще яскравіше виступають у прямому заклику до князів — забути, занехаяти свої незгоди та чвари і одностайно боронити Руську землю від усіх ворогів.

Про *«Слово о полку Ігоревім»* існує величезна дослідницька і критична література різними європейськими і позаєвропейськими мовами. Поруч з цим текст *«Слова»* багатократно перекладено всіма мовами культурного світу. В українському новочасному письменстві *«Слово»* також перекладали і переспівували десятки письменників. Досить згадати найголовніших із них: Маркіян Шашкевич, Мих. Максимович, Ст. Руданський, Т. Шевченко, Вас. Щурат, Максим Рильський.

На еміграції повний текст *«Слова»* з перекладом нашою сучасною літературною мовою і повним коментарем видало В-во «Київ» у Філядельфії (США), а монографію про *«Слово»*, написану поетом Б. Олександровим, видало 1960 р. Видавництво «Молода Україна» в Торонто (Канада).

Пісні трубадурів

Довго не замовкали у Франції пісні про Карла Великого, але в XII і XIII віках розвинулась рицарська поезія з культом «дами серця», з оспівуванням рицарських турнірів і відданої служби сюзеренові. До естетичного обожування жінки згодом прилучилось моральне; на це вплинув культ Діви Марії в латинській (католицькій) церкві. Визначне пожвавлення внесли в рицарське життя Хрестові походи: європейський рицар дістав нагоду побачити інші країни з іншою природою і людьми, він набирався нових понять і смаків. Суворі й кострубаті форми февдального життя змінювались подекуди більш витонченим. Тож у XII і XIII ст. найвиразніше скристалізувався у Франції рицарський світогляд, що знайшов свій вислів в оригінальних поетичних творах — на півдні Франції в піснях трубадурів (trubar — винаходити, творити), на півночі — в романах про рицарів «Круглого стола». Головні принципи цього світогляду: ідеальне, очищене від фізичного хотіння, ставлення до жінки, оборона вдів, сиріт і взагалі слабих, безправних людей, абсолютне виключення з власної поведінки будь-якого лицемірства, фальшу, брутальности і користолюбства, тобто жадоби матеріяльних благ. Цей світогляд цілком згоджується з основними принципами християнства.

Найпоширенішою формою поезії трубадурів була **кансона** —пісня, що її звичайним змістом була любов до дами, оспівування поетом її зовнішньої і внутрішньої краси. Спеціяльно про любовні зустрічі співці-поети складали **альби** (alba — світання) і **серени** (sera — вечір, serenata — пісня вечора), **баляди**

(пісня танку) і **пастореллі** (пастушкові пісні). З південної Франції походить також і **сонет,** культивований згодом італійськими поетами.

Трубадури були, проте, громадянами, тож складали пісні і на громадські теми. Пісні ці називались **сирвентами** і ступнево набули викривно-доганного характеру. В добі альбігойських воєн (І-ша пол. XIII ст.) трубадури в сирвентах ганьбили вади римо-католицького духовенства, його користолюбність і жадобу земної влади. Перемога Риму над альбігойцями спричинила упадок поезії трубадурів на півдні Франції (в Провансі і Лянґедоку), бо більшість трубадурів помандрувала в сусідні країни, зокрема в північну Францію. Під їх впливом пожвавилася тут поетична діяльність — у ліриці розвинувся романс, а в епосі — т. звані романи про рицарів Круглого стола.

Власне, романи ці виникли на ґрунті старокельтських переказів, що збереглися то у виді пісень бретонських співців, т. зв. lais, то у виді книжкової перерібки цих переказів французькою мовою, тобто одною з романських мов*).

«Пісня про Нібелюнґів»

Ця пам'ятка давнього германського епосу вважається старонімецьким витвором, хоч правильніше вважати її загально германським твором, бо скомпонована вона вперше як *«Пісня Ніфлюнґів»,* про що докладніше ми скажемо після подачі сюжету.

Сюжет

У м. Вормсі на Райні жила прекрасна королева Крімґільда з братами Гунтером, Генротом і Ґізельхером. Слава про красу Крімґільди дійшла до нідерляндського королевича Зіґфріда, і він приїхав у Вормс попробувати щастя — просити Крімґільду одружитися з ним. Цілий рік гостював Зіґфрід у Вормсі, проводив час у розвагах і турнірах, а з Крімґільдою

***). Звідси пішла назва р о м а н у прикладенні до невіршованого повістярського твору. Старокельтські перекази, про які йде мова, виникли в північній Франції, а саме в Бретані. Творцями їх були, очевидно, брити, що боролися з саксами на Брітан. островах і після поразки переселились до північно-західньої Франції. Вони продовжували на новій батьківщині славити короля Артура і його вітязів: Ґавена, Трістана, Ляисельома і Персеваля. На розмовах про рицарів Круглого стола видно великий вплив християнської моралі і елементи психологізму, властивого пізнішим романам вже як обов'язкова риса.**

не бачився і не розмовляв, аж поки не трапилась війна з данцями, в якій Зіґфрід прийняв участь і взяв у полон обох данських королів. На урочистому бенкеті з приводу такої блискучої перемоги Зіґфрід був у центрі уваги і його представили красуні Крімґільді. Гунтер — старший з трьох братів-королів зразу помітив, що Зіґфрід і Крімґільда сподобали одне одного, і обіцяє Зіґфрідові допомогти одружитися з Крімґільдою, якщо Зіґфрід своєю чергою допоможе йому, Гунтерові, одружитися з славетною королевою Ісляндії — Брунґільдою. Річ у тім, що Брунґільда вимагала від кожного претендента на її руку перемогти її в двобої, а була вона надзвичайно дужа і спритна. Гунтер почував, що не переможе її в двобої і тому задумав обдурити Брунґільду, поставивши до змагання з нею замість себе Зіґфріда, бо Зіґфрід мав чарівний плащ і шапку-невидимку, яка уневиднювала його для оточення. Зіґфрід погодився допомогти Гунтерові і поїхав з ним в Ісляндію під виглядом його васаля. Використавши шапку-невидимку, Зіґфрід узяв участь у двобої з Брунґільдою і переміг її, в наслідок чого у Вормсі відбуто два пишних весілля: Гунтера з Брунґільдою і Зіґфріда з Крімґільдою. Десять років обидва подружжя жили щасливо, аж поки Гунтер не запросив Зіґфріда з дружиною в гості і тут виявилась таємниця, невідома досі для загалу, а саме, що переміг Брунґільду фактично Зіґфрід. Зганьблена Брунґільда вирішила конче помститися Зіґфрідові. У цьому вона знайшла відданого виконавця — хижого васаля бургундських королів Ґаґена, якого особливо спокушала думка оволодіти, вбивши Зіґфріда, його чародійним скарбом, так званим скарбом Нібелюнґів. Прикинувшись вірним другом Зіґфрідовим, Ґаґен від самої Крімґільди довідався, де те єдине місце на тілі Зіґфріда, що вразливе на удар зброї, і під час полювання поранив у те місце Зіґфріда.

13 років після смерти Зіґфріда його дружина Крімґільда вийшла заміж за короля гуннів Етцеля (Аттілу) і 13 років у замужжі чекала нагоди помститися Ґаґенові й своїм братам за смерть Зіґфріда. Така нагода трапилась, коли нарешті бурґундські королі з лицарською дружиною приїхали в гості на запрошення Етцеля. Тут протягом трьох днів відбулися запеклі рукопашні бої між гуннами і бурґундами, в наслідок яких перебиті були всі бурґунди. Ґаґен і Гунтер упали від руки Крімґільди. Кровожадність Крімґільди обурила навіть Етцеля, вождя гуннів, і він не перечив, коли Крімґільду зарубав один з його вельмож.

Впадає в очі відсутність у *«Пісні Нібелюнгів»* змагання за якісь цілі ідейного характеру і надмірна брутальність і кровожадність дійових осіб. Це можна пояснити поперше тим, що вона укладалася ще в дохристиянські часи (германські народи пізніше прийняли християнство, ніж народи романські: італійці, еспанці, французи.). Ще пізніше створилася національна держава найбільшого германського народу — німців. Як знаємо, національна німецька держава постала аж у 19 столітті.

«Пісня про Нібелюнгів» складається з 39 пісень-переказів, зведених у цілість невідомим на ім'я автором у XII стол. Постала вона на основі *«Пісні про Ніфлюнгів»* — збірного утвору з пісенних переказів, співаних скальдами*) Ісляндії та Скандинавії і записаних уперше монахом Семундом Сиґфусоном задовго перед укладенням *«Пісні про Нібелюнгів»*. Семунд Сиґфусон взагалі записував пісні скальдів, що оспівували повиті легендою історичні події доби так званого **великого переселення народів.** Ці пісні, з своїм ядром — *«Піснею про Ніфлюнгів»* відомі в історії европейської літератури під назвою *«Стара Едда»***), на відміну від пізнішої *«Нової Едди»*, яка, продовжуючи тематичну лінію *«Старої Едди»*, охоплювала вже головно пісенні перекази пізніших століть, коли на терені Европи запанував февдальний лад з провідною рицарською верствою і королями як найвищими зверхниками.

Як *«Пісня про Ніфлюнгів»*, так і *«Пісня про Нібелюнгів»* сюжетною віссю мають **пригоди і змагання за володіння скарбом** («перстень Ніфлюнгів», чи — в пізнішій редакції — «перстень Нібелюнгів»). Цей скарб-лиховісний, згубний для всіх, хто намагався його здобути. Але в давніших варіянтах цих пісенних переказів слідно дух шляхетного змагання, тим часом як у новіших, отже і в *«Пісні про Нібелюнгів»*, змагання має зовсім інший характер: це боротьба хижаків, — кровожерна, підступна, з обмовами і зрадою дотеперішніх друзів і кревняків. Тут дало себе відчути і наклало свій відбиток криваве суперництво поміж собою більших і менших февдальних володарів, як також і боротьба їх супроти централізаторських і автократичних тенденцій німецьких королів та імператорів т. зв. Священної Римської імперії.

Оскільки в їх централізаторських, об'єднувальних акціях

*) Скальд — народний співець у народів Північної Европи.

**) Едда — прабабуня, що пам'ятає події старовини і розповідає про них.

німецьким королям присвічувала не національна ідея, а **ідея всесвітньої** (практично всеевропейської) **імперії,** то й *Пісня про Нібелюнгів»* не має яскравих познак **загальнонімецької національної свідомости.**

ДРАМА

Драма — це такий рід літературної творчости, що призначений не тільки для читання, а й для сценічного втілення в живій дії (грецьке слово **драма** означає **дію**); — це значить, що мистецьку реалізацію свого тексту, «донесення» його до читача автор мислить як представлену на сцені дію живих людей — акторів. Вони своїми рухами і розмовами розгортають перед глядачем картину за картиною сюжетної дії, а сам автор твору ні в прямій, ні в якійсь прихованій, скритій формі не виступає: нема його розповіді, його наявних спостережень і переживань — це все доручено режисерові і акторам.

Отже якщо розповідь можна найкоротше окреслити як переказ події (чи подій), а лірику — як виспіваний настрій і почуття, то драма — це наявна конфліктна дія, що її сприймається не тільки уявленою, через читання тексту, а баченою вочевидь, на театральній сцені.

Сприймання конфліктної дії драматичного твору через акторську гру на сцені має один значний плюс, порівняно до сприймання твору шляхом читацьким, а саме: — воно дає ілюзію теперішньости, навіть коли сюжетна дія стосується давноминулих часів. Бож перед глядачем наявна дія акторів, процес самовияву справді живих людей.

Одначе для повної ілюзії необхідне сценічне втілення драматичного сюжету живими людьми-акторами. На сцені ми чуємо інтонацію говорених слів і речень, бачимо міни обличчя і найменші порухи людських постатей. Отже кожен драматичний твір призначений не так для читання, як для відтворення в театральному дійстві — для безпосереднього сприймання зором і слухом. Звідси до драм, трагедій і комедій прикладають ще загальну, об'єднувальну назву **п'єса,** якою для зручности ми й будемо користуватися в потрібних випадках.

Це призначення для сцени ще обумовлює ряд додаткових вимог, не раз суто технічної натури, які обов'язують драматичні твори. Найголовніші з них такі: а) поділ твору на так звані акти, або дії, тобто декілька (найчастіше 3—4) більшеменше рівних частин, кожна з яких становить певний важли-

вий етап у розвитку головної дії п'єси; б) величина п'єси, або кількість розмовного тексту і передбачених авторськими ремарками рухів, жестів і павз мусить надаватися до сценічної (театральної) реалізації впродовж не більше, як 3-3½ години; в) кількість індивідуалізованих персонажів (тобто не враховуючи учасників так званих «масових сцен») не повинна сягати понад півтора-два десятки осіб.

Як рід літературно-мистецької творчости драма представлена трьома жанрами: трагедією, драмою і комедією. Звідси бачимо, що терміном **драма** позначається не тільки весь рід драматичної творчости, але й один із названих жанрів — центральний і в новій добі найголовніший. Проте в античній добі і навіть в Середньовіччі цього другого, вужчого значення слово **драма** не мало; воно позначало тільки рід творчости. Ще слід сказати, що в новій добі ввійшов в ужиток термін **п'єса** (французьке — piece) — як загальне позначення кожного драматичного твору, незалежно від його жанрової приналежности.

Перед розглядом драматичної творчости за чергою названих вище трьох жанрів подамо коротко загальні приписи, чи правила будови драматичних творів — очевидно, **як рамову схему,** успадковану від давніх (ще античних) часів і певною мірою чинною ще й досі. Вона виглядає так: 1. зав'язка, 2. перипетії, 3. кульмінація, 4. розв'язка.

Якщо брати текст тої чи тої новочасної п'єси, то зав'язку конфліктної дії подається звичайно в першому акті і вона міститься в так званій **експозиції** (латинське expositio — виклад, вияснення), що впроваджує читача, зглядно глядача в обставини зародження конфлікту як сюжетного стрижня п'єси.

Від зав'язки драматична дія посувається до **кульмінації —** найвищої точки напруження (від лат. culmen — вершина), через ряд так званих **перипетій** (грецьке peripeteia — раптова зміна, несподіване ускладнення), тобто різних пригод дійових осіб п'єси. На ці пригоди складаються не лише добровільні, свідомі вчинки героїв п'єси, але й ті щасливі та нещасливі випадковості, яким герої п'єси підпадають помимо власної волі. Основним джерелом перипетій головного героя є **колізія** — суперечність протилежних прагнень в душі самого героя або між ним і його партнером.

Та перипетії не тільки наростають і ведуть до кульмінації; через перипетії лежить і зворотний шлях — від кульмінації до розв'язки. В першому випадку перипетії називають «висхідними», а в другому — «спадними». Проте і в старовину, і тим

більше в сучасних п'єсах може зовсім не бути спадних перипетій. Тоді кульмінація і розв'язка зливаються, творять один сценічний момент.



Експозиція-зав'язка П Е Р И П Е Т І Ї Розв'язка

Ми вже сказали, що кульмінаційний момент п'єси деколи є вже кінцевим, тобто являє собою і розв'язку конфліктної дії. Тепер додамо, що в п'єсах античної доби і в п'єсах європейських класицистів 17-18 ст., що наподоблювали античних авторів, після розв'язки подавався ще **епілог,** що являв собою **звернення до авдиторії,** де вияснювано авторський задум і мету поставлення п'єси.

Проте українські класики драматургії — Мих. Старицький, Марко Кропивницький, Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) не взорувалися на європейських драматургів класицистів і в своїх п'єсах не практикували епілогів, а експозицію вмонтовували в початкові дії п'єси так, що вона становила вже органічний розвиток сюжету. Найбільший вклад дав українській драматичній літературі і взагалі найбільше прислужився для нашого театру Ів. Карпенко-Карий (1845-1907), що був водночас і першорядним письменником-драматургом і видатним режисером, і високоталановитим актором. Тому спинимося на його п'єсах: **«Сава Чалий»** і **«Хазяїн»,** щоб зілюструвати подані вище принципи драматичного роду творчости.

Трагедія *«Сава Чалий»* (надрукована вперше 1899 р. в українознавському журналі, що виходив у Києві під рос. назвою *«Кіевская старіна»* і містив матеріяли так у російській, як і в українській мовах) має історичне підложжя, зображуючи історичний рух Гайдамаччини на Правобережжі України у 18 ст. Гайдамаки — це повстанці-селяни, що збройно боролися проти нелюдських утисків і визиску з боку панів-поміщиків (на Правобережжі України вони переважно були водночас представниками польської королівської адміністрації і мали завдання, разом із католицьким духівництвом, полонізувати українську людність). У визиску українського селянства польські великі пани спиралися на дрібніших — шляхту і на жидів-орендарів. Серед селянства ще жива була тоді пам'ять про Козаччину, славне Запоріжжя, звідки виходили провідники для се-

лянських повстанських загонів у добі Хмельниччини та й пізніше, коли вже Запоріжжя підупало, бувши кількакратно зруйноване московським військом.

Перша і друга дії п'єси — це фактично експозиція, де подано тло — людей і обставин, які сповнені вибуховости і готують трагедію Сави Чалого, що розгорнеться в дальших трьох діях. В першій дії подано людей і обставини табору гайдамацького, очоленого Савою Чалим і його побратимом Гнатом Голим; у другій дії — табору польсько-шляхетського — в особах коронного гетьмана Потоцького, його спритного дорадника шляхтича Шмигельського і ката Жезніцького. Потоцький кінець-кінцем приймає підступний плян Шмигельського: — знищити гайдамацький рух не самим терором, який спричиняє руїну і польській стороні та не дає рішального бажаного ефекту, а вдатися до провокації, шахрайських обіцянок та підступу.

«Пообіцяй йому (каже Потоцький Шмигельському, який береться сам спровокувати Чалого, вступивши до його загону під прибраним ім'ям Івана Найди) маєтності великі, сто тисяч злотих, від короля шляхетство, і все те я клянусь — добуду, дам, тільки нехай пристане на мою руку і поможе мені гайдамаків усіх переловить!.. Це ім'я — Чалий — сила! Це така сила, що приворожує людей до себе! Ради краю, ради спокою одшукай і приведи мені Чалого, бо коли до себе ми його не переманимо, то гайдамаччина Хмельниччиною стане!»

Шмигельський — людина освічена, з головою на в'язах: він розуміє, що для переманення Чалого може бути не досить тільки матеріяльних спонук, простого підкупу. Тому він має в запасі ще спонуки ідейного змісту, з якими йому легше підійти до Чалого, вдертися в довір'я до нього, і які можуть бути більш ефективні, ніж звичайний підкуп. Чалий бореться за покращання долі української людности, — тож треба йому це обіцяти, і то навіть письмово, в документі! Шмигельський каже Потоцькому:

«...для поспіху в такім ділі прошу ясновельможного я пана: написати до Сави лист і приложить свою печать гербову, бо Сава, певно, так не ввіриться мені, а в тім листі пообіцяй йому вільготи для поспільства...» (Тобто для українського селянства і міщанства — Прим. наша).

Потоцький погодився лист такий написати, і на цьому друга дія закінчується.

У третій дії ми вже бачимо Шмигельського, під прибра-

ним ім'ям Івана Найди, в загоні Сави Чалого. Тут він спритно використовує ще одну обставину, щоб оплутати Чалого і штовхнуть його на зраду. Трапилось так, що гайдамаки Чалого при нападі на маєток підстарости Курчинського захопили з собою його дочку — красуню Зосю. Чалому вона дуже сподобалася, але він, пильнуючи дисципліни серед гайдамаків, суворо звелів таких речей більше не робити, а Зосю по трьох днях розпорядився відіслати до її батьків. І ось саме Іван Найда (тобто Шмигельський) зголосився її відпровадити, бо мав на думці вивідати в Зосі — як же вона ставиться до Чалого, який так за нею упадав три дні і частенько з нею розмовляв, примістивши її в жида-корчмаря.

Від Зосі Шмигельський довідався, що Сава Чалий справив на неї велике враження — і своєю фізичною вродливістю, і лицарською геройською вдачею.

Повернувшись до Коша після відпровадження Зосі до її батьків, Шмигельський каже Чалому:

«Дівоче серце ти запалив коханням!.. На тобі ось від панни перстень. Прощаючись зо мною, панна Зося дала цей перстень і сказала: віддай Саві і скажи йому, що я його кохаю і кохати буду все життя, і рада б більш була зостатись з ним, аніж вертатися додому«.

На це Сава, глибоко зідхнувши, каже:

«Ця дівчина між гарними була б найкраща! Сказать по правді, її краса опанувала мене теж, а очі яснії, як небо, вже другу ніч мені спати не дають! Признаюся тобі, що я хотів женитися з нею, бо і вона на теє була згодна. На превелику силу я задавив своє кохання, щоб не пошкодило воно моїй меті — повстанню».

З цього бачимо, що несподівана пригода — зустріч Сави з шляхтянкою Зосею — це важлива перипетія в розвитку п'єси, стрижнем якої є власне душевна трагедія її головного героя. Ця перипетія відразу поглиблює і посилює колізію в душі Сави, а тим самим і колізію п'єси — між прагненням особистого людського щастя з одного боку і високоідейним, альтруїстичним прагненням визволити українське селянство від панського ярма — з другого боку.

Шмигельський — Найда дорогу до серця Сави мостить спритно й обережно. Він покищо нічого не сказав про свою провокативну місію від Потоцького. Він прикидається однодумцем Чалого, оборонцем народних прав і справедливости, що їх топчуть, мовляв, нерозумні пани на шкоду польській

короні, собі і всій людності України. Він тільки вважає, що домогтися належних прав і полегшень для людности треба мирним шляхом, бо збройна боротьба веде лиш до проливу крови і руйнує край. А врешті він покладається на розум Чалого і згоден робити все, що той звелить.

Ось уривок їх розмови в яві 5, дія 3.

ЧАЛИЙ: Скажи ж мені тепера, хто ти?

ШМИГЕЛЬСЬКИЙ: Шляхтич Іван Шмигельський. Служив при панських я дворах, але не зміг дивитися на тяжкі людські біди, так от і втік сюди.

ЧАЛИЙ: А ти правду кажеш?

ШМИГЕЛ. : Хіба у вас тут солодко живеться? Хіба не смерть тут кожного чека щодня: чи в полі, чи на палі? То за які б же ласощі хотів брехать тобі я, батьку?

ЧАЛИЙ: Та й то правда. Від розкошів до гайдамацького коша не підеш!.. Які ж ти кривди такі бачив, що утікати від панів тебе примусили вони?

ШМИГЕЛЬ.: Кривди? О, та хіба їх перелічити? Найбільша ж кривда в тім, що не однаковий для всіх закон, а справжнього суда зовсім нема, і той, хто дужчий, чужеє право зневажа...

ЧАЛИЙ: О, то ти розумний, бачу, в батька син, та й вчений не абияк. А що ж би ти хотів зробить, щоб кривди тієї не було?

ШМИГЕЛЬ.: Занадто вже велику ціну даєш ти розуму моєму. Ти, пане отамане, народну волю вчиниш, ти на чолі стоїш коша значного, обміркував усе давно і знаєш, певно, чого хочеш і що робити будеш. І от себе всього я віддаю на твою волю, бо сам я знаю тільки те, що жити так, як ми тепер живем, — не сила, що все скінчиться знов руїною, спокою ж в тім не буде!

ЧАЛИЙ: Ти наче серце й розум маєш мій і язиком моїм говориш. Не маю й я охоти кров безоружних проливать і плюндрувати край!.. На чесний бій, на груди — груди покликать хочу я панів. Для того сили я збираю. Або поляжем всі в бою, або заставимо панів зменшити панщину й податки і рівний суд всім дать! А тих, що чуже право зневажає, карати смертю, хоч би то був і пан значний.

ШМИГЕЛЬ.: З тобою поруч я готов рубати ворогів твоїх думок, а за одну краплину твоєї крови готов я виточить усю свою!

(Слід звернути увагу, що мова п'єси в цьому місці, як і в багатьох інших, є ритмічна, типу «білих віршів», що на відміну від звичайних віршів не мають кінцевої в рядках рими.)

Здобувши довір'я Чалого, Шмигельський в дальшому зручно використовує розходження в тактиці протипанської боротьби між Чалим і його побратимом Гнатом Голим. Це розходження, що виходить назверх саме на цьому етапі, коли вже в Чалого значна сила, яка дає підставу для реалізації його широкого задуму, становить чи не найважливіший момент в сюжетній дії п'єси. Воно призводить врешті до осамітнення Чалого, який залишається з одним Шмигельським; отже це перша кульмінаційна точка в розвитку п'єси і поворотний момент в діяльності Чалого. З моменту розриву з Голим Чалий об'єктивно стає на шлях заперечення дотеперішньої своєї діяльности, стає зрадником, хоч суб'єктивно усвідомлює це далеко пізніше.

Задивлений в оманну ілюзію можливого компромісу з польською короною (після того, як він у рішальному бою покаже свою силу панам), Чалий настоює на своїй тактиці дальшого громадження сил і остається глухим до вимог повстанської маси негайно виступити проти панів, щоб припинити їх свавілля і не дати їм безкарно знущатися з селянства. Речником цих вимог стає Гнат Голий.

ГОЛИЙ: Щодня ми чуємо, як в Тульчині, Немирові, Лисянці стинають голови братам, що сміливо боронять право, а ми тут мовчки ждем слушного часу, хоч нас набралось стільки, що всю Браславщину поставить уверх ногами можна! Пора і нам зненацька нападать і різать і палить напасників.

ЧАЛИЙ: Брате! Ти тільки мстити хочеш, а я прогнать всі кривди хочу з України, щоб не було потім причини нам кров братерську знову й знову проливать! Про це не раз уже тобі казав я... І от прийдуть до нас всі ті ватаги, яким листи я розіслав: і на Подоль, і на Волинь, — і виступим тоді у поле справжньою війною. Буде час і силу, брате, і завзяття показать!

А тут якраз зайшли нових дві обставини, що підливають олії до вогню і приспішують хід подій. Перша обставина — це лист кошового Запорізької Січі, в якому кошовий велить усім запорожцям, що влилися в гайдамацькі повстанські загони, негайно покинути їх і вертатися на Запоріжжя. Запорожці не мають охоти покидати повстанців, бо вважають, що ці чинять справедливе діло і їм треба всіляко помогти. Такої ж думки і Гнат Голий. Тим часом Чалий вважає, що треба скоритися

наказові запорозького кошового, щоб не входити в суперечку ще й з Москвою: це бо Москва натиснула на Запоріжжя, щоб воно відкликало запорожців з гайдамацьких загонів. А Москва в свою чергу зробила це на скаргу польського уряду.

ЧАЛИЙ: Посидимо до часу слушного ми тут у цьому місці тихо; зберем до себе всі ватаги. За гроші ті, що маєм, придбаємо гармат як можна більше. Тим часом затихнуть трохи ґвалтовнії листи магнатів... ослабне обережність в замках, у розкошах почнуть купатись знову вороги, московська варта від спокою засне, — і вже тоді розправим крила. Та не загонами малими, а військом дужим, як батько наш Богдан колись, на замки їх безпечні нападем! В бою на груди-груди ми візьмем верх. Я певен в тім, бо набереться війська десять тисяч — тоді усіх панів заставим поважати нашу віру, дать суд і пільги посполитим!

ГНАТ: Доки сонце зійде, роса очі виїсть! Навколо скрізь народ катують безоружний, а ми тут будемо мовчать і ждать?!

Раптом з'являється один запорожець (друга обставина. — Прим. наша), що втік з Немирова, де його 19 товаришів-запорожців польська адміністрація покарала смертю, як гайдамаків. Щойно про це він сказав, як усі запорожці загукали: «Гей, до помсти! Нападем на Немирів! Спалим!» Хвилювання запорожців передалось гайдамацькій масі — і вже весь кіш став вимагати від Чалого негайно йти походом на Немирів.

ЧАЛИЙ: Підождіть, панове, до слушного часу, не псуйте ви моїх замірів, а тоді разом заплатимо за все, Тепер ми ще не готові!

ГНАТ: А-а!.. Згинь усе, що так вагається, як Сава! Не треба нам такого кошового!

ЗАПОРОЖЦІ: Не треба!!

ГНАТ: Згинь і вся пузата старшина на Січі, коли вона боїться смерті глянуть в вічі і нас мовчать примушує у такий час, коли очима й ухами своїми ми бачимо й чуємо, які страшенні кривди роблять нам! Не хочу я так жить, як тхір; не хочу я паскудить світ! Нащо те життя мені здалося, коли щодня безчестям покривають голови козачі? Краще смерть, ніж тут сидіть нам у кущах, поки не витягнуть усіх на палю!... Гей, товариші! Хто до помсти, той за мною!

ВСІ: Всі, до одного усі!

ЗАПОРОЖЕЦЬ: Не треба Чалого!

II ЗАПОРОЖЕЦЬ: Нехай Гнат Голий буде нашим отаманом!

ВСІ (ґвалтовно): Гнат отаманом!

ЗАПОРОЖЦІ (**роблять біля Гната коло**): Веди нас, Гнате, ти!

Гнат: На Тульчин, на Немирів, заплатимо за кров своїх братів!

ВСІ: О-о! Заплатимо!

Тільки тепер, після відходу Гната Голого на чолі майже цілого коша, Шмигельський розкриває перед Чалим свою місію і вручає йому лист від Потоцького. Адже замір Чалого зруйновано та ще й боляче вдарено по його амбіції як отамана. Трагедія присунулася впритул, заглянула в саму душу Сави.

Дамо слово Карпенкові-Карому:

ЧАЛИЙ **(читає):** Так... лист з печаттю гербовою... Правда, лист обіцяє те, що кажеш ти. Що ж це зо мною? Мені здається, що я на матір руку підіймаю... Страшно мені стало, а лист цей пече мою руку!.. На — візьми його назад!.

Шмигел. **(бере лист):** Тобі дають такі умови, яких би ти й війною певно не добув, і ти вагаєшся? Не хочеш край оборонити від руїни, не хочеш сам з коханою дружиною своєю ізвить гніздо, не хочеш рід свій повести на щастя і добро усьому краю? Ну, так скажи ж, чого ти хочеш? Я твій, куди мене ти поведеш — я скрізь піду; і тут і там — я вірний твій слуга! Веди мене ти сам, куди ти хочеш!

ЧАЛИЙ: Не знаю, не знаю, не знаю! І там і там провалля! Немає рівного шляху, яким привик ходить я. О, ненько, моя рідна Україно! Невже ж тобі судилося весь вік топить своїх синів у братній крові, палить і нищить все вогнем за тим, щоб, утопившись і потерявши діток славних, ти надівала знов ярмо і тяжко знов під ним щоб ти стогнала?..Чи я ж того хотів, що сталось??? Я керував стерном, до певної мети мій човен плив, а хвиля навісна стерно те вирвала із рук моїх і понесла на скелі гострі човен мій, розіб'є на тріски його і всіх братів потопить!..... Давай сюди Потоцького умови! Я... іду! Що хочу я народові бездольному служити — я в тім клянусь. Коли ж помилку сам свою побачу, до тебе, нене, я вернуся таким же щирим сином, як і був, і всі гріхи спокутую я кров'ю своєю!..

Так умер Сава — оборонець свого народу і народився зрадник. Але суб'єктивно він зрадником себе ще не почуває, і тому душевна трагедія його ще не завершена, не дійшла кульмінаційної точки.

Ось Чалий вже служить сотником у гетьмана Потоцького, одержав від нього у володіння село Степашки і звив сімейне гніздечко з коханою Зосею. Але душа його неспокійна і бачить він марність своїх плянів привернути спокій Україні шляхом придушення гайдамацького руху. Бож, поперше, шляхта і ксьондзи зовсім не вважають на обіцянки Потоцького шанувати чи принаймні толерувати православну віру і не кривдити так селянства. Тому й гайдамацький рух не вщухає, хоч Сава знищив головний кіш у Чорному лісі (що його сам же недав-

но очолював) нищить раз-у-раз і інші гайдамацькі гнізда-криївки. Під час розгрому гайдамацького гнізда над Бугом керований Чалим загін у розпалі бою спалив козацьку церкву — і болить від цього нестерпно серце Чалого.

А тут, наче на глум, посіпака Потоцького Жезніцький привозить Саві грамоту від Потоцького про піднесення його до ранґи полковника з титулом шляхтича Речі Посполитої — саме за оте спалення православної церкви!

Та це ще не все: в тій же грамоті Чалий вичитує далі, що Потоцький дарує новонародженому його синові сто тисяч золотих і просить охрестити сина в католицькій вірі.

Коли посланці Потоцького відійшли, і Сава залишився з дружиною тільки вдвох, між ними відбувається така розмова:

ЧАЛИЙ: Га? Зосю, чула?

ЗОСЯ: Що, Саво? Що?

ЧАЛИЙ: **(запальчиво)** Мало їм, бач, того, що я роблю для них, вони ж обманюють мене, не виповняють слова, то й ще хотять купить мою дитину, хотять, щоб сина я свого хрестив не в грецьку, а католицьку віру...Яка образа, яка зневага!

ЗОСЯ: Хіба ж вони тебе примусити можуть? Тепер ти шляхтич, рівний гетьману самому, то й король заступиться за тебе!

ЧАЛИЙ: Я й сам за себе заступлюсь! Але не в тому й річ. Ти тільки подумай: чого хотять?! І хотять, знаючи, що я за віру грецьку заступаюсь. Виходить, псом мене всі лічать, що я за гроші й почесті і віру проміняю і стану люд свій до унії примушувать!.. Помиляються! Гайдамаки — одно, а віра — друге! Не від гетьмана ця думка йде, а від ксьондзів!

Трагедія Сави досягла своєї найвищої кульмінаційної точки. Він вже як духова істота, як індивід з певними життьовими мріями і плянами, загинув: він живе лише інерцією фізичного організму. Повороту назад, до своїх — після нищення своїх же — для нього нема. І водночас там, куди він пристав, він зневажений і мети не бачить. Тож фізична смерть від руки колишнього побратима Гната Голого приходить як неминуче, логічне завершення смерти духової. Свій неминучий кінець Сава передчуває.

ЧАЛИЙ: Дивна річ: коли я жив у степу, в норі, у лісі — не знав тоді такої я тривоги... А тепер, от як не силкуюсь — нічого не зроблю з собою!.. Особливо сьогодні. Оці нагороди мов ранили чим гострим і отруїли мою душу... От чую — наче хто шепче мені зараз, що праця та, яку я у своїх думках лічив корисною народові, була і єсть на користь лиш панам! І чую я, що єсть тут правда — страшна правда!.. За те, що гайдамак, своїх братів, ловив і смерті предавав найкращих

оборонців прав народних; за те, що церкву Божу спалив, — полковник я і шляхтич! Шляхтич?!. Рідня, виходить, всім панам!.. Ох, як мені нудно, і на серці трудно. Здається, зараз би вернувся до своїх, у ліс, у нори... Зося піде скрізь зо мною... А там я вигодую сина свого Саву козакам на славу! І він закриє батькові гріхи... Ох, ні!.. Заросли мої шляхи тернами — нема повороту... Нема! Нема!..

Того самого дня Гнат Голий, Медвідь і Кравчина потай продираються в світлицю Чалого і проколюють його шаблями. Кінцеву репліку проказує Гнат: «Прощай! Краще, брате, гнить тобі в землі, аніж з ляхами вкупі на наші голови козачі меча здіймать і на безчестя козачеству всьому свій лядський рід тут розмножати».

П'єсу *«Сава Чалий»* сам автор визначив як трагедію. Вона справді зображає душевну трагедію головного персонажа — Чалого і, беручи ширше, історичну трагедію українського народу, зраджуваного не раз своїми ж людьми. Але як побачимо далі, взагалі сучасна трагедія далеко відбігає від старовинної, античної трагедії, визначальною ціхою якої була приреченість вчинків головного персонажа, скованість їх наперед визначеною долею людини. Оскільки в сучасних трагедіях воля людини не скута якимись веліннями богів чи долі, то тим самим конфліктна дія в п'єсах-трагедіях істотно не різниться від конфліктної дії п'єс, називаних драмами.

СУЧАСНА ДРАМА

Поняття **драми** — як окремого від трагедії і комедії жанру — появляється у 18 ст. на ґрунті реалістичного відображення дійсности, насамперед в постаті так званої «міщанської драми», що зображувала домашні сімейні конфлікти з життя середніх і нижчих верств суспільства. Не було в ній місця богам та героям, не було елементу невідхильности, приреченості у вчинках персонажів, хоч було і трагічне, і смішне, — але полюдському, як це насправді буває в житті суспільної людини. Адже в реальному житті людей майже завжди трагічному товаришить комічне, подібно, як серйозному–несерйозне, а сумному — веселе.

Тож не диво, що жанр драми, як такий, що поєднував згадані елементи, став панівним жанром драматичної творчости в новій добі. І в розгляненій вище п'єсі *«Сава Чалий»,* що її автор назвав трагедією, також є пара комічних персонажів (Яворський і пані Качинська) і комічних сценок, щоправда ма-

леньких і для розвитку сюжетної дії цілком не важливих, бо периферійних. Звичайно ж у драмах — хоч би того ж Карпенка-Карого, напр.: *«Безталанна», «Наймичка, «Бурлака», «Хазяїн»* (автор цю п'єсу назвав комедією, хоч це таки драма) — сумне і веселе, розважальне менш-більш рівноважаться, розкриваючи в мистецьких образах головну колізію і посуваючи конфліктну дію до її завершення.

Пригляньмося ближче драмі *«Хазяїн»*.

Героєм п'єси, чи пак головним персонажем, є Терентій Пузир — мільйонер із заможних селян, що розбагатів на скуповуванні землі у збанкрутілих поміщиків-дворян та ще власною невсипущою працею. Допомогло йому й те, що в побуті своєму він залишився селянином, до того ж неймовірно скупим. Про його феноменальну скупість свідчить хоча б те, що він десятками років носив один і той самий халат і один і той самий кожух. Від них уже аж смерділо, і одного разу швайцар земського банку не хотів Пузиря в кожусі пустити в середину банку. Нарешті Марія Іванівна (дружина Пузиря) і дочка Соня таки шиють Пузиреві новий халат, але роблять це секретно і обманюють господаря щодо дійсної витрати коштів на нього (І-ша дія).

Скупість Пузиря в його домашньому обиході, бридка і смішна — це все таки його особиста справа, від неї мають неприємності тим часом тільки його жінка і дочка. А от гірше те, що Пузир жахливо скупий і як господар тих сотень і тисяч сільсько-господарських робітників, які працюють на його величезних ланах. Це бо вже несамовитий визиск чужої праці, визиск, від якого бідніють усі навколишні села. Пузир так і каже своїм економам, яких у нього є три (Курц, Зеленський і Ліхтаренко): **Мусите зробити селян бідними — тоді матимете на лану дешевого робітника!**

Ось уривок яви 8 першої дії п'єси, де власне Пузир повчає своїх економів

ПУЗИР: Доброго здоров'я! Ну як таки ви, пане Зеленський, і досі не загнуздали мануйлівських мужиків?!.. Де ж це видано, щоб на буряках платить робочому по 35 копійок в день» **(До Ліхтаренка):** Порфирій! По чому в тебе у Чагарнику робили й роблять поденно?

ЛІХТАРЕНКО: З початку весни по 15 копійок, потім по 20, тепер, в гарячу пору, по 25, на їх харчах!

ПУЗИР: Чуєте? І по 25 копійок багато, але все ж таки не 35! Та ще либонь ви й харчуєте?

ЗЕЛЕНСЬКИЙ: Харчую.

ПУЗИР: Боже мій! І харчуєте? То це вийде по 45 копійок. Добре хазяйнуємо! Робочі все заберуть, а нам же що зостанеться? А чим же я буду вам жалування платить? Так не можна! Ви не вмієте зробити дешевого робітника!

ЗЕЛЕНСЬКИЙ: У нас умови одні, а в Чагарнику, де Ліхтаренко, умови другі.

ПУЗИР: Умови люди роблять.

ЗЕЛЕНСЬКИЙ: Околиця до околиці не приходиться. У Мануйлівці люди більш зажиточні, ніж де: окрім своїх наділів, держать оброчну казенну землю в оренді, артілі почали заводить. А робочий, сами знаєте, тільки там дешевий, де землі нема, де нема за що рук зачепить, де бідність.

ПУЗИР: Так ви зробіть у Мануйлівці бідність!

У порівнянні з таким жмикрутом освічений поміщик-дворянин Золотницький виглядає цілком позитивним типом: це ліберал і навіть україноф**і**л (як тоді називали); він вважає, що голодному людові треба якось допомогти, щоб він дотягнув до нового врожаю. Золотницький також готов дати триста карбованців на будову пам'ятника Котляревському в Полтаві і закликає до пожертви й Пузиря.

Очевидно, таких Золотницьких було в Україні тоді дуже мало. Але впровадженням такого позитивного персонажа — «пана з освітою» — автор підносить позитивну ролю освіти і культури для суспільного прогресу і поліпшення людських взаємин.

В цьому ж ряді освічених, гуманних персонажів, що протистоять дикій захланності «хазяїна» (тобто Пузиря), стоїть і Соня, яка щойно закінчила з відзначенням гімназію (одержала золоту медалю), стоїть також і гімназійний учитель Калинович, що потай від Пузиря домовляється з Сонею про одруження.

Під час восьмирічного навчання в гімназії, приїжджаючи додому лише на вакації, Соня не знала досі методів батькового господарювання; не знала усього того шахрайства і нечуваного визиску, якими обплутують наймитів і сезонових робітників-селян сам «хазяїн», його «права рука» Феноген і посіпаки-економи.

Тепер же вона стала цим цікавитися, бо взагалі мріяла бути корисною народові. І на початку 2-ї дії ми бачимо Соню поруч з її матір'ю, Марією Іванівною, в сцені з робітниками, які прийшли скаржитися на жахливе харчування в економії Лі-

хтаренка. Гурт робітників приніс із собою для наочної демонстрації хлібину і в посудині трохи борщу. Один з робітиків, на ім'я Петро, виходить наперед і каже:

ПЕТРО: Ніякого бунту, пані хазяйко, ми не робимо, а тільки просьба до хазяїна, а як хазяїна нема, то до вас. Гляньте, яким хлібом нас годують, гляньте, який борщ нам дають!

СОНЯ **(взявши хліб):** Боже мій! Мамо, невже це хліб? І такий хліб у нас люди їдять?

МАРІЯ ІВ.: Я не знаю, доню, перший раз бачу. Мені до цього нема діла!

ПЕТРО: Зглянтесь, пані і панно! Хіба це хліб? Це потембос!..Пополам з половою; поки свіжий — то такий гливкий, що тільки коники ліпить, в горло не лізе, заліплює пельку. А зачерствіє — тоді такий твердий, як цегла, — і собака не вкусить.

ДЕМ'ЯН: Таким хлібом можна з пушки-маркели*) стрілять у неприятеля.

СОНЯ: Мамо!

МАРІЯ ІВ.: Я не знаю...

СОНЯ **(до Феногена):** І ви, Феногене, не знаєте і ніхто не знає? Чого ж ви мовчите?

ФЕНОГЕН: Це не ваше діло, Софіє Терентіївно!

СОНЯ: Як не моє діло? Як ви смієте так казать? У мене все тіло труситься від жаху, що у нас таким хлібом годують людей. Може, й тато не знає, а на нього будуть говорить, що велить таким хлібом годувать робочих. Зараз мені йдіть і веліть, щоб хліб був хороший. Я сама буду ходить на кухню... Я не знаю, як його зробить, щоб він був добрий, але я розпитаю, навчуся, я не дозволю, щоб так людей у нас годували!

ВСІ: Спасибі, панночко!

ПЕТРО: Пошли вам, Боже, щастя, що ви заступаєтесь за нас. А ось борщ, гляньте: сирівець зварять, посолять, замнуть пшоном — і готово! Ані бурячка, ані картоплі в ньому нема!

СОНЯ: Я все зроблю, щоб вас годували краще!

ВСІ: Спасибі! **(Ідуть. З гурту:** «Добра душа, а старий чорт язика прикусив». **Вийшли).**

Соня таки сказала батькові про хліб, хоч як не радила робити цього Марія Іванівна, боячись, що «хазяїн» розгнівається-

---

*) «Пушка-гармата. «Маркела» — очвидно перекручене м о р т и р а.

ся. Спочатку Пузир пробував Соню переконати: «Робочого чоловіка не можна, моя доню, нагодувать іншим, білішим хлібом: він буде раз-у-раз голодний. Робочий чоловік, мужик, не любить білого хліба, бо він і не смачний, і не тривкий...»

Але Пузир робить помилку, бо взяв із рук Соні хлібину і пробував її розламать, а вона не ламається; пробував вкусить зубами, а вкусить не міг. Тож він мусів пообіцять Соні, що надалі хліб і взагалі харчі для робітників будуть кращі.

Виступ робітників з приводу харчів і несподіване втручання Соні — перше серйозне ускладнення в розвитку драматичної дії.

Далі виникає новий момент, що поглиблює розходження Пузиря з Сонею. Ця нова перипетія трапляється на ґрунті все тої самої захланности Пузиря, його ненаситної жадоби багатства.

В день Пузиревих іменин до нього приїжджають у гості Золотницький і Калинович. Золотницький дуже симпатизує Калиновичу, якого він знає ще як студента-репетитора своїх дітей. Використовуючи свої досить близькі взаємини з Пузизирем (бо Пузир радий дружбі із «спражнім паном», родовитим і багатим), Золотницький бере на себе ролю свата. Знаючи слабість Пузиря до орденів та титулів, Золотницький підкреслює, що Калинович може бути згодом директором гімназії і тоді матиме орден із звіздою та титул «превосходительство», що його мають генерали.

Однак Пузиря не спокушає це: «Чи буде Калинович генералом, чи ні — я не знаю. А чим він є— я бачу, і дочки своєї за нього не віддам! »

Впертість Пузиря підсилюється ще тим, що він вже має для Соні жениха — такого ж мільйонера з розбагатілих селян, як сам, на прізвище Чоботенко. (До речі сказавши, цього Чоботенка Соня навіть не бачила, та це Пузиря не бентежить: він — батько, він — «хазяїн», — а діло дочки слухатися і чинити його волю).

Золотницький і Калинович від'їжджають ні з чим, не хотячи навіть почекати обіду. У хаті створюється досить неприємна, напружена атмосфера.

Друга лінія перипетій — це вже не домашня, а суто господарська. Ганяючись за грішми, Пузир пішов на досить рискована операцію, а саме: прийняв на випас 12 тисяч овець від багача Михайлова на дуже вигідних умовах: по літньому випасі, восени, Михайлов зобов'язався заплатити Пузиреві 20

тисяч карбованців. Писаної умови не робили, бо Михайлов фактично хотів таким способом приховати ці 12 тисяч овець, готуючись оголосити себе банкрутом. Пузир про це знав, але надіявся на сприт Михайлова і на те, що його удаване банкрутство не викриють.

Тим часом вийшло інакше: махінацію Михайлова викрито, і судова влада ув'язнила Михайлова. Слідчий трапився непідкупний і посадив уже і двох інших багачів, які були в змові з Михайловим і помагали йому приховати майно. Ці відомості привіз із міста фактор*) Маюфес, але сказав це покищо тільки Феногенові під секретом. Та Пузиря мучило важке передчуття. А тут ще розтривожив його Золотницький із своїм сватанням Калиновича до Соні. В такому роздратованому стані Пузир, поїхавши на поле оглядати складену в копи пшеницю нового врожаю, побачив біля кіп чиїхсь гусей, що смикали снопи. Він висів із брички і так прудко погнався за гусьми, що спіткнувся і, гепнувши щосили на землю, дуже надвередив собі нирки.

Це вже був початок агонії «хазяїна»: він же все хоче сам бачити і чути, сам робити всі розпорядки по хазяйстві, бо нікому не довіряє, а тут — майже прикутий до ліжка. Він не може спокійно лежати ні хвилини, хоч як його просять і умовляють і дружина і дочка. Він не хоче слухати навіть лікаря, якого на прохання Соні спровадив з міста Калинович. Лікар заявляє Пузиреві, що йому необхідна операція. Але Пузир цього і слухати не хоче; натомість весь час жде з нетерплячкою овець, що їх купив у голодній місцевості економ Куртц і має пригнати до садиби.

Очікуючи овець, Пузир немилосердно торгується з Маюфесом, що пропонує свої послуги, як фальшивого свідка в справі тих 12 тисяч овець від Михайлова і за які тепер Пузиреві загрожує слідство. Пузир обіцяє Маюфесові за фальшиве свідчення спочатку 100 карбованців, потім двісті, триста, і нарешті 500 карбованців. Але Маюфес вимагає 1000 — і то зараз, не «потім», бо не вірить Пузиреві. Це так розлютило Пузиря, що він велить Феногенові вигнати Маюфеса геть. Після цього домовляється з Феногеном, який згоджується фальшиво свідчити за 200 карбованців і ще навіть обіцяє за других 200 карбованців підмовити для свідчення Ліхтаренка.

---

*) Фактор — це посередник у різних торговельних операціях. Факторами в Україні в тих часах були переважно жиди.

Приїжджають Золотницький і Калинович. Золотницький, Марія Іванівна і Соня знов умовляють Пузиря піддатись операції, але хорий рішуче відмовляється і просить підвести його до вікна, де вже чути блеяння овець. Пузир заявляє, що йому вже легше, бо нарив, мовляв, уже прорвався, але не знає того, що гній прорваного нарива спричинить неминучу смерть від зараження крови. Лікар вважає, що він вже безсилий допомогти — і далі не втручається.

Пузиря підводять до вікна. Він спостерігає пригнаних Куртцом овець, а тим часом наспівають ще дві вістки: у Мануйлівці робітники збунтувалися і розбили Ліхтаренкові голову, а урядник приїхав з повісткою від слідчого — щоб Пузир прибув до нього «під караулом», як обвинувачений за приховання 12 тисяч овець.

Це вже кульмінаційна точка драматичної акції. Пузир відразу здає свої позиції і крізь сльози благає присутніх, зокрема Золотницького його рятувати: «Рятуйте! Рятуйте мою честь! Честь, честь мою топчуть в болото! Я 200, 300 тисяч дам залогу». Почувши від Золотницького, що брат Калиновича — прокурор, Пузир благає Золотницького: «Просіть від мене Калиновича:.. нехай вибачить... Я дам благословення на шлюб з дочкою...»

П'єса закінчується вимовними репліками лікаря і Золотницького.

ЛІКАР: Два, три дні — і смерть!

УРЯДНИК: А що ж мені робить, що я скажу слідувателеві?

ЗОЛОТНИЦЬКИЙ: Скажи слідувателеві, що Терентій Гаврилович одібрав повістку від смерти і скоро дасть показаніє перед Богом.

Динамізм розгортання сюжетної дії, прекрасно зроблені драматичні і комічні сцени, запашна і соковита мова, а при всьому тому яскарвість і переконливість образів-персонажів — ставлять п'єсу *«Хазяїн»* в ряд найкращих п'єс української драматичної творчости дореволюційного періоду.

КОМЕДІЯ

Комедія — це другий жанр драматичної творчости, який веде свій початок з античних часів (як ми вже згадували, панівного в новій добі жанру **драми** антична драматургія не знала), як протиставлення до жанру **трагедії.** За своїм характером і настановою жанр комедії на всьому протязі свого існу-

вання поєднував дві цільових настанови: **піддати критиці** ті чи ті негативні (з погляду письменника) явища суспільного й особистого життя, висміювати людей — носіїв цих явищ **(настанова критична)** і водночас **розважити** слухачів-глядачів показом смішних «несерйозних» ситуацій, в які волею автора раз-у-раз попадають персонажі комедії. Щоб таке могло з ними статися і виглядало для глядача переконливим, персонажі комедії мусять бути самі «несерйозні», складаючись із короткозорих хитрунів, недотеп і дурників, які самі себе осмішують (бож автор у драматичному творі наяв не фігурує). Оця **низьковартісність** персонажів комедії становить її вельми істотну й характеристичну рису. Спостерігаючи на сцені діючих персонажів-людей, обтяжених різними вадами й хибами, глядач весело сміється, **почуваючи себе вищим від «комедіянтів»** (тобто персонажів комедії, представлених автором) і т. ч. дістає чимале внутрішнє вдоволення. Йому, глядачеві, здається, що він і розумніший, і чесніший, і красивіший від «комедіянтів». Ледве чи якийсь глядач стане утотожнювати себе (хоч би який він був непоправний дивак і мрійник) з отаким Копачем з комедії »*Сто тисяч*« Ів. Карпенка-Карого, що завзято шукає «щупом» захованого в землі скарбу і врешті приймає за монету якесь відкопане старе череп'я.

Нова доба з її великим тягарем різних турбот і клопоту, пов'язаного з напруженою щоденною боротьбою за існування і незвичайно швидким темпом життя, породила низку відмін комедійного жанру, розрахованих майже виключно на «легку розвагу», на короткочасне відпруження від діючих турбот, бодай на 10-15 хвилин, і зорієнтованих на найменші витрати акторських сил і сценічних засобів взагалі. Так виникли естрадні відміни комедії: **водевіль** або **жарт, сценка-фарс** і **скетч,** що їх загально називають **мистецтвом малих театральних форм.**

Українська драматургія на клясичну комедію не багата: наші клясики драматургії — ось як Ів. Котляревський, Гр. Квітка-Основ'яненко, Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Ів. Карпенко-Карий — воліли писати драми, вводячи в них смішно-веселі комедійні сценки з комедійними персонажами. Декотрі цього роду п'єси автори їх назвали комедіями: напр. *«Мартин Боруля»* і *«Хазяїн»* Ів. Карпенко-Карого. А проте це таки драми, бо драматичні їх головні персонажі. Душевні переживання і Борулі, і Пузиря *(«Хазяїн»)* стоять під знаком важких пристрастей, наростаючи й посилюючись у

драматичному пляні: у першого це жадоба титулів, орденів, у другого — жадоба багатства.

Багатющі пісенні скарби народу зумовили ранню появу в нашому письменстві народних опер і оперет, де комедійним характерам (персонажам) належить дуже важливе, а подекуди панівне місце. Прикладом можуть бути відомі п'єси ранніх наших класиків: Івана Котляревського *«Наталка-Полтавка»* і Квітки-Основ'яненка *«Сватання на Гончарівці»*. В розвитку сюжетної дії *«Наталки-Полтавки»* два комедійні персонажі: **Возний** і **Виборний** відіграють дуже важливу ролю, а якщо мова про *«Сватання на Гончарівці»*, то тут уся сюжетна дія п'єси розвивається в комедійному пляні і, отже, всі персонажі є за своїм характером персонажами комедійними.

Образи Возного і Виборного, бувши обидва характерами комедійними, проте істотно різняться один від одного: в той час, коли Виборний — органічно споріднений з селянським характером усього ґрона персонажів, то Возний має ту спільну з ними рису, що він — полтавець; в усьому ж іншому Возний далекий і чужий решті персонажів; він — низовий носій царсько-імперської системи, накинутої силоміць і тому осоружної середовищу українського селянства та ремісництва. Цю його чужість добре характеризують слова Наталки, до якої Возний залицяється: «Знайся кінь з конем, а віл з волом. Ви-городянин і пан, а я простого селянського роду». Атестація Возного в цих словах Наталки звучить для глядача куди переконливіше, ніж сказана наприкінці п'єси дипломатично-угодовська, «викрутна» фраза Виборного про те, що, мовляв, Возний також душею полтавець (тобто має ту саму щирість і великодушність у відносинах з ближніми, що й інші персонажі). Насправді з ходу п'єси добре видно, що «уступлення» Возного від Наталки на користь Петра — це не вияв шляхетного внутрішнього пориву, а результат цілковитої безвиглядности його женихальних позицій, оскільки Наталка рішуче заявила, що вона свою згоду одружитися з Возним дала лише, вважаючи Петра загубленим назавжди, неіснуючим. А коли він живий, то дану згоду вона має право вважати нечинною і касує її.

На протиставленні щироселянських персонажів (як позитивних) персонажам-представникам обмосковленого міста побудовано багато комедійних сцен і характерів у довгому ряді п'єс українських драматургів 19 століття. Суцільних п'єс-комедій, як ми вище вже зазначили, в нашій дореволюційній драматургії дуже мало. Ми тут розглянемо сатиричну комедію на

2 дії *«У Гайхана-Бея»*. (Цитовані місця подаємо за Львівським виданням 1922 р.1.

Автор названої комедії, Вол. Самійленко, титулує її як фантазію-сатиру, а як місце дії подає «фантастичну країну Норд-Остію». Решта «камуфляжу» з цим не узгоджена, бо імена дійових осіб (Гайхан-Бей, Селім, Галіма Осман) нагадують Туреччину, а інші деталі — Францію (монета — франк, начальник поліції — префект), а тачка й шибениця — таки явно вказують на царську Росію. Камуфляж зумовлено цензурними умовинами царської Росії тих часів (п'єсу писано ще перед революцією 1905 р.). Читач же легко пізнає в «Норд-Остії» царсько-рос. імперію, а в Гайхані-Бейові царського губернатора, тупого, зарозумілого бюрократа, з претенсіями на адміністративну геніяльність. Взагалі цей ґротесковий персонаж — дуже промовистий для всіх часів і всіх країн з тоталітарно-поліцейським режимом, це — яскравий тип **сатрапа-бюрократа.** Типові також і інші персонажі, ось як, напр., префект поліції Мордан і крайовий директор школи Осман. Слабше окреслені жіночі персонажі: Зоя і Галіма (дружина і дочка Гайхан-Бея) і не зовсім виразний Селім — жених Галіми і приятель Зої.

Гайхан-Бей день і ніч мізкує над тим, якими б новими обмеженнями-законами ще більше скувати підлеглу його адмініструванню людність. Він свої реакційні погляди намагається впоїти дружині, дочці і Селімові, не помічаючи, що ці позаочі глузують з нього.

Ось уривок із розмови Бея з Галімою.

БЕЙ. Чи ти пам'ятаєш, що ти моя дочка, дочка високого достойника великої країни?

ГАЛІМА. Пам'ятаю, таточку, знаю напам'ть, що я дочка фернамбука Гайхан-Бея, правителя всього острова, на якому ми маємо приємність жити і який становить вілаєт нашої прегарної великої держави.

БЕЙ. Додай: до якої ми маємо щастя належати!

ГАЛІМА. Так, маємо щастя...

БЕЙ. Хто не почуває себе щасливим, той не задоволений, а хто не задоволений, той небезпечний для існуючого ладу і такого карати по закону.

ГАЛІМА. Пам'ятатиму.

БЕЙ. І пам'ятай, що ти дочка не тільки мудрого адміністратора, але й видатного вченого.

ГАЛІМА. Що написав тридцять тисяч відозв і циркулярів.

БЕЙ. От і дурна!.. Що написав 115 великих докладів монографій, які звернули на мене ласкаву увагу ясновельможного пана міністра й придбали мені багато нагород декоративних і грошових.

ГАЛІМА. І ще кажуть: право карати, кого сами схочете.

БЕЙ. Дурна! Чистий тобі вітер, Зюд-Вест!

ГАЛІМА. Тату, а скажіть — за віщо треба знищувати гяурів?

БЕЙ. За те, що вони інородці й говорять недозволеними мовами, які противні Аллахові й міністерським циркулярам. Аллах на небі один - і мова на землі повинна бути одна.

ГАЛІМА: А отже мене примушують учити асирійську мову.

БЕЙ. Дурна! Тож мертва мова, а ніщо мертве не страшне нашій державі... Знаєш що, йди ти собі краще та подивись по господарству!

Але ось Бей відходить і появляється очікуваний Галімою Селім, її коханий, невтомний вислухувач Бейових «доповідних записок-проектів» і секретар «Товариства примусового збору вільних дарунків», що його очолює Зоя, мати Галіми. Селім розповідає Галімі, що Бей зранку до вечора мучив його читанням свого нудного проекту доповіді, який він, Селім, змушений був вислухувати вже шостий раз.

«Знаєш, — каже він Галімі, — коли б це не був твій батько, то я сказав би: «Бодай шайтан узяв тебе, проклятущий Гайхане, з твоєю льояльністю!.. З твоїм патріотизмом!»

Галіма просить свого коханого ще трохи потерпіти і не казати нічого її батькові про їх кохання і намір одружитися.

В кімнату заходить Гайхан-Бей і перериває розмову закоханих. Галіма відходить, а Бей радиться з Селімом про нову доповідь...

— Ви знаєте, чим можете мені найбільше допомогти, — каже Бей Селімові: підправити мій стиль і граматику. Це моє слабке місце... Признаюся, що мені легше повісити десять соціялістів, котрі навіть і не соціялісти, ніж з тією граматикою».

Селім не знає, на яку тему нова доповідь Бея і пробує вгадати:

СЕЛІМ. — Про волю слова?

БЕЙ. — Що це ви таке страшне?

СЕЛІМ. — Та ні, я хотів сказати: про нові заходи до загнуздання преси?

БЕЙ. — От ще вигадайте! На такі заходи не треба жодних законів, то й докладів нема що писати... Мій доклад буде про зорі й плянети... З погляду державної користи... Бачите, от яка річ: скажіть — як вам здається — чи можна наших так званих астрономів мати за людей цілком певних з погляду політичного?

СЕЛІМ. — А хіба ні?

БЕЙ. — Річ певна, що ні! Відомо вам, що деяких астрономів спалено в свій час, що деяких було завдано на заслання?

СЕЛІМ. — Правда, се траплялося.

БЕЙ. — От бачите! А неповинну людину не спалять і не зашлють... Як же можна таким непевним людям доручати таку відповідальну справу? От я й думаю... е ... хочу подати міністерству думку вжити заходів, щоб астрономів к бісовому батьові! Мій доклад має титул (вийма є з кишені ясно-синій папір і читає) «Про конечну потребу заборони особам цивільного стану дивитися на зорі й плянети узброєним оком і про переведення дослідів і догляду як є за згаданими плянетами на обов'язок агентів поліції внутрішньої й надвірної» Як вам здається моя думка?

СЕЛІМ. — Думка надзвичайно оригінальна!

БЕЙ. — І знаєте, коли ця реформа станеться, менше буде поміж людьми розрухів і хвилювання. Всі оті пророкування комет, дожидання кінця світу, розмови про те, що сонце холоне, — все те німецька інтрига, аби робити агітацію поміж людьми, підривати довір'я до начальства та підкопувати державні підвалини.

СЕЛІМ. — Розумію!

БЕЙ. — А от пречудове буде діло, коли небо буде віддане під догляд поліції. Вранці приходить тобі полісмен і рапортує: «Так, що на небі в минулу ніч усе було благополучно. Нікоторої комети і такої іншої погані не значилось, а на вулиці задержано двоє п'яних...» Ха! ха-ха! От і вся вам астрономія...

З'являється префект поліції Мордан і доповідає, що над містом літав якийсь червоний аероплян. Селім радить Беєві над усіма будинками і вулицями протягти густою сіткою дротяні намети. Бей дякує за пораду, і тоді Селім зважується попросити в Бея руки його дочки Галіми. Бей дає відповідь не відразу —він попереду «освіжує голову» наказами Морданові про закриття «Клюбу танцюристих гяурів», які, мовляв, танцюють самі лише революційні танці, до того ж чужоземного походження: кадриль, польку і т. ін. Лише після відходу Мордана Гайхан-Бей згадує про просьбу Селіма і дає таку відповідь:

«Подайте мені заяву на папері: подайте спис і оцінку ваших нерухомих маєтків і рухомого майна, свідоцтво про те, що вони не заставлені за борги; вашу метрику, свідоцтво про непідсудність, паспорт, три засвідчені фотографічні картки, свідоцтво політичної благонадійности, і дайте місцевому префектові підпис про невиїзд з міста до розв'язання нашого питання. Я зараз же по телеграфу звелю зібрати про вас інформації від поліції того міста, відкіля ви родом, і від тутешніх агентів...»

Наведених уривків досить для характеристики головного персонажа — Гайхана-Бея. Це невмирущий тип сатрапа — тупого, жорстокого і з претенсіями на «дміністративного генія». Ніщо так опукло й виразно не характеризує режиму тоталітарно-поліційних держав, як отакі сатрапи-самодури, що безкарно знущаються над «довіреною їм» беззахисною людністю. Для такого сатрапа найголовніше — **престиж влади:** влада не може помилятися, тому Гайхан-Бей вельми стурбований, що на просьбу своєї дочки скасував присуд і не повісив заарештованого сицилійця. (Його заарештував начальник поліції Мордан **як соціяліста,** бо про Сицилію не мав жадного поняття).

— Пропав мій престиж, — каже Гайхан-Бей до Зої: — кожний тепер скаже, що Гайхан не одважився покарати злочинця.

ЗОЯ. — Та який же він злочинець?

БЕЙ. — Був арештований, значить — злочинець. Найперший догмат державної мудрости: офіціяльні урядові особи помилятися не можуть.

Яке характеристичне це «правило державної мудрости» для совєтсько-комуністичних режимів, що огорнули сьогодні понад четвертину земного ґльобу! Автор п'єси, Вол. Самійленко, ледве чи й підозрівав, що його «фантазія-сатира» буде так актуальна по упливі півстоліття від часу її написання!

Є в п'єсі ще два рельєфних образи-персонажі: Осман — крайовий директор шкіл і Турбай — редактор газети. Їх обличчя визирають у всій своїй «красі» з їхніх «докладів» своєму начальникові, все тому самому Гайхан-Беєві.

ОСМАН. — Маю честь рапортувати, що в довірених мені школах нашого міста за минулу добу все обстоїть благополучно... благополучно. З 6-ої кляси міської реальної школи 5 учнів звільнено за те, що зустрівши на вулиці помічника писаря підпрефекта не віддали йому чести прикладанням правой руки до лівого коліна, як то показано в «Статуті чемности недорослих громадян». А в клясичній гімназії на місце вчителя історії, вигнаного за те, що пояснював учням історію Юлія Цезаря, тимчасово призначено вчителя військової гімнастики. Окрім

того там же двоє учнів першої кляси зробили замах на політичну демонстрацію, почавши розмовляти між собою недозволеною інородческою мовою. Обох виключено й віддано в колонію малолітніх злочинців, а їхніх батьків арештовано й віддано в тюрму для дорослих, на підставі статті 18129 карного статуту.

БЕЙ. — Добре! А більше нема ніяких ознак революційного руху?

ОСМАН. — Все благополучно... От тільки в торговельній школі в I класі появився на дошці напис: «Віват Конституція!» Злочинця не знайдено. На всякий випадок школу віддано під особливий догляд, а напис знищено в присутності Педагог, Ради й двох членів «Комітету фізичного впливу на моральність людности».

Після Османа доповідає Турбай, редактор газети *«Тихе Слово»*. Як кожен сатрап, Гайхан-Бей до кожної неурядової газети і до її працівників ставиться підозріло. Тому він передусім висловлює жаль, що за півтора місяця існування *«Тихого Слова»* редактор був під судом тільки шість разів. Після цього Гайхан-Бей дорікає Турбаєві, що в *Тихому Слові»* було надруковано про переміщення війська. Турбай пробував заперечити, але Гайхан-Бей дає йому витинку з газети, де надруковано про прогулянку на пароплаві і між пасажирами згадано генералів Бе і полковника Це. Цю вістку Гайхан-Бей і кваліфікує як недозволену інформацію про переміщення війська і загрозив оштрафувати редактора на чималеньку суму — 1000 франків.

Та Турбай викрутився дешевше: він дав Гайхан-Беєві 200 франків хабара — під виглядом плати за зовсім непотрібну йому квітку хризантеми.

Тим часом з Селімом і його наміром одружитися з Галімою справа несподівано обернулась трагічним боком: Гайхан-Бей наказує Селіма заарештувати. Йому інкримінується одержання від купця Лупар'яна двох кошиків бомб і гранат. І хоч Зоя і Галіма за нього просять, і сам Селім пояснює, що одержав від Лупар'яна цукерки, які популярно звуть «бомбами» і не гранати, а цукати, тобто варені в цукрі фрукти, проте Бей впоряджує над Селімом негайний суд, в якому він сам, Гайхан-Бей, подиктував вирок смерти Селімові — через повішення.

МОРДАН. — Так що підемо вішати.

СЕЛІМ. — (Про себе) Ага! Льояльність не помагає, то поможе сміливість. (Голосно). Знайте ж, що ви мене не повісите. Бомби й гранати

були справжні бомби й гранати! Вони начинені динамітом і тепер у руках обурених вашими злочинствами людей, які вже тут чекають тільки мого гасла. (Зриває з Бея свищика й голосно свистить). До мене! Революція!

БЕЙ. — Ой, рятуйте! Революція!

ВСІ. — Революція! (Метушаться).

СЕЛІМ. — (Хапає статут). — Цими сотнями тисяч мертвих артикулів першому, хто наблизиться, розіб'ю голову! (Поліцаї тікають).

БЕЙ. — Ой!.. Не побіжу! (Кидається в тачку). Везіть мене! везіть!.. Поганяйте швидше!.. Мордане, прикривай з ар'єргарду! Вже йдуть з бомбами... Ой!...

На цей крик вбігають Зоя і Галіма. Вони підтверджують, що Селім одержав (і то саме для очолюваного Зоєю товариства) справжні цукерки для роздачі голодним дітям. Але Бей, очумавшись, заявляє, що скасувати власний присуд смерти Селімові він не може, не має права. Тоді Зоя хапає папір з присудом і розриває.

БЕЙ. — Чекай, чекай! Як же я тепер повішу? Немає присуду!..

ГАЛІМА. — А нема, тату, то й нема що виконувати.

БЕЙ. — Стривайте, а що ж я відпишу міністрові, як довідається та запитає?

СЕЛІМ. — Можете написати, що присудили мене повісити, але присуду виконати не могли через стихійні перешкоди, бо миші згризли присуд.

Як бачимо, сцена ґротескова; та й уся п'єса написана в стилі ґротеску, що цілком зрозуміло, коли взяти на увагу, що в царській Росії існувала цензура, яка досить таки придиралась до всякого роду критичних писань, а до писань українською мовою зокрема й особливо.

Як і належить комедії, п'єса закінчується щасливо для дійових осіб: Селіма не тільки не повішено, а навіть дано дозвіл на шлюб з Галімою, а тому й деяке напруження у взаєминах батька й дочки також ліквідується. Гайхан-Бей посилає Мордана по вино, і коли той приніс пляшку шампана, Бей прогогошує:

— Зараз будемо пити за щастя молодих і за процвітання нашого ідеального державного ладу.

СЕЛІМ. — Що мало не довів мене до шибениці!

(Всі беруть по бокалу).

БЕЙ. — Не будемо критикувати. Всім не догодиш! А нас цей лад тільки й держить на світі.

Ця остання фраза Гайхана-Бея з прикметним самопризнанням головного героя п'єси і виявляє глибшу думку-твердження автора, що **винна система,** яка виносить нагору таких сатрапів, бо вона на них спирається, потребує їх.

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ НА МЕЖІ 19 і 20 СТОЛІТЬ

Михайло Старицький, Марко Кропивницький і особливо Карпенко-Карий (Іван Тобілевич) своїми п'єсами з народного побуту (головно селянського) поклали підвалини українського народного театру. В міру народження української інтеліґенції та міщанства, на межі 19 і 20 століть почали з'являтися п'єси «інтеліґентські»: це були головно п'єси Лесі Українки і Володимира Винниченка.

Видатна поетка Леся Українка пише *«Блакитну Троянду»*, *«Бояриню»* і ряд п'єс із стародавнім, античним тлом: *«Кассандра»*, *«Оргія»*, *«Адвокат Мартіян»*, порушуючи в цих животрепетну для української інтеліґенції бувшої царської Росії національно-політичну проблематику. В п'єсі *«Кассандра»* авторка образом головної героїні показує, що не досить для суспільної людини бачити й знати правду, а треба ще мати волю боротися за цю правду, хотіти і вміти реалізувати її. У п'єсі *«Оргія»* Леся Українка в образах трійки персонажів: співця Антея, його дружини Неріси і бувшого однодумця, найкращого Антейового учня Федона ставить болючу проблему служіння мистецтву, що його використовує національний ворог для себе. Федон безмежно закоханий у мистецтві і, скутий забороною творити в суто національних формах і аспіраціях, погоджується творити в рамках визначених окупантом-імперіялістом. Таке своє поступування Федон виправдує «філософією мистецького покликання», обов'язком мистця розвивати, вдосконалювати свій хист, а не «закопувати його в землю».

Тамувати, гасити в собі вогонь мистецького хисту — це, мовляв, злочин супроти мистецтва і самого себе, як його носія-творця. Виявила угодовство, погодившись танцювати на оргії у Мецената, також Антейова дружина Неріса. Та не такий Антей. Він не визнає компромісів з національним ворогом, хоч би якими словами компроміс був прикритий і оздоблений. Антей рве дружбу з Федоном і, щоб перешкодити Нерісі йти на оргію до римлян-гнобителів, убиває її і самого себе. Такою

трагічною розв'язкою Леся Українка наголошує бойову поставу гноблених супроти гнобителя, наголошує недозволенність угодовства не лише в суто політичній площині, але і мистецькій.

Цікаві проблеми — про місце конспірації і одвертої революційної акції, про догматичну дисципліну і християнську поміч ближньому, врешті про відмінність юнацької психіки від психіки людей старших, — зустрічаємо в п'єсі *«Адвокат Мартіян»*.

Дія відбувається в стародавньому Римі, в добі, коли християнство поширювалось там таємно, бо влада люто переслідувала визнавців Христа. Мартіян займав офіційну посаду адвоката і водночас був глибоко законспірованим членом переслідуваної християнської громади. Жив, отже, подвійним життям: одним дома і християнській громаді, а другим, іншим — на службі і прилюдно. Таке ж подвійне життя, взоруючись на батька, провадили й Мартіянові діти: Валент і Аврелія. Та досягши юнацького віку, обоє вони стали бунтуватися проти такої «подвійної бухгальтерії» особистого життя: їм було осоружно ховатися з тим, що вони вважали за істину. Своє покликання вони бачили в тому, щоб голосити Христове вчення явно-прилюдно і, коли це неминуче, віддати за нього й життя.

Звідси виростав конфлікт поміж ними і батьком, конфлікт, що призводить до розриву і відходу спочатку Аврелії, яка йде з батьківського дому до матері, а потім і Валента, що йде геть з наміром вступити в лави прикордонних римських леґіонів. Адвокат Мартіян остається сам, щодалі черствіє душею і, коли в нього шукає захисту християнський юнак Арден, що розбив статую-поганську святиню, то Маркіян не впускає юнака в свій дім, не рятує його, бо, мовляв, Ардент переступив правила конспірації й дисципліни, зруйнувавши статую.

Вичувається, що авторка, Леся Українка, не схвалює поступування Мартіяна, що їй також не імпонує «кротяча» постава в змаганні за правду супроти «власть імущих». Догматизм засушує, каструє борців, а не надихує і виховує їх.

Знаючи історію українського руху в кол. царській імперії, мусимо ствердити, що всі ті проблеми п'єс Лесі Українки були вельми на часі, були актуальні.

Людина не сміє гасити в собі творчого духу — цю **божу подобу** в людині, не сміє віддавати перевагу земним, матеріяльним спокусам над духовими прагненнями — така основна

ідея іншого видатного твору — драматичної казки-феєрії *«Лісова пісня»*. Герой п'єси Лукаш, вродливий юнак, кохаючи красуню Мавку, усвідомлює в собі мистецький дар співця і почуває себе щасливим, живучи коханням і плеканням свого мистецького хисту. Та він має матір, яка неприхильно, а згодом навіть явно ворожо ставиться до Мавки, бо ця не вміє як слід робити в господарстві і взагалі дивна і незрозуміла для неї. Лукашева мати хотіла б такої невістки, яка б знала й вміла дати лад в господарстві на новому місці в лісі: треба ж мовляв, забезпечити і нову родину, і її, стару матір, в старості. Лукаш не може не признати певної рації словам матері і починає вагатися у виборі між слабовитою, тендітною Мавкою і меткою, квітучого здоров'я, молодицею Килиною, яку мати посилено радить Лукашеві взяти за дружину. Бойова й досвідчена Килина швидко опановує Лукаша фізично, він піддається і одружується з нею, зрадивши таким чином лісову красуню Мавку, а разом з цим занехавши і свій мистецький хист співця. Лісові духи покарали його за це, обернувши у вовкулаку. Незабаром виявилося, що Килина тільки прикидалася роботящою і господинею, насправді вона — лінюха і нечупара, до того ж лиха і сварлива. Між нею і Лукашевою матір'ю щодня точиться лайка і сварка, господарство безупинно йде долу. Коли з допомогою Мавки Лукашеві привернено людську подобу, він бачить свою цілковиту руїну — матеріяльну і духову. Жадної мети жити далі він не бачить: Мавку він утратив, а Килина йому осоружна, та й, зрештою, вона його також не хоче і вертається в село, покидаючи лісову садибу.

Остання картина п'єси показує зруйновану садибу і Лукаша, що грає на сопілці з виразом непритомности на обличчі, а густо падаючий сніг укриває його щільною пеленою.

Зрадивши кращу, духово-мистецьку частину свого «Я», Лукаш гине взагалі.

Поруч із звеличуванням мистецтва, *«Лісова пісня»* звеличує вільну стихію і красу природи. Авторка цілком по боці дядька Лева (брат Лукашевої матери), який раз-у-раз перестерігає інших членів родини, що природу треба любити і шанувати, тоді й вона щиро даватиме свої дари людям. Дурні ті люди, що ставляться до природи по-хижацькому: рано чи пізно вона їм помститься. Лукашева мати і Килина не слухали цих мудрих порад дядька Лева — тож і мали безнастанно прикрощі від лісових духів — втілень сил природи.

Люди осоружні вільним духам природи саме тим, що

вони несуть насильство — про це каже Лукашеві й Мавка, як про перешкоду в їх коханні.

Леся Українка написала також декілька драматичних поем і драматичних етюдів. Як сама назва показує, це проміжні жанрові відміни драматичної творчости, що характеризується наявністю ліричного й розповідного елементів, подаваних у монологах і діялогах, переважно віршованої форми, з мало розгалуженою, слабкою сценічною акцією. Майже всі вони написані на біблійно-історичні теми, але проблематика їх, бувши вічною, світовою, водночас актуальна для українства Лесиної доби. **Індивід і юрба; індивід, суспільство і нація; спонуки земні-матеріяльні і духові в поведінці людини** — ось стрижневе коло драматичних поем і етюдів Лесі Українки, що з них для прикладу назвемо *«Камінний Господар»*, *«Одержима»*, *«На руїнах»*, *«Вавилонський полон»*, *«На полі крови»*. Всі вони становлять певні труднощі для сценічної реалізації, з огляду на часті й довгі монологи і вже згадувану вище слабкість, малодинамічність сценічної акції взагалі.

Іншим драматургом, що дав низку п'єс, які виходили поза тематичні рамки народницького театру з його зображенням майже виключно українського села, був Вол. Винниченко. Боротьба і побут революційного підпілля та їх противників — аґентів царської влади, інтеліґентсько-міщанська родина з її побутом і мораллю, місце і роля мистецтва і його носіїв у буржуазно-капіталістичному суспільстві — таке значне коло тем драматичної творчости Винниченка. Постановка проблем морально-етичної й суспільно-психологічної натури в п'єсах Винниченка не раз дуже незвична, парадоксальна. В п'єсах на тему родинно-подружних (*«Молода кров»*, *«Закон»*, *«Над»*) помітна схильність автора давати перевагу фізіологічному первневі над первнем духово-моральним. Підстава подружжя і родини — біологічний потяг індивідів різної статі і наявність потомства, дітей. Якщо цього нема, ніяка духова спільність не втримає родину від розпаду — така ідея-висновок згаданих вище п'єс *«Закон»* і*«Над»*. Зупинимось коротко на змісті останньої.

П'єса *«Над»* названа так по імені головної героїні, яку автор назвав скороченим ім'ям **Над** (від Надія), а її чоловіка **Іль** (від Ілько). Над прожила в супружі з Ілем десять років щасливо — про це вона говорить у своєму монолозі на початку п'єси і тут розкриває секрет, як їй це вдалося. Річ у тім, що Іль значно від неї молодший, і щоб утримати його біля себе в су-

пружій вірності, Над невпинно над собою працювала, стараючись завжди бути для Іля цікавою фізично і духово. Вона пильно стежила за чоловіковими настроями і думками, вміла вчасно і відповідно реагувати на них, була чулим і тонко розуміючим дорадником-товаришем для Іля. Нагородою за її старання була абсолютна супружа вірність Іля — він не звертав уваги на інших жінок — молодих і красивих, що їх не бракувало в його оточенні.

Про все це Над говорить з певною гордістю і вдоволенням, як про не абиякий свій жіночий осяг. Тепер, одначе, вона хотіла б трохи спочити від своїх щоденних зусиль самовдосконалювання і зважується на ризиковний експеримент, а саме: бере в дім — як свою компаньйонку і разом секретарку для Іля — молоду вродливу дівчину Доню. Читачам цей свій крок Над витлумачує так, що хотіла б дати Ілеві нове джерело енергії і надхнення для його творчо-наукової діяльности. Їй, бачите, здається тепер, що Іль відчуває в цьому потребу, а тільки з вродженої делікатности і вдячности за десятилітню супружу гармонію про це не говорить, заявляючи, навпаки, що вона, Над — для нього по-давньому найкраща і найбільше бажана. Над навіть готова відійти геть, якщо в Іля з Донею зав'яжеться «серйозний роман»; вона буде рада бачити Іля в новому щасливому подружжі з Донею, подружжі, що дало б Ілеві потомство. (У Над з Ілем не було дітей).

І читач (зглядно глядач) бачить, як Над зворушливо докладає старань зблизити Іля з Донею, хоч Іль спочатку ніби не виявляє жодного інтересу й охоти «романсувати» з Донею.

Закінчується, однак, перемогою молодости, чи пак фізіології: Іль і Доня закохуються одне в одному — і Над може відійти, радіючи з успіху своїх старань дати Ілеві «новий стимул до творчости».

Читачеві, проте, трудно віриться **в щирість Надіної втіхи всього її «подружнього експерименту».** Важко бо сприйняти так далекосяжну жертвенність з боку жінки-дружини, яка любить свого мужа і жила з ним щасливо десять років! Мимоволі виринає думка, що своїм експериментом Над хотіла остаточно перевірити Іля, помітивши з якогось часу його охолодження до неї. Взагалі кажучи, поступування Над з часу впровадження на сцену Доні видається ненатуральним, тхне несмачним зводництвом і «награним» ексцентризмом.

Цінним у п'єсі *«Над»* залишається ідея невпинної праці над собою, ідея самовдосконалення для забезпечення гармонії в

подружньому житті. У п'єсі носієм цієї ідеї є лише сама героїня — Над. Але в житті, розуміється, самовдосконалювання обов'язує обох членів подружжя, бо лише в цім випадку воно гарантує злагоду і тривкість супружжя. (Між іншим, п'єсу *«Над»* кількадесят разів ставив у Києві протягом театр. сезону 1928-29 р. р. театр ім. Ів. Франка при завжди повній авдиторії).

Взагалі Винниченко полюблює ексцентричних героїнь — вони в нього ще більші смакуни різних ризикових експериментів, ніж мужські персонажі, серед яких також не бракує ексцентриків.

Нам здається, що на драматичній творчості Винниченка (як, зрештою, і на повістярській) заважили спостережені ним ще в молодих роках гнітючі картини розпаду старого українського села і бруд міщанських наших русифікованих царатом міст. Старі, традиційні поняття-приписи моралі й етики нещадно руйнувалися враз із побутом, а нові не встигали скластися, «відстоятись» у щось певне. Вол. Винниченко, що прийшов до міста з села і бачив та пізнав найперше міські низи, став найяскравішим виразником розкладових процесів морального лихоліття в Україні, втягненій в орбіту промислового розвитку на імперському ланцюгу колоніяльної експлуатації.

Революційне підпілля, що його активним учасником був і сам Винниченко, цілком нехтувало звичні форми подружжя і родини — звідси, можна думати, й така нехіть до них нашого автора і наголошення ним понад усе законів біології.

З драматургів пореволюційних у підсовєтській Україні визначились такі: **Микола Куліш** (*«Мина Мазайло», Народний Малахій», «Патетична соната»),* **Іван Кочерга** *(«Свіччине весілля», «Майстри часу», «Ярослав Мудрий»),* **Ол. Корнійчук** *(«Загибель ескадри», «Платон Кречет», «Крила»)* та вельми популярний наприкінці 20-тих років повістяр і драматург **Іван Микитенко,** що потрапляв негайно відгукуватись своїми п'єсами на кожну чергову державно-політичну кампанію, «спущену» з совєтського Олімпу — московського Політбюра. (Між іншим, не зважаючи на такий свій нюх і оперативність, він все таки випав з ласки Кремлю). З мистецького погляду п'єси Ів. Микитенка критика ставить значно нижче п'єс М. Куліша та Ів. Кочерги.

Для успішного розвитку драматургії істотне значення має *культурний театр,* наявність здібних акторських кадрів. (Як і навпаки: добрий репертуар зумовлює поступ акторських ан-

самблів). На протязі двадцятиріччя (1919-1939 рр.) в Україні функціонувало декілька театрів, з них провідними були два: театр *«Березіль»,* зорганізований спершу як *«Молодий театр»* у Вінниці 1919 року, через два чи три роки перейшов до Києва вже як *«Березіль»* — театр пошуків та експерименту під проводом **Леся Курбаса;** найвидатніша вистава в Києві була *«Гайдамаки»* (за поемою Т. Шевченка); парою років пізніше *«Березіль»* переїжджає до Харкова, що був тоді столицею України і тут дав ряд модерних спектаклів, аж поки Москва догляділа, що вистави *«Березоля»* зовсім не суголосні «генеральній лінії компартії». Леся Курбаса відставлено й арештовано, театр перемінено на Український «Драматичний театр ім. Т. Шевченка», і з того часу обличчя театру був. *«Березоля»* в істоті нічим не відрізнялося від інших українських театрів підсовєтської України. Навіть п'єсу М. Куліша *«Патетична соната»* ніодин український театр підсовєтської України не міг поставити, аж поки цю п'єсу не поставили в Москві.

ДРАМАТИЧНА ТВОРЧІСТЬ АНТИЧНОГО СВІТУ

В античній добі були відомі трагедія й комедія, а драми — сучасної найголовнішої жанрової відміни — тодішні греки не визнавали. Трагедія мала переважний вплив і значення, й до нас дійшли високомистецькі взірці її, створені славетними драматургами: Есхілом, Софоклом і Евріпідом.

Походження античної трагедії, хоч як вона відрізнялась від античної комедії, позначене проте одним джерелом: обрядовими піснями, співаними з відповідними танцями і тілорухами взагалі, на честь бога виноробства і весни Діоніса. Діоніс був найлюбіший, бо найближчий, бог для греків. (За переказом, батько Діоніса був Зевс, натомість мати — звичайна смертна жінка — Семела). Згадані обрядові пісні були двоякі: в одних корифей (так звався заспівувач) розповідав про страдницькі пригоди Діоніса, його муку і загибель, а хор секундував співом-плачем. В інших піснях корифей вже розповідав про воскресіння і тріюмф Діоніса — і хор радів з приводу перемоги життя над смертю. Звичайно для театральних вистав греки вибирали місцевість, розташовану на схилі горбовини, де вони споруджували висхідними півколами кам'яні сидіння для глядачів — це звалося амфітеатром. На рівні нижчого яруса сидінь залишали порожній простір — місце для «оркестри» — тобто для хористів і танцювальників. Тут власне від-

бувалось театральне дійство, що попервах урухомлювалось одним-єдиним актором-**корифеєм,** а партнером йому був **хор,** як збірна цілість. Слухаючи розповідь корифея (він же заспівувач хору), хор то радів, то плакав-сумував: як було сказано вище. Хор взагалі був виразником пересічного рівня суспільних поглядів на життя, показуване на сцені. Пісні хору ділили п'єсу на частини (як сучасні акти).

Навпроти сцени, кілька східців догори, був **поміст,** з трьох боків обрамований стіною, яка власне й називалась сценою, а призначення її було те саме, що нинішніх декорацій. Та частина сцени, що була якраз навпроти глядачів, здебільша становила фасад палацу з трьома дверима — для виходу трьох акторів (у грецьких п'єсах власне більше трьох акторів не буває). У двох бокових частинах сцени містилися рухомі декорації, що зображували різні картини, відповідно до змісту п'єси. У горішній частині задньої стіни містилася машина, що нею досягалося сценічних ефектів: грому й блискавки, поява богів перед глядачами і т. ін. Вистави відбувались вдень, жадного накриття чи даху театр не мав. Актори грали в масках, переодягалися на протязі п'єси декілька разів для виконання різних ролей. Жіночі ролі виконували мужчини. Актори були на сцені в широких і довгих одягах і збільшували свій звичайний ріст котурнами (високі дерев'яні черевики).

ЕСХІЛ (525-456 до Р. Х.)

Розквіт грецької драматургії йшов упарі з розквітом грецького суспільно-політичного і культурно-мистецького життя після переможної відсічі перської навали. Першим великим драматургом був **Есхіл,** що сам брав участь у грецько-перській війні. Використавши міт про Прометея, Есхіл створив геніяльну трагедію *«Прикутий Прометей».* Починається п'єса важкою сценою: на веління Зевса Гефест (бог ковальства) приковує Прометея до стрімкої скелі, що нависла над бурхливим морем. Злочин Прометея полягає в тому, що він украв вогонь з неба і навчив людей уживати його. Прометей свідомий ваги й величі свого вчинку і погрожує Зевсові загибеллю за його несправедливість. Зевс хоче добути від Прометея його таємницю: коли і як прийде йому, Зевсові, відплата за його несправедливість. Та Прометей цього не каже, навіть радіє, коли Гефест, від імени Зевса погрожує йому ще більшими муками. Прометей — також бог, він свідомий свого безсмерття, і тому гордо заявляє: «Не-

хай Зевс кидає в мене вогняні перуни, хай земля зірветься з своїх основ, а хвилі моря підіймуться до небесних світил; нехай нездоланний вихор помчить моє тіло в чорну безодню Тартара»!» Після цих його слів чутно страшний грім і блискавку, грскотять обвалені блискавкою скелі — і під ними назавжди зникає Прометей. Отже хоч Зевса змальовано в трагедії безсердечним насильником, проте його воля — верховний закон світу, він розпоряджає долею всього сущого. Звідси видно, що Есхіл пройнятий вірою в богів і схиляється перед їх могутністю.

Але над усім, в тім і над волею поодиноких богів, тяжить Доля (по-грецькому МОЙРА). Ідея невідкличної й непереможної Долі становить вихідний пункт у світогляді Есхіла. Він не осуджує людину за її змагання з Долею, бо людина не може ухилитися від цього змагання — воно належить до моральних основ людського єства, природи. Але Есхіл не приховує і сумних наслідків змагання людини з власною долею. Трагедія людського життя в тім, власне, й полягає, що людина є об'єкт гри світових сил, супроти яких вона цілком безсила.

СОФОКЛ (494-404 до Р. Х.)

Цей молодий сучасник Есхіла народився в селі Колон поблизу Атен і жив 90 років. 26-річним юнаком він переміг (це було 468 р. перед Х. Р.) Есхіла в поетичному прилюдному змаганні і з того часу втішався славою найбільшого драматурга Греції.

Розквіт творчости Софокла припадає на добу найвищого піднесення грецького народоправства (правління Перікла в Атенах). Це була доба, коли панівні позиції в свідомості людей почав займати **розум.** Тож у трагедіях Софокла, хоч боги позірно ще зберігають свою велич, але центр ваги становлять вже не вони, а **люди** — з їх стражданнями і радощами, з пристрастями і шуканнями. Правда, це не звичайні люди, в їх щоденній звичайній обстанові, а **герої,** що говорять піднесеним тоном і діють під впливом надзвичайних подій. Отже, маємо певну ідеалізацію людської природи, що проте не перешкоджає письменникові глибоко проникати в людську душу і фіксувати найтонші її порухи. У п'єсах Софокла вже грають три актори (в Есхілових п'єсах було тільки 2) і тому дія набагато ширша і жвавіша, а хор зайняв належне йому пасивне місце.

Трагедія Софокла «Едіп-цар» (сюжет)

У грецькому місті Теби (Середня Греція) велике лихо: лютує пошесть чуми. Перед царським палацом, де на жертовниках куриться пахучий тіміям, зібралася громада міста і благає богів змилосердитися над містом. З палацу виходить цар Едіп і у відповідь на благання юрби повідомляє, що він уже послав свого зятя Креона до оракула: треба почекати його повернення і почути, що в цій справі думає оракул*).

Ось Креон приходить і переказує слова оракула: Теби врятуються від чуми, якщо громада виявить убивцю попереднього царя Лая і скарає його смертю або прожене геть. Але як знайти убивцю? Говорили тоді, що Лая вбили на шляху якісь розбійники і скрились невідомо де. Креон радить Едіпові звернутися до ворожбита Тиресія. Едіп згоджується і зразу ж посилає за Тиресієм двох посланців. Тиресій приходить, але відповідає ухильно, а потім цілком відмовляється. Едіпа це обурює, він навіть висловлює підозру, що Тиресій — співучасник убивства. Тоді Тиресій не витримує і заявляє Едіпові: «Ти сам убивця!» Едіпові спадає на думку, що Тиресій це сказав з намови Креона, який таким способом хоче дискредитувати Едіпа, щоб самому стати царем. Лихий Едіп без усякого попереднього слідства і суду віддає наказ стратити Креона. Однак дружина Едіпа — Іокаста і сестри Креона намагаються не допустити до страти Креона, вмовляючи Едіпа, що жерці й ворожбити не завжди кажуть правду. Колись, мовляв (це каже Іокаста), її попередньому чоловікові Лаєві було напророчено, що його вб'є власний син. Саме тому, коли в Лая народився син, то Лай наказав віддати хлопчика із зв'язаними ногами пастухові для залишення його на пожертя хижим звірам у безлюдних гірських околицях. Та Лаїв син, очевидячки, загинув. Щоправда, Лая по упливі 20 чи 30 років вбито. Але відомо всім, що це вчинили якісь розбійники на перехресті трьох шляхів.

Останні слова Іокасти спонукали Едіпа докладно розпитати про місце і час цієї події, також як виглядав цар Лай і його супутники. Іокаста описує зовнішність Лая, а щодо решти каже, що живий ще десь свідок цієї події — старий пастух, який сповістив про убивство Лая і відпросився в Іокасти пасти череду в далеких околицях — після того, як Едіп став царем.

---

*) У давніх греків і римлян так звався жрець-віщун, який переказував волю богів людям, коли ці зверталися в якійсь біді.

Едіп уже догадується, що вбивця Лая — він сам Едіп. Але цього не виявляє, чекаючи ще — що скаже згаданий пастух. За ним Едіп посилає розшукати і привести. А тим часом він розповідає Іокасті — як один корінтський громадянин колись йому набалакав купу неприємностей: ніби він, Едіп, зовсім не син корінтського царя, як він сам і люди його вважають — лише приймак. Для вияснення цього — каже далі Едіп — він уже звертався до Дельфійського оракула, а цей йому сказав зовсім несамовите: ніби він уб'є свого батька і одружиться з своєю матір'ю. Отже, щоб уникнути цього лиха, він Едіп, утік з батьківського дому в Корінті і довго мандрував по світі, а в часі мандрів убив якогось старика, що — за описом Іокасти — справді скидається на Лая.

Ось приходить той пастух — і зразу ж видно, як йому важко відповідати, як він викручується. Лише тоді, коли Едіп наказує зв'язати його і грозить дальшими карами, пастух розповідає: як він свого часу пожалів маленьке дитя (а це був Лаїв синок), знайшовши на гірському безлюдді, і віддав одному корінтянинові, щоб той заніс його в свою землю. Далі для Едіпа було все ясно: з грудей його вихоплюється розпачливий зойк: «Горе мені! Востаннє дивлюсь я на білий світ!» Із цими словами Едіп виходить. (Хор співає про нетривкість людського щастя).

Раптом з бічних дверей палацу з'являється слуга і повідомляє, що Іокаста наложила на себе руки, а Едіп себе осліпив. Ще мить — і невидющий Едіп появляється перед глядачами. На місці очей у нього червоніють рани, і він просить Креона, щоб цей видалив його з міста геть, лише перед тим хотів би побачитися з своїми любими доньками: Антігоною й Ісменою. Коли вони приходять, відбувається трагічна сцена прощання дочок з невидющим батьком. Тим часом Креон, порадившись з оракулом, оголошує Едіпові, що його бажання буде виконано: його вишлють за межі країни. (Хор співає тепер про те, що приклад Едіпа вчить смертних — як не можна нікого вважати щасливим, аж поки він не скінчив своєї земної путі).

Як бачимо, трагедія *«Едіп-цар»,* попри Мойру, глибоко розкриває психологію людини й людського суспільства.

Софокл жив у добі розриву грецької мислі з патріярхальністю, що до того часу панувала в грецькому суспільстві, в добі умового розгардіяшу, започаткованого т. зв. софістами. Вже діяв славетний софіст Протагор, який твердив, що все суще в

світі — всі речі і люди — має буття **релятивне,** тобто відносно нас і оскільки нам **здається,** що воно існує. Це є існування не справжнє, а наче справжнє, існування **для нас,** і в **наших очах,** отже **суб'єктивне;** об'єктивно, само в собі і незалежно від нас, усе суще може насправді **не бути** (чи бути не таким, яким ми його сприймаємо). Нема, мовляв, ніяких доказів, що видимі чи взагалі сприймані нашим відчуттям предмети справді існують поза нашим сприйманням. Звідси гасло софістів: **Людина є міра всіх речей.** Це був розклад античного суспільства. Але цей **егоцентризм** софістів мав той позитив, що він підносив людину як силу самодіяльну і самодостатню. Не Мойра керує людським світом, а людські пристрасті, до того ж пристрасті звичайні, притаманні звичайним людям, а не якимсь героям. І власне під знаком такого скепсису і проповіді релятивізму формувалася творчість третього драматурга Стародавньої Греції — Евріпіда.

ЕВРІПІД (480-406 до Р. Х.)

Ще за життя Софокла на поетичну арену виступив його молодий сучасник **Евріпід** (480-406 до Р. Х.), в творчості якого вже позначився виразний розпад античного суспільства і його культури. Свої сценічні твори Евріпід ще називає трагедіями, хоч їх герої не мають у собі нічого такого, чого не могла б мати і відчути звичайна людина в моментах душевних хвилювань.

Сюжети для своїх п'єс Евріпід, як і його попередники, бере з мітологічних переказів, але це тільки звичайний трафарет — Евріпід в ці перекази вже не вірить, не вірить у богів, що обтяжені такими ж пристрастями і вадами, як і звичайні люди. Евріпід «філософствує» про богів, вважаючи, напр., що Зевс — це ніщо інше, як втілення етеру. Він хоче вирішити моральні завдання життя, аналізуючи саму природу людини, незалежно від мітології. І тільки там, де зустрічає труднощі розплутати скомпліковану тканину психічних хвилювань, Евріпід втягує в дію богів, які своєю раптовою появою обривають дію, розрубують заплутаний вузол. Цей сценічний похват у театрі стародавнього Риму (що взагалі розвивався по слідах театральної культури античної Греції) дістав ляпідарну формулу: «Deus ex machina».

Суть творчости Евріпіда дуже влучно схарактеризував Софокл (при цьому він охарактеризував і свою власну творчість)

у таких словах: «Я зображував людей такими, які вони **повинні бути,** а Евріпід зображує їх такими, якими вони є **насправді».**

Отже Евріпід відокремив трагедію від релігійного ґрунту, на якому вона виросла, і поклав для неї нові шляхи — ними скористались пізніше європейські літератури. Та багатьом сучасникам Евріпіда не подобалось його новаторство в літературі, вони його творчість посуджували як деструктивну, моральнорозкладову. Серед цих Евріпідових незичливців був і відомий автор п'єс-комедій — Арістофан.

Найвідоміші драматичні твори Евріпіда такі: *«Медея», «Іпполіт», «Іфігенія в Авліді», «Іфігенія в Тавріді».*

Грецька комедія. Арістофан

Як відомо, стародавні греки розрізняли лише два види драматичної творчости: трагедію і комедію, при чім комедію — ідучи слідом за Арістотелем — вважали за «зворотний бік трагедії». Найвидатнішим автором комедії був атенець Арістофан, що написав кільканадцять комедій, з них найвідоміші такі: *«Вершники», «Хмари», «Жаби»,* й *«Жінки в народному зібранні».*

Арістофан висміював атенську демократію, сучасних філософів (зокрема Сократа — цілком безпідставно), не щадив і богів та героїв (Зевса, напр., зобразив злодієм і шахраєм, Геракля — ненажерою і т. ін.). Хоч Арістофан посуджував Евріпіда за його, мовляв, розкладові п'єси, але й сам стягнув на себе невдоволення прихильників давніх вірувань.

У згаданій вище комедії *«Хмари»* Арістофан висміяв Сократа, зобразивши його в карикатурному вигляді як шкідливого горе-філософа, який підриває у молоді основи віри і моралі. Дійові особи в цій комедії — **батьки і діти,** протиставлені одні одним; перших репрезентує Стрепсіяд, других — його син Федіппід. Обтяжений пристрастю до коней, Федіппід дощенту руйнує достаток батька, і цей врешті звернувся до софістів, щоб ці спритні балакуни навчили його виплутатися в суді з кредиторських позвів і зажалень. Не розрізняючи софістів і Сократа, Стрепсіяд приходить в Сократову «крамничку думки» і застає філософа висячим у повітрі, в корзині. Сократ кличе для допомоги в науці новоприбулому не відомих досі і звичайних для прохача богів, а Хмари і Вихоря, що посів місце Зевса, тобто керівника світу. Проте Стрепсіяд до науки дуже тупий, тому він замість себе присилає в «крамничку дум-

ки» свого сина (Федіппіда). Цей швидко засвоїв премудрість софістів і перестав зовсім слухати батька; ба більше: почав батька бити, мотивуючи це тим, що цим биттям він засвідчує батькові свою синівську любов. (Адже, мовляв, батьки завжди биття своїх дітей виправдують тим, що **вони б'ють з любови).** Кінець-кінцем роздратований вкрай Стрепсіяд підпалює «крамничку думки».

Комедія ця успіху не мала, бо розумні люди бачили незаслужене висміювання Сократа, якого Арістофан уперто ототожнює з софістами, хоч це очевидний абсурд. Сократ має з софістами лише те спільне, що він був, як і вони, майстром діялектики, тобто вміння логічно і спритно дискутувати. При цій формальній чи технічній подібності Сократ і софісти в принципі становили цілковиту протилежність: софісти були нігілісти, а Сократ — визнавець рішальної позитивної сили в людині — власної моральної гідности, як підставового первня і основи людської душі. Лише цей скарб треба кожному знайти в собі, усвідомити його. Звідси основна мета і шлях розвитку людини — САМОПІЗНАННЯ. Отже критерій істини Сократ знаходить не в зовнішньому світі, не в теоріях про його виникнення й походження, а **в самій людині, в її моральному світі.**

Грецьке літературознавство. «Поетика» Арістотеля

З трьох родів красного письменства: **лірика, повістярство, драматургія** в Стародавній Греції найбільшу популярність і вагу мала драматургія, а найменшу — лірика. Лірична творчість — це домена самоаналізи, «недуги самітників». А стародавні греки мали в більшості суспільницьку вдачу: їх вабило прилюддя, вабило театральне дійство. І коли в 4 віці до Р. Х. славнозвісний філософ Арістотель, що стояв близько до літературного життя, узявся скомпонувати систематичний курс літературознавства і назвав його *«Поетика»,* то найбільше уваги він присвятив літературній творчості для театру, сучасною мовою кажучи, драматургії. Подамо стисло зміст Арістотелевої *«Поетики».*

Перше: ідеальною поезією Арістотель вважав трагедію, ідеальним поетом — Софокла, а ідеальним його твором — трагедію *«Едіп-цар».* Епічні елементи входять в трагедію як матеріял, що підлягає драматичній переробці; через це Арістотель гадав, що в трагедії міститься все те, що є в епосі. На

комедію Арістотель дивився, як на зворотний бік трагедії. В комедії зображуються люди, що збуджують сміх своїми вчинками, а смішне — на думку Арістотеля. — «це якась безболізна і нешкідлива помилка, як напр., **смішна маска** — є щось бридке і спотворене без болю». Головну суть кожного драматичного твору становить вимисел, вигадка, за посередництвом якої трагедія наподоблює **«дію важливу і закінчену, що має величину».**

Під «величиною» Арістотель розумів співмірність трагедії: її дія не повинна бути ні надто довгою, ні надто короткою; мусить мати початок і кінець, бути дією цілою і закінченою, охоплюваною без труднощів людською пам'яттю. Єдність дії забезпечується не самою особою героя (гол.персонажа) і не зовнішньою хронологічною послідовністю сюжетних моментів (епізодів), а внутрішньою причиновою залежністю одного епізода від другого. Отож якщо ми видалимо якийсь епізод, або переставимо його на інше місце, то зруйнуємо співмірність, цілість і єдність твору.

Далі Ар-ль зазначає, що дія буває проста і сплетена. Перша не має т. зв. *зламів і викриття,* друга їх має. Зламом Арль називає зміну, поворот дії, що відбувається в п'єсі: напр., в трагедії *«Едіп-цар»* посланець-звістун своїм повідомленням Едіпа — **хто він насправді,** не потішив його (як мав намір і гадав), а навпаки: морально вбив його. В даному разі із зламом поєднується і викриття, хоч воно цим одним моментом не вичерпується, а триває далі — ще в трьох епізодах. Як у простій, так і в сплетеній дії обов'язково має бути завершальний, прикінцевий момент: за термінологією Арістотеля — це **пристрасть, або катастрофа, тобто «дія болюча і нищівна,** напр., смерть на сцені, муки, рани» і т. ін. Страждання становить невід'ємну істотну рису трагедії.

Вище було сказано, що першим основним моментом трагедії є **міт, вигадки,** другим є **характери.** Але не кожен характер пасує до трагедії. Трагедія закінчується **стражданням** і повинна збуджувати в душі глядача (читача також) страх і співчуття — в цім полягає моральний позитив п'єси. Цього досягається тоді, коли трагічний персонаж є людина середня — між праведником і злочинцем. Бо якщоб трагічна особа була лише праведником, то її муки і страждання **обурювали б** глядача, як щось абсолютно несправедливе. І навпаки: коли страждає злочинець, то глядач не мав би чого співчувати і перейматися страхом. Головна сила теорії Ар-ля, що вона чітко

розрізняє кресленик п'єси (міт) від «живопису» (малюнка), тобто характерів, які одначе мусять відзначатися небуденністю і цим певною мірою «допасовувати до змісту».

Варто спинитися окремо на вченні Арістотеля про **Катарсис,** або **Катарсу** — по-нашому о ч и щ е н н я. Вже у самій дефініції трагедії Арістотель каже: «З допомогою жалю і страху трагедія витворює у глядача катарсу подібних афектів».

До нас не дійшли докладніші вияснення катарси самим Арістотелем, і тому серед мистецтвознавців покутують два різні погляди на суть цього феномена: одні підносять **моральний** аспект: мовляв, катарса ушляхетнює («очищує») людські почуття душевні; другі ж, навпаки, твердять, що катарса полягає в фізичному оздоровленні — отже наголошують м е д и ч н и й бік справи.

Проте, це лише річ більшого або меншого наголосу, а не протиставлення одне одному, і можна цілком визнати слушність латинського прислів'я: in sana corpore — sana mens (в здоровому тілі — здоровий дух). Наведемо тут авторитетне твердження проф. І. Тронського, автора підручника «Історія античної літератури»: «Всі люди в тій чи іншій мірі підлягають афектам жалю і страху, що порушують душевну рівновагу. Трагедія, збуджуючи ці афекти в глядача, «розряджує» їх, спрямовуючи по нешкідливому руслу. *Полегшення,* яке глядач при цьому відчуває, викликає почуття задоволення, і в цьому специфіка насолоди від трагедії».

Поетика Арістотеля надає ще велику вагу засобам поетизації тексту літературно-мистецьких творів. Арістотель дав золоте правило поетичної мови, поєднавши в розумне єдине дві різні вимоги до тексту: я с н і с т ь і н е з в и ч а й н і с т ь (не пересадну!), **створюване (оте «єдине розумне») поміркованим використанням тропів** і рідковживаних слів. До речі, власне Арістотель устійнив характер і місце ужитку майже всіх тропів, чинних у стилістиці до наших днів. Звідси й майже вся діюча і досі стилістична термінологія має грецьке мовне обличчя.

Взагалі книга *«Поетика»* на протязі довгих століть зберігала своє значення літерат.-мистецького канону, а більшість тверджень її не втратили й досі своєї актуальности.

ДРАМАТУРГІЯ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ. Вільям Шекспір

На протязі ряду століть у Середньовіччі не було нічого

значного в ділянці драматургії. Аж наприкінці XYI століття, тобто в епоху поступового розкладу февдального ладу і зменшення тиску церкви на світське життя, коли на суспільно-політичну арену щораз дужче виходить т. зв. «третій стан», — аж тоді появляється світового значення драматична творчість Вільяма Шекспіра. Довгий ряд своїх п'єс Шекспір назвав трагедіями, але це вже не були трагедії в античному розумінні: центр ваги з дії перенесено на психологію героїв, зокрема на розкриття укладу думки, почувань і волі головного героя, охопленого пристрастю. Не веління богів чи примха долі, а пристрасть зумовлює перипетії персонажів, отже й цілої п'єси. Скомплікованість внутрішніх переживань героїв призводить до великої драматичної напруги, розуміючи в цім і «трепет невідомости», тим часом, як в античній трагедії нещасливість розв'язки давалася згори, її весь час очікували. Звідси порівняно більша, ніж в античних п'єсах, роля спадних перипетій.

Не зайвим буде навести головні міркування Шекспіра про драматичне мистецтво, висловлені найвиразніше в трагедії *«Гамлет»* устами головного героя. Гамлет радить акторам не забувати, що мета театрального дійства полягає у правдивому, вірному зображенні дійсности. Вчинки добрі, вчинки лихі (злочини), звичаї доби, — все має бути на сцені показано так, — як воно відбувається в дійсності. Цей мистецький реалізм, властивий нашій добі, ніби стоїть в суперечності з наявністю фантастичного елементу в багатьох п'єсах Шекспіра, отих привидів, духів і відьом, яких непозбавлена і сама трагедія *«Гамлет»*. Але в добі Шекспіра віра в чародіїв, ворожбитів та відьом мала ще загальне поширення в Англії (як і в решті Европи), і Шекспір **не був би реалістом,** якби в своїх п'єсах не показав цього.

Антична драматургія головний предмет п'єси бачила в дії, а не в характері. Шекспір, навпаки, переніс центр ваги з дії на спонуку і психологічну основу її, на питомий уклад думки, почуття і волі людини, охопленої пристрастю. Це викликало потребу представлення на сцені різних подій, що під їх впливом формується характер людини. Джерело трагізму в п'єсах Шекспіра — у внутрішньому конфлікті людини: конфлікті між розумом і серцем, між обов'язком чести, успадкованим від батька-матері, в традиціях роду — і егоїстичними поняттями нової доби, з її новим паном — «тверезою логікою» і т. д. і т. ін.

Трагедія Гамлета саме в тім, що він не знає «на яку ступити», що його щодня і безнастанно роздирають сумніви: ХТО

вбив його батька? Чи можна вірити свідченню привида, що це вчинив його дядько, змовившись із його, Гамлета, матір'ю? Це, беручи ширше, трагедія індивіда, що виріс понад своє оточення і не може задовольнитися звичними категоріями мислення та поведінки суспільства наявної доби, будучи передвісником доби нової, дальшого суспільного розвитку.

Шекспір писав і комедії: *«Віндзорські кумасі»*, *«Багато галасу знечев'я»*, *«Приборкання гострухи»* та ін. Але світової слави зажив своїми трагедіями, які з нинішнього погляду можна швидше назвати д р а м а м и. І власне від Шекспіра, який устійнив принцип побудови й розвитку цього нині головного жанру драматичної творчости, слід цей жанр датувати. Хоч формальна першість належить так званим «міщанським драмам», в яких зображувано домашні, побутово-соціяльні конфлікти з життьової щоденщини середніх і нижчих верств суспільства. Такі п'єси попервах появилися першої чверти XYIII в. в Англії, а звідси поширилися у всій Західній Европі.

МЕЖОВІ ЛІТЕРАТУРНІ ЖАНРИ

Існують твори, де авторова видумка, чи пак творчість в образах, лише відносна: є так би мовити оправою, чи оболонкою справжніх фактів реальної дійсности, які літератор подає читачам з огляду на їх вагу в публічному житті громади. Мета їх — деколи, щоб ці явища скритикувати, а деколи, щоб наголосити їх вагу і значення (очевид., з погляду автора).

На початку нашої книги ми зазначили, що література суто ужиткова, публіцистична і наукова не входить, беручи стисло, до обсягу літературознавства, яке ми кваліфікуємо як науку про **мистецьку літературу.** Але в розвиненому суспільстві, в тому й нашому, мистецьке слово обслуговує (головно в періодичній пресі) і потреби публіцистичної виміни думок, і освітні потреби, і товариcько-розвагові. Звідси й маємо оті «межові» літературні твори, на яких тут спиняємося.

В основному є три скристалізовані МЕЖОВІ жанри: а) **фейлетони,** б) **мемуари,** в) **нарис.** Крім них є ще «дрібнозабавкові»: **літературна карикатура, дружній шарж і пародія.**

ФЕЙЛЕТОН

Слово **фейлетон** — французького походження (fuilleton — листок) і в нашому письменстві воно прикладається і до немистецьких, так званих «підвальних» статтей у часописах, і до невеличких творів розповідного жанру («малий фейлетон»), що стоять на межі між красним письменством і публіцистикою. Настанова «малого фейлетона» — критика якоїсь дійсно існуючої конкретної суспільної «болячки» та її спричинників чи носіїв. Мистецькість у цім випадку полягає в тому, що автор певною мірою препарує дійсну особу та факти таким чином, що «згущує фарби», спеціяльно випинає ті риси і моменти, які хоче скритикувати чи просто висміяти. Не називаючи осіб по імені, не вказуючи здебільша точних місць і дат, автор таким чином підносить висміюване явище та його носія на щабель узагальнення, **типовости.**

Слід додати, що спрепарованість образів осіб і явищ не повинна виходити за межі правдоподібности, сягати пересади. Вона, ця спрепарованість, мусить справляти враження **справді можливого,** читачем не раз спостеріганого. Коли цю межу

перейдено, тоді вже буде **гротесковість** — риса, властива творам фантастичним, або **карикатурність,** де зумисність, явноочевидна тенденція дезорганізують читацьке сприймання, руйнуючи цілком ілюзію. Може саме тому добрі фейлетоністи трапляються рідко, зокрема мало їх у нашій літературі.

Додамо, що фейлетони швидко «старіються»; і це цілком зрозуміло, коли згадаємо їх переважно злободенний характер — як усякої газетної літератури.

Здебільша фейлетоністи до «смішних ситуацій», в які вони ставлять своїх персонажів («героїв» фейлетона), додають раз-у-раз (смішної мови»: різних дотепів, мовних двозначностей, гри слів тощо. Та з бігом часу ця «смішна мова» втрачає свою гостроту й актуальність, від чого фейлетон «половіє», блідне. Найдовше бо в літературі, як і взагалі в мистецтві, живуть повнорозвинені образи-персонажі, а фейлетон, як ми вище сказали, подає образи більше чи менше однобокі.

За найбільшого фейлетоніста в пореволюційній добі нашого письменства звичайно вважають **Остапа Вишню** (1889-1956), хоч більшість його творів слід кваліфікувати як гуморески. Писали фейлетони на батьківщині також В. Чечвянський, Мик. Любченко, Ю. Вухналь. По II світовій війні появилися молоді нові імена, що їх творчість, на жаль, нам у збірках невідома.

На еміграції відомі фейлетони Мартина Задеки (частина вийшла збіркою *«Міжплянетні люди»,* а частина в книзі *«На двох трибунах»),* Степана Підкови (Збірка *«Жарти жартами»),* Івана Керницького-Ікера, Ол. Шпильки (Збірка *«Сміх і горе»),* Івана Евентуального (Збірка *«Проти шерсти»),* Степана Вусатого (*«Еміграція в поході»),* Ол. Зозулі. Широко відомі на еміграції збірки фейлетонів Миколи Понеділка (*«Вітаміни», «Соборний борщ», «Смішні сльозини»),* хоч у нашому розумінні більшість уміщених у цих збірках речей є по суті гумористичними оповіданнями (а деякі навіть **не гумористичними,** а зворушливо-ліричними).

Тут подаємо — як приклад — фейлетони Ікера.

ТАКА СОБІ ФАНТАЗІЯ...

Розуміється — це лише витвір фантазії, творча, сказати б, імагінація...

Але, припустім, що трапилося таке диво...

Що і нам, українцям, упав з неба наш Ярецкі! Не Ярецкі, а, скажім, Яременко. Наш джетовий герой, палкий українсь-

кий патріот, Василь Іванович Яременко, старший ляйтенант Аероф лоту, що вирвався із засекреченого в пруських лісах аеродрому на МІҐ-ові найновішої продукції і прилетів з ним в американську зону...

За ним, правда, гналися його побратими з ескадри, посікли йому крила кулеметами, але наш бравий, піднебесний сокіл здолав таки пробитися через їхній вогонь і щасливо причалив на вільній, вже тільки символічно окупованій, німецькій землі.

Аж під самий Мюнхен загнався!

Хвацько вискочив з апарату і сказав емпістам, які його оточили:

«Я також вибрав свободу! І привіз вам оцю штуку, трохи кращу за ту, на якій цей полячок удрав, бо ми їм даємо всяке барахло з другої руки».

Наш герой попав зараз під триби скринінґової машини. Вхопило його в свої кліщі Сі Ай Сі, Еф Бі Ай та всякі інші тайні служби. Тісно пристали до нашого героя перекладачі та секретарки з великобратнього коліна, не забувши, очевидно, «немедленно» вдарити по дротах до великих босів з Американського Комітету!

На крилоньках прилинули ґаспада з КЦАБ-у. Обіймають нашого героя, розціловують:

— Уррра! — кричать: — здраствуй, наш герой! Наш рускій ґерой!

«Ні, вибачте, я не ваш герой, — посміхнувся Яременко. — Я — українець, і прилетів сюди, щоб заманіфестувати перед вільним світом, що український нарід не бажає собі московсько-совєтського ярма, що він бореться і буде боротись за своє визволення».

Ґаспада осатаніли! Із піною на устах кинулись до американців.

«Ето фашист! — репетують. — Сепаратист, мазепинець!

— Большевицький провокатор!

— Разстрєлять!

— Репатріювати!»

Американці слухали, але свій розум мали: взяли нашого героя на ще один скринінґ.

— Велл, — кажуть, — приятелю, — а тепер поговоримо по-душам: признайся, що ти за чоловік і чому втікав з-під Совєтів?

«Кажу вам, хто я: старший ляйтенант Василь Іванович

Яременко. 22 роки. Українець. Кандидат партії. Неодружений. Підслухав по радіо про цього ляшка Ярецкого, що втік на МІГ-ові до Данії, а потім виїхав до Америки і заговорив від імени польського народу. Тоді і я подумав: а чому мені не піти його слідами і не показати світові, що ми, сини українського народу, хоч і носимо совєтську форму, проте, під цією формою б'ється гаряче українське серце, яке прагне волі рідній Батьківщині. От вам причина, чому я втікав з-під Совєтів. До вас, панове, одне прохання: дозвольте нав'язати зв'язок з українськими патріотами на еміґрації! По їхніх зв'язках і за вашим, звичайно, дозволом я хотів би виїхати до З'єдинених Держав і там повести пропаґанду за визволення мого народу і всіх уярмлених Москвою народів з-під червоної тиранії. А ви — як хочете: асиґнуєте сто тисяч на дорогу — то гаразд, а ні, обійдеться, якнебудь так заїду. Земляки поможуть».

Американці послухали, поміркували і сказали: «О. К.»

А тут же розумієте, Мюнхен під носом, серце і мізок української політичної еміґрації!. Тут і Державний Центр, і всякі Представництва, партії, фракції, коаліції, комітети!.. Гей, як заворушиться скитальський муравельник, як кинуться патріоти наперегони, — хто, значить, перший причвалає та присусідиться до героя.

Тут, як говорять у Нью-Йорку, треба дати кредит ветеранам з Державного Центру. — Хоч і вікові політики, підтоптані, без модерного спортового тренінгу, а таки перші приперли до мети!.. Ну, розуміється, зараз сльози... сльози... потоки сліз! І промови, промови:

— Вітай між нами, наш гордий соколе змоторизований, безстрашний, що пішов слідами Тютюнника, Петлюри, Героїв з-під Крут, Лицарів з-під Базару... І так далі, і так далі, — що відважився, не злякався, злинув і прилинув, і так далі, і так далі. А ми, значить, представники леґального Екзильного Уряду, — продовжуємо світлі традиції! Ми тебе зробимо державним секретарем авіяції... Ми ж тебе... ми ж тобі... ми ж для тебе... ми за тебе — і так далі, і так далі.

Тут зараз навинувся уповноважений по підписці Державної Позики.

— А як там голубчику, з тими сто тисячами зелених? Вже, кажеться, получили?

—Ні, ще не получив, — посміхнувся герой, — та гроші — пустяки. Саме головне, що я попав між вас, між своїх — рідних! Ми з вами зробимо велике діло для визволення України.

Поможіть якнебудь проскочити на землю Вашінґтона та увійти в контакт із тим, як його, Українським Конґресовим Комітетом...

Екзильні діячі аж руки заламали!

— Що?! З Конґресовим Комітетом?.. Та борони тебе Господь! Ці панове скомпромітовані дорешти коншахтами з росіянами... Запродалися за доляри. Взагалі, будьте дуже обережні, бо тут, на еміґрації, діють різні темні сили! Тримайтеся здалеку від бандерівців, Угавери, монархістів, доленківців, бульбівців. Ви — наш? Ви, хіба, духом з нами?..

— Та я ваш серцем і душею, але я не хотів би мішатися у ваші внутрішні суперечки, щоб одна якась група не розгравала мене проти другої... Моє гаряче бажання — заговорити до вільного світу від усього українського народу, від поневоленої України!

Екзильники сумно похитали головами:

— Ми так і знали: бандерівець!

Ну, але в Державному Центрі діють різні фракції, що, деколи, як їм вигідно, ведуть політику на власну руку... — Почалося пошукування по кутках — і з Центру відскочила ліва фракція: два замашисті парубки, без краваток, у шкіряних куртках, взяли Яременка під руку і повели на сторону.

— Здоров, Вася! Ти звідкіля?

— З Дніпропетровського.

— Комсомолець?

— Ні, кандидат партії.

— Ну, значить, свій! Наша підсовєтська людина. Ти, брат, іди з нами в ногу, з єдиним революційно-робітничим фронтом! Нічого тобі в'язатися з старорежимними недобитками. Ми тебе завеземо до Нового Ульму і влаштуємо в редакції. А схочеш — головою партії зробимо, їй-Богу!

— Спасибі, дорогі друзі — дякує Яременко. — Не хочу я в партію — осточортіла. — Хотілося б, нарешті, забути, що я — підсовєтська людина.

Парубки без краваток переморгнулись:

— Бреше, гад, що він з Дніпропетровська. Це репаний галичанин!

Ще ліва фракція не випустила Яременка з своїх рук, як уже вхопила його в обертаси крайня правиця. Підійшли до нього два інженери та один доктор у чорних окулярах і повели під другу стіну!

— Слава Україні, слава Вождеві! З особистого припору-

чення Пана Полковника пропонуємо вам виїзд до Америки або до Канади по наших організаційних зв'язках. Що ви на це?..

Не вспів наш герой і рота розняти, щоб щось відповісти, як до кімнати впали захекані лідери з Закордонних частин — два магістри та один доктор. Революційним порядком вирвали Яременка з рук конкуренції і силоміць потягли під третю стіну:

— Слава Україні, Слава Героям! Вітайте, дорогий Друже! Пробачте, що так пізно приходимо, ми просто з лондонського З'їзду! Оба Провідники передають вам палке привітання! Ви, розуміється, прилетіли сюди по національних організаційних зв'язках?..

Ошоломшений герой вже ледве зіпав...

— Даруйте, приятелі, я не по жадних зв'язках, ні по ваших, ні по їхніх, а просто, сів на літака та й прилетів. З власного сердечного бажання!

Панове магістри переморгнулись, а пан доктор сказав авторитетним тоном:

— Угаверівець!

Саме в цій хвилині відчинилися двері і до кімнати вступили строго законспіровані три постаті з чорними масками на обличчях. Взяли нещасного Яременка та повели під четверту стіну, а найгрубший з таємничої трійці — сказав урочисто:

— Друже Яременко, від імени Представництва Головної Визвольної Ради вітаю вас з виконанням бойового завдання. Літак, на якому ви перелетіли, залишається до розпорядимости Головного Секретаря Закордонного Представництва. Гроші, які одержите від американців, будуть передані до Визвольного Фонду. Ви самі залишаєтесь тут три дні для відпочинку, а потім будете скинені з парашутом на Рідні землі зі спеціяльною місією.

Наш герой вже того не витримав — гепнув, як довгий на землю і втратив пам'ять.

Ікер

З НАШИХ БУДНІВ

«Ксеня» і «Гриць»

Час від часу приходиться читати в «Свободі», в рубриці «З

листів до Редакції», слушні жалі-вболівання патріотично настроєних земляків, що так, мовляв, марно пропадають, затрачуються та й забуваються в країнах нового поселення наші прекрасні хресні імена, як Іван, Гриць, Василь, навіть Параска та Горпина, за котрими свого часу так побивався д-р Іван Вагилевич з далекого Дітройту.

Дозвольте ж мені в цьому місці підняти трошки на дусі цих щирих патріотів і потішити їх, що справа не виглядає так безнадійно, як їм вона здається крізь їх чорні-протисоняшні окуляри. Саме з деякого часу помічається серед земляків екзильних, зокрема бездітних, тенденція присвоювати наші чудові хресні імена домашнім, з дозволу сказавши, тваринам.

Цього літа, для прикладу, я зустрів в одному пансіоні добрих приятелів із Трентону, що привезли з собою на вакації розкішну собачку, кишенькової раси, яку назвали симпатичним іменням «Ксеня». «Ксеня» мала меланхолійні очка — коралики, синю бинду на шийці, а на ній — дзвіночок, правда, не такий дебелий, як тепер носять «гіппіси» з Ґрініч Вілледжу. Всі її дуже полюбили.

А так, через тиждень, прибули інші мої милі приятелі, не так давно одружені, що мали красну донечку, яка теж називалася Ксеня (але без лапок). І тоді почався, так би мовити, конфлікт інтересів. Ксеня (без лапок) зробила в тому часі колосальне відкриття, що вона може досить швидкобігати своїми крихітними нозями, тож і покотилась по травичці, поміж столики і парасолі, мов кульочка! А коли мама гукала за нею: — «Ксеню, помаленьку, не бізяй так, бо впадеш!» — тоді «Ксеня» (в лапках) зривалась зі свого кошичка і перла щодуху, щоб перегнати Ксеню (без лапок), звичайно, збиваючи її з ніг по дорозі...

Моїм приятелям з Трентону було трохи незручно з цього приводу, вони навіть вибачались перед батьками Ксені (без лапок), що дозволили собі назвати свою «Ксеню» християнським іменням, а врешті таки перебрались до іншого мотелю.

Але через кілька днів з'явились інші земляки, з расовим, срібногривим вовком, що сидів гордо та пишно на задньому сидінні в автомобілі і називався, уявіть собі, — «Гриць»!

— Моя дружина, — звірявся земляк, — хотіла піти за традиційним штампом і назвати його «Лорд». А я сказав, за Тичиною: «лордам — по мордам» — Велике мені цабе — лорд, коли вже й патлаті «бітлеси» дістають лордівські титули... Хай він мені називається не по-собачому, а по людськи: «Гриць»!

— А яка розумна, бестія, — притакнула землячка. — Коли я скажу йому, жартом: — «Ой, ти, дурний Грицю», — то, щоб ви знали, як він цього не любить! Лається, злиться, аж пазурами землю поре, поки його не перепросиш!

Поскільки в пансіоні не було нікого, хто носив би хресне ім'я Гриць (без лапок), то вже, тим разом, не дійшло до жадного конфлікту інтересів.

Ікер

МЕМУАРИ

Мемуарами (від француз. memoir — спогад) називають такий твір межового жанру, де автор розповідає чи пак описує дійсні події минулих літ, пригадуючи свою в них участь — безпосередню або посередню, а деколи як близький свідок-спостерігач тих подій.

Описуючи минуле в засягу власного життя, автор-мемуарист не претендує на безсторонність, сувору об'єктивність історика; навпаки, він не скриває свого ставлення до описуваних подій, своїх переживань у зв'язку з ними, — взагалі особа мемуариста є віссю, навколо якої обертаються події громадсько-політичного, культурно-мистецького і т. ін. життя даного суспільства. Мемуарист не обмежується подачею читачеві лише перевірених, цілком стверджених фактів минулого, а подає і ті чутки й вигадки, що кружляли в громаді тоді, в минулому щодо описуваних фактів; подає і власні спогади, що могли зродитися в голові автора під час самого писання мемуарів.

Так **фактологія** (тобто подача дійсних фактів) йде впарі і переплітається в мемуарах з авторськими міркуваннями і вигадками, що їх дехто делікатно називає «суб'єктивними здогадами».

Кількість мемуарних творів у нашому письменстві досить велика, але якість їх дуже неоднакова — так з погляду суто літературного, як і з погляду фактологічного, тобто достовірности розповіданих мемуаристом фактів-подій. Останнє має не абияке значення тому, що мемуари в принципі є все ж таки фактографією в більшій мірі, ніж фейлетон, де тільки вихідним пунктом є конкретна реальність (особа, чи, ширше, явище суспільного життя), але час і місце як правило завуальовані, умовні.

Слід зазначити, що образовість, поетичність мемуарного твору здебільша не йде впарі з його вартістю як «документа

часу»: є мемуари з великою дозою образовости і ліризму, а водночас із значним відбігом, а то й перекрученням фактичних даних, про які розповідається-згадується.

З більш відомих мемуарних творів великого розміру можна назвати в нашому письменстві «Спогади» композитора і диригента Олександра Кошиця, *«Мої дні»,* кол. міністра УНР Олександра Шульгина (на маргінесі: жив у Франції); книгу спогадів відомого кінорежисера Олександра Довженка, книгу спогадів Миколи Аркаса (досі опубліковано «Із спогадів про далеке дитинство»); спогади відомого дореволюційного мецената української культури Євгена Чикаленка тощо. (Як приклад безпретенсійних мемуарів, подаємо тут *«Спогад про батька»* Остапа Лисенка і уривок спогадів **Ю. Сірого** про І. С. Левицького.

Трохи відмінний характер, бо з більшою дозою публіцистики, мають такі мемуарні твори, як *«Слідами січових стрільців»* Осипа Назарука, «1918 рік» Дмитра Донцова. Ще Інший характер (бо вже суто публіцистично-полемічний) має великий, у трьох томах, мемуарний твір *«Відродження нації»* Вол. Винниченка. Характер мемуарів-розвідки має двотомовий твір кол. прем'єра УНР Ісаака Мазепи *«Україна в огні і бурі революції».*

Примітка І. Не треба плутати з мемуарними творами цього роду, де в основі лежать спогади про дійсні події, з так званими «автобіографічними розповідями» — свого роду поетизованими автобіографіями, де нема межі між дійсними фактами і поетичною вигадкою автора. Ці останні повістярські твори цілком і з повним правом залишаються в сфері мистецької літератури. Як вельми яскравий зразок такої повісти-автобіографії вкажемо на високомистецький твір *«Далекий світ»* Галини Журби; також *«Мої борги»* Віктора Приходька, *«Україна моїх блакитних днів»* Олександра Грищенка (відомий мистець-маляр, що жив переважно у Франції і згадану книгу видав спочатку французькою мовою).

Примітка 2. Для історії нашої еміграції в Новому світі (США і Канада) мають чималу вартість безпретенсійні спогади давніх українських поселенців; з них назвемо спогади Д. Барабаша іВасиля Тріщука (*«Без паспорта до Канади»);* також спогади Платона Стасюка з Нью-Йорку.

Примітка 3. У літературі західньоевропейських народів мемуари також посідають значне місце. Особливо відомі книги мемуарів Вінстона Черчіла з І-ої та ІІ-ої світових воєн.

І. С. Нечуй-Левицький
(Уривок)

По перших відвідинах я коли-не-коли зустрічався з І. С. у нього дома, або ж у себе в редакції, куди він заходив, щоб купити ««*Літературно-Науковий Вісник*» чи якусь новинку. Помітно було, що весь він тепер поринув у філологічні питання. При кожній зустрічі нарікав на наших письменників і видавців, що вони, мовляв, псують чисту народну мову й пишуть так, що їх ніхто вже не розуміє. Лаяв він і «Раду» і «Вісник». Особливо дісталось М. С. Грушевському та С. О. Єфремову, якого чомусь називав «опришкуватим». Вони, на його думку, найбільш завинили в занечищенні нашої мови. Часто приходив з числом «Ради» або «Вісником» і показував «страхіття», які робились там з нашою мовою. Всі слова, на його думку, хибні старанно підкреслював червоним олівцем, і сторінки дійсно рябіли, як вибиваний ситець. Особливо обурювався з правопису, дорікаючи, що слова «посипають маком», що пишуть у дієсловах окремо «ся», пишуть «від», а не «од», «на зеленій», а не «на зелені» і т. д. Словом, усе те, що йшло врозріз з тим, як говорять у Стеблеві. По суті, маючи кришталево чисту, як у дитини душу, надзвичайно лагідну і добру вдачу, І. С. чим далі, тим ставав нервовішим. Поза питаннями мови, а, головно, правопису, він майже нічого не міг робити. Навіть газети, які хоч і з великим запізненням перечитував, набирались у нього цілими стосами. Правда, тут річ полягала ще й у тому, що через свою педантичність він ніколи не починав свіжого числа газети, не перечитавши попередньої. На цьому ґрунті іноді виникали комічні епізоди. Так, напр., зустрівши одного разу С. О. Єфремова, І. С. почав ділитися з ним сумною новиною, а саме, що помер Пипін, якого він так любив і шанував. Коли С. О. зауважив, що Пипін помер щось чотири роки тому, то І. С. в замішанні почав виправдувати свою помилку тим, що тільки вчора прочитав чергове число «Русских Ведомостей». Словом, мовне й правописне питання одсунуло в І. С. все інше на задній плян. Особливо ж набрало воно гострих проявів після виходу в Києві перших чисел народної тижневої газети «Село», заснованої 1909 року стараннями М. С. Грушевського та моїми. Зроблено все, щоб у газеті була проста і зрозуміла мова. З тою метою організовано співробітництво з молодих наших працівників пера й запрошено видатніших старших письменників, у тому числі й І. С. Левицького.

Найгіршим для І. С. було те, що газету видавалось «галицьким» правописом, але запрошення співробітничати він прийняв і навіть дав маленький нарис з народного життя. І. С. був постійним передплатником газети і старанно підкреслював всі правописні її гріхи. Часом, при зустрічах, він навіть зауважував, що мова в «Селі» кращає, що вже навіть сам Грушевський перестає писати «отою гадючою мовою, що раніш писав». Знав він само собою, що в газеті беру участь і я, як співредактор. Та таке доброзичливе відношення тривало недовго.

Одного разу, йдучи через Думський майдан, побачив я І. С. Не бачивши його довгий час, я хотів привітати його й поспішив старенькому назустріч. Він, видимо, кудись поспішав і мав у руках якусь згорнену в рурку газету. На моє привітання І. С. спинився й привітавшись почав:

— А я оце поспішав до редакції «Села».

— А що трапилось? — запитав я його стурбовано.

— А як? Хіба не знаєте? Таж отой Грушевський і отой сатанаїл Сірий хотять нас обгаличанити!

— Та бійтеся Бога, Іване Семеновичу! Звідкіля це ви взяли?

— А оце що? — І. С. розгорнув переді мною чергове число «Села» й показав з густо попідкреслюваними словами передовицю. То була стаття В. Дорошенка чи М. Залізняка (тепер вже не пригадую). Стаття мала темою щось з галицького політичного життя і, звичайно, не могла уникнути спеціяльних політичних термінів.

Я почав пояснювати йому, чому саме вжито таких термінів, та що тут нема й натяку на якусь злу волю «обгаличанювати» наших людей.

— Та мені дивно й те, Іване Семеновичу, що не так ще давно ви ж хвалили мою мову й казали, що вона нічого спільного не має з галицьким говором, — закінчив я свою оборону.

— А ви ж хто будете? — запитав І. С., глянувши на мене.

— Та ніби ж той самий Сірий, — відповів я.

Я не бачив ще ніколи на своїм віку, щоб людина так зніяковіла. Мимоволі підніс він руку й міцно притис її долонею до своїх уст, так ніби боячись, щоб з них не вилетіло ще якесь уразливе слово. Обличчя йому зашарілося, а в очах виступили сльози. Мені було невимовно жаль цього старенького дідуся, оборонця чистоти нашої мови, і я почав потішати його, що нічого такого прикрого не сталось, що я тільки вдячний завжди йому за всякі зауваження, бож і я вихований та вивче-

ний не в рідній мові.

Згодом І. С. трохи заспокоївся і почав виправдуватись тим, що він мене дійсно не пізнав і прийняв за іншого. Він і тепер твердить, що мова моя вже добре вирівнялась та що тільки окремі статті в «Селі» псують загальне враження.

— А я вас таки дійсно не пізнав. Бачте, в мене таки нерівні очі, — почав оповідати І. С. На одно я бачу дуже добре, а от на друге — так ні. І то дивна річ. Коли я був маленьким, то якось то бавився в городчику, а тут візьми та й принеси лиха година звідкись курку. Вона наскочила на мене та просто з розгону й клюнула в око. Так на оте око, що клюнула курка, я бачу добре. А те друге вже зіпсувалось.

Не знаю, чи не допустився помилки тут милий І. С., та чи не забув він уже того, в яке саме око клюнула його курка. Ясно було, що він всіма силами намагався гладити той прикрий йому інцидент. Я йому в тому допомагав всіма силами і ми врешті розлучилися такими ж приятелями, якими були й раніш. Само собою, що до редакції «Села» він тоді не зайшов.

Але й по тім інциденті І. С. не здав своїх позицій і ретельно працював над тим, щоб очистити нашу мову від шкідливих впливів. Він старанно збирав матеріяли, перечитував усе, що виходило нового в літературі. Часто при зустрічах з письменниками доводив, що мова наша гине, сперечався з ними, а іноді доходило навіть до повного розходження з тими, хто був перед тим ще приятелем його, а тепер не годився з його думками.

Врешті вилилось все це в те, що І. С. Н.-Левицький, до того часу відомий письменник, видав власним накладом свій твір з мовознавства під назвою: *«Криве дзеркало української мови»*.

Треба сказати, що в той час особливо гострого характеру набрало питання нашої мови й правопису. Про це всюди говорилося покликаними й непокликаними філологами, писалося в газетах, навіть окремими брошурами видавались книги, присвячені цьому питанню. Кожен автор завзято боронив свої позиції. Здебільшого писали про це й говорили не фахові філологи. Написав про це книгу й Борис Грінченко (*«Три питання української мови»*), і Модест Левицький, і багато інших.

Здебільшого появи праць такого характеру давали багатий матеріял фейлетоністам, хоч іноді з приводу цього відбувались і поважні дебати в редакції. Тож незаперечний факт, що на одному з редакційних засідань в «Раді» Євген Чикаленко

поставив питання про те, чи писати «ся» окремо від дієслова, як то прийнято здавна в Галичині, чи разом, і формулював так: «Панове, відділім «ся» або розділімося!». В гострих дебатах один із співробітників «Ради» підніс праву руку вгору й прирік, що коли він у своєму житті напише окремо «ся» від дієслова, то хай йому ця правиця всохне. То був Л. П-й, який незабаром підо впливом своєї жінки польки цілком залишив українську пресу й остаточно перейшов співробітничати до ворожої нам московської преси.

Тож не дивно, що ця справа боліла й такого патріота як І. С. Правда, багато де в чім, може, мав він і рацію. Безперечно, в Стеблеві чув він, як селяни говорять «на зелені траві», а не «на зеленій траві». Мав він рацію і в дечому іншому, але те, що подавав він у своєму «Кривому дзеркалі української мови» було дійсно чимсь кричущим. Найгірше ж те, що виступи його давали багато матеріялу для нападу на український рух не кому іншому, як московським чорносотенцям. Його книжку почали вони використовувати на кожному кроці в своїх нападах на нашу мову. На жаль, старенький дідусь цього не помічав. Більше того, він був переконаний, що саме своєю книгою зробив надзвичайну користь українській мові, та що його книга стане настільною книгою кожного, хто пише українською мовою. До появи «Кривого дзеркала української мови» все громадянство поставилось з обуренням, та інакше воно й бути не могло. Тільки не всі однаково на те реагували. Більшість нас була свідома того, що І. С. за свої вчинки вже не може відповідати. Ставились ми до нього як до людини, що вже зробила все, що могла зробити здорового і, виснажена життям та працею, здитиніла: адже мав він за собою понад 70 років.

Ю. Сірий

До мемуарів близько стоїть «слово-сповідь» письменника про свою творчість. Подаємо тут — як приклад — ювілейне слово автора цих рядків.

Моє слово

(Автор про свою творчість*)

Дехто висловлює погляд, що письменникові не личить са-

*) *«Моє слово»* **мало бути виголошене під час відзначення мого 75-ліття в Лос Анджелесі 4 грудня 1977р. Але за браком часу було виголошене в дуже малій частині.** *А. Ю.*

му говорити про свою творчість — мовляв, це ніщо інше як саморекляма. Та з цим можна погодитися лише в тім випадку, коли письменник — хвалько, наголошує лише дійсні чи уявні позитиви своєї творчости, а про неґативи, хиби мовчить. Але коли письменник не позбавлений самокритицизму, коли він сумлінно розкриває перед читачем лябораторію своєї творчости — то це не саморекляма, а істотна, не раз доконечна поміч читачеві — для глибшого зрозуміння письменницького твору і звідси — повнішої читацької втіхи.

Звичайно, є твори (особливо віршовані поезії), в яких автор «співає як пташка», промовляє лише серцем, не турбуючи розум. У цім випадку годі шукати в творі якихсь життьових настанов, ідей. Та здебільша письменник і поет береться за перо тоді, коли його непокоять, «муляють» якісь думки-ідеї, що ними він хотів би поділитися з читачами, з громадою і цим способом якоюсь мірою облегшити для себе тягар. Публіцист це робить досить просто, викладаючи свої думки у формі логічних тверджень та арґументів, а письменник свої думки представляє читачам в живих образах дійових осіб літер.-мистецького твору; він не «наказує», а «показує». І в цім випадку «вилущити» ідеї автора, що він своїм твором «каже», — не так просто, зате збагачує не лише розум, а й серце, «душу» читача.

Переходячи стисло до власної літер.-мистецької творчости, я повинен сказати, що мене найбільше хвилювали (і хвилюють) такі проблеми (вони ж є і тематичними вузлами моїх писань): 1. *Я і мій ближній* (індивід і громада); 2. *Щасливе життя — як його осягти;* 3. *Батьки і діти;* 4. *Науково-технічний прогрес — і занепад моралі* («ножиці»).

Зупинімось на цих темах-проблемах.

1. Темі *«Я і мій ближній»* присвячено не один твір у збірках *«Людям і собі»* і *«Камікадзе падає сам».* Але нам досить одного, найбільшого повістярського твору, що зветься *«Ідеаліст і сноби».* Один з чільних героїв цієї повісти — на ім'я Финтик так повчає «ідеаліста»:

«Нема, не існує в природі правильних, чистих людей, але майже в кожному індивіді є щось правильне і чисте: в одного одне, в іншого друге, ще в іншого третє. Отож визбируйте і монтуйте! Ймовірно, ви за життя не скомпонуєте, не осягнете цілости ідеалу. Та це й не так важливе: ви — чи кожен інший шукач — житимете цим процесом визбирування і монтування. Ваша думка кожночасно матиме свіжу поживу... Хіба не цікаво, напр., у найпаскуднішому — на перший погляд ока — типі

«підстерегти» раптове «сяйво Божої подоби»? Або в безнадійно сірому, тошнотворно тупо, обмеженому типі «відкопати» знову ж таки якусь ще не рушену, глибоко в твані біологічного життя замулену, проте неповторно індивідуальну здібність?..»

Чи шановні читачі не вчувають в оцих, може занадто квітчастих фразах «сноба» Финтика дійсної їх раціі, а саме: закличку до якнайдальшої вибачливости, *толеранції* у взаєминах індивідів поміж собою у всіх сферах суспільного життя? Справді бо: чи не картав себе подумки кожен із нас за те, що з-за одної чи двох немилих рис у ближньому відштовхував його від себе — і в наслідку кінець-кінцем опинювався без приятелів, без потрібного товариства!

Не відпихати ближнього від себе відразу, помітивши ті чи інші його хиби, а придивитися пильніш, пошукати позитивних рис. Толеранція, а не поквапний осуд — ось чого дуже бракує українській людині в еміґрації! Нетолеранція — хоч би як не натягала на себе шати «ідейної принциповости», — дуже пошкодила (і далі шкодить!) нашому суспільству поза батьківщиною.

2. *«Щасливе життя і як його осягти»* — це другий проблемний вузол, що надихав моє повістярство, мою публіцистику і збірку поезій *«Людям і собі».*

Але що ж таке саме щастя? Як його слід розуміти? Є чимало спроб дефініцій, визначення цього поняття. Найбільше слушним виглядає в наших очах таке: *«Щастя — в шуканні щастя».* Тобто як *ціль чи мета* — щастя невловне, недосяжне. Бо в моменті осягнення воно перестає бути щастям, не задовольняє вже нас. Отже *щасливе життя — це життя з надією й вірою,* що твоя праця і твої зусилля осягти поставлені «щасливі цілі» кінець-кінцем увінчаються успіхом. Натомість нема й не може бути щастя для людини, яка вже зневірилась, утратила «апетит до життя», дала себе зломити життьовим невдачам.

Найчастіше це стається з людьми, які щастя вбачають виключно в матеріяльних статках — а вони ж нетривкі, наражені на всілякі небезпеки: злодії, пожежі, повені тощо. Звідси безсумнівна перевага *статків духових:* творів мистецтва, науково-технічних о с я г і в, тривкої громадської позиції. Сюди ж слід додати і дружбу, гроно близьких друзів, готових помогти в біді. Це дуже важливий людський скарб. Недарма існує прислів'я: «Не май сто рублів, а май сто друзів!»

Мудрі люди давно вже устійнили: ніщо не дає людині такого глибокого й повного вдоволення — як творча праця, яка полишає наш слід у майбутнє, нашим нащадкам; витискає у віках печать нашого духа. Пригадайте слова Івана Франка: «Найкраща частка мого я зі мною в гріб не ляже». (Тобто творчість його житиме в народі довго після фізичної смерти).

Духові скарби — це пожива і водночас вияв кращої половини дуалістичної людської істоти, саме тієї, що популярно зветься *душа*. І коли хтось про неї забуває, дбаючи лише про *тіло*, той сам собі закриває путь до щасливого життя. Я дозволю собі прочитати для ілюстрації сказаного мою поезію *«Здрібніли всі ми»* (див. стор. 88 збірки *Людям і собі»).*

«Здрібніли всі ми. Сірі і нудні
(Одним в достатках, іншим — ні)
Минають, сліду не лишають
В країні вільній наші дні.
Чи то забули ми Творця,
Чи, може, не з того кінця
Життя своє ми тут будуєм,
Що і в добрі вдоволення не чуєм.
Міркуємо ліниво сяк і так —
Та лихо лячно у собі шукать:
Пізнать себе, заглянуть в душу —
Гей, людоньки! Тоді направду мушу
Признатися, що духа занедбав, —
На це часу, біг-ме, не мав!
Це я — і ти. Це ми гуртом усі
Скували дух в «зелених» ланцюзі
Й дивуємось: чогось бракує,
Немає друзів, сміху і пісень —
Сама лиш метушня і праця день-у-день.
Що не кажіть: здрібніли ми
(Не тілом, очевидно, а душею!)
Здається нам: Душа — діло десяте,
Її не треба годувати!..
Насправді ж душі наші плачуть,
Коли к собі зневагу бачать».

Проблема гармонійно-повного щасливого життя є центральною також у моїй майбутній повісті (вона ще в рукописі) *«Нема чим жити».* У ній протиставлені один одному два

головних персонажі: Доробкевич і Сміхотун. Одного дня вони зустрілись у барі, і при чарці горілки Доробкевич «сповідається» перед Сміхотуном:

« Нема чим жити!.. І гроші в банку є, і хату добру маю, а куди себе подіти, чим нудьгу відігнати, — не знаю, не вмію.

— В чім же річ? — питає Сміхотун.

І Доробкевич почав розповідати:

— Прибувши 1950 року в Нью-Йорк, я по двох чи трьох днях став до праці в фабриці і працював щосили, не минаючи жодного «овертайму». Внедовзі став до праці і син, відбувши військову службу. Працювала «парттайм» як прибиральниця й моя дружина. Побудували спочатку одну хату, потім другу... А далі син знайшов якусь американку і пішов геть, сказавши лиш «ґуд-бай!» А жінка подала на розвід: мовляв, вона чоловіка ніколи не бачить — він день і ніч у фабриці пропадає. Хібаж це не зневага? Мати жінку і не цікавитися нею!

І що ви думаєте? Суддя признав їй повну рацію: дав розвід і присудив одну хату з усім устаткуванням».

Звісно: за тими овертаймами чоловік ні книжок, ні газет не читав, не брав жадної участи в житті української громади (хіба деколи до церкви зайде...) і не мав часу і на приватне товариське життя. Отже коли вийшов на пенсію, — то й не знав куди себе подіти.

У повісті *«Нема чим жити»* Доробкевичеві протистоїть життєрадісний веселун, колись близький сусід занепалого духом Доробкевича Данько Сміхотун. Він також пенсіонер і живе самітно (жінка померла), але на життя зовсім не нарікає, хоч живе в найманій хаті і його банкове конто — за власним його виразом — «суще непорозуміння». У розмові з Ларисою, своєю приятелькою, Сміхотун, прибравши серйозну міну (що з ним трапляється не часто), каже так: «Моя життьова філософія б а з у є т ь с я на трьох «китах»: 1. товариство, друзі; 2. нема лиха без добра; 3. сміх — це здоров'я». Ще й додав: «День, на протязі якого я добре, щиро сміявся, це — «день у кубі», тобто вартий трьох «несмішних» днів».

Одним з аспектів «щасливої теми» є «Як зберегти душевну молодість у старшому віці».

Нічого й казати, що *душевна молодість,* свіжість і бадьорість духа в пенсійному віці — це таки велике, капітальне щастя! І в збірці *«Камікадзе падає сам»,* а ще більше в невиданій повісті *«Нема чим жити»* цю тему-проблему несуть головні герої-персонажі.

3. *Батьки і діти.* Давня, заслужена тема світової літератури — згадаймо хоч би *«Батько Горіо»* Бальзака, *«Суцільною лавою»* Ф. Шпільгаґена, *«Отци і дєті»* І. Турґенєва. Цілком природно, що в творах наших еміґраційних письменників — на додаток до загальних аспектів цієї важливої теми — позначився ще аспект еміґраційний.

Суть проблеми в тім, що батьки хочуть, щоб *діти йшли їх, батьків, слідами, продовжували і довершували діла батьків. А діти прагнуть діяти «по-своєму», жити власним розумом.*

І та і друга сторона мають свою рацію: для батьків є нормальним дивитися на дітей як на своє продовження — не тільки фізичне, але й духове. Знову ж діти — як нове покоління — мають право власного голосу, право виявляти себе, прагнути «витиснути свою печать на дійсності своєї доби». Не можна бо вважати забаганкою, пустою претенсією *гін до себевияву* — як окремого індивіда, так і людської збірноти.

Це так взагалі, у вселенському маштабі. А щодо нашої громади поза батьківщиною, на чужині, то здебільша діти почувають тут себе *вищими* за батьків, бо швидше засвоюють мову і звичаї господарів, взагалі легше пристосовуються до нових обставин — тоді коли батьків обтяжує вантаж попереднього життьового досвіду, в значній мірі непридатного в нових обставинах. (Відомо бо, що вчитися легше, ніж переучуватися).

І все таки нам, старшим, не треба запобігати перед молоддю і легко та швидко здавати «старокрайські позиції» — це твердять головні персонажі твору *«Ідеаліст і сноби»,* це «визирає» як провідна ідея і в інших моїх писаннях. Бо життя — це боротьба за утвердження себе, свого Я. Якщо ми (старші) хочемо бачити *продовження* себе, свого духового обличчя, ми мусимо *змагатися* і тоді, власне, матимемо пошану в очах своїх дітей, в очах молоді взагалі. І саме таким поступуванням ми — як не зовсім спинимо, то хоч загальмуємо процес *денаціоналізації,* що нас пригнічує як безперспективність.

Хочу сказане вище зілюструвати цитатою з не раз вже тут згаданої повісти *«Ідеаліст і сноби».* Один з чільних персонажів — Ада Петрівна (або популярно «Адочка») доповідає на зборах «Товариської культури».

«Чи з нами, українською інтеліґенцією, все в порядку? Чи ми бодай трохи живемо духовим життям?..

Я заявляю сміло: більшість нас цілком не живе духовим життям, а тому з нами абсолютно не гаразд! Поминаючи окремі щасливі випадки, наш «джаб» нічого спільного з нашою попередньою «старокрайовою» діяльністю не має. Це завдало нам такої травми, що ми, поза незначними винятками, без спротиву котимося вниз, ступінь за ступінем залишаючи колись осягнені духово-культурні позиції... ми дивуємось, що тратимо авторитет в очах власних дітей. А тим часом — у дітей саме тому зникає до нас, батьків, і взагалі до нас старших, повага, що ми себе сами не поважаємо, не шануємо свого духового надбання, навіть цураємось його, як, мовляв, зайвого і непотрібного балясту в нових наших умовах... І якби хоч таке цурання самого себе було наслідком терору, чи взагалі непозбувного тиску держави й нового оточення. Коли ж власне в Новому Світі цього немає. Наших людей пхає забувати своє і знецінювати попередній свій доробок просто відсутність хребта. Наче цей хребет ми загубили, пливучи сюди в хвилях Атлантику!..»

4. Проблема (тема) «ножиць» між науково-технічним переможним маршем і рецидивами морального дикунства фігурує лише в моїй публіцистиці (Збірка *«Критичним пером»),* тому про неї я говоритиму іншим разом.

Натомість коротенько скажу про свою віршовану збірку *«Людям і собі».* Вона містить *лірику громадянських мотивів* (патріотичну), *лірику любовну, медитаційну* (роздуми, рефлекції), декілька коротких поем і баляд і декілька віршів гумористичного характеру. Поза цими останніми, у переважній більшості поезій як їх основний тон відчутна *ностальгія,* то пак *туга за рідним краєм.* Це цілком зрозуміло для автора — невільного емігранта. Як взірець такої лірики я наведу простеньку поезію *«Заспівай мені, заграй»* (стор. 14 збірки).

«Заспівай мені, заграй
Про далекий край,
Де пісень співала мати
У садочку біля хати, —
То мій рідний край!

Заспівай мені, заграй
Про весну-розмай,
Як пісень колись співала,
На розмову викликала
Дівчина у гай...

Заспівай іще мені
Про ті горді дні,
Як за волю України
Разом з друзями своїми
Я стояв в борні.

Побратимів зброї шлях,
Синьожовтий стяг
Пригадай у пісні звуках —
Як в степах, полях та луках
Нам світив в боях!

Заспівай мені, заграй
Про коханий край —
Там пісень співала мати,
Був я друзями багатий, —
Там мій Рідний Край!»

А. Юриняк

Остап Лисенко

СПОГАД ПРО БАТЬКА

Щороку збирався Микола Віталійович у рідні місця, на Полтавщину. Разом з Михайлом Старицьким розробляв пляни подорожі. Бувало зійдуться старі друзі і тільки й чуєш:

— Гриньки, Жовнин, Галицьке, Кліщинці, степ рідний і милий.

І не раз висловлювалась думка:

— Ось літом зберемось усім родом і — на Полтавщину.

Після таких розмов аж свіжішав батько. Та надходило літо, і зимові мрії танули, мов сніг навесні. Знову виїздили ми усією сім'єю не на Полтавщину, як гадалось, а... в Китаїв.

Гарно було тут батькові. Як славно працювалось йому у старому лісі серед столітніх лип та дубів. А все ж він частенько говорив мені під час прогулянок: -Куди не глянеш — все ліс. Отак забудемо, як та земля пахне. Чи не вибратись нам в поле?..

І ми виходили з ним за селище, так що вже і Київ лежав перед нами.

— Не те. Не те, — з сумом говорив батько. — Куди цьому полю до справжнього степу. І дух не той, і небо не таке, і простір... От у нас на Полтавщині...

Отак бувало з літа в літо, і лише в 1911 році, незадовго до смерті, збулася давня мрія Миколи Віталійовича.

І на цей раз виїхали ми, як завжди в Китаїв, та все літо пройшло у розмовах і зборах на Полтавщину.

— Більше зволікати не можна. Вже не за горами — далека дорога. Та хоч тепер намилуюсь степом. Поклонюсь востаннє широким ланам, милому Жовнину, зеленим берегам Сули...

Думалось, що, як і раніше, далі розмов справа не піде. Та наприкінці липня батько попрощався з нами і вирушив на пароплаві вниз по Дніпру до Богуна, звідти він вже кіньми добрався до села Галицького, де не бував років сорок, і спинився у своїх двоюрідних сестер, Юлії та Лисавети.

Лише два тижні пробув на батьківщині Микола Віталійович, та за цей час встиг об'їздити усі навколишні села: Липове, Жовнин, Світилівку, Столбоваху, Слюзівку, Горби, Гриньки, Кліщинці, де народився Михайло Старицький, — і повернувся він у Китаїв помолоділим на кілька років, бадьорим, у надзвичайно підвищеному, світлому настрої. Кілька вечорів у Китаєві, а потім і в Києві, куди ми виїхали незабаром, батько все розповідав нам про свою подорож по рідному краю, подорож, що сколихнула у ньому найдорожчі спомини про юнацькі роки, про хвилюючі зустрічі з земляками.

— Був у мене ще за молодих літ добрий приятель Данило Стовбир-Лимаренко. Оце, коли вчилися в університеті, приїдемо з Михайлом на вакації з Києва, і до Данила. Втрьох всю Полтавщину виміряли, не одну пісню записали. Дуже хотілось його побачити, та навіть не вірилось, що живий. Піввіку пройшло. Не жарти... А таки з'явився у Галицьке Данило, як тільки почув, що я там. Пам'ятав його молодим парубком, а побачив 73-літнього діда. У спеку в такі роки вісім верстов пройшов пішки, аби побачитись.

— Що було згадано, скільки пісень старих козацьких переспівано за день... Немов в гостях у своєї молодости побував.

Згадував Микола Віталійович і про зустрічі свої в Жовнині з Павловськими, які добре знались з його батьками. Вони ж допомогли Миколі Віталійовичу відшукати те місце, де була колись садиба Лисенків.

Самі руїни залишились та старе, чудом уціліле дерево чорніло поруч одиноким вартовим. Чимало було на батьківщині зустрічей, довгожданих і несподіваних, радісних і сумних, та найглибше схвилювала батька одна зустріч в Гринь-

ках, селі, де він народився. Ось що розповів про цю зустріч батько.

— Від Галицького до Гриньок верст з тридцять. Тітки наші (двоюрідні сестри М. В.) все одмовляли мене: і далечінь яка, і спека. А я таки найняв коней та й поїхав. Спека страшенна. Дорозі кінця не видно. Добре, що наш візник, вельми старий дідок, виявився напрочуд балакучим. Він добре пам'ятав люті часи кріпацтва і всю дорогу розповідав різні страшні історії про нелюдські знущання панів над кріпаками. Словом, набрався я надовго пекучого сорому за моїх земляків — полтавське панство. Слухаю діда, а самого думка одна мучить, не дає покою. Кого з давніх моїх знайомих селян зустріну я в Гриньках, чи залишилась там хоч згадка про нашого Созонтія?

Про Созонтія Дерев'янка ми і раніше не раз чули від батька. Це були численні історії, справжнісінькі новели про старого «дядька» Миколи Віталійовича.

— Нарешті довіз мене дідок в Гриньки, — продовжував батько. — Першу встрічну молодицю питаю, чи чув, чи пам'ятає хто на селі про Созонтія Дерев'янка?

— А чого його не пам'ятати, — відповіла молодиця. — Хіба помер він чи що, щоб його у святці записувати? Якщо хочете побачитись з старим, їдьте прямо — хата його край села.

— Признаюсь, я не повірив спочатку. Вже за дев'ятдесять років пішло людині, невже живе?

А вийшло, як казала молодиця. Діда ми дома не застали: десь недалечко пас товар. Сидимо з візником на призьбі, чекаємо. Аж дивлюсь, не йде, а біжить мій Созонтій і де у нього сила набралась! В білій полотняній одежі і сам білий, як молоко. Одразу пізнав мене, обіймає, цілує. І обличчя у старого все мокре від сліз.

— То, — каже, — від радощів, Миколо Віталійовичу. І не снилось мені таке щастя.

Цілий день прогостював Микола Віталійович в оселі Созонтія. Зібрались родичі старого. Всім хотілось побачити прославленого на всю Україну композитора. Дід Созонтій відчував себе героєм дня.

Спогади про минуле, про студенство, 60-ті роки, дорогі і зрозумілі лише дідові Созонтію і його вихованцю, переплітались з щирими розмовами про сьогочасне. Не крилися селяни від свого земляка, бо і до них дійшло, що ніколи не цурався

Микола Лисенко людей, що і серцем своїм, ділами і піснями він завжди з народом.

— Що й казати: не весело живеться моїм землякам, — говорив батько, згадуючи свої розмови з селянами Гриньок. — То посуха, то забагато дощів, то неврожай, а то, як сарана, царські слуги налітають, стягають недоїмки за кілька років. Недаремно говорять в народі: «Один із сошкою, а семеро з ложкою». Одна надія на майбутнє. Не завжди ж народові терпіти такі муки.

Розказував батько про своє сумне прощання з Гриньками, про те, як проводили його всім селом. А мені все ввижалась одинока постать старого Созонтія. Стоїть посеред дороги і довго з-під кошлатих брів вдивляється у далечінь, де в степовому морі то вирина, то потопа маленький візок з дорогим гостем.

— На другий рік вже разом поїдемо на Полтавщину, — казав мені батько. — Хочу, щоб і ти, Остапе, на моїй батьківщині побував.

Так гадалося, та не судилося. Влітку 1912 року хворе серце погнало батька за кордон на води, восени його не стало. І все ж мені вдалось здійснити його бажання.

Влітку 1914 року, незадовго до першої світової війни, задумали ми з товаришами повторити останню подорож Миколи Віталійовича, відвідати усі Лисенкові місця. Спустились ми пароплавом до Богуна, осідлали свій «багаж» — ровери бельгійської фірми і покотили у Галицьке. Проїхали Вереміївку, велике козаче село, піднялись нагору і аж перехопило, куди не глянеш, широкий і безкраїй степ. Де-не-де видніють хатки, бовваніють козацькі могили вздовж шляху, яким колись ішли татари на Україну.

Через годину-другу ми вже були в Галицькому, у моїх тіток.

До вечора водили вони нас по тих місцях, де всього три роки тому походжав батько. Ось старий садочок, гілляста груша, під якою, за переказом, родився мій дід, Віталій Лисенко з саду тітки повели нас до Сули, де батько бувало простоював годинами, милуючись її зеленими берегами і чистою, прозорою, сріблястою водою.

Побували ми у Жовнині, і та сама онука Павловських, що по роках серйозна дівчина, водила нас, як ще недавно Миколу Віталійовича, на руїни Лисенкової садиби. Щоб не залишатись у боргу перед дівчинкою, я повозив її на своєму колесі. За це

ми неслась ціла зграя хлопчиків, а дівчинка, наш поводир, так і блискала оченятами-жаринками, — у світі в цю хвилину, мабуть, не було більш щасливої людини.

Так відбувалось перше знайомство жовнинської дітвори з технікою. До речі, такий же подив наші колеса викликали у кожному селі.

Остання мета нашої подорожі — Гриньки. — Три роки для його віку не абищо значить.

Ось і невелика садиба Дерев'янка. Знайома з розповідей батька хата під солом'яною стріхою. На дворі я помітив високу білу постать, яка поралась біля воза, і одразу пізнав діда Созонтія. Назвався. Познайомив з товаришами.

Обняв мене дід, потім відступив на крок. — Дай-но, голубчику, надивлюсь я на тебе. Хоч знатиму, який син виріс у мого сокола ясного. Відлетів він від нас. А я ось живу. Вже і лік рокам і горю втратив, а живу.

Заспокоївшись, дід запросив нас до хати. Ми, звичайно, все розпитуємо про дитинство, роки навчання Миколи Віталійовича, про останній його приїзд у Гриньки. Дід Созонтій схвально кивав головою: мовляв, можна. Рухи його стають жвавішими, навіть очі з-під кошлатих брів заблищали.

— В дитинстві, отож, шибеник був, яких мало. То на леваду втече, то в льоху сховається, так що до вечора шукаєщ. Та заявляться музики у нашому селі, — не впізнати хлопця.

Чи весілля, чи свято яке, заб'ється десь між люди, слуха. — Голубчику, пустунчику, — бува умовляю його, — пора нам додому, а то від матінки перепаде. А Ольга Єреміївна страх яка була строга! Куди там! Хіба відірвеш його від музиків, від скрипки, що то сміється, то плаче. Для нього скоро і струмент купили.

Дід Созонтій весь у владі споминів. Великі натруджені руки весь час в русі, давні події, про які він розповідає, щоразу відбиваються на його обличчі, і то збігаються, то розходяться зморшки на його чолі.

У своїй білій полотняній одежі, з обличчям немов вирізьбленим з мармуру, він нагадує нам казкового чарівника. І здається, досить йому підняти руку, — і в хату вбіжить маленький хлопчик, закоханий у музику.

— Не огляділіс, як підріс Микола, — продовжує дід. — Підріс, гімназію закінчив, поступив в університет. Славні хлопці стали до Миколи приходити. Все щось читають, пишуть, пісні українські співають. Скільки я знав пісень, всі пере-

співав Миколі. А він слуха, та щось записує, якісь букви-закарлючки ставить. — Це, — каже, — щоб кожний міг твою пісню співати. Поїдемо літом в село на вакації. Стара пані благає: — Відпочинь, Миколо, на тобі ж лиця немає від тої науки. Хіба послухає! З Старицьким Михайлом ходимо від села до села, від хати до хати все про пісні.

— Бачу, — кажу, — Миколо Віталійович, що ти всі пісні задумав написати. Так знай, що на Україні їх стільки, скільки зірок на небі.

Сміється.

— Ну, — думаю, — слава Богу! відмучився хлопець. Куди там! Замало здалось йому тої науки. Ще й заграницю задумав поїхати. Тут і розійшлися наші шляхи, розлучився я з Миколою.

Поки ми розмовляли з старим, надійшли сусіди, стали згадувати останній батьків приїзд.

— Все обіцяв знову приїхати. А не судилось йому, сердешному, — промовляв хтось із присутніх. — Еге ж, помер, а пісні його живуть.

Хіба ж є таке село, де б не співалася Лисенкова пісня!

Непомітно підкрався вечір. Знову нам пора в дорогу. Прощаємось. Дід Созонтій підводить мене до старої кованої скрині, відчиняє її.

— Тут різні речі твого батька. Бери, синку. Старий я. Скоро помру. А ти бережи, бережи, синку, пам'ять про батька, про сокола нашого!

...Студентська шпага, рідкісні фотографії 50-60 років.

Я не знав, як віддячитися Созонтію за такий цінний подарунок.

За півгодини ми вже були в дорозі. Довгий час все ще під враженням незвичайної зустрічі ми їхали мовчки. Пахучими хвилями розносилось, огортало нас степове повітря. Назустріч з-за гори викотився червоний, мов стиглий розрізаний кавун, місяць, залив все навкруги своїм чудовим світлом.

Увесь степ здавався одним сріблястим морем, і ми, купаючись в його хвилях, котили все вперед і вперед по нічному шляху.

Оживали розповіді батька, його захоплення степом. В цю ніч я з особливою силою відчув, як багато важила для нього рідна Полтавщина, цей степ без кінця і краю, села і чудові люди, чиї страждання і муки, чиї надії завжди живили його пісню.

НАРИС (фактографічний)

Фактографічний літературний нарис відрізняється від мистецького літературного нарису тим, що він не становить, в ґрунті речі, мистецької вигадки, а подає опис дійсних, реальних явищ, називаючи їх конкретно, властивим ім'ям (проте, звичайно, не сухо-протоколярно, а з використанням мистецьких засобів слова).

Можна розрізняти нариси **окремих об'єктів:** установи, підприємства, якогось села чи міста (або частини його), льокальної географічної місцевости тощо — від нарисів **комплексних** або **подорожніх серій нарисів,** об'єднаних у цілість особою подорожника. Щоправда, і в першому, і в другому випадках мета і функція нарису ті самі: популяризувати явища людського оточення, звернути на них увагу читача, наголосити їх особливу суспільну вагу і ролю — чи то матеріяльно-господарську, чи духово-естетичну, моральну, загальнонаціональну тощо.

Маючи перед собою таку мету, автор нарису старається в обраному ним для свого нарису об'єкті знайти щось невідоме чи маловідоме, а проте цікаве; вишукує архівні матеріяли, вплітаючи в фактографічну основу і свої власні домисли, оздоблює ліричними вставками і дотепними діялогами реально існуючих чи вигаданих осіб, робить невеличкі «екскурси» в історію даного об'єкта і т. д. і т. ін.

Для прикладу можна назвати книжку нарисів Докії Гуменної *«Багато неба»* (зокрема *«Вогні Альберти»)* Ганни Черінь *«В країні гірських козлів»* (обидва про континент Північної Америки), Олега Ждановича *«В країні новітніх наркотиків»* (про США); з підсовєтських письменників назвемо книжку нарисів *«Землею українською»* Б. Антоненка-Давидовича, нариси Юхима Мартича про певні райони Києва і про м. Кам'янець на Поділлі (уривки цих нарисів були друковані в наших еміґраційних журналах).

Гарний фактографічний нарис Олександра Семененка *«Кості гетьмана І. Мазепи»,* друкований в «Українському Православному Слові» тут подаємо для прикладу.

Кості Гетьмана І. Мазепи

Багато ще маємо цікавого в нашому житті, не все ще заснувалося павутинням буднів. Особливо я ціню зустрічі з людьми і ті розмови, про які поет казав: «А слова дружнього за гроші не купити».

Зацікавило мене оповідання одного мого приятеля про речі небуденні. Та й сам він не зовсім вкладається в стандартну мірку. Почавши з того, що він бився під Крутами. Ось він спокійно розповідає про той зимовий день 1918 року, і я дивлюся на його різьблене обличчя, на гостро закреслене широке підборіддя, яке більше говорить про завзяття, аніж про звичайну нашу впертість.

Це обличчя твердої людини, і я легко уявляю собі його молодим, із шкільної лавки, з рушницею в бою під Києвом. Здається, що про таких людей писав Євген Маланюк:

Ні, такі не зрадять і не продадуть,
Лиш ножами душ проріжуть
Всеросійську муть.

Потім, після всіх терпінь і злигоднів, які доля так щедро відважила молодим воякам нашої молодої держави, він був асистентом у Б. Іваницького і Ів. Шовгенева в Подєбрадах в Українській Сільсько-Господарській Академії.

Далі працював в Румунії і Австрії. Після понад п'ятидесяти років життя, уже в Бразілії, дістав ще один диплом високої школи.

Цей наш останній Крутянин — Степан Іванович Матвієнко — зберігає в пам'яті багато інтересного, багато про українців, що колонізували Басарабію. Він шукав і знаходив грамоти Господаря Молдавії Степана Великого, писані староукраїнською мовою. Знав козачі українські села Казаклію, Волонтири або Старокозаче, де аж до часів румунської адміністрації зберігалися в сільській церкві запорізькі прапори. Розповідає про село Нерушай, де осіла частина наших козаків, що не послухавши кошового Головатого і не схотіли йти на Кубань, гукаючи на нього: «Не рушай!»

Але найбільше притягають увагу в його оповіданнях місця і пам'ятки, пов'язані з гетьманом Мазепою.

Думаю, що ми мало зробили для увічнення пам'яти Івана Мазепи, і навіть крихки, крихки, зв'язані з його ім'ям мають ціну.

Те, що крутянський вояк старанно шукав усе, що зв'язане з Мазепою, для мене означає більше, ніж природну його цікавість. Українець-інженер у Бендерах був вояком того самого війська, гетьманом якого був Мазепа давно, за інших, не менш бурхливих часів. Так онуки приходять на могили дідів.

Я записав одне з його оповідань:

«Старослов'янська назва Бендер — Текін. Українці, татари і румуни звуть його Тягинею або Тігіною. Турки назвали Бендер.

У Тягині на Протягайлівській вулиці стоїть старий напівзруйнований дім — замок, що його люди називають Мазепиним домом. Але з міських архівів видно, що то був дім гетьмана Пилипа Орлика, а не Мазепи. Цей дім (Степан Іванович зробив з нього в 1931 р. фото) стояв на Каушанській дорозі за містом, тепер уже в місті, бо воно виросло. Новий хазяїн переробив будівлю і покалічив первісний вигляд.

Про розташування українців у Бендерах точніші відомості виявила Шведська комісія для консервації історичних пам'яток, яка працювала там 1925 року.

Перший українсько-шведський табір після переправи через Дніпро був у

молдавському селі Варниця за 4 кілометри на північ від міста і фортеці. Біля залізничної колії, що веде до кар'єрів жорстви, ліворуч над Дністром стоїть розрита могила. Варничани звуть її «козацька могила». Під могилою на пологому березі Дністра є три криниці з довгими журавлями. Люди звуть їх по-румунськи «Мазепині криниці».

Шведська комісія для охорони пам'яток поставила на розритій могилі колону з написом: «Carolus XII Rex Sveride 1709». Про Мазепу і його козаків не згадано ані словом, хоч Мазепа тут і помер.

Мені в 1933 році довелося реконструювати цю колону (маю фото), при чому румунська влада румунізувала на ній латинський напис.

Переказ говорить, що козаки не мирились із шведами і турки переселили шведів на південь, ближче до міста.

Восени 1709 року, на Варниці помер Гетьман Іван Мазепа. Його відспівали в Бендерах у Миколаївській церкві, що згодом, за чумної пошести, згоріла. З решток цієї церкви зроблено каплицю, де завжди, за моєї пам'яти, горіла невгасима лямпада. Ця каплиця стоїть на початку Миколаївської вулиці (за румунів — Strada Prof. Mateevici), коли йти до міста від фортеці, то з правого боку.

Після того, як Гетьмана відспівали, його останки перевезли до Галацу. Везли з Бендер до Каушан, звідси трояном до Леови над Прутом і від Леови до Галацу за Дунаєм (троян — це граничний вал між татарським санджаком і Молдавією).

У Галаці останки Гетьмана Мазепи поховано в ограді болгарської церкви св. Георгія. На могилі покладено кам'яну плиту з написом у болгарській мові.

Під час Прутського походу, кажуть, цар Петро I гатив по цій могилі молотом і розбив плиту на чотири нерівні частини. В такому вигляді могила існувала до 1877 року.

Під час російсько-турецької війни 1877-78 рр. російські офіцери розкопали могилу Гетьмана, пограбували її і осквернили.

Кості Гетьмана наказано викинути до Дунаю. Наказ мали виконати два бунчужні козацького охочекомонного полку, Степан Булат і Мазепа (одноіменець Гетьмана). Про це оповідав самовидець події, настоятель церкви, старий священик болгарин юрисконсультові українського посольства в Бухаресті д-рові Модр-Михальському.

Морд-Михальський переказав мені розповідь священика, і ми плянували реставрувати могильну плиту, але зробити цього не вдалося. Ще 1930 року можна було бачити уламки розбитої плити в кутку церковної огради в Галаці. Про дальшу долю останків Гетьмана я сам чув 1930 року від доньки станового пристава з Бендер, Кірілова, родом болгарина.

Російська комісія, що розкопувала могилу на Варниці, де був табір Мазепинської еміграції, довідалась, що кості Гетьмана не були вкинені до Дунаю, а були поховані вдруге біля церкви, в поселенні б. охочекомонних козаків у селі Волонтирах.

Станового пристава послано до Волонтирів, бо село було в його стані (так звалися поліційні райони). Він мав перевірити справу, викопати кості і передати їх комісії.

Кірілов, коли населення підтвердило йому, що справді кості Гетьмана

тут були поховані, викопав їх і повіз до Бендер. Але комісії вже не було, — вона виїхала, не докінчивши розкопів. Кірілов, не маючи де подіти кості, склав їх до скрині і заховав на горищі свого дому у Бендерах.

Розкопавши могилу у Волонтирах, Кірілов ніби не знайшов усіх костей, тільки череп, кості рук і ніг. Бракувало хребта, ребер, пальців. Кості переховувались аж до 1925 року на горищі дому Кірілова, що стоїть на Пушкинській вул., другий з правого боку, коли йти до Префектури (кол. Земства) від головної вулиці (Страда Регіна Марія).

1925 року румунська поліція безпеки (сигуранца), довідавшись про кості Гетьмана в приватному домі, забрала їх і перенесла до Генеральної сигуранци в Букарешті, де й треба шукати слідів».

* * *

На цьому оповідання Степана Івановича кінчається.

Отже, не знали спокою кості Гетьмана України Івана Мазепи. Охочекомонні козаки не виконали наказу росіян, не вкинули до Дунаю останків Гетьмана, а поховали їх в козацькому селі, в церковній ограді.

Коли знову російська комісія натрапила на слід похорону, то поспішила надіслати станового пристава, щоб викопав їх. Але починалися воєнні події, і комісія виїхала з прикордонного краю. Кості знайшли новий притулок на горищі в домі російського поліційного пристава, аж поки інша поліція, на цей раз румунська, не забрала їх.

Ніби сумно для нас звучить ця історія. Великий Гетьман помер на чужині, могилу його розбили, розкопали, сплюндрували. На протязі двох століть російська влада ретельно нищила всі сліди, всі портрети Мазепи, навіть церкви, побудовані Гетьманом. Який то страшний був для неї дух і чин української державної незалежности! Не горда певність переможця, а страх наказував їй посилати поліційного пристава розкопувати могилу людини, що вмерла більше як двісті років перед тим.

Той самий страх, що залізною рукою стискав серце комісара з Московської области, коли він на чолі «продовольственного отряду» ступав на українську землю по пшеницю. Страх, що сидів на плечах у Постишева, коли він щулився, бігаючи Харківськими вулицями, під охороною здоровезного чекіста. Страх примушує і червоних володарів белькотати вже сорок років про «петлюрівщину» і про «український буржуазний націоналізм».

* * *

Помітне місце в нашому письменстві посідають витримані в пародійному стилі віршовані фейлетони, яких великим майстром був поет Володимир Самійленко. Сповнені тонкої іронії й патосу громадської сатири, блискучі з формального боку, фейлетони-пародії В. Самійленка — ось як *«Ельдорадо»*, *«Ідеальний публіцист»* та інші — можна сміливо вважати творами суто мистецькими, категорії сатиричної лірики. Якщо ми,

одначе, розглядаємо їх у розділі напівмистецьких «межових» жанрів, то власне тому, що вони стоять під виразним знаком поетично-пропаґандивної публіцистичної тенденції, яка заслоняє особу автора, його душевні переживання, — тим часом як у сатиричній ліриці (як і в ліриці взагалі)особа автора превалює, і його біль затінює зображуваний об'єкт. (Пригадаймо Франкове *«Ти, брате, любиш Русь»* або Шевченкове *«Посланіє»* чи *«Кавказ»).*

Ще одну рису Самійленкових фейлетонів-пародій хочемо підкреслити, а саме: подаване тут же, в кінці кожного куплету (строфи) «розкриття» чи «вияснення». Ось так читаємо в *«Ельдорадо»:*

«Десь далеко є країна *Кожен там живе щасливо*
Пишна, вільна, щастям горда — **Держиморда, держиморда...»**

Останній рядок строфи є, власне, отим струмом (Підкр. наше. — А. Ю.) «протипісні», відром холодної води на голови казенних писак, що вихваляли «Матушку Расєю» з її царсько-самодержавним ладом. І так написано увесь, досить величенький фейлетон-пародію *«Ельдорадо».* Кінцева строфа звучить як **підсумок,** як іронічна а п о т е о з а всього попереднього:

«Там живе племін усяких
Престрашенна мішанина —
І за те той край зоветься...
Русь єдина, Русь єдина!»

Це саме поєднання «високого стилю» оди з викривальною «протиодою» бачимо в *«Ідеальному публіцисті»* Вол. Самійленка: будова строфи тут інша:

«Він пише сміливо, не боячись нікого —
слабого,
Усе, що вказує йому натура
й цензура».

Ми вже наперед говорили про сатиричні фейлетони Вол. Самійленка *(«Ельдорадо», «Ідеальний публіцист»* тощо), написані в стилі пародії, тобто насміху, глуму, прикритого зовні серйозно-врочистими шатами. Тепер скажемо про п а р о д і ю як «забавковий» дрібний межовий жанр, поряд з карикатурою та шаржем. Отже термін **пародія** постав ще в античні добі шляхом поєднання двох грецьких слів: **п а р а — про-**

ти і **оді** або **оде** — пісня; отже дослівно — «протипісня» або «пісня навпаки». У справжній пісні когось або щось оспівується — вихваляється, а в пародії зовні ніби також вихваляється, а в дійсності зневажується, їдко висміюється. Автор пародії бере форму чиєїсь поважної, справжньої пісні чи промови і вкладає в неї **свій,** протилежний до первотвору-взірця глузливий зміст. Виходить ПІСНЯ НАВПАКИ, або ПРОТИПІСНЯ.

Такі «протипісні» в українському письменстві мало поширені, а проте є, і деякі з них дуже дотепні. Хоч звичайно автор пародії не називає по імені «пародійовану» особу, проте сучасники її легко впізнавали. Як взірець пародії подамо тут **«Промову»** Ол. Олеся, написану як іронічний портрет одного з наших сіціялістичних лідерів першої еміґрації, що свій головний осідок у роках 1921-1929 мала в Чехо-Словаччині.

Промова:

«Я — проводир! Я мозок нації!
Я — дух, я батько еміґрації!
Я забажав — і вже створив,
Я з Мекдоналдом говорив!
Я був міністром в Україні,
А тут я нині — президент, —
А чей, свиното, вже віднині
Мені будуйте монумент!
Я вас прошу — геть на колінах
Схилившись, кланятись мені
І проекти: Ви — Україна,
Без Вас ніде нема її.
Тепер, на жаль, я поспішаю
На раут як високий гість
Вже авто жде мене, гадаю.
Хто їде? Я, соціяліст!»
Я Мойсей новий, модерний,
Вам дав науку життьову.
Зо мною вчора радився Черний*)
Про інституцію нову»

ЛІТЕРАТУРА, КАРИКАТУРА, ШАРЖ, ПАРОДІЯ

Говорячи про однобокість і схематичність («штампованість») зображення людей і ситуацій в гумореску, де з-правила випнуто якусь одну рису, яка — що так скажемо — покри-

*) Черний — міністр чехословацького уряду в двадцятих роках XX століття.

ває собою весь образ, мусимо нагадати про те, що ця однобокість і схематичність не повинна сягати надто далеко, переступати мистецьку межу. Це значить: зображені автором «смішні образи» людей і ситуацій мусять справляти враження хоч і «прикрашених гіперболою», але все ж правдоподібних, реально можливих.

Якщо цю межу перейдемо, то матимемо вже **ґротеск** і такий твір не можна кваліфікувати як суто мистецький, а як «коломистецький» (бо з використанням мистецьких засобів слова), призначений для літературної гри, чи забави.

Такі «твори-іграшки» справді є: це — **літературні шаржі** та **карикатури,** наперед задумані і зреалізовані як «криве дзеркало» — специфічно викривлений портрет якоїсь реально існуючої, конкретної людини та її поведінки.

Ще в роках перебування більшости нашої еміґрації в ДіПі — таборах у Німеччині та Австрії, вийшли дві збірки літературних шаржів та карикатур: збірка *«Буря в МУРі»* (Мур — еміґраційне письменницьке об'єднання, назване «Мистецький Український Рух») — збірного авторства; друга збірка, вже індивідуального авторства, *«Література в карикатурах»* ТЕОК'а (Теодор Курпіта). Поза цим відомі літературні шаржі Степана Риндика (Сіґмаро), написані вже в США.

Суттєва різниця між карикатурою і шаржем та, що в першій «портрет» насвітлений у пляні сатири, а в другому — в пляні незлобної іронії, дружнього шаржу. Ще можна додати, що літературна карикатура буває віршованої і невіршованої форми, а дружній шарж — завжди віршований.

ПРИКЛАДИ ЛІТЕРАТ. КАРИКАТУР І ШАРЖІВ

Автодекларація

На світ народившись нежданно,
В поезію вдершись незванно,
Без дозволу батька Уласа
Пробилася я до Парнаса.
Як бракне надхнення, то чом би
Не взять з атомової бомби?
Я можу писати, як Ємма:
Сучок за гачок — і поема.
Я можу писати як Діма:
Дві киці в травиці — і рима.

Я можу писати, як Барка:
Про грім, блискавиці і хрест.
Я можу розтати, як хмарка.
І деревом стать, як Орест.
Можливо, я можу писати
Як Гегель, Спіноза і Кант!
Не йду «Безталанної» грати,
Бо в мене є, бачте, талант...
Я тиха, свята, як проноза.
Та зась, не чіпай, бо як дам,
То буде боліти спиноза
І гірко покаєшся сам.
Нехай же Славутич хоч скисне,
Хай тисне поезії в муці.
Писатиму я про корисне:
Про киці, травиці і цюці.
Нехай Олександрів в крамниці
Рахує та б'є тарілки —
Писатиму всякі дурниці.
І добре всім дамся взнаки!

Нежданна Незнана

ЖУКИ НА ОЛІМПІ

Десь у Нью-Йорку чи в Неварку
(Пливла ген-ген весела каламуть)
Жук — гнойовик зустрів поета Барку,
Що теж тримав до «Слова», певно, путь.
Розмовляли й сіли на горбку рядочком...
А поділивши між собою хліб і сіль,
Промовив Жук: «Яка краса на цім горбочку!
Та це ж, ій-бо, справжнісінький Олім!»
— Покличемо сюди Остапа і Докію,
Галину і Григорія... Посидимо. І ось
Здамо до друку новий «Л и ч а к і в»
У ньому візьме участь і Тодось!..
Та тут — о, жах! — підковами аж дзенькнув
Крилатий Кінь (ним їздив ще Марас),
Мов вихор налетів: «Чиї це витребеньки?!
Олімп-горбочок? Що за викрутас?!

Жуки гнойовики в ньюйоркському соннім «Слові»,
Не гнівайтесь на сина з-над Дніпра:
Пишіть, дерзайте і живіть здорові,
Але не чваньтеся, що горбик ваш — Гора!»

Іван Манило

ДРУЖНІ ШАРЖІ

ЄВГЕН МАЛАНЮК

Ой скажіть мені, будь ласка,
Чи то байка, чи то казка,
Що немов би Маланюк,
Визначний Дажбога внук,
Від невпинних еміграцій
Охолов до муз і грацій
І вже більш ані рядка
Про Синюху і Рябка?
Та й за те, що дав нам «Владу»,
Що урік Москві загладу,
Що здійснив на тлі картин
Славне гасло «Воля й чин»,
Що прославив Подєбради,
Регенсбург та інші гради, —
Буде сяти, мов звізда,
Повна ясного проміння,
Поки житиме у ЗДА
Сьогочасне покоління!
Ой скажіть мені, будь ласка,
Чи то байка, чи то казка,
Що Багряний, наш Павло,
Не Чапленкові на зло
Возлюбив Творця Святого,
А любив іще до того,
Ще як Ата, зірка драм,
Забрела чогось у храм.

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН

Ой скажіть мені, будь ласка,
Чи то байка, чи то казка,
Що Державин, клясицист,
Має справді оний хист?
Позаяк оце тепера
Перекривлює Гомера
І з клясичних веле-дум
Учинив самий камбрум!

ЮРІЙ КОСАЧ

Ой скажіть мені, будь ласка,
Чи то байка, чи то казка,
Що Косач покинув нас
І поліз на Сов-Парнас?
Чи ж високо він залізе?
Чи дадуть йому девізи,
Чи путьовку на Сибір —
В Колиму чи в темний бір?
Ні! Юрко не в тім'я битий,
Не поїде на капут,
А дурниці теребити
Буде тут і тільки тут!

Сігмаро
(Степан Риндик)

ДО ПИТАННЯ РОМАНУ ЯК ЖАНРУ РОЗПОВІДІ

В українській літературі питання роману дуже подібне до питання новелі: є милозвучний термін, який письменники і критики (не всі) прикладають до більшого розміру повістей зовсім безкритично. Літературознавці йдуть за авторами також безкритично, бо ніхто досі не дав ясного й певного визначення — **що таке роман у нашому письменстві,** і в чому полягає різниця між романом і повістю. Звідси такі від'ємні факти, як ось називання одного і того самого твору різними літераторами то романом, то повістю — як коли заманеться. Більше того: знаний історик літератури Вол. Радзикевич у своєму підручнику «Історія української літератури» (Вид-во «Вернигора», Мюнхен, 1947) два чільні клясичні твори — «*«Чорну Ра-*

ду» П. Куліша і *«Хіба ревуть воли, як ясла повні?»* Мирного — навпереміну називає то повістю, то романом, при чому це трапляється на одній і тій самій сторінці!

Легко собі уявити в яке прикре становище така плутанина заводить учителя. Єдиний порятунок для нього — сказати учням, що роман і повість це те саме. Але тоді знову ж виникає питання — для чого нам два однозначні терміни?

Дехто каже, що справа в об'ємі: роман, мовляв, більшого розміру, а повість — меншого. Поминаючи непереконливість такого суто механічного аргументу, можемо відразу сказати, що і літературна дійсність чи літературна практика не дає для цього будь-якого опертя: маємо нпр., *«Записки Кирпатого Мефістофеля»,* названі автором романом, хоч це твір менший розміром за вже згадану *«Чорну Раду»* Куліша, що її звичайно звуть історичною повістю; так само *«Місто»* Підмогильного, називане романом, є значно менше за твір *«Хіба ревуть»...»* П. Мирного та Івана Білика, названий авторами повістю.

Не підпирає і не стверджує наша літературна дійсність і такого міркування, ніби романові прикметне ширше коло проблематики, ширші рамки простору і часу подій, охоплених і зображених у творі. Досить порівняти вже згадані вгорі *«Місто» і «Хіба ревуть воли...»,* щоб побачити, що в цім випадку твір, названий повістю, куди ширший рамками часу і простору і колом заторкнутих проблем, ніж твір, названий романом.

Тому ми вважаємо, що в нашому письменстві **роман** — це тільки історично-літературний термін, за яким не стоїть сьогодні ніякий живий літературний феномен і цілковитим непорозумінням треба вважати «чіпляння» порожньої наліпки «роман» до своїх повістярських творів деким з наших еміграційних авторів. Англійці і французи в своїх національних літературах також не послуговуються терміном «роман», позначуючи натомість великі повістярські твори терміном «навел» (novel) — англійці й американці, а французи «нувель» (nouvelle).

ХРЕСТОМАТІЙНИЙ ДОДАТОК

Іван Нечуй-Левицький — видатний повістяр — (1838-1918, с. Стеблів на Київщині) побутово-етнографічної (народницької) школи. Головні його повісті: *«Микола Джеря»*, *«Кайдашева сім'я»*, *«Бурлачка»* — з тематикою села; *«Старосвітські батюшки та матушки»* — з тематикою провінційного духівництва; у великій повісті *«Чорні хмари» вже наявна і тематика* міщанства й інтеліґенції. Відомий як завзятий мовний пурист (обстоював селянську мову, був проти «лексики міста»). Подаємо сцену торгу за придане (посаг) з повісти *«Старосвітські батюшки та матушки»*.

«В той час, як молоді луляли по саду, отець Мелхиседек з жінкою, не довго думаючи, неначе до стіни притиснули Терлецького й Терлецьку почали говорити за придане.

— А що, отче Петре! Сказати правду, ми оце приїхали сватати вашу дочку Олесю, — сказав отець Мелхиседек. — Чи оддасте, чи нехай підросте?

— Ми з жінкою ладні оддати. Балабуха чоловік вчений, пригожий, має вже парафію. Не знаю, що дочка скаже, — промовив Терлецький.

— Коли вже, дякувати вам, така ваша воля, то треба й дарити дітей. Що ж ви думаєте дати за дочкою? — сказала просто Мелхиседекова жінка, Марта Тарасівна.

Терлецький глянув на жінку й сказав:

— Дамо сто карбованців.

— Сто карбованців гроші, то правда, — заторохтів отець Мелхиседек, але, сказати правду, не великі.

— Авжеж, не великі, — заторохтіла Мелхиседекова жінка. — Гроші грішми, але треба чогось і до грошей. На господарстві треба й корів, треба й волів, треба й возів, треба коней, треба й до коней. Треба миски й ложки, треба чогось і до ложки. І вже, Господи, що то й казати! Ви самі, здоровенькі, знаєте, чого треба на господарстві, та ще й новому та молодому, часом необміркованому...

Терлецька сердито глянула на цю просту, в намітці, сваху, котра жебрала, неначе стара циганка.

Та вже, свахо, Олеся наша дочка. Ми не випхнемо її босу з хати з порожніми руками та скринями, — сказала Терлецька.

— Борони Боже! Я й сама мати й маю дочок: хвалити Бога, я вже надбала повні скрині всякого добра для своїх дочок: в мене готова їм і одежа, й плахти, й запаски, й намітки, і скатерті. Я вже назначила їм і корови, й телиці, й кабани, й льохи, й гуси, й індики... Де вже! Що то й казати! Певно й ви надбали для Олесі всякого добра. Чи багато корівок та воликів думаєте дати? спитала сваха.

— Дві пари волів та корову, — сказав Терлецький.

— Мало, — сказав Мелхиседек.

— Їй-богу, серце моє, мало! Двома парами не потягнеш плуга на полі. Третя пара не зашкодить. Та з однієї корови не назбираєш ні сира, ні масла. Треба, свахо, дві корови, доконечне дві, бо ви самі, здоровенькі, знаєте, що з однієї корови не наїстись масла та сира. Воно б добре було й масла та сира наїстись, ще й на ярмарок вислати на продаж. Що то й казати! А скатертів багато думаєте дати? — спитала сміливо сваха.

«І приніс нечистий оцю циганку! Вона забере в мене всі корови, гуси й індики», — подумала Терлецька.

— Та що там, жінко, скатерті. За гроші можна всього цього накупити. Я все, бачите, про гроші. Отче Петре! Їй-богу мало сотні карбованців. Що тепер сто карбованців? То колись можна було за сотню трохи не ціле село купити. Треба дві або й три сотні та ще й з хвостиком, — сказав Мелхиседек.

— Подумаємо-погадаємо. В нас не одна дочка, самі знаєте, — сказав Терлецький.

— Та й панщанних людей таки дайте дітям, — сказала сваха. — В вас таки багатенько людей. Дайте хоч одну сім'ю!

— Де ті люди в мене? Чисто всі порозбігались, неначе їх який нечистий києм порозганяв! Тільки й зосталась сама каліч: одна баба та горбата Килина, та там...

— З тієї горбатої — роботи, як з цапа молока, — сказала сваха, — вона тільки хліб дурно збавлятиме. Дайте таки здоровеньких та міцненьких, бо міцний чоловік, як міцний горщик, не розкипить на жару.

— Але ж все-таки Килина глядітиме дітей, буде за няньку, — сказала Терлецька. — Килину дамо, а більше людей не дамо!

— І за Килину спасибі! Але прикиньте ще хоч бабу. Баба не багато заважить, все-таки буде поміч в господарстві: хоч гуси та гусенята пастиме. Добра баба в хаті, як добра квочка: вона й дітей доглядить, і курчата добре висидить, і курчата добре вилупить, — тарабанила сваха, заплутуючись в думках.

Мелхиседек сердито глянув на свою жінку; вона догадалась, що вже наговорила сім мішків гречаної вовни, й прикусила язика.

— Як же оце воно буде? — сказав отець Мелхиседек. — Чи на словах умовимось, чи напишемо на папері?

— На папері, серденько, на папері краще буде, — заторохкотіла сваха, — бо сказано: як написано пером, то не вивезеш волом. На папері, на папері! Так і Бог велів!»

ПАНАС МИРНИЙ (1849-1920)

Справжнє прізвище — **Панас Руденко,** автор великої соціально-побутової повісти *«Хіба ревуть воли, як ясла повні»,* яку написав разом з своїм братом **Іваном Руденком** (псевдонім: Іван Білик). Інші його значні твори: *«Повія», «Товариші»,* п'єса *«Лимерівна».* Реалістичне повістярство Мирного становить дальший крок (у порівнянні з повістярством Нечуя-Левицько-

го), помітний особливо в зображенні дійових осіб, глибше подаючи їх внутрішню боротьбу (психоаналізм).

Цодаємо тут початок першого розділу твору *«Хіба ревуть воли...»*

ПОЛЬОВА ЦАРІВНА

Надворі весна вповні. Куди не глянь — скрізь розвернулося, розпустилося, зацвіло пишним цвітом. Ясне сонце, тепле й приязне, що не вспіло наложити палючих слідів на землю: як на великдень дівчина, красується вона в своїм розкішнім убранні... Поле — що безкрає море — скільки глянеш — розіслано зелений килим, аж сміється в очах. Над ним синім шатром розіп'ялось небо — ні плямочки, ні хмарочки, чисте, прозоре — погляд так і тоне... З неба, як розтоплене золото, ллється на землю блискучий світ сонця; на ланах грає сонячна хвиля; під хвилею спіє хліборобська доля...Легенький вітрець подихає з теплого краю, перебігає з нивки на нивку, живить, освіжає кожну билинку... І ведуть вони між собою тиху-таємну розмову; чутно тільки шелест жита, травиці... А згори лине жайворонкова пісня: доноситься голос, як срібний дзвіночок, — тремтить, переливається, застигає в повітрі... Перериває його переляканий крик, зірвавшись угору; заглушає докучне сюрчання трав'яних коників, що як не розірвуться, — і все те зливається докупи в якийсь чудний гомін, вривається в душу, розбуркує в ній добрість, щирість, любов до всього... Гарно тобі, любо, весело! На серці стихають негоди; на думку не лізуть клопоти: добра надія обгортає тебе добрими думками, бажаннями... Хочеться самому жити й любити; бажаєш кожному щастя. Недаром в таку годину — аби неділя або яке свято хлібороби виходять на поле хліба обдивлятись!

Пантелеймон (Панько) **Куліш (1819-1897)**

Куліш — видатний поет, повістяр і драматург, молодший сучасник Т. Шевченка. (На похороні Т. Шевченка сказав дуже змістовну і зворушливу промову). Щодо суспільно-політичних поглядів був дуже мінливий: то вихваляв Козаччину і гетьманів, то зневажав і ганьбив козацько-гетьманське минуле України і українську вдачу взагалі. Лірика його не посідає значно-

го місця в нашій літературі; так само і його драматичні твори. Але оповідання і повісті його мають високу мистецьку вартість, особливо історична повість *«Чорна Рада»*. Подаємо зміст.

««Чорна Рада» П. Куліша (зміст)

Піп-полковник Паволоцький Шрам із своїм сином, молодим козаком Петром приїхали в хутір Хмарище, що недалеко Києва, до багатого хуторянина-козака Череваня, який живе з дружиною і дочкою-красунею Лесею. Їм браму відчиняє старий-престарий Василь Невольник, прозваний так тому, що колись давно, в часи свого козакування потрапив був у турецьку неволю і видістався з неї, дякуючи власне Череваневі, який дав за нього туркам великий окуп — сто дукатів. У Череваня гості застають ще «божого чоловіка» — старого кобзаря. Шрам починає кобзаря розпитувать:

— Скажи ж мені, божий чоловіче — ти всюди вештаєшся і всячину чуєш: чи не чував ти, що в нас діється за Дніпром?

На те йому сліпець-кобзар, важко зідхнувши, каже:

— Діється таке, що бодай і не казать! Не добре, кажуть, починає на цій Україні Тетеря, а за Дніпром чиниться щось іще гірше. Жадного ладу між козаками.

Дальша розмова з кобзарем виявляє, що хоч Козацька Рада в Козельці ніби одностайно обрала гетьманом Лівобережної України переяславського полковника Якима Сомка, проте проти нього відразу виступив із своїми прихильниками ніженський полковник Васюта, а, з другого боку, Запоріжжя, де кошовим був Іван Брюховецький, популярно званий Іванцем — запеклий особистий ворог Сомка.

Колись Сомко звелів посадити Іванця, що був лише джурою, верхи на свиню і так провезти через усе місто Гадяч. Пізніше Іванець, хитрощами і підлабузництвом, здобув ласку в гетьмана Юрка Хмельниченка (сина Богдана Хмельницького), став гетьманським ключником і, використавши момент безладдя, захопив чималу частину гетьманських скарбів та махнув на Запоріжжя. Тут, задобрюючи низовиків щедрими дарунками з награбованих скарбів, доп'яв булави кошового, а коли городова старшина обрала Сомка гетьманом, то запорожці з свого боку проголосили гетьманом Іванця (Івана Брюховецького).

Оце все пригадали, розмовляючи Шрам і старий кобзар, при чому Черевань реготав, бо був безжурної вдачі і сміхотун, а Шрам натомість дуже засмутився: він був гарячий па-

тріот і прихильник Сомка, якого вважав справжнім лицарем і державним мужем.

У дальшій розмові старий Шрам освідчився, що він, власне їде тепер з сином до Сомка, в Переяслав, щоб помогти Сомкові привернути всю Україну під одну гетьманську булаву (Сомкову).

Так зав'язується перша, головна сюжетна лінія повісти *«Чорна Рада»* — лінія національно-державних змагань, або коротко — державотворча, що її провідними постатями є старий Шрам і гетьман Сомко; антиподом до нього, носієм державоруїнницьких спрямувань є демагог і яничар Іван Брюховецький та його помічники Васюта і Гвинтівка. Друга, вже бічна щодо названої першої, є лінія романтична — представлена перипетіями любовних взаємин Петра Шраменка і Лесі Черевань, куди входить також, спершу як суперник, а потім як друг-рятівник, шибайголова Кирило Тур із своїм побратимом Богданом Чорногором.

Треба проте сказати, шо Кирило Тур є дійовою особою також і першої національнопроблемної лінії — спершу шкідливими авантурницькими вчинками (отже як фактичний сприяч яничарові Брюховецькому), а пізніше як жертовний сприяч Сомкові. А взагалі Кирило Тур є яскравий, мальовничий образ, типовий представник волелюбного Запоріжжя, з його очайдушною відвагою, презирством до матеріяльних дібр і водночас розхристаністю вдачі та браком дисципліни.

Другим яскравим представником «низового Братства» (тобто Запорізької Січі) є «січовий дід» Пугач, носій старих запорозьких традицій, які проте в по-Хмельницькій добі вже йшли впоперек українських національнодержавних завдань та інтересів, бо протиставилися городовому козацтву і його спробам створити самостійну Українську державу з козацьким становим устроєм і гетьманом на чолі. З неприхильним становищем до городового козацтва, особливо його старшинської верстви, «січові діди» під проводом Пугача, стали по стороні Брюховецького, рішально посиливши, таким чином, антиукраїнську (бо антидержавницьку) акцію зрадника України Івана Брюховецького.

Ревно оберігаючи давні запорозькі звичаї, Пугач був також організатором суду над Кирилом Туром за викрадення останнім Лесі Черевanівни, включившись цим у згадану вище, любовно-романтичну сюжетну лінію повісти.

Але вернемось до сюжетної канви і простежимо її далі.

В той самий час, коли старий Шрам, «божий чоловік» — старий кобзар, господар хутора Черевань і його вірний слуга Василь Невольник розмовляють у пасіці на суспільно-державні теми, бідкаючись над лихою долею України, в пекарні господаря відбувається перша зустріч Петра Шраменка з Лесею та її матір'ю. Шраменко відразу страшенно уподобас собі Лесю, не знаючи того, що Череваниха, не питаючи згоди свого чоловіка, вже давненько прирекла свою доню Сомкові, який, зрештою, і самій Лесі дуже імпонує і своєю вродою, і вояцькою (а тепер ще й гетьманською) славою. Ось так, із зародком конфлікту зав'язується романтична лінія Шраменко-Леся-Сомко (а згодом ще й Кирило Тур).

Простодушний Черевань сподобав молодого Шраменка і під час частування гостей у світлиці, куди зійшлися всі домашні і подорожні гості, не надумуючись, приймає пропозицію старого Шрама віддати Лесю заміж за молодого Шраменка. Уже Шрам і Черевань подали собі взаємно руки й поцілувались, та промовивши до дітей: «Боже вас благослови!», звеліли їм поцілуватися, — аж тут встряла Череваниха. Вона владно відвела од Череваня доню за руку до себе і статечно промовила, що таке діло як заручини не робиться так швидко і просто, а треба попереду всією родиною піти на прощу в монастир та ревно помолитися, просячи Божого благословення на майбутнє подружжя.

На те мусіли всі пристати і наступного дня всі п'ятеро (а Василь Невольник як візник шостий) рушили до Києва — на прощу в Братський (на Подолі) та Печерський манастирі.

«Весело й тяжко згадувати нам тебе, старий наш Києве; бо й велика слава не раз тебе осіяла, і великі злигодні на тебе з усіх боків збирались... Скільки то князів, лицарства і гетьманів добуло, воюючи за тебе, слави; скільки то на твоїх улицях, на тих старосвітських стогнах, на валах і церковних цвинтарях крови християнської! Уже про тих Ольгів, про тих Святославів, про тії ясирі половецькії нічого й згадувати. Ту славу, тії злигодні вибила нам із голови безбожна татарва, як уломився Батий у твої Золоті ворота. Буде з нас і недавніх споминок про твою руїну».

Під час оглядин Братського манастиря наші прочани (тобто родина Череваня і Шрам із сином) почули на вулиці, за манастирською оградою, якийсь дужий голос і музику. Бачачи здивовані обличчя прочан, чернець-провідник пояснив їм:

«Це добрії молодці-запорожці по Києву гуляють. Бачте, як наші бурсаки-спудеї біжать за ворота? Жадною мірою не вдер-

жиш їх, як зачують запорожців. Біда нам із цими іскусителями! Наїдуть, покрасуються тут, погуляють; дивись — половина бурси і вродиться за Порогами»

Тим часом і в самому манастирі прочани почули навколо себе вигуки: «Запорожці із світом прощаються!».

І автор, як історичний повістяр, тут же зразу пише-вияснює, що то було за «прощання з світом».

«Була то в запорожців гульня, на диво всьому мирові. Як доживе було который запорожець до великої старости, що воювати більш не здужав, то наб'є через дукатами та забере з собою приятелів душ тридцять або й сорок, та й їде з ними в Київ бенкетувати. Дома в Січі ходять у семряжках та кажанках, а їдять мало не саму саламаху, а тут жупани на них будуть в лудани штани із дорогої саєти; горілка, меди, пива так за їми в куфах і їздять, — хто стрінеться, усякого частують. Тут і бандури, тут і гуслі, тут і співи, й скоки, і всякі викрутаси. Оце одкуплять було бочки з дьогтем, та й розіллють по базару; одкуплять скільки буде горшків на торгу, та й порозбивають на череп'я; одкуплять скільки буде маж із рибою, та й порозкидають по всьому місту. «Їжте, люди добрі!».

А погулявши неділь ізо дві та начудувавши увесь Київ, їдуть було вже з музиками до Межигорського Спаса...»

Шрам, як знаємо, гнівався на запорожців, вважаючи їх по Хмельниччині ворохобниками, анархічними бунтарями супроти державницьки думаючого городового козацтва. А проте будили вони симпатію до себе. Зазначаючи це, автор повісти пише:

«Чим же то, чим же запорожці так припадали до душі кожному? Може, тим, що вони безпечно, та разом якось смутно дивились на Божий мир. Гуляли вони, і гульнею доводили, що все на світі суєта одна. Не треба їм ні жінки, ні дітей, а гроші розсипали як полову. Може тим, що Запорожжя споконвіку було серцем українським, що на Запорожжі воля ніколи не вмирала, давні звичаї ніколи не забувались, козацькі предковічні пісні до посліду днів не замовкали, і було те Запорожжя як у горні іскра, і який хоч, такий і розідми в неї вогонь».

Коли від Братського манастиря обидві родини рушили в напрямі Печерського, то ридван із Череванихою, Лесею і Василем Невольником мимохіть відстав від верхівців, бо дорога була кручена і трудна. І тут ридван наздогнали два запорожці, яких Череваниха з Лесею вже перед тим бачили і лякались їх незвичайного виду та мови. Тепер ці два шибайголови вголос нахвалялися, що мають охоту вхопити Лесю і помчатися аж на Чорногору. Жінок дуже лякали ці нахвалки, але Василь Невольник їх заспокоював: це ж, мовляв, тільки запорозькі химерні жарти.

У Печерському манастирі наші прочани несподівано зустріли гетьмана Сомка. Шрам надзвичайно зрадів цій зустрічі, бож бачити і говорити з Сомком було метою всієї його подорожі. Зрадів і Сомко і відразу таки запросив усіх до себе, на козацьке подвір'я, що було поблизу. Тут найперше пішла між Сомком і Шрамом розмова про козацькі та державні справи, про лихоліття в Україні, а потім Сомко сповістив присутніх, що між ним і Череванихою вже давно погоджено про шлюб його з Лесею.

Це була повна несподіванка для старого Шрама і його сина (Петра), та й сам Черевань про це не знав. Черевань тут же пригадав присутнім, що два дні тому Лесю просватано за Петра. Та старий Шрам виплутав усіх з неприємної ситуації, заявивши, що те просватання не дійсне, бо він нічого не знав про шлюбні пляни Череванихи, а тепер, довідавшись, ніколи не посмів би стати з своїм Петром упоперек задумів гетьмана (тобто Сомка).

Тим часом у світлицю нагодилися і ті два запорожці, що ото нахвалялися викрасти Лесю і втекти з нею в Чорногору. Це були побратими: одчайдушний Кирило Тур і чорногорець з походження, також славний лицар — Богдан Чорногор. Підвипивши за спільним столом у Сомка, Кирило Тур плів різні теревені (а був до цього великий майстер), раз-у-раз звертаючи мову на Лесю і повторюючи про свій намір викрасти «кралю», що його зовсім причарувала». Сомко і всі присутні вважали такі річі за химерні запорозькі жарти, але Леся, сидячи за столом, була сама не своя від страху, так що Череваниха мусіла одвести її в спальню відпочити.

Був і один мужчина, що непокоївся словами Кирила Тура, бо взагалі непокоївся всім, що дотикало Лесі: це Петро Шраменко. Коли усі набенкетувались, поснули десь коло півночі глибоким сном, він вийшов у гай поблукати, бо йому спати не давали гіркі його роздумування про своє невдале женихання. Вже десь під ранок почув Петро тупіт коней, а далі, сховавшись за кущ, почув розмову вершників і по голосі пізнав Кирила Тура і Богдана Чорногора.

По якомусь часі Шраменко бачить — вертаються запорозькі вершники і один з них держить Лесю перед собою на сідлі.Тоді Петро не стерпів і чимдуж побіг на Сомкове подвір'я, вхопив шаблю, скочив на коня і погнався за крадіями. Невдовзі Кирило Тур помітив погоню та й каже до Чорногора:

«Це молоде Шраменя. Пішло по батькові, як орля по орлові. Враг мене візьми, коли я не догадуюсь, який заряд імчить так швидко цю кулю!»

Чорногор запропонував утікати швидше. Та Тур відхилив: «Ні, лучче станемо та даймо бій по-лицарськи. Чорногор на це завважив, що їх двоє проти одного — чи ж годиться, мовляв, так битися лицарям? На це Тур заявив, що він битиметься з Шраменком сам: «Лучче мені проміняти шаблю, аніж напасти вдвох на одного».

Далі йде характеристична для тих лицарських часів і людей сцена: запорожці переїхали вузенький місток над провалля і Кирило Тур по цьому місток зруйнував.

Не зміг Шраменко перестрибнути з конем через провалля. Регочеться з того Кирило Тур, а Шраменко зпересердя гукнув: «Я б тобі швидко заткнув пельку, якби не забув ухопить пістолі!»

А йому на це Тур: «Зроду й не пойму віри, щоб син старого Шраменка бився по-розбишацьки, маючи в руках чесну панну шаблюку! Може б і я зумів би зсадить тебе з коня кулею, та отже жду, поки ти надумаєшся, чи скакать, чи додому вертаться».

Тоді Петро Шраменко скочив з коня на землю і, розігнавшись, стрибнув через провалля і досяг другого краю. Та край обломився і був би він полетів у провалля, якби Тур не підскочив і подав йому руку. Така великодушність зворушила Петра.

«Слухай, приятелю, — каже, дишучи важко, Петро: — не буду я з тобою битись; тепер моя рука на тебе не підніметься!»

Розреготався знову на це Тур: «Годі дармо балакати! Стукнемось так, щоб аж ворогам було тяжко, і нехай лучче про нас кобзар співає пісню, аніж розійтись чорт зна по якому!»

Відбувся двобій, спочатку на шаблях, а коли шаблі в обох зламались, то на турецьких запоясниках (кинджалах) і скінчився тим, що Тур і Шраменко дали один одному в груди так щиро, що й повалились обидва, як снопи.

Кинувся Чорногор до побратима, а Леся до Петра — хвалити Бога, обидва живі. Тим часом наспіла й погоня: Шрам, Сомко, з ним декілька козаків. Петра повезли в Хмарище до Череваня, а Кирила Тура забрав Чорногор і два запорожці, що не знать звідки появилися.

Двобій Петра Шрама з Кирилом Туром становить важливий момент у романтичній лінії сюжету, яка проходить через увесь твір, поряд із головною сюжетною лінією — суспільно-історичною. Доглядаючи раненого Петра, Леся не могла скрити своїх почувань до нього. Хоч закохана пара не була певна щасливого завершення свого роману, бо Череваниха не подавала видимих ознак відмови від своїх плянів віддати Лесю за Сомка, проте, як видно, й сама не була вже певна, що це вдасться, бо Сомкові було не до того: його цілком поглинали національно-державні справи, що зовні виглядали як ніби його особиста боротьба за гетьманську булаву, а в суті речі були боротьбою за самостійну гетьмансько-козацьку Україну.

Боротьба ця набирала для Сомка нещасливого обороту — це бачив старий Шрам з Петром, супроводячи (по одужанні Петра) Сомка з Хмарища в Переяслав; бачили це і Черевань з дружиною та Лесею, їдучи в Ніжин, на запрошення осавула Ґвинтовки, що був рідним братом Череванихи. Раз-у-раз подорожні (як перша трійка так і друга) натрапляли на вияви ворожости селянства і міщанства до козацької старшини, речником якої був Сомко. Ворожість цю розпалювали з одного боку запорожці, а з другого — московські воєводи, яким було вигідне безладдя в Україні, бо полегшувало ступневе поширення і скріплення їх влади, як намісників московського царя.

З Переяслава Шрам із сином (тобто Петром) також поїхали до Ніжина, бо саме в Ніжині мала відбутися нова козацька рада, вже спільно із представниками «посполитих» (селян та міщан) і запорожців-низовиків.

Ніженський полковник осаул Ґвинтівка прийняв гостей (родину Шрама і родину Череваня) дуже привітно, виказуючи перед ними своє українство і зверхність над жінкою-полькою. Проте в дальшому виявилось, що він «грає на два боки»: не зриває зв'язків із Сомком, але й запобігає перед запорожцями, що наплили до Ніжена і тримають сторону Сомкового ворога — Івана Брюховецького. Це дворушництво Шрам помітив і, з властивою йому одвертістю, заявив Ґвинтівці: «Не їздить же нам, пане-брате, із тобою одним шляхом». Тут же, у Ґвинтівки, наші подорожні побачили навіч січового діда Пугача, який одверто виступав проти козацької старшини, тримаючи сторону Брюховецького.

Наступного дня вранці старий Шрам поїхав до Ґвинтівки в Батурин, залишивши Петра видужувати в Ґвинтівчиній садибі.

Глава XI-XII

Блукаючи з нудьги в околицях Гвинтівчиного хутора, Петро Шраменко несподіванс зустрівся з Кирилом Туром і його сестрою Настею, що проходжувалися вдвох. Виявилося, що Тур доходить здоров'я після герцю у власному хуторці, під опікою сестри і старенької матері. Тур запросив Петра до себе як старого приятеля. Та ледве встигли вони почастуватися гарячими млинцями, як нагодився старий Пугач із джурою і загадав Турові збиратися на розправу (Пугач вже знав, що Кирило Тур викрав був Лесю Череванівну, а за таке «скакання в гречку» запорожці жорстоко карали винуватця). Мати й сестра налякались (хоч не знали Кирилової провини), припадали до нього, виряджаючи, а він жартами їх заспокоював. Коли ж від'їхав з Пугачем, мати попросила Петра, щоб він пішов до козацького коша довідатися, що запорожці чинитимуть з її сином, і щоб дав про це жінкам вістку.

Петро вволив волю Кирилової матері і пішов до Романівського Кута (так звалася місцевість над річкою Остер, де запорожці, з «чорним людом»: селянством та міщанством — заложили табір, готуючись проголосити Брюховецького гетьманом України).

Ось як представився очам Петра цей табір.

«Назбиралось люду незчисленна сила, і все то була сільська чернь, мужики, що позіходились грабувати Ніжин, як приобіцяв їм Брюховецький. Обідрані кругом, у чорних сорочках: мабуть, самі бурлаки та гольтіпаки, що не маючи жадного притулку, служили тільки по броварах, по винницях та ще по лазнях грубниками. У іншого сокира за поясом, у того коса на плечі, а другий притяг із колякою...

Поміж людьми там-сям стоять бочки з пивом, ширітваси з медами та з горілкою, вози з мукою, сала, пшона і всякі припаси. Усе то наставили, усердствуючи Івану Мартиновичу (тобто Брюховецькому, — А. Ю.) ніженські міщани за те, що, каже, «не знатимете під моєю рукою жадного козака або козацького старшини над собою паном: усі будемо рівні».

Пройшовши вглиб табору, Петро побачив запорожців і їх намети. Тільки «постеріг Петро, що запорожці тут не одрізнялись одежею од простої сіроми. Знати їх було хіба по довгому оселедцю з-під шапки та по шаблях і пістолях: шаблі й пістолі були в деяких дорогії».

Побачив тут Петро незабаром і самого Брюховецького, що зумисно був одягнений просто, навіть бідно, тільки при боці мав дорогу шаблю. Демагогія Брюховецького вразила

Петра. Звертаючись до юрби, що оваційно його вітала, як свого кандидата на Гетьмана, Брюховецький мовив:

«Дітки мої! Господь з вами і вашим гетьманством! У нас у Січі — чи гетьман, чи отаман, чи так собі чоловік — усе рівний товариш, усе християнська душа. То тільки ваша городова старшина завела так, що коли не пан, то й не чоловік. Не про гетьманство наш брат запорожець думає: думає він про те, як би та як допомогти вам у вашій тяжкій долі! Серце моє болить, дивлячись на ваше убозтво! За батька Хмельницького текли по Україні медовії річки, люд убиравсь пишно та красно, як мак у городі; а тепер достались ви таким старшинам та «гетьманам», що скоро й шкуру із вас ізідеруть...»

Та Петро не забував, що має довідатись про Кирила Тура. Тож як тільки почулися звуки бубнів і вигуки: «У раду! У раду! — Петро поспішив до місця розправи.

Суд почався обвинувальною промовою Пугача, що кінчилася так: «Учинив він таке, що тільки тьфу! Не хочеться вимовити. Знюхавсь поганий з бабами і наробив сорому товариству на всі роки. Пане гетьмане, і ви, батьки, панове отаманя, і ви братчики! Подумайте, порадьтесь і скажіте, як нам цього сорома збутись? Яку б кару ледачому пакосникові здекретувати?»

Хитрий Брюховецький, щоб ще раз підлеститись запорожцям, сказав, звертаючись до сивогривих січових братчиків: «Ви знаєте всі стародавні звичаї і порядки, — судіть, як сами знаєте, а моє діло махнуть булавою, та й нехай по тому й буде».

Січові діди на це мовили: «Ну, коли так, то чого ж довго міркувати? До стовпа та киями!»

Автор детально описує сцену покарання Тура:

«Горопаху Кирила Тура зв'язали верьовками та й повели до стовпа, що стояв недалеко. Прив'язали бідаху так, щоб можна було повертатись на всі боки, ще й праву руку оставили на волі, щоб можна було бідоласі достать ківщ та випити меду або горілки; бо так водилось у тих химерних низовиків, що коло стовпа тут же й горілка стоятиме у діжечці, і калачів решето — раз для того, щоб завдавши голові хмелю, не так тяжко було горопасі кінчати жизнь, а вдруге для того, щоб охітніш козаки брались за киї. Тут бо й київ лежав оберемок. Оце ж усякий братчик, ідучи мимо, зупиняється коло стовпа, вип'є коряк меду чи горілки, калачем закусить, візьме кий, ударить раз винуватого по спині, та й пішов своєю дорогою... Рідко коли траплялось, що жаден братчик до ківша не доторкавсь, а проходив мимо, мов і не бачив нічого. То було простоїть бідний ті лиха своє врем'я, одв'яжуть та й прав. Тільки, щоб заслужити таку ласку в товариства, треба було козакові не знать яким бути лицарем».

Кирила Тура багато дехто не бив, проходячи мимо мовчки. Але Пугач і ще чотири сиві діди-братчики таки відважили йому по доброму києві. А як він ті киї витерпів і минув час кари, то Пугач перший підійшов і приклав йому до зараненої спини цілющого листя.

Глави XIII, XIV

По дорозі до Батурина Шрам заїхав на хутір до знайомого сотника Білозерця і від нього довідався, що Сомко прислав листа ніженському полковникові Васюті (що ворогував із Сомком, бо сам хотів бути гетьманом), пропонуючи йому пристати до Сомкового табору, щоб не допустити до гетьманської булави «свинопаса» Брюховецького. Васюта погодився, бо його шанси геть змаліли, і поїхав до табору Сомка в Ічню, а звідси вже разом із Сомком вирушив у напрямку Ніжена, де мали відбутися вибори гетьмана. Сомко розташував свій табір під Ніженом, недалеко від табору Брюховецького. Кількість його прихильників маліла майже з кожним днем, бо навіть у його найближчому оточенні орудували зрадники, скриті агенти Брюховецького, як ось Сомків адьютант Вуяхевич.

Але Сомко був самовпевнений, а до того ж відзначався не дипломатичним, а рицарсько-вояцьким характером і не добачав зради своїх людей, натомість надіявся на свої гармати. Ще перед тим на бік Брюховецького перейшли південні полки Лівобережжя: Полтавський, Миргородський і Зіньківський. Хоч ніженський полковник Васюта, давній конкурент Сомка, тепер пристав до нього, але користи для Сомка з того не було, бо в полку ніженському владу захопив полковий осаул Гвинтівка і перетяг полк на бік Брюховецького. Зрештою на стороні Брюховецького були й посли та воєводи московського царя, що діставали від Брюховецького обильні дарунки та запевнення вірнопідданчої служби цареві.

У таких несприятливих для Сомка обставинах, почалася «*Чорна Рада*», де дійшло до бійки між прихильниками обох кандидатів на гетьманську булаву. А що Сомкових прихильників залишилась тільки невелика купка, бо зі страху перед запорожцями його покидали один за другим навіть старшини козацькі, то низовці вихопили в Сомка пірнач і булаву і поламали їх, ледве й Сомка не було відразу вбито. Спробував він удатись до Ґабіна, московського посла, щоб той підтримав його, як законного гетьмана, своїм військом. Але в наметі Ґа-

біна вже сидів Брюховецький, приймаючи цареві подарунки. Коли з'явився Сомко, Брюховецький, вже своєю владою як новообраний гетьман, звелів Сомка і декількох вірних йому старшин замкнути в тюрму. Запорожці ж і просте городове козацтво, що до них пристало, кинулися грабувати Сомків табір та крамниці в Ніжені, полюючи за тими козацькими старшинами, що наїхали були в Ніжен у зв'язку з виборами гетьмана.

Хотіла поживитися чужим добром і селянська та міщанська маса, але запорожці й городові козаки їх не допустили: «Убирайтесь, — кажуть, — ік нечистій матері, мужва невмивана». — та й виперли за місто. А коли ніженські міщани, що їх крамниці розбивали та грабували козаки, пішли жалітись Брюховецькому, так той лише засміявся: «Ви ж хіба, — каже, — вражі сини, не знаєте, що ми тепер усі, як рідні брати? Усе в нас тепер укупі!»

Глави XV, XVI, XVII

Допавши до влади, Брюховецький Іван прагнув позбутися якнайшвидше старих січовиків. Хоч вони найбільше прислужитися йому своїм авторитетом, потягши за собою до Брюховецького масу запорожців і простого городового козацтва, проте вони своїми ультра демократичними звичками і вояцькою принциповістю та береженням старих традицій були йому тепер не до смаку, бо перетинали шлях до єдиновладдя. Отож Іванець (Брюховецький)скористався першою-ліпшою нагодою (випадком «скоку в гречку» молодого козака Олекси Сенчила), щоб показати, що суворі січові порядки хай собі будуть і далі на Запоріжжі, але в Україні мають бути його, гетьманські порядки. Він не дозволив бити киями Олексу Сенчила за зв'язок з жінкою коваля, і січові діди, на чолі з Пугачем, полаявшись з Брюховецьким, потягли на Січ, чого, власне, й хотів жадібний влади гетьман.

Але Брюховецькому не давала спокою думка про ув'язненого Сомка; він знав, що Сомко, поки живий, завжди буде для нього небезпечний, бо має за собою немало прихильників. А на московську підтримку не завжди можна покладатися: сьогодні Москва з ним, Брюховецьким, а завтра може бути ще з Сомком. І став думати Іванець — як би знайти найманого вбивця, щоб покінчити з Сомком у в'язниці. Такий «охочий» знайшовся: це був Кирило Тур.

Діставши від Брюховецького золотий перстень, із спеціяльно викарбованим на ньому знаком, начепивши на спину

горб, а обличчя прикривши чорною відлогою кобеняка (верхньої одежі — А. Ю.), Кирило Тур почимчикував до Сомкової в'язниці, коли надворі вже стемніло.

(Тут дамо слово П. Кулішеві):

«Ось добирається він до Сомкової глибки. Зараз у надвірніх дверях стоїть козак із ратищем. Наставив супроти Кирила Тура ратище:

— Геть!

— А це що? — каже йому потихо Кирило Тур, показуючи на руці перстень.

Скоро взрів сторож гетьманський знак, зараз і одчинив двері.

За тими дверима ще двері. І той пропустив мовчки, як побачив перстень. За тими дверима ще треті двері, і третій козак при дверях сторожем. Узяв Кирило Тур у його каганчик і ключ од глибки.

— Іди, — каже, — до свого товариша. Я буду сповідати в'язня, так може таке почуєш, що лучче б тобі на цей час повакладало.

А той йому: Та я й сам рад би звідси заздалегідь убраться. Знаю добре на яку прийшов ти сповідь.

— Ну, коли знаєш, то й лучче, — каже запорожець.

— Гляди ж, не входь сюди до самого ранку. Він після сповіді засне.

— Засне після твоєї сповіді всякий! — бурчав, зачиняючи двері, сторож.

Він же виходить у одні двері, а Кирило Тур входить у другі. Увійшов і зараз запер двері. Гляне, посвічуючи по глибці каганцем, аж у кутку сидить на голому ослоні Сомко. Одним залізом за поперек його взято і до стіни ланцюгом приковано, а другими кайданами ноги замкнуті.

У старій подряній сірячині, без пояса і без сап'янців. Усе кармазяки поздирали, як узяли до в'язнення; тільки вишиваної золотом і сріблом сорочки посовістились ізнімати. Вишивала ту сорочку небога Леся; і по ковніру, і по пазусі, і по лямівках широких рукавів повиписувала голубонька сріблом, золотом і блакитним шовком усякі квітки й мережки, а Черевиниха подарувала її безталанному гетьманові на пам'ятку гостювання в Хмарищі. Так оця тільки сорочка зо всього багатства йому осталась: і чудно, жалісно було б усякому дивитись, як вона у тій мізерній глибці із під старої сірячини на гетьманові сіяла.

Постановив Кирило Тур на вікні каганчик, а сам зблизився до понурого в'язня. Той дивиться на його мовчки. Дістав запорожець із-за халяви ножаку і показує її Сомкові. Той ізвів до неба очі, охрестився:

— Що ж? — каже, — роби, що тобі сказано робити.

А Кирило Тур сипким пита голосом:

— Хіба ж тобі не страшно вмирати?

— Може б мені, — каже Сомко, — й страшно було, якби не було написано: «Не убойтесь от убивающих тіло, душі же не могущих убити...»

А Тур каже: — Та це ти так мізкуєш, поки не почув заліза за шкурою. Ось ке лиш, я трошки різону по грудині...

— Адова утробо! — крикне тоді Сомко. — Невже тобі мало моєї крови? Ти ще хочеш навтішатись моїми муками! Бачу по твойому голосу, що ти, як паскудний червяк, живучи під землею, звик іссати кров християнську! Так упивайся ж, гадино, у моє тіло! Не почуєш ти, пакосний, як Сомко стогне!

— Добре, ій-Богу добре! — каже тоді Кирило Тур своїм голосом, ховаючи ніж за халяву. — Ій-Богу, — каже, — мені здається, що я смик, а всі люди скрипки: як поведу, так вони і грають! Не життя я на світі коротаю, а весілля справляю.

— Що це! — каже Сомко, — невже я од нудьги починаю з марою розмовляти? Скажи на ім'я Боже, чи справді ти Кирило Тур, чи це вже моя голова починає з печалі туманіти?

Запорожець зареготав:

— Ще й питає, а яка б ж шельма, опріч Кирила Тура, пробралась до тебе через три сторожі? Тільки він один зачарує всякого так, що й сам не тямить, що робить.

— Що ж ти мені скажеш?

— А от що я тобі скажу: давай лишень мінька на одежу, та виходь із цієї пакосної ямки. Тут тільки б гадині жити, а не чоловікові. Уподобав же чорт знає що! Там тебе під Бугаєвим Дубом жде такий же дурень, як і я: паволоцький піп із попеням. Уже вертавсь у Паволоч, думав, що ти попався навіки чорту в зуби, так їхав рятувати паволочан. Тетеря, бач, пронюхав, що тут роїть супроти його Шрам та, пронюхавши, давай тиснуть паволочан — притьмом хоче зруйнувати місто; так їхав Шрам рятувати. А я послав козака навперейми: «Постривай, — кажу, — попе, ще може вернемо сокола з клітки!» А тут, поміж миром пустив таку поголоску, що Сомко вже на волі, так куптесь і ждіть гасла. Ти, може, не знаєш, сидячи тут, що вже розжував усяк харцизяку Іванця. Тепер тільки гукнеш

по Україні, так тисяча тисячу попихатиме та до тебе бігтиме. Піднімуться й тії, що не були на раді; бо на раду позлазилась до Йванця тільки сама погань з України, а добрі люди не поняли гольтіпакам віри. Тим то Іванець із поганцями таке лихо і вкоїв. А з Запорожжя теж тільки самі паливоди на Україну вийшли, а що зосталось доброго, то все тепер за тебе — тільки озвешся, руку потягне і допомогу дасть. Що ж ти мовчки слухаєш, мов я тобі казку кажу?

— Того слухаю мовчки, — одвітує Сомко, — що з цієї бучі пуття не буде. Багато розлив християнської крови Виговський за те нещасне панство та гетьманство; багато й Юрась погубив земляків, добиваючись того права, щоб над обома берегами гетьманувати. Невже ж не уйметься плисти по Україні кров християнська ні на часину? Оце я ще почну одного супроти другого ставити, і за своє право людську кров точити! Бо Йванець з козаками стоїть тепер міцно: щоб його збити, треба хіба усю Україну надполовинити. А навіщо? Щоб не Брюховецький, а Сомко гетьманував!

— Отже ні, коли хочеш знати! — каже Кирило Тур. — Не на те, щоб Сомко гетьманував, а на те, щоб правда узяла верх над кривдою!

— Візьме вона верх і без нас, брате Кириле. Може, це тільки на науку мирові попустив Господь Україну в руки харцизякам. Не можна, мабуть, інше, як тільки горем та бідою довести людей до розуму.

— Так оце ти зрікаєшся свого гетьманського права? — питає Кирило Тур.

— А що ж би ти робив? Уже коли в мене були й други, й приятелі, були й полки й гармати, та не благословив мене Бог властвувати: «Друзі мої й іскреннії мої оддалече мене сташа і чуждахуся імене моєго» — так чого ж мені тепер супротив своєї долі пручатись?

— Старий Шрам не так думає, — каже Кирило Тур.

— Думав і я гордо та несито, поки смерть не заглянула мені в вічі.

— Ну, дармо, — каже запорожець. — Нехай воно буде собі як хотя. Тільки все ж таки у тебе в голові зосталось, думаю, доволі мозку, хоч і заглянула смерть у вічі. Нічого тобі клать обуха у цих різницях, коли тобі одчинено настіж двері. Ма лиш надінь відлогу та ще оцей персник про запас візьми, то пройдеш крізь огонь і воду.

— А кайдани? — спитав Сомко.

— Що нам кайдани? Я призапас такої розрив-трави, що тільки притулю, так і к нечистому порозпадаються. Ке лиш сюди ноги.

— Підожди, брате, — каже Сомко: скажи перше, а ти ж як звідси вийдеш?

— Що тобі до мене? Іди лишень ти, а я найду собі дорогу...

— Е, ні, мій голубе! Цього не буде. Нехай той гине, на кого Господь показав перстом своїм! Чужою смертю я волі купувати не хочу».

І скільки не намовляв Тур Сомка, запевняючи, що він, Тур, має стільки сприту, що й себе врятує, бо він «характерник», Сомко від своєї заяви не відступив.

«Я вже сказав, що чужою смертю не куплю собі волі; а що раз сказав Сомко, того й повік не нарушить!

Тоді Тур з Сомком обнялись і обидва заплакали, а далі Тур поспішив із глибки до свого побратима Чорногора, який в умовленому місці чекав з кіньми.

Смутно було тепер Кирилові Турові сідать на коня, що для Сомка наготовив, а ще смутніше їхати до старого Шрама та розказувати, що вже Сомко між козацтво не вернеться».

Повідомивши Шрама про це, Кирило Тур з Чорногором поїхали на хутір Ґвинтівки, де перебувала Леся Череванівна з матір'ю.

Глава XVIII (остання)

Шрам із сином (Петром) поїхали в своє місто Паволоч, і тут старий піп-полковник учинив свій останній геройський акт на землі: він добровільно віддав себе до рук Тетері і своєю смертю відкупив паволочан від руїни міста. Похоронивши батька, Петро Шраменко думав рушити на Запоріжжя, але — кохання до Лесі таки привело його ще раз до хутора Хмарище і тут він застав усю родину Череванів, яка зустріла Петра, як рідного сина. Череваниха розповіла Петрові, як вони злякались були, коли до них, на хутір Ґвинтівки, приїхав Кирило Тур з Богданом Чорногором: вони думали, що той шибайголова, Кирило Тур, таки хоче здійснити свій намір — ухопити Лесю і помчати в Чорногору. Аж Кирило Тур привіз усю родину Череванів у Хмарище і тут їх залишив, кажучи: «А ви справді думали, що я такий дурень, як яке Шраменя! Нехай вам цур, вражим бабам! Од вас усе лихо стає на землі!»... І по-

їхав з побратимом у далеку Чорногору.

Петро Шраменко залишився, таким чином, єдиним кандидатом на руку Лесі, бо незабаром Сомкові з наказу Брюховецького стяли голову. Минуло якихось півроку, і Леся з Петром побралися.

Отже побутово-романтична лінія сюжету *«Чорної Ради»* — на противагу до лінії національно-державної — закінчується «гепіендом». А свою першорядну з усіх поглядів повість автор завершує словами глибокої віри в те, що все в цьому світі діється згідно з Божою волею.

«А — то усе лихо минулось, мов приснилось. Яке то воно страшне усякому здавалось! А отже, як не Божа воля, то їх і не зачепило. Це так, як от інколи схопиться заверюха — громом гримить, вітром бурхає, світу Божого не видно; поломле старе дерево, повиворочує з корінням дуби й берези; а чому указав Господь рости й цвісти, те й останеться і красується весело та пишно, мов ізроду й хуртовини не бачило».

Михайло Коцюбинський (1864-1913), м. Вінниця на Поділлі, в сім'ї дрібного урядовця).

Перші оповідання Коцюбинського носять на собі слід народницького стилю Нечуя-Левицького; це оповідання дитячі: *«Жінка»*, *«Харитя»*, повість *«На віру»* тощо. Проте К. швидко звільняється від впливу народництва, натомість на його творчість помітно позначується вплив імпресіонізму з його глибоким поринанням в психологію героїв твору, доглибне розкривання внутрішніх спонук тих чи тих вчинків дійових осіб. З-під пера К-го виходять такі високої мистецької вартости твори як «Persona grata», *«Подарунок на іменини»*, *«Коні на вигоні»*, *«Лялечка»* та повісті: «Fata Morgana» і *«Тіні забутих предків»*.

Тут подаємо уступи початкового розділу нашого критичного нарису «Природа-творчість-кохання», де опукло представлено обох головних героїв твору: Івана і Марічку. Текст Коцюбинського скрізь подано в лапках.

Іван і Марічка
на тлі карпатської природи

Івана Палійчука *(«Тіні забутих предків»)* М. Коцюбинсько-

го) вже змалку вабила природа рідних йому карпатських полонин, лісів та гір. Серед природи він почував себе найкраще і жив найповніше. Ще коли йому було сім років, Іван глибоко розумів і відчував природу, її життя. Вона для нього являла неозорну арену боротьби добрих і лихих сил, друзів і ворогів людини. Малий Йванко знав, що:

«В лісах повно лісовиків, які пасуть там свою маржинку: оленів, зайців і серн; що там блукає веселий Чугайстер, який зараз просить стрічного в танець та роздирає нявки; що живе в лісі голос сокири. Вище, по безводних далеких недеях нявки розводять свої безконечні танки, а по скелях ховається шезник. Міг би розказати і про русалок, що гарної днини виходять з води на берег, щоб співати пісень, вигадувати байки і молитви, про потопельників, які на заході сонця сушать бліде тіло своє на каменях в річці. Всякі злі духи заповняють скелі, ліси, провалля, хати й загороди та чигають на християнина або на маржину, щоб зробити їм шкоду...

Весь світ був як казка, повна чудес, таємнича, цікава й страшна»

Спонукуваний внутрішньою потребою мистецької творчости, Йванко, щоб відтворити ті неясні і невловимі, а так жагучо принадні мелодії, що бриніли в його душі, сідав десь на узбіччі гори, виймав сопілку і грав тих немудрих пісень, що їх чув од старих. Грав і мучився, бо власна гра його не задовольняла — вона була куца і бліда, вона жадною мірою не відзеркалювала багатства і різноманітности світу природи, що тисся в дитячу душу Йванка.

Одного разу Йванко покинув корови, що їх пас, і подрялася високо в гори, зручно продираючись крізь хащі кущів звалених бурею і старістю дерев, переплигуючи з каменя на камінь. За ним підіймався з долини вічний шум Черемоша і приглушені віддаллю дзвінки корів, як далеке зідхання. На верху гори, де накидане в безладді каміння творило хаос поламаних скель. Йван сів одпочивати; повними пригорщами черпав враження, жадібно вслухався в багату симфонію звуків величної гірської природи.

«І ось раптом, в цій дзвінкій тиші, почув він тиху музику, яка так довго і невловимо вилась круг його вуха, що навіть справляла муку! Застиглий і нерухомий витягнув шию і з радісним напруженням ловив дивну мелодію пісні...

Але хто грав? Навкруги була пустка, самотній ліс і не видно було живої душі. Йван озирнувся назад на скелі — і скаменів. На камені верхи сидів «той» — шезник, скрививши гостру борідку, нагнув ріжки і, заплющивши очі, дув у фльояру». Гра шезника починалась скаргою, жалем, що нема кіз, і кінчалася радісним співом-тріюмфом, що позначав кіз появу: «Є мої кози... є мої кози...» — заскакали радісні звуки, і Йван з жахом побачив, як, виткнувшись з-за галузок, затрясли головами бородаті цапи.

Він хотів тікати і не міг тікати. Сидів, прикутий на місці і німо кричав від холодного жаху, а коли врешті видобув голос, шезник звинувся і пропав раптом у скелі, а цапи обернулись в коріння дерев, повалених вітром».

Це було мистецьке хрищення Йвана, хрищення на поета-співця. Коли він очуняв від страху, здобув душевну рівновагу, опинившись в знайомих місцях, він «вийняв денцівку (сопілку. А. Ю.). Зразу йому не йшло, мелодія не давалась. Починав грати спочатку, напружував пам'ять, ловив якісь звуки і, коли врешті знайшов, що віддавна шукав, що не давало йому спокою — і лісом попливла чудна, невідома ще пісня, радість вступила в його серце, залила сонцем гори, ліс і траву, заклекотіла в потоках...»

Так знайшов Івась у лісі те, що шукав — красу і радість творчости.

І під знаком служіння красі виникло й незвичне кохання Йванка з дівчинкою ворожого роду Марічкою. Спочатку вони пасли разом корови й овечки, а досягши юнацького віку, жили надією побратися. Марічка була такої ж поетичної вдачі, як і її обранець. Вона любила слухати, коли Йванко грав на фльоярі.

«Марічка обзивалась на гру фльояри, як самичка до дикого голуба — співанками. Вона їх знала безліч. Звідки вони з'явились — не могла б розказати. Вони, здається, гойдалися з нею ще у колисці, хлюпалися у купелі, родились, у її грудях, як сходять квітки-самосійки по сіножатях, як смереки ростуть по горах. На що б око не впало, що б не сталось на світі: чи пропала овечка, полюбив легінь, зрадила дівка, заслабла корова, зашуміла смерека — все виливалось у пісню, легку і просту, як ті гори в їх давнім, первіснім житті.

«Зозулька ми закувала сива та маленька,
На все село іскладена пісенька новенька...»

Так звичайно починала чергову пісню Марічка, оповідаючи в ній про свіжу ще подію в селі — чи про горе матері, син якої загинув у лісі, придушений деревом, чи про смерть Андрія від чарів Параски. А кінчала свої пісеньки Марічка незмінно:

«Ой кувала ми зозулька та й коло потічка,
А хто ісклав співаночку? Йванкова Марічка».

Коли по смерті батька Йванко мусів іти на заробітки, Марічка співанками косичила їх розлуку:

«Ізгадай мні, мій миленький
Два рази на днину,
А я тебе ізгадаю
Сім раз на годину».

У нашому письменстві ще тільки Леся Українка в чарівній *«Лісовій пісні»* так прекрасно вводить читача в поезію природи і кохання. Поламо цю паралель.

Дитинство Лукаша з *Лісової пісні»* нам не відоме — знаємо, що виріс у селі. У лісі, де він появляється з дядьком Левом (мати прийшла з села пізніше), він постає перед нами відразу, як молодий гарний парубок. Дається ще завважити на духовім обличчі Лукаша два різних впливи: дядько Лев, з його поетичною вдачею, з тонким розумінням природи волинського лісу мав благотворний вплив на розвиток мистецької душі Лукаша. Інший, протилежний вплив на Лукаша його рідної матері: це була людина чужа поезії природи, черства і жадна матеріяльних статків. За короткий час, поки її ще не було в лісі, пишною лісовою рожею зацвіло кохання Лукаша і Мавки — ніжного лісового створіння. Їхнє кохання виповнює також чар мистецької творчости. Коли Лукаш грає на сопілці веснянку, Мавка глибоко переживає музику і зрештою сама тихенько озивається на той самий голос:

«Як солодко грає.
Як глибоко крає,
Розтинає білі груди, серденько виймає!»

Природа навколишня в унісон пісні розвиває свої сили:

«На голос веснянки відкликається зозуля, потім соловейко, розцвітає яріше дика рожа, навіть біліє цвіт калини, глід соромливо рожевіє, навіть чорна безлиста тернина появляє ніжні вітки».

***

Міцне, напоєне гірським повітрям і пахощами полонини

кохання Івана не хотіло зразу визнати невблаганного факту — смерти Марічки в хвилях Черемоша.

«Великий жаль вхопив Івана за серце. Зразу його тягло скочити з скелі у крутіж: «На, жери і мене!» Але потому щемлячий тусок погнав його в гори, далі од річки. Затуляв вуха, щоб не чути зрадливого шуму, що приймав в себе останнє дихання Марічки. Блукав у лісі поміж камінням, в заломах, як ведмідь, що зализує рани, і навіть голод не міг прогнати його в село. Знаходив ожини, гогодзи, пив воду з потоків і тим живився. Потому щез. Люди гадали, що він загинув з великого жалю, а дівчата склали співанки про їхнє кохання та смерть, які розійшлися по горах».

Шість літ змагався з самим собою, з своїм серцем Іван, блукаючи невідомо де. А коли на сьомий рік з'явився в своїм селі, то це вже був не той Іван, що кохав Марічку і мистецьки грав на фльоярі.

В. Чапленко — повістяр

Василь Чапленко (1900 —) повістяр, драматург; поза тим публіцист і науковець-мовник. Головні повістярські твори: *«У нетрях Копет-дагу»* — пригодницька повість; *«Чорномор'ї»* — історичний роман (властиво повість), *«Їсько Гава»* — віршована сатира; *«Люди в тенетах»*, — сатирична повість, *«Півтора людського»* — повість з доревол. часу, *«Українці»* — повість. З драматургії: *«Знайдений скарб»*, *«Гетьманська спадщина»*, *«Третя сила»* і *«Чий злочин»*. Крім того 6 чи 7 збірок оповідань, з них найповніша збірка *«Зойк»*.

Махно із своїми підручними в Січеславі*)

Три дні гатили махнівці з гармат із-за Дніпра по Озерних рядах, а часом сягали й далі, бючи без націлювання по вигнутій сідлом панорамі міста. Ніби розкладали тими пострілами вогнища, що розквітали вночі, як великі пекельні квіти, і блідли вдень, завидна. Із самих же Озерних рядів залишились уже тільки обгорілі стіни, ті задимлені руїни зяяли чорними ранами вирв та вигорілих вікон; з деяких із тих дірок курів ще дим, спокійно, звивистими гадюками виповзаючи вгору...

Але тепер, на четвертий день, уранці, бій точився вже в самому місті, і більше діяли рушниці, скорострільні та ручні гранати, а гармати мовчали.

Махнівці наступали разом з більшовиками. Вночі вони пустили з Амура через міст поїзд-порожняк, а поки Кривошликові козаки поралися біля ньо-

*) Цей наголовок — хрестоматійчний, не авторський. — А. Ю.

го, розбитого в тупику, пустили панцерний поїзд із військом, і те військо, селяни та матросня, напали майже ззаду на Республіканський Кіш, що пильнував горішнього поверху моста.

І становище для «українців» ставало дедалі скрутніше. Горобець мусів відступити з мосту на Провіянтську вулицю...

У цій заплутаній ситуації поручникові Василикові треба було знайти штаб Республіканського Коша. А як це був район, де їхати автом посеред вулиці, під обстрілом, уже не можна було, то він подався пішки.

— «А тільки де ж це наші, шляк би його трафив?!» — подумав тривожно. — Мусили б бути десь тут»...

І він побіг униз попід парканами Широкої в напрямі до Катеринінського проспекту, де ще, на його думку, міг бути отаман Горобець із своїми хлопцями. Біг, трохи прихилившись та підібравши поли шинелі. А кулі аж висвистували в чистому сонячно-морозному повітрі «пізнього сніданння», цвьохали батогами вздовж, справді, «широкої» вулиці, по другій перії якої починався Озерний базар: ф'ю-у... ф'ю-у...

Раз-у-раз ляскали постріли з рушниць, кулі висвистували, а хто стріляв і звідки, годі було добрати. Десь далі, ліворуч, очевидячки, біля вокзалу врядди-годи «мирно» татакав скорострільний, — обізветься і замовкне, а те татакання понесе далі луна: ах-ах-ах... Там же час від часу стукали «дерев'яні» молотки ручних гранат: очевидячки, бій точився на близькій відстані. Але здаля, з Широкої, бій видавався майже веселим, чимсь таким, як стріляння для розваги, приємної такого гарного сонячно-морозного дня. Тільки ж і в такому «веселому» бою якась випадкова кулька могла ненароком дзьобнути, і тому поручник Василик пригинався...

— Ага, он де вони!

Ці слова поручник Василик вимовив уголос, просто таки зрадівши, що нарешті знайшов своїх. Побіг у напрямі рогу Широкої й проспекту, звідси на мить вигулькнув був вояк у жовтій дублянці. Крутнувся за ріг останнього будинка — і відхитнувся назад...

— Стій! Руки вгору!...

Прямо йому в груди скерував кольта здоровенний матросяка, розхрістаний, перехрещений скорострільними стрічками, обвішаний гранатами. Глянув поручник, — а їх, тих махнівців, ціла купа, чорний прапор, як хмара, затуляє сонце. Підніс руки вгору, ще не тямлячи гаразд, що сталось. Махнівці? Чому вони тут, коли «наші» боронять шлях до міста на Провіянтській? І чи це він у полон потрапив? Отак безглуздо?

Матросило рвонув поручникову портулею з кобурою разом, зірвав, труснувши його дрібною фігуркою, як пір'їнкою, аж він мало не полетів сторчака, посковзнувшись.

А матрос стояв перед ним і на ввесь рот реготався:

— Ха-ха! От який горобчик Сивакові в сильце ускочив! Офіцерик!..

І, бринькнувши себе по губах, викинув ритмічно ногами, широкими кльошами матроських штанів вимахнув:

Ех, яблучко, куди котишся?
До Махна попадеш — не воротишся...

Безкозирка на потилиці, з-під неї мичка буйного чуба матляється, і на тому чубі, а також на розхристаних волосатих грудях сива наморозь понамерзала. А на шиї на ретязі-поводі кінському ще один револьвер теліпається, по животі б'є, як матрос підстрибує. Такого страховища поручникові ще не доводилось бачити...

На це видовище позбігалися інші махнівці, усяково пообвішувані, як і матрос, зброєю, а декотрі з-між них були й у жовтих дублянках: мабуть, з убитих «українців» поздіймали. Багато було й у звичайних селянських линтваревих кожухах. Оточили видовище колом.

Ех, і яблучко...

Матрос раптом спинився, посковзнувшись. А як вирівняв ходу, підійшов упритул до поручника і видивився колючими, по-ідіотському сіро-крижаними очима йому в вічі, випнув уперід щелепате підборіддя.

— Хто такий? Австріяк? Почому тут?

Поручник зопалу взяв імпровізувати «правдоподібну історію» — чому він «тут». Він західний українець, а не австріяк, тепер приїхав сюди збирати майно Західно-української республіки... Він ішов до знайомих...

У цю мить пролунала якась команда, і махнівці юрбою кинулись за ріг, на Широку, либонь, щоб далі наступати. Поручник з матросом лишилися вдвох.

— Ладно! — перебив «історію» матрос. — Опісля розберем... А тепер горобчика треба приборкати.

Він відчепив від свого пояса шматок електричного проводу і зв'язав поручникові за спину руки, боляче стяг. Поручник аж засичав від болю.

— Гайда вперед! — махнув матросило рукою з кольтом упоперек проспекту. — Та швидше, бо, бач, стріляють!

І вони майже підбігцем перескочили мостинець, сховались під засніжені акації на бульварі, а потім і другий мостинець перескочили, опинившись під захистом високих будинків. Тут пішли спокійніше. Стрілянина виразно віддалялась із цього району — ішла нагору, підкочувалась туди хвилями, до Польової в один бік і до Соборного майдану — в другий. Було ясно, що «українці» відступають.

— Чуєш? — звернув на це увагу й матрос. — Украйонци дають драла...

Поручник ніяк на це не відгукнувся. Згадав раптом Оксану — що з нею буде, як босячня допадеться до того району? Навіть уявити моторошно було... А він сам ускочив у таку ідіотську ситуацію! Невже отак безглуздо й загине? Невже нема рятунку?

— А тут водися з тобою! — раптом злісно не плюнув, а харкнув матрос. Братва там уже по буржуях шастає, а я тут... Та хоч іди швидше, а то вощну вмах... таку твою мать...

І вдарив руків'ям кольта полоненого в спину. Усередині в поручника заклекотіла люта ненависть до звірюки-матроса, але він був безсилий будь-що зробити для свого порятунку. І та безсила лють як раптом вибухла, так раптом і погасла. Він тільки подумав розпачливо: «Невже ми з ним належимо до одного народу? З мови ж знати, що це не кацап»...

Вийшли на Провіянтську, що вела на міст. Тут скрізь лежали трупи вбитих «українців» і махнівців. Ось один такий матрос, як і його конвоїр, ле-

жить навзнак, розкинувши руки. Груди розхрістані, безкозирка відкотилась геть, очі мертво витріщені. Он другий закляк ницька, підклавши незручно під себе руку з пістолем. Подекуди жовтіли кожушки «українців», здебільшого дуже молодих хлопців, що, справді, могли вмирати з ім'ям матері на устах.

Поручник чомусь подумав, що давні запорожці були трохи чи не такі, як матроси, — відважні й... брутальні...

Ураз матрос-конвоїр скомандував:

— Повернись до стіни!

Поручник механічно виконав наказ — повернувся до високого цементового паркану, що стояв з одного боку мосту. І раптом чує: за його спиною якось «мирно» клацнув курок пістоля. Раз, удруге... «Чому це?» — подумав. І похолов від жаху: «Так оце вона, та безглузда смерть!?»

— У чому справа, Сивак? — спитав якийсь інший голос.

Та ось буржуяку хотів коцнути, — озвався спокійно матрос.

— Облиш!

А потім той другий, владний голос звернувся до поручника:

— Хто такий?

Поручник обернувся: перед ним стояв малий на зріст, кривоплечий чоловік, що, мабуть, устав з **обоянки,** яка стояла неподалік; був у чорній смушевій шапці, а з-під тієї шапки виглядала мичка сивуватого волосся, як у сільського парубка. Кирпатий, з білявими салдатськими вусами й виразом бульдога видочок світився малими котячими очима. З усього, а передусім з тону його голосу було знати, що це якийсь старший між махнівцями. Матрос Сивак перед ним зовсім знітився.

— Хто такий, питаю? — повторив чоловічок. — Австріяк?

І поручник знов почав швидко оповідати ту зімпровізовану історію, що її почав був у момент захоплення в полон. У голосі була навіть запобігливість, особливо, коли сказав:

— За віщо ж розстрілювати? Я чужоземець... І мій револьвер був у кобурі, — я не стріляв...

— Відведи в штаб! — наказав чоловічок матросові.

— Пане отамане! — почав поручник, підбадьорений «приязним» тоном рятівника.

— Не пан... не пан, — повчально тим же мирним тоном сказав чоловічок. — Анархія ніяких панів не визнає... А що таке?

Поручник пожалівся, що йому дуже стягнуто руки, не можна витримати. Чоловічок попробував рукою дріт.

— Попусти! — звелів матросові і зразу ж, обернувшись, пішов до своєї **обоянки.**

Матрос узяв незадоволено перев'язувати руки. Мимрив:

— «Попусти!» Нащо попускати, коли однаково коцнемо?..

Став придивлятись до кольта, повертаючи барабан. Вимахнув пістолем угору — і бахнув; постріл лунко розкотився понад широким крижаним простором Дніпра: тьох-тьох...

— Гм, тепер б'є, а тоді, як заціпило... Ну, щастя твоє, — сказав уже до поручника. — Та я б тебе таки коцнув, якби батько Махно не нагодився... Ну, гайда!

Так це сам Махно?! — мало не скрикнув поручник.

— Він, виявляється, не такий страшний, як його банда...

Пішли мостом далі, часом переступали через трупи, — так їх було багато. Очевидячки, отаман Горобець таки добре боронив цей основний шлях до міста.

На Амурі, на залізничній колії стояло три вагони, посередині пасажирський, а по краях «теплушки», і це був Махнів штаб.

Сивак привів поручника до однієї з «теплушок», розв'язав йому руки, відібрав пояс і наказав лізти всередину. Двері теплушки примерзли, і поручник не міг їх сам відчинити.Сивак допоміг відчинити і навіть підсадив малого на зріст полоненого.

У «теплушці» була залізна грубка, у ній тліло кам'яне вугілля, і в вагоні було тепло. Було також багато соломи, на якій можна було прилягти.

Коли Сивак причинив знадвору двері, поручник так і зробив — ліг на ту солому. Не думки, а якийсь інстинкт самозбереження виповнював його єство, — бився, як загнаний у клітку звір, безпорадно бився. Він ще живий, але що буде далі?

— «А від того розстрілу, мабуть, мене материна молитва врятувала», — згадав Сивакову спробу його розстріляти.

— Там десь мати, «усусуси», а я тут, у цьому пеклі»...

Чи він жалів, що вплутався у цю пекельну колотнечу на «Сході», — не знав сам...

* * *

Незабаром після того як поручник Василик попався в полон до махнівців, стрілянина в місті нарешті вщухла. Правда, де-не-де поляскували окремі постріли з рушниць та пістолів, але то вже були іграшки, в порівнянні з гарматним обстрілом міста впродовж трьох діб.

Невиспані, вимучені напруженим чеканням усяких бід, зголоднілі, люди вилазили з своїх нір, роздивлялись по вулицях, щоб довідатись, хто переміг. І це зразу стало ясно: перемогли махнівці з більшовиками, але кількісна перевага була таки за махнівцями. Озброєні ватаги цих переможців тинялися скрізь по місту, грюкали прикладами в двері, шукаючи «українців» та всяких інших «буржуїв». Которі були п'яні (розперезана анархія!), ті вигукували дикими голосами, ревли матюхами, співали «Яблучко»... Одягнені — хто в селянському кожусі, хто в салдатській шинелі, хто в «панському» пальті чи шубі, але всі однаково обвішані зброєю, як якісь фантастичні страховища... І скрізь оте «Яблучко», несамовите «Яблучко»... А всупровід до нього гармонія, розтягнута широко через груди гармоніста, — гармонія, що ревла, як звірюка, як **широкий степ у негоду**... А танцюристи били чобітьми об мерзлу землю, аж крижані іскри сипались, аж виляски йшли...

Можна було не раз бачити, як уздовж Катеринінського проспеку, згори вниз, баскі коні (куркульські) несли обоянку, повну таких вояків, повну реву гармонії і того ж таки «Яблучка». Обоянка пролітала бурею і зникала десь там біля вокзалу або на Провіянтській. Як фантастичне видиво, як галюцинація...

Двоє махнівських вояків задзвонили (не загуркали!) і до мешкання диякона Бондаренка. Диякон, перелякано знітившись, сказав жінці, щоб пішла спитати, «хто там»: йому, «патлатому», небезпечно було показуватись анархістам, що були зазнаки проти «попів». Хоч Ольга Пилипівна перше, у свар-

ці з Агрипиною Антонівною, й кричала, що «хай наступають» махнівці, але тепер теж потерпала і якийсь час огиналась, не хотіла йти. Але дзвінок так уперто, крикуче й довго різав по нервах, що вона не витримала. Та, на превелику радість, виявилось, що прийшли «свої» — Мишко і з ним ще один махнівець, лататтянський парубок Лука Нагаєнко. Їх разом визволили з «української» в'язниці махнівці. Обидва теж були озброєні до зубів: через плечі рушниці й скорострільні стрічки, в кобурах револьвери, за поясами ручні гранати.

Такий вигляд сина, на додачу до загального пригноблення, так подіяв на батька, що той — дарма що нахвалявсь «закатувати» — ані писнув, побоявся Мишкові й накриво щось сказати. Ольгу Пилипівну теж убила поява сина в такому вигляді та в такому товаристві. Її син, син диякона, славного своїм голосом на ввесь Січеслав, з отаким хамом за панібрата! О, цього її серце не могло перенести! Але все таки добре, що знайшовся, що живий!.. Вона тепер, як роздивилась, навіть уже зраділа, що він прийшов, і мовчала, як німа.

Та Лука Нагаєнко, проти сподівання, повівся не так уже й дико: сказав досить чемно «драстуйте!» і подав з важким виглядом і дияконові, і дияконисі руку. І в цих його рухах та в глибоких очах, над якими звисав курячим крилом чуб сільського парубка, виявлялася самоповага завойовника, що не міг знижуватися до примітивного бешкетування.

Крім того, й дружба з Мишком, мабуть, тут чимало заважила: не випадало ж бешкетувати в домі Мишкових батьків.

— Оксано! — відчинив Мишко без попередження двері до її кімнати. — Вийди сюди: я земляка твого привів...

Оксана, прикро скулена, стала на порозі, застібаючи блюзку.

— Земляка? З Латаття?

— З Латаття, — мовив з тим самим важким виглядом і тоном Лука, підійшовши до неї своєю перевалькуватою качиною ходою і теж подавши руку. — Я кадась вас бачив у церкві...

І знов таки в нього, бачилось, не було вже й сліду тієї ворожости до попівни, що була в селі Лататті, коли він заздрив своїм одноліткам Василеві Роговенкові та Гнатові Кутькові, як вони ходили гуляти до цієї панночки. Він же, завойовник, не тільки тепер порівнявся з «панами», а й був вищий за них: вони тремтіли перед ним, а не навпаки.

Спочатку виглянула з-поза Оксаниної спини, а потім і вийшла до вітальні (Оксана відійшла трохи набік) Агрипина Антонівна.

— А чий же ви? — спитала.

Те «ви» ще дужче «задобрило» завойовника, і він сказав з гідністю:

— Нагаєнко... Юхима Нагаєнка єин, може, знаєте...

Але Агрипина Антонівна «низян» мало знала. Знала тих, хто жив ближче до центру, а «низян», особливо молодих, майже нікого не знала. Тоді Лука додатково пояснив, що він жив недалеко від Василя Роговенка та Гната Кутька, товаришував з ними.

— А ви їх, мабуть, знаєте, — сказав.

Агрипина Антонівна скинулась поглядом з Оксаною. Мовила:

— Та цих знаємо...

Далі Лука розповів, що Василь Роговенко був разом з ним у лісі, в рево-

люційних повстанцях проти гетьмана, та потім перейшов до «українців»...

— «Українці»!? —- вихопилось мимохіть у Оксани.

— До яких «українців»?

— Та до тих, що їм оце «батько Махно» дав доброї прочуханки. І я, як Василя піймаю, не подивлюся, що разом товаришували. Буде й йому, «контрі», те, що Степанцевому Антонові, «хліборобові»... Я ж того Антона в лісі розстріляв... Ці ж «українці»... (хотів сказати: «туди їх мать», але стримався) повибивали мені зуби, — розтулив рота й показав щербину, — мало рук не повикручували... Один галичанин усе допитувався, хто вбив вашого батька... Я не вбивав, був у іншому селі зайнятий, там куркулів зничтожували... Та й Василь, не знаю, чи був. Був дядько Іван Овечка, що з Василем утік до «українців», — це знаю... І я тому галичанові про Овечку сказав, бо чого мені жаліти «контру»? Хай самі себе стріляють... Ну, але й галичанинові я зубів не подарую! Хіба не піймаю...

Розмова про «галичанина», можливо, була б ускладнила ситуацію, якби дурний Мишко був при цьому, бож він міг би необережно зрадити знайомість цієї родини з тим «галичанином». Та він вийшов був на той час до іншої кімнати передягтися після в'язниці...

Але Оксані й так від цієї розмови голова пішла обертом. Отакі відомості! Василь був тут у місті і до неї не признався! Чому? Він же знав, що вона тут живе! Але її радувало те, що він уже не більшовик, той такий коханий, такий милий із мрійними очима парубійко! І до вбивства батька не причетний... А вона ж була наставилась його зрадити! Яка новина, Боже ти мій!

А тим часом Мишко передягнувся і, вившовши знов до вітальні, попросив у матері їсти. Ольга Пилипівна, значно вже заспокоєна, кинулась на кухню, і незабаром на столі посеред вітальні парували миски з гарячим борщем. Звичайно, й Луку запросили до столу. Лука аж тепер скинув шапку і, глянувши на образи, на мить завагався був, чи, часом, не перехреститись перед їжею в дияконовій хаті, але подивився на Мишка — той сів і став їсти не перехрестившись — та й собі так зробив. Тільки куряче крило свого чуба долонею пригладив.

— Може б, ви роздяглися? — звернувся диякон до Луки, що сів до столу в «буржуазному» пальті, обвішаний гранатами, а рушницю поставив між колінами (з обережности, мабуть). — Одягненому ж незручно їсти.

— Добре й так, — сказав Лука, нахиляючись волячим похилом до миски з стравою. — Ми зараз підемо...

— Куди? І Мишко? — злякалась мати.

— Підемо «контру» трусити. Батько Махно сказав, щоб не зосталось і на насіння. Правда, Мишко?

— Підемо.

А матері сказав, що на ніч прийде додому, — на ніч прийде, а тепер треба йти: такий наказ.

І ще не встиг Мишко цього доказати, як раптом — гур-гур-гур! — близький страшний гуркіт, ніби земля провалювалась. Аж поміст у домі, під ногами, захитався. Усі злякано застигли, недомисленно перезирнулись.

Але Лука пояснив, що то: то з наказу «батька Махна» зірвано в'язницю на Пушкінському проспекті, бо анархія не допустить, щоб були в'язниці.

Та ще після цього не всі як слід заспокоїлись, а вже знадвору, у їхні две-

рі, щось загупало. Добивались нові відвідувачі. Тепер Лука схопився, клацнув закривкою рушниці, посилаючи в цівку патрон.

— Я сам подивлюся, — кинув на ходу слова заспокоєння. — Це, мабуть, наші.

Скориставшись цим, Ольга Пилипівна почала швидко шепотіти синові, щоб не йшов більше з хати, докоряла, що злигався з отакими. Навіть сльозу пустила. Та Мишко так злобливо зашипів на неї, що вона злякано вмовкла. А Мишко прислухався до того, що робиться в сінях.

— Якої... матері сюди лізете? — гукав Лука. — Хіба повилазило, що свої.. таку мать? Ідіть шукайте інших буржуїв, а тут ми!

Та його, хоч і махнівця, але з селянською мовою, не послухали, і ціла вервечка їх, чоловіка либонь, із п'ять, втелющилося до вітальні, нанісши повну хату холоду. Перед вів здоровенний, волохатогрудий, щелепомордий матросяка, перехрещений через плечі стрічками з набоями, з револьвером, почепленим на ретязі-поводі, на шиї. А з рота, повного золотих зубів, так і перло самогоном.

— Сивака не пускати!? — заревів матрос, відкидаючи з дороги дрібнішого Луку. — Та я тебе ... мать... мать!..

А потім раптом знехтував Луку, роззирнувся по хаті — і спинився здивовано перед дияконом. розпатланим опудалом, жалюгідно-худим, що на ньому, як на кілку, теліпалась широкорукава ряса.

(З повісти «Українці» Василя Чапленка)

Юрій Яновський

ПОДВІЙНЕ КОЛО

(«Тому роду не буде переводу, в котрому браття милують згоду»)

Зі збірки «В е р ш н и к и» передруковуємо це оповідання Юрія Яновського. Оповідання заслуговує на те, щоб його спопулярнизувати серед українського громадянства, а зокрема в колах молоді. В ньому поетичною інтуіцією збагнув письменник найглибшу причину трагедії України і змалював її в драматичних картинах, які краще виясню-ють джерела нашої недержавности, як цілі підручники історії. — *Редакція*

Лютували шаблі, і коні бігали без вершників, і Половці не пізнавали один одного, з неба палило сонце, а гелгання бійців нагадувало ярмарок, а пил устав, як за чередою, ось і розбіглися всі по степу, і Оверко переміг. Його чорний шлик віявся по плечах. «Рубай, брате, білу кість!» Пил спадав. Дехто з Андрієвого загону втік. Дехто простягав руки, і йому рубали руки, підіймав до неба вкрите пилом і потом обличчя, і йому рубали шаблею обличчя. падав до землі і їв землю, захлинаю-

ючись передсмертельною тугою, і його рубали по чім попало і топтали конем.

Загони зіткнулися на рівному степу під Компаніївкою. Небо округ здіймалося вгору блакитними вежами. Був серпень 1919 року. Загоном добровольчої армії генерала Антона Денікіна командував Половець Андрій. Купу кінного козацтва головного отамана Симона Петлюри вів Половець Оверко. Степові пірати зчепилися бортами, і їх кружляв задушливий шторм степу. Був серпень нечуваного тембру.

«Сюди веди!» І підводили високих степовиків, і летіли їхні голови, як кавуни (а під ногами баштан із кавунами, і коні зупинялися коло них), дехто кричав, скакав скажено і, мов у сні, нечутно, а цей собі падав, як підрубаний береcток, обдираючи геть кору й гублячи листя.

«Шукай, куме, броду!»

Висвистували шаблі, хряскотіли кістки, і до Оверка підвели Андрія. «Ахвицер? Тю-тю, та це ти, брате?!» Андрій не помилився, поранену руку заклав за френч і зіпсував одежу кров'ю.

«Та я, мазепо проклятий!» «Ну, що? Допомогли тобі твої генерали?»

Високий Андрій став іще вищий. Оверко бавився шликом, мов дівчина чорнов косою, вони були високі й широкоплечі, з хижими дзьобами й сірими очима. «А жити тобі хочеться? — питав Оверко. — Коло нашої Дофінівки море собі грає, старий батько Мусій Половець у бінокля видивляється, чи не йде кумбрія, пам'ятаєш, ти й бінокль з турецького фронту привіз?»

Андрій розстібнув на грудях френч і підніс високо вгору поранену руку, ніби гукаючи своїм болем на поміч, а це він замував кров з пораненої руки. «Ну й цирк!» — гукнули Оверкові хлопці, неподалік заїржав від болю кінь, кружляючи на місці, спека й задуха упали на степ, і на обрії стояли блакитні вежі південного неба.

«Петлюрівське стерво, — сказав Андрій, — мать-Росію продаєш галичанам! Ми їх у Карпатах били до смерті, ми не хочемо австрійського ярма». Оверко засміявся, підморгнув козакам, зупинив хлопчака, що вихопив на Андрія шаблю. Хлопчик став колупати з досади шаблею кавуна, спека дужчала і дужчала, Андрій не опускав руки, кров текла в рукав, він стояв перед братом Оверком, готовий до всього. «Що тобі оце згадується? — допитувався переможець. — Одеса чи Очаків? «А згаду-

ється мені, згадується батько Половець і його старі слова...» Оверко перебив, подивився на південний захід. «Майстро віятиме, — сказав він, — коли б дощу не навіяв»... «І його старі слова: тому роду не буде переводу, в котому браття милують згоду».

«Ну й цирк! — гукнуло Оверкове козацтво. — Крови з цього, як з бугая, це я так рубонув, ну вже й ти, от тобі хрест, що я, а що наш йому одповість, звісно що, гуляй, душа без тіла, а тіло без душі». «Цирк? — перепитав Оверко. — Рід наш великий, голови не щитані, крім нас двох іще троє рід носять. Рід — це основа, а найперше держава, а коли ти на державу важиш, тоді рід хай плаче, тоді брат брата зарубає, он як!»

«Ну й цирк!» — гукнули чорні шлики, а Андрій став одбілюватись на сонці, мов полотно, спечно було в спеку коням і людям, з південного заходу намірився віяти майстро. «Роде мій, роде, прости мене, роде, що я не милую згоди. Рід переведеться, держава стоятиме. Навіки амінь».

«Проклинаю тебе моїм руським серцем, ім'ям великої Росії-матінки, од Варшави до Японії, од Білого моря до Чорного, проклинаю ім'ям брата і згодою роду, проклинаю й ненавиджу в мою останню хвилину»... «Та рубайте його, козацтво!» — скрикнув Оверко. І поточився Андрій, і заревли переможці, і дмухнув з південного заходу майстро, і стояли нерухомо башти степового неба.

* * *

А над берегом моря походжає старий Половець, дивиться в бінокль на море, виглядає вітру чи хвилі, шукає на воді буйки над сітками, і йому згадується син Андрій. «Добрий бінокль привіз, Андрію». Над морем устав силует підпрапорщика російської армії, поверхстрочного вояки «за вєру, царя і отєчество», героя Саракамиша й Ерзерума. Та з моря наближалася шаланда, видко було дружні вимахи весел, на хвилю і з хвилі, на хвилю і з хвилі. Хмарка одна кублилася на заході над близькою Одесою, і ніхто не сказав би, що в ній гримлять громи та заховано блискавки, хібащо старий Половець, хіба може той досвідчений рибалка, який поспішає до берега. Шаланда добре помітна. Половець лягає на землю й дивиться з землі. В шаланді п'ятеро. Видко, що «Ластівка». На кормі людина без кашкета. Троє ознак збігається. Далі буде: «Чи є у вас скумбрія зелена?» — «А вам ночі мало?» Половець зійшов до води, підкотив штани, повернув носа шаланди в море, при-

римав за корму, потяг її до себе, люди позіскакували, відбувся діялог, з човна вивантажили важкі пакунки, старому Половцю згадалися контрабандитські справки сина Панаса. «Може динаміт»?» — «Ще дужче за динаміт!» — засміялися гості, шаланду виволокли на берег, Іванів товариш пізнав, осміхнувся до старого. «Рибалиш, гвардія, а твій Іван з білявими б'ється?» — «Яка я гвардія, я рибалка». — «Чубенко, поясни йому, що тепер він червона гвардія, хоч хоче, хоч не хоче». Іванів товариш узяв Мусієву руку: «Денікінців обдурили, французів обпливли, друкарня тут, шрифт є, пролетаріят всіх стран, соєдіняйсь», — та ляснув старого по руці, аж берег загув. Хмарка над Одесою ворушила крайками крил, зривався вітрець, море почорніло. Половець прислухався до плескоту хвиль об камінці, «рокрить, невеличка заворушка буде на вісім балів, майстро зірвався десь із не наших гір».

* * *

«Майстро десь зірвався», — сказав Оверко Половець і оглянув степ, обставлений блакитними вежами неба. Чорношличники взялися до кишень порубаного ворога, серед бойовища стримів на списі жовтоблакитний прапор, над степом знімався південнозахідний вітер.

Здалеку закружляв вихор, веретеном устав догори, розквітнув під небом вигнутий стовп пилу, пройшов шляхом, затьмарив сонце, перебіг баштан, прогув бойовищем, і полетіло вгору лахміття, шапки, падали люди, кидалися коні. І смерч розбився об купу коней і трупів, упав на землю зливою задушливого пилу, вітер одніс його далі, і, наче з хмари дощ, хилився він під подувом майстра.

Козацтво чхало і обтрушувалось, коні іржали, і з-за ліска вискочили вершники з чорним прапором, розгорнулися, пропустивши наперед тачанки, «до зброї! по конях! кулемети! махновці!», а тачанки обходили з флангів, четверики коней гризли під собою землю, тачанки підскакували над землею, мов фури демонів, і строчили кулемети.

У пилюці, як у тумані, блискали постріли, груди розривала спека, майстро дмухав нерівно й гаряче пробігли верхівці раз, другий, «наша бере й морда в крові», «тримайся», «слава», одчайдушний свист, далекий грім провуркотів, «роби грязь!» — почулася команда Панаса Половця, раптом зупинились кулемети, раптом завмерли постріли. Майстро рівно односив пил. Оверкові чорні шлики падали під кінське копито,

шаблі блищали в руках, бій закінчився раптом, як і почався.

Оверко Половець сидів під колесом тачанки просто на землі, голова в нього була розкраяна, він дивився собі в ноги, затуляв долонею рану, він ще не вмирав, крізь рану не пролазило його могутнє життя, і Панас Половець підійшов із револьвером у руці, придивляючись до Оверка.

«Зустрілися, браток! — трусонув волоссям, що спадало аж на плечі, — там і Андрій лежить, чиста шуточка, а я собі сиджу в лісочку й чекаю, доки вони кінчать битися, а вони й кінчили — один мертвий, а другий кволий, ну що — України тобі хочеться?»

Оверко не підвів очей. На коні, чорний від пороху, під'їхав чотирнадцятилітній Сашко Половець. «Давай, я його домучу!» — «Дурню, це Оверко». Сашко зблід, зіскочив з коня, підійшов до брата, взяв його рукою за підборіддя й підвів йому голову. «Оверку, горе моє» — сказав голосом старої Половчихи, Оверко виплюнув йому в обличчя кров з рота й застогнав.

«Махновський душогуби, — тихо сказав Оверко, дивлячись собі в ноги, — ненька Україна кривавими сльозами плаче, а ти гайдамачиш по степах із ножем за халявою». Панас стояв кремезний, мов дуб і реготав. Сашко витирав з обличчя братову кров і хапався за зброю.

«Іменем батька Нестора Махна, — реготав Панас, — призначаю тобі суд і слідство. За вбивство рідного брата Андрія — утопити в морі, за підтримку української держави на території матері порядку анархії — одрубати голову». Оверко ще виплюнув жменю крови, хмара на південному заході катастрофічно росла, майстро поволі приліг на грего — протилежний вітер, грего підганяв хмару з усіх боків, він тирлував її, збивав докупи, мов отару, і чувся приглушений гуркіт, сонце палило, «дайте пити», — сказав Оверко.

Обвів очима ноги, що стояли густо перед ним, в ньому закипіло зло уключ, він спинив його і мовив: «Пам'ятаєш батькову науку? Тому роду не буде переводу, в котрому браття милують згоду». Прогуркотів грім близького дощу. Панас Половець замислився: «рід наш рибальський, на морі бувальський, рід у державу вростає, в закон та обмеження, а ми анархію несемо на плечах, нащо нам рід, коли не треба держави, не треба родини, а вільне співжиття?»

«Проклинаю тебе» ... «Почекай проклинати, я, вільний моряк батька Махна, даю тобі хвилинку, а ти подумай собі і поміркуй, здохнути завше встигнеш, чи правду я кажу, хлопці,

здохнути він устигне, та може він нашим буде, ловецького Половецького роду, завзятий і проклятий, дарма що по просвітах в Одесі на театрі грав та вчительську семінарію пройшов, правду я кажу, брате?»

«Проклинаю тебе великою ненавистю брата,і проклинаю тебе долею нашою щербатою, душогубе махновський, злодюго каторжний, у Бога, в світ, у ясний день»... Оверко не зводив очей і не бачив своєї смерти, вона вилетіла з Панасового мавзера, вибила Оверків мозок на колесо, блискавка розколола хмару, слідом ударив грім, «дощем запахло, хлопці, по конях!» За кілометр повстала сіра висока пелена, там ішов дощ, до сонця підсувалися хмари, степ потемнів, земля ніби здригалася, чекаючи дощу, грего рівно дмухав у височині.

* * *

А над берегом моря походжає старий Половець, він думає думу, дивиться в бінокль, щоб не прогавити когось чужого, а в береговій печері йде робота. Чубенко там за старшого, здоровий за трьох. так тими руками машину гне, що не встигаєш і папір підкласти. А паперу ціла купа, на весь берег вистачало б курити, і є собі по-нашому, а є такою й он такою мовою, для французьких матросів та грецької піхоти, хто зна, по якому вони там говорять, на всіх треба настачити, бо знову ж

ревком. Гострі рибальські очі побачили далеко над берегом у напрямку Одеси — людину. У бінокл вона стала солдатом. Із степу показалася друга постать. У бінокл вона стала солдатом.

Рибалка обдивився, чи добре замасковано небезпечну печеру, підійшов далі по березі, заходився коло сіток на приколах, солдати наближалися. Грего посівав море дощем, тільки чомусь не видно патруля, може він потім приїде машиною або моторкою. Стара Половчиха десь в Одесі на базарі, хіба з тої риби проживеш, солдати наближалися. Вони йшли рівним військовим кроком, вони сунулись як на магніт. Половець для чогось помацав свої кощаві руки. Він був середній на зріст і завжди дивувався, коли велетні-сини оступали його, мов бір, солдати наближалися. Це були іноземці і один з них підійшов перший. Половець удавав, що нічого не бачить, — «по якому ти з ним говоритимеш?» Солдат підійшов щільно-чорнявий і гендітний — «по якому ти з ним говоритимеш?» «Скумбрії зеленої», почув Половець. —

«А вам ночі мало?» — не думаючи, одповів паролем ри-

балка, серце в нього з радощів закалатало, він обняв солдата, над Одесою спускалася завіса прикрого дощу, море було аж чорне.

***

«Закопати треба, — сказав Панас Половець, спиняючи коня коло мертвого Оверка, — клятий був босяцюра». Дощ дрібно сік, дві тачанки поставлено націльно поруч, між тачанками напнули ковдру, сам Половець, узявши шанцеву лопату, копав там притулок двом братам. Піт котився, як дріб, він був важкий і дебелий — цей четвертий Половець, колишній моряк торговельного флоту й контрабандист.

Сашко скулився на тачанці коло кулемета, він забув за дощ, йому мріялося, що рука старої Половчихи його за чуба, навкруги берег, та навкруги море, і можна скупатися й не чекати кулі, і сітки сохнуть на приколах. Та таке недосяжне рибальське життя, та так пахне море, та й чого він взагалі пішов, а Панас його не жалує, ну, та назад хай чорт лисий ходить, а не він, Сашко — таке кляте Половецьке насіння!

Панас сопів, викидаючи з ями землю, він грався лопатою, як інший вилкою, «ну, здається, хватить!», «хай не кажуть, що я рід зневажив!»

І похорон відбувся. Дощ напинав свої вітрила, над степом зрідка пробігав вітер, добрячий дощ пронизував землю. По обличчі в Панаса Половця бігли дощові краплі, збоку видавалося, що він слізно плаче коло готової могили, у всього загону текли дощові сльози, це була страшна річ, щоб так плакав гірко цілий військовий загін, а дощ не вгавав.

І тоді за дощем з'явилося мариво: розгорнувся здалеку червоний прапор кінного полку інтернаціонального полку на чолі з Іваном Половцем. Ляснули перші постріли, а Панас уже сидів на тачанці, крутив на всі боки кулемета, Сашко подавав йому ленти, тачанки пішли врозтіч, кінноти чики розбіглись вмить, «здавайся! кидай зброю! червоні! червоні!» Та тікати було нікуди, Іван Половець заганяв їх на опішену кінноту, заганяв їх на кулі, і треба було вмерти або здатися. І Панас заплакав од безсилої люті. Він скочив на чийогось коня, кінь під ним упав, він на коня з тачанки, «хлопці, за мною! Махновці не здаються!», спробував пробитися крізь Іванів фланк, загубив половину людей, а дощ лив безперестанку, коні сковзалися, Іван Половець посилив натиск, і махновці здалися.

І дощ, витрусивши безліч краплин, посунув свої хмари далі, збирав до себе всі випари, і перешиковував хмаровище,

відганяв хмарки тендітні, оболоки прозорі, залишаючи темних, плідних, дощовитих, надійну підпору й силу.

Панас Половець стояв перед братом Іваном та його комісаром Гертом, усі кулі поминули Панаса, він стояв геть увесь заболочений, розхрістаний, без шапки, довге волосся спадало на шию, високий і дебелий, стояв він перед сухорлявим Іваном.

«От де зустрілися, Панасе», — сказав Іван і перемовився кількома словами з Гертом. Полонених зігнали в купу, стали збиратися звідусіль переможці з інтернаціонального полку, сонце проглянуло з-за хмар, заблищав навкруги рівний степ, і потроху відносилися слідом за хмарами блакитні вежі степового неба.

Панас мовчки стояв, дивлячись кудись у небесний простір. Сашко підійшов, сів коло нього на землю, обличчя у нього біле й увесь час смикалось, «та тут і Сашко», — посмутнів, а Панас раптом закричав з усієї сили: «Проклятий байстрюче, підземна гнидо, вугляна душе! Наймит Леніна й комуни, кому ти служиш, комісарська твоя морда?!»

«Про твою службу мова буде потім, — сказав Іван. — А я служу революції, інтернаціоналові. — І ще, перемовившися з Гертом, мовчки підійшов до купи полонених, оглянув їх уважно, розглядаючи кожне обличчя, мов машинну деталь на браковці, пройшовся раз і двічі й почав говорити.

«Ребята, — сказав Іван, — от і скінчилася ваша служба у зрадника й бандита батька Махна. І з вами говорить брат вашого Половця, а обоє ми з ним рибалки, батьки наші рибалки й увесь рід. Слова мої прості й некрасиві, та ви зрозумієте мене й так, бо скрізь по степах судяться зараз дві правди: правда багатих і правда бідних. Відступаю я перед кривавим царським генералом Денікіним, пробиваюсь на Київ, і відступаючи, б'ємо ворогів, не даємо пощади. От і ви, серед вас є певно й обдурені бідняки, ми закликаємо вас, бо ви з нами одного горя, — ставайте поруч битися за правду бідних. Бідняки й трудящі будуть нами, і всі, як один, до перемоги, хай живе радянська влад Червона Армія!»

Герт подав манду, трохи людей одійшло ліворуч і стало, а решта пішла купою, геть, нешвидким кроком пішла геть, всі очі дивилися на них і панувала мовчанка. Купа одходила далі й далі, вони прискорювали кроки, дехто став підбігати, один вирвався з купи й побіг, за ним другий, третій, уся купа побігла, як отара овець, побігла щосили, не огладаючись, тіка-

ючи від смерті. Тоді Іван Половець наказав приготувати кулемети. За його знаком кілька кулеметів почало стріляти, і кулемети спинилися, коли завдання було виконано.

Панас не чекав собі милости, він бачив, як загинули його вояки, що їх він збирав зерно до зерна, а інші з них стали не його. У нього промайнуло в голові дитинство й дитячі роки на шаланді, і нічні влови, і запах материної одежі, неосяжний простір моря. «Це — близько смерть», — подумав і звернувся до Івана з тим словом, що його чув від Оверка: «Чи чуєш, Іване, тут уже двоє загинуло, а тому роду не буде переводу, в котрому браття милують згоду«.

«Рід наш роботящий, та не всі в роді путящі. Є горем горьовані, свідомістю підкуті пролетарської науки люди, а є злодюги й несвідомі, вороги й наймити ворогів. От і бачиш сам, що рід розпадається, а клас стоїть, і увесь світ за нас і Карл Маркс»

«Проклинаю тебе, — закричав Панас в агонії, — проклинаю моєю останньою хвилиною!» Він вихопив спід френча маленький бравнінг і пустив собі в рот кулю, трохи постояв нерухомо, став гойдатися й розхитуватись, скрутився, як сухий лист, гримнув об землю, і розлетілася спід нього мокра земля.

«Стріляй і мене, — сказав Іванові клятий Сашко, — стріляй, байстрюче» «Бісової душі вилупок», — промимрив Іван та взяв Сашка за чуба, що виглядав з-під шапки по махновському звичаю, став скубти, як траву, а Герт усміхнувся.

На степу під Компаніївкою одного дня серпня року 1919 стояла спека, потім віяв рибальський майстро, ходили високі, гнучкі стовпи пилу, грего навіяв тривалго дощу, навіть зливи, а поміж цим точилися криваві бої, і Іван Половець загубив трьох своїх братів.

ЗРАЗКИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПОВІСТЯРСТВА

«Ґарґантюа і Пантаґрюель» Франсуа Рабле

Під цією короткою назвою звичайно об'єднують дві сатиричні повісті, з яких первісно кожна мала свою окрему назву, а саме: перша (появилась 1532 р.) — «Пантаґрюель, король Деспотів, повернений до своєї вродженої природи, з його страшними діями і подвигами»; друга (появилась 1534 р.) назив. «Неоціненне життя великого Ґарґантюа, батька Пантаґрюеля». Ці книжки Рабле видав анонімно; пізніше він додав ще три книжки — продовження, які підписав уже своїм справжнім прізвищем. Так склалася велика сатирична повість із 5 частин найбільший гумористично-сатиричний твір французької літератури 16-го століття.

Сюжет книги «Ґарґантюа» (2-ої частини всієї сатиричної епопеї).

Ґарґантюа походив із роду велетнів; народився він під час спеки і відразу ревів, як бугай, вимагаючи пиття. Щоб задовольнитися, він потребував ссати 17.913 корів. Спочатку батько (назив. Ґрамузьє) наняв для навчання і виховання Ґарґантюа двох учителів, з високими кваліфікаціями. Проте від їх навчання Ґарґантюа ставав щодалі дурніший і невихованіший. Так, принаймні, здавалося батькові. Тому він учителів обох звільнив і запросив іншого. Новий учитель заявив, що

справжню науку він може подати лише в Парижі і забрав туди з собою Ґаргантюа.

Тим часом на його батьківщину, рідну країну велетнів, напали вороги і батько покликав сина з Парижу на поміч.

Ось тут то Ґаргантюа виявив себе на повну потужність, творить нечувані й ніде не бачені ще «дива сили і хоробрости»: наприклад, розбиває вирваним геть із корінням величезним деревом мури ворожого замку; топить силу-силенну ворожого війська в потоці, що утворився, коли кінь Ґаргантюа став випускати свою сечу. Автор додає, що й сам Ґаргантюа «виконуючи той же акт природної потреби», затопив був 260.418 паризьких мешканців.

Подолавши масу ворожого війська, Ґаргантюа розчісує собі волосся на голові гребінцем із слонових іклів, витягаючи при цьому ворожі гарматні ядра, що застрягли в його чуприні.

Побачивши поблизу город з кущами салати, Ґаргантюа починає вкидати їх собі в рот і при цьому, не зауваживши, вкидає в рот також шістьох прочан, які під час воєнних дій сховались були в кущах салати. На їх щастя, Ґаргантюа мав у роті декілька зубів з дуплами, і перелякані прочани щасливо в тих дуплах сховалися, уникнувши проковтнення.

Згодом Ґаргантюа зустрічається з монахом, який дістав дозвіл заснувати манастир, неподібний своїм статутом на жоден манастир у світі: поперше, що в цей манастир приймали лише пари (чоловіка й жінку), а подруге, все регулювалося одним найпростішим правилом: «Роби, що хочеш».

Подібно написана і книжка *«Пантаґрюель»,* яка хронологічно попередила *«Ґаргантюа».* Обидві книги становлять сатири на оспівування «подвигів рицарсько-вояцьких», що фактично вже не мали місця, а були лише наподобленням, недоречним і непотрібним, з боку різних авантюрників-неробів. Так само манастирське життя втрачало колишню високу мораль, і автор (Рабле) піддав нищівній критиці наявні ознаки його занепаду!

Французький гумористично-сатиричний повістяр **Шарль Сорель** (1602-1674) написав повість «Le berger extravagant» («Очманілий пастух») — паралель до Сервантесового *«Дон Кіхота»,* тільки що тут герой здурів не від рицарських книжок, а від пасторальних.

Поль Скаррон дав свій варіянт *«Енеіди»* Вергілія: античні боги і герої говорять урочисто, патетично, а вся обстановка —

брудна, недотепна: звідси комічний ефект невідповідності.

Сірано де Бержерак (1619-1655) написав «Histoire comique des Etats et Empires de la Lune» («Комічна історія держави на Місяці») — попередник «Гуллівера» Джонатана Свіфта.

«Дон Кіхот, рицар з Ляманчу» Сервантеса
(Сатирична повість, дещо про сюжет і характер)

50-літній гідальґо*) з м-ка Ляманч, начитавшись модних того часу книжок про надзвичайні пригоди й подвиги мандрівних рицарів**), намірився і собі стати таким рицарем. Отже він чистить заржавілу стару зброю, робить з картону шолом на голову і знаходить стару конячину, уявивши собі її «рицарським бойовим конем» і охристивши звучним ім'ям **Россінант.**

Та з книжок Дон Кіхот знає, що рицар мусить ще мати «даму серця» — предмет обожнювання і палких мрій, заради якої і в ім'я якої рицар чинить свої надзвичайні подвиги. Таку «даму серця» Дон Кіхот знайшов у постаті сільської дівчини і дав їй поетичне ім'я **Дульцінея.**

Пустившись у мандрівку, Дон Кіхот перший же заїзний двір приймає за рицарський замок, а його господаря — за заслуженого рицаря, що має його «висвятити в рицарі». Так він читав у книжках і з цим звертається до здивованого господаря. Але погоничі мулів, що тут були, не респектують нововисвяченого рицаря і врешті побили Дон Кіхота так, що його напівживого якийсь добросердечний селянин привозить назад до Ляманчу, додому.

Одужавши, Дон Кіхот наймає вже собі «зброєносця» — флегматичного, але дотепного Санхо-Пансо. Разом з ним вирушає в мандрівку, де відразу виявляє своє маніяцтво: він напр. починає «бій» з вітряками, уроївши собі, що то «ворожі великани»; атакує стадо (отару) баранів, з боєм здобуває мідну миску в перукарні, гадаючи, що то «славний шолом Мамбрена» і провадить завзятий бій із кількома міхами, наповненими червоним вином. Кінець-кінцем, перемучений і знесилений Дон Кіхот, весь у синяках і обірваний, примушений послухатися Санхо Пансо і селянським возом, запряженим парою

---

*) гідальґо (еспанс.) — дворянин, шляхтич.

**) Для позначення певної суспільної верстви в Зах. Європі доби Середньовіччя вживаємо «рицар», для загального поняття («людина лицарської вдачі», «лицарський вчинок», «лицарський дух» тощо) вживаємо «лицар». *А. Ю.*

волів, безславно повертається додому. Цим закінчується І-ша частина повісти.

Другу частину Сервантес випустив аж по десятьох роках після першої, в 1615 році. Вона має вже інший характер, бо замість «недотепних подвигів дотепного гідальґо», в ній багато «філософування» цілком вже психічно хворого Дон Кіхота, з якого всі глузують, навіть він сам усвідомлює свої блуди та кається в них. У цій другій частині цікавішим є його зброєносець Санхо Пансо, що виявляє багато здорового глузду і спритy селянина, незіпсутого фальшивою лектурою рицарських повістей. Читачі з вдоволенням приймають такі метаморфози з Санхо Пансо, як, наприклад, його володарство на острові, де він вельми зручно і справедливо урядує.

З приводу твору *«Дон Кіхот»* доречно згадати слова Гайне: **«Перо генія завжди сильніше, ніж він сам: воно завжди виходить далеко за межі авторових тимчасових цілей, ідучи набагато далі».**

Після появи *«Дон Кіхота»* ніодин письменник у Зах. Європі вже не зважувався писати рицарської повісті — так «убив» її Сервантес своєю сатирою, сам ставши безсмертним.

Подивугідна письменницька майстерність Сервантеса в змалюванні протилежности обох своїх героїв: Дон Кіхота і Санхо Пансо. Ця протилжність позначає не тільки зовнішні постаті обох героїв, не тільки вчинки, але й їх мову та розумування, сказати б «філософування»: гідальґо не говорить, а ПРОМОВЛЯЄ, тобто мова його завжди піднесена, урочиста і з патосом, укладена здебільша в заокруглені періоди. Це, розуміється, справляє комічне враження на фоні недотепности і мізерії його «подвигів», та й самої його обдерто-понівеченої зовнішности.

Санхо Пансо говорить короткими грубуватими репліками, пересипаючи їх «міцно-дотепними» народними приповідками. «Тверезий практик», людина завжди «при своїй кебеті» — таким стоїть ув очах читача Санхо Пансо, становлячи цілковитий контраст до образу «безклепкого ідеаліста», «Літаючого думками в хмарах» Дон Кіхота.

Назвемо ще пару видатніших творів доби Середньовіччя в Зах. Європі, що становлять фолкльорні збірки (народних байок та переказів, включно з анекдотами та приповідками), зведені в певну цілість літературного твору: **«Райнеке Фукс»,** (Німеччина) і **«Тілль Ойленшпіґель»** (Фляндрія). На основі першого Ів. Франко скомпонував для дітей шкільного віку

українською мовою *«Лис Микита»;* на основі другого бельгійський письменник Шарль де Костер — велику пригодницько-сатиричну повість *«Уленшпігель»* (французькою мовою).

Оноре де Бальзак «Батько Горіо»
(Рералістична повість Зах. Европи)

Багатир, але не-дворянського походження парижанин Горіо мав дві дочки, на виховання яких витратив багато коштів, бо конче хотів, щоб вони у всьому могли дорівнятися дівчатам аристократичних родин. Амбіцією старого Горіо було також видати своїх дочок заміж за аристократів. У той час такі нерівні шлюби (mesaliance) вже траплялися досить часто, бо багато родовитих, великопанських родин дуже зубожіли, і женихи-аристократи шукали багатих, хоч би й «простого роду», наречених.

Отож і обидві дочки Горіо врешті одружилися зовні дуже вдало: одна з бароном, друга з графом. Згідно з тодішніми порядками, усім майном родини розпоряджав, на правах власника, голова родини — чоловік. Тож заволодівши посагами своїх дружин — доньок Горіо, барон і граф провадили безжурне гультяйське життя, часто-густо залишаючи своїх неаристократичних жінок удома самих. А найгірше те, що обидва чоловіки зовсім не зважали на потреби своїх дружин і не давали їм їх же грошей.

Довелося обом донькам знову звертатися за грішми до свого батька, хоч він у посаг віддав їм більшість коштів, залишивши собі дуже скромну частку на старість. Жив тепер старий Горіо вже не у власному домі, а в дешевій умебльованій квартирі, поруч із пенсіонерами, студентами і взагалі бідним людом Парижу. Та коли дочки зверталися за допомогою, Горіо, що був люблячим батьком, давав їм скільки міг, обмежуючи себе щораз більше в харчах, одягові і т. ін. Жаль було дивитися стороннім на нього колись заможну людину, але дочки такого жалю не мали. Витягши з нього останній гріш, вони вже й не навідувались до нього.

Від недоїдання і старости Горіо захворів — і нікому було б подати йому води ліків, якби не сусід-мешканець у тому ж «домі дешевих квартир». Це був бідний студент, який сам був без грошей. Але мавши добре серце, студент доглядав старого і хворого Горіо, а коли старик помер, то дав знати його дочкам, щоб приїхали батька поховати. Та ні одна з них не

приїхала. Довелося студентові на останні свої гроші найняти найдещевшого погребника і самому винести труну з померлим до катафалку. Він же був єдиною особою, що відпровадила старого Горіо на цвинтар.

Отже сюжетну основу повісти *«Батько Горіо»* становлять взаємини в родині: батька і дітей, чоловіка і жінки. Але це подано на широкому тлі суспільних взаємин і побуту всього столичного суспільства Франції, від аристократів почавши і на паризьких «низах» скінчивши. Помістивши Горіо в «домі дешевих квартир», де мешканці були скупчені і раз-у-раз мусіли стрічатися на коридорах, у спільній їдальні тощо, автор майстерно представив читачам цілу галерею типів паризької бідноти і, сказати б так, «людей за бортом життя», які через старість, недугу і різні важкі життьові катастрофи та родинні пристрасті збочили геть із «звичайної колії» людського життя. Ось так бачимо поміж сусідами Горіо не тільки згаданого вже студента, але й бувшого сутенера, що все своє життя перебував на утриманні своїх багатих коханок, бачимо побічну («незаконнороджену») дочку якогось багача, стару панну — її ґувернантку і т. под.

В кінцевому наслідку — в повісті маємо вельми яскравий, але непривабний образ міського суспільства давнішньої Франції (30-40 роки 19 стол.).

Еміль Золя. «Черево Парижу»
(Натуралістична течія в реалізмі)

«Черево Парижу», — це друга з черги повість, чи пак другий том з 18-ти томової серії Золя *«Ругон-Маккари»*. Майже жодної фабули, проте, дуже характерна детальним описом постатей і всього антуражу Паризького Центрального ринку, так мовити, «типова» натуралістична експериментальна повість. Величезна кількість дійових осіб, а дії — жадної, лише жанрові сцени з життя так званої дрібної буржуазії (торгівців м'ясом, рибою, городиною, фруктами, сиром, птицею), а також життя «деклясованих мрійників», що товчуться навколо ринку (маляр Кльод, студент-недоучка Фльоран, що втік з каторги, куди попав з «чистого непорозуміння»), та ще з життя «дітей ринку» (Маржолен і Кадіна, обоє «підкидиші», він — служка у торгівця битою птицею, вона — продавчиня фіялок).

Одна з головних дійових осіб повісти — власниця модерної «люксусової» ковбасні в Парижі (близько Центрального Ринку) Ліза Кеню-Ґрадель — «Красуня Ліза», як її звуть усі клієнти (покупці) і сусіди. Кеню-Ґрадель — це її замужнє прізвище, а з походження вона — Маккар, дочка Аделяїди Фук і п'яниці Маккара. Ще дівчиною Ліза потрапила в наймички до старого ковбасника Ґраделя, прийшовши в Париж з рідного провінціяльного міста Пляссан.

По смерті старого Ґраделя вона одружилася з його небожем Кеню. На спадщину, що лишилася від дядька, Кеню відкрили свою «люксусову» ковбасню, зберігаючи половину спадщини старшому братові Кеню, Фльоранові, що з непорозуміння потрапив під час перевороту в грудні 1852 з II-ої Республіки на II-гу імперію під арешт, а потім і на каторгу. Але з каторги Фльоран утік і повернувся за кілька літ до Парижу, правда, з підробленими паперами. Фльоран застав родину Кеню (свого брата, його дружину Лізу і їх донечку Поліну), так мовити, на вершині їх добробуту.

Ось як про це Золя пише: «Всі троє пишалися здоров'ям, були просто величні, майже квадратові і виблискували. Вони позирали на Фльорана із дивуванням «грубасів», обійнятих неясною тривогою від самого вигляду худої людини». Ліза зразу ж дала перед Фльораном повний звіт щодо його частини дядькової спадщини і запропонувала йому все взяти, що йому належиться, але Фльоран відмовився взяти гроші, лише згодився залишитися мешкати і харчуватися у Кеню. Таке співжиття тривало лише кілька місяців. Фльоран хоч і дістав посаду наглядача в рибних павільйонах Центрального Ринку, але сите, перейняте ароматами кухні, життя було не по нім, і він завів приятелювання з такими ж «деклясованими» типами як і сам: небожем Лізи Кеню, артистом-малярем Кльодом Лянтьє та іншими мрійниками, що збиралися і горлали в пивниці Лебіґра про політику та необхідність революції. Та «неясна тривога грубасів перед худою людиною», що її відчули Кеню, головно «красуня Ліза», в перший момент Фльоранового повернення до Парижу, поступово виросла в природну й одвічну ворожнечу грубасів до худих, і кінець-кінцем «красуня Ліза», оберігаючи свій добробут, віддала Фльорана до рук поліції. Його арештували, і це вже для нього кінець.

Повість закінчується арештом Фльорана і словами Кльода Лянтьє (артиста-маляра, героя пізнішого роману Золя *«Творчість»):* «Алеж які мерзотники всі ці порядні люди!»

В серії *«Ругон-Маккари» «Черево Парижу»* — лише маленька ланка. Поставивши собі за мету застосувати теорію експерименту в літературі, Золя взявся за своїх *«Ругон-Маккарів»*. В першій повісті *«Кар'єра Ругонів»* Золя виводить «основоположницю» роду Ругон-Маккарів, жінку-селянку Аделяїду Фук — чесну і працьовиту, проте, з «зерном поганої спадковости» (вона страждає якимись дивними нервово-психологічними атаками). Ось це «зерно поганої спадковости» в тій чи іншій формі Аделяїда Фук передає всім своїм нащадкам: і Ругонам (по лінії першого чоловіка її Ругона, що був енергійним, працьовитим та ініціятивним, і Маккарам, по лінії другого чоловіка — п'яниці Маккара).

Щоб охопити всі прошарки французького суспільства часів II-ої імперії, Золя «вміщує» своїх Ругон-Маккарів в найрізноманітніші соціяльні умови. (Вислів «вміщує» в лапках, — бо все ж це лише в теорії, в міркуваннях автора: експеримент в галузі літератури на практиці неможливий). По лінії Ругонів Золя «охоплює» щаблі соціяльних верхів. Тут і блискучий власник розкішної крамниці в Парижі «Щастя дам» (герой однойменної повісти), і фінансист з повісти *«Гроші»*, і навіть міністр, герой повісти *«Ежен Ругон»*, і багато інших. Лінія Маккарів веде в протилежному напрямку, тобто, до соціяльних низів. Тут прачка Жевеза, її дочка — «золота муха паризького гною» кокотка Нана (твори *«Пастка» і «Нана»)*. Але до двох прізвищ Ругони і Маккари ще додається два. Одна з дочок Аделяїди Фук одружилася з Лянтьє, — тож погану спадковість, прищеплену Аделяїдою всім нащадкам, носять також і всі дієві особи серії *«Ругон-Маккари»* з прізвищем Лянтьє, а також з прізвищем Саккар (утворене, через зміну першої літери від Маккар: один з синів Маккара соромиться носити прізвище п'яниці — батька).

Уважна критична аналіза повістей серії *«Ругон-Маккари»* стверджує, що Еміль Золя назагал «підтягує» образи-персонажі відповідно до своїх «натуралістично-експериментальних» міркувань про визначну ролю біологічної основи для людської вдачі. Ця основа («ядро спадковости») трансформується і модифікується щораз у залежності від нового «біологічного допливу» через подружні зв'язки та в залежності від різних соціяльно-побутових умов, що в них потрапляють герої твору.

Проте годі заперечувати великий вклад у літературну світову скарбницю, даний Емілем Золя, і його великий хист спо-

стереження та мистецького опису. Це власне підносить повістярську серію *«Ругон-Маккари»* до рівня мистецької епопеї французького суспільства дотичної доби.

Віктор Гюго

«ЛЮДИНА, ЩО СМІЄТЬСЯ»

(Романтична течія в літературі Західної Европи)

Дія відбувається, мабуть, за доби пізнього Середньовіччя (сам автор не вказує). Північним узбережжям Франції роз'їздив своєрідний пересувний театр-буда, під назвою *«Зелена шухляда»*. Належав цей театр дивному чоловікові-відлюдкові, що називав себе нелюдським іменем — Урс. Він мав лише єдиного приятеля — вовка, якому дав ім'я — Гомо. Урс сам писав п'єси філософсько-алеґоричного характеру, де виконавцями всіх ролей були лише їх двоє: людина Урс і вовк Гомо. Вони заробляли на прожиток тим, що давали вистави, переїздячи з місця на місце.

Одної лютої зимової ночі недалеко від того місця в Бретані, де вони отаборилися з своєю *«Зеленою шухлядою»*, пристав корабель із бандою злодіїв — «компрачікосів», які викрадали дітей (тоді, коли зникнення певної дитини входило в чиїсь темні пляни) і, спотворивши їх фізично (головно, обличчя), використовували тих дітей як циркових блазнів самі та перепродували іншим. Як не було як продати чи використати самим, компрачікоси залишали одного дня скалічену ними жертву напризволяще. Ось і тепер, компрачікоси викинули на берег Бретані хлопчика років одинадцяти і зразу ж відплили.

Був страшенний мороз і хуга. Хлопчик пішов навмання, аби не замерзнути. По дорозі набрів на кучугуру снігу, в якій була жінка з дитинкою на руках. Жінка вже замерзла, а немовлятко-дівчинка ще була живою, і хлопчик, взявши її на руки, побрів далі, поки не набрів на *«Зелену шухляду»* Урса. Цей прийняв обох дітей — спочатку переночувати, а потім і назавжди. Урс сам був відлюдком і приняв обох дітей тому, що вони обоє були каліками і, через каліцтво, також приречені на відлюдство. Лице хлопчика було спотворене компрачікосами так, що на ньому назавжди застигла маска сміху. Цей застиглий сміх справляв на людей жахливе враження. А дівчинка була зовні надзвичайно гарна — чудесна бльондинка з синіми, як волошки, очима. Але ці очі не бачили. Урс дав хлопчикові ім'я **Ґвінплен,** а дівчині — **Дея** *(«Соняшний промінь)* і вихову-

вав їх у своїй філософії — близькости природі і відмежування від усіх умовностей, вигаданих людьми.

Коли діти підросли, Урс писав п'єси, де вже виконавцями були всі четверо — Урс, Гомо, Ґвінплен і Дея. Ґвінплен був гарної будови. Якби не спотворили його компрачікоси, певно був би з нього красень. Але він знав, що він потвора — через застиглу маску сміху на його лиці. Коли Ґвінплен став юнаком і мусів когось любити, він міг покохати тільки Дею, яка була гарна неземною красою і водночас безпомічна, бо сліпа. Дея не бачила потворного обличчя Ґвінплена, але звикла мати в його силі доповнення до своєї безпомічної істоти і «бачила» красу його душі, вирощеної, як і її душа, філософом Урсом. Сліпа Дея була променем сонця для Ґвінплена, засудженого на життя відлюдка, а він був силою, реальним опертям для неї. (Це було кохання душ, без фізичного, статєвого зв'язку.).

Найбільший успіх у театрі Урса мала п'єса-інтермедія *«Переможений хаос»,* самим Урсом скомпонована. Вона представляла **хаос на землі під час первісного формування світу.**

Дія починається темрявою і хаотичними звуками (частково це було виття Гомо, частково ж витворював їх Урс, що мав здібність наслідувати будьчиї голоси і звуки взагалі). Потім сцена спалахувала яскравим світлом — і глядач бачив сяючого Ґвінплена (тут маска сміху була до речі на його лиці) — як символ Людини-вінця всесвіту, що підкорив собі хаос, і Дею — як символ тих ясних, добродійних сил, за допомогою яких Людина перемогла хаос. А біля ніг Ґвінплена покірно лежав вовк Гомо. Сам Урс, одягнений ведмедем, символізував разом з Гомо підкорений людині тваринний світ.

З успіхом показавши *«Переможений хаос»* всій Бретані, Урс із своєю *«Зеленою шухлядою»* поїхав через Ляманш на ґастролі до Англії. Тут, у Лондоні, його виставами зацікавилися навіть представники вищих кіл. Одного разу на виставі була герцоґиня, відома у вищих колах своєю красою і разом розпусністю. Вона мала дуже оригінальну зовнішність: волосся над її чолом, саме посередині, спускалося маленьким трикутником, а очі були різного кольору: одне сіре, друге зелене. Мужчини з її звичайного оточення герцоґині вже набридли, — так як і всі звичайні розваги. Тож з нудьги герцоґиня відвідала виставу *«Переможений хаос».* Вона любила різні «екстравагантності», її вабила перспектива поїздки на виставу народнього театру, перспектива змішатися з юрбою, навіть з по-

кидьками суспільства. Цей же гін до незвичайностей, гонитва за «екзотикою» диктують їй за всяку ціну зробити з Ґвінплена собі коханця.

І герцоґиня послала до Ґвінплена спеціяльного посильного з запискою, що вона його любить і хоче бачити. І Ґвінплен пішов на побачення, бо сп'янів від любовного листа герцоґині: досі він був певен, що його, потвору, може любити тільки сліпа Дея, і їх в'язало неземне духове почуття. Аж раптом — його покохала велика пані. Він не думав, що з боку герцоґині це лише чергова розвага: вихований Урсом, Ґвінплен не знав, що з кохання можна робити розвагу. Так Ґвінплен став коханцем герцоґині, що була для нього фізично першою близькою жінкою. Герцоґиня також захопилася своїм «екзотичним» коханцем і не відсилала його від себе, — тож Ґвінплен одірвався від своїх близьких із *«Зеленої шухляди»*.

Тим часом колишні аристократичні коханці герцоґині почали дошукуватися, хто ж такий Ґвінплен, і виявили, що він за походженням лорд, якого ще в дитинстві вкрали компрачікоси. Тож тепер встановлено, що колись зниклий лорд — є якраз Ґвінплен, і йому повертають право на спадщину і титул лорда.

І ось він, Ґвінплен, уперше присутній на засіданні палати лордів. Не знаючи умовностей людського суспільства, він переймається ідеєю: злидні існують, мовляв, лише через те, що про них невідомо багатим. Треба, мовляв, лише розповісти цим лордам про бідність і страждання народу — і вони, що видають закони, зроблять усе, щоб ліквідувати злидні народних мас. Ґвінплен виходить на трибуну і виголошує запальну промову — заклик до лордів. Але... наслідки жахливі: промова була така дитячо-наївна, що консервативних лордів лише розсмішила. А тут ще ота маска сміху на обличчі Ґвінплена! Що більше намагався він надати своєму обличчю розчуленого й серйозного, навіть трагічного виразу, то комічнішою ставала гримаса сміху на його обличчі. І що тяжче і безнадійніше ставало в його душі — то гучнішим і нестриманішим ставав регіт лордів.

Нарешті, на нього найшло просвітління, реакція на переживання останніх тижнів: він, здавалось, раптом зрозумів, що тут він чужий, що його місце серед тих знедолених відлюдків, з якими він був досі. Наче збудившись після тяжкого кошмару, Ґвінплен, як був — у лордській горностаєвій мантії, вискочив із палати лордів і подався у тому напрямку, де кілька мі-

сяців тому залишив Урса, Дею і Гомо в їх *«Зеленій шухляді»*.

Та лорди не мали права в своїх горностаєвих мантіях з'являтися на вулиці, і Ґвінплена заарештовують і садовлять у в'язницю.

Тим часом Урс і Дея не знали, де подівся Ґвінплен. І Дея без Ґвінплена почала в'янути, як квітка без сонця. Урс спочатку казав, щоб заспокоїти її, що Ґвінплен має ось-ось повернутися. Раз навіть. маючи здібність наслідувати всілякі звуки, Урс, для оживлення Деї, що вже майже помирала, імітував виставу *«Переможений хаос»*, сам передаючи всі звуки і за ходом п'єси і навіть звуки юрби, що нібито була в «театрі». При цьому Урс брехав Деї, що Ґвінплен десь зайнятий і прийшов до них покищо лише на час вистави, але незабаром зовсім повернеться. Проте Дея, хоч і не бачила, та зрозуміла обман, і в'янула далі.

Одного дня влада наказала Урсові забиратися з його *«Зеленою шухлядою»* геть з Англії. Урс сам збудував пліт і навантажив на нього *«Зелену шухляду»*, щоб через Ламанш дістатися берегів Бретані.

І коли Ґвінплен, втікши із в'язниці, добіг до берега, де колись лишив *«Зелену шухляду»*, — там уже нікого не було. Ґвінплен добіг до моря і вплав дігнав *«Зелену шухляду»*. Але Дея була вже така квола, що не могла знести щастя зустрічі з Ґвінпленом і тут же на його руках померла. А Ґвінплен, розуміючи, що він причина її загину, кинувся в морські хвилі, де й знайшов собі смерть.

І знову, як колись, Урс і Гомо залишилися лише вдвох...

* * *

Незвичайні герої-персонажі, незвичайний, дивний перебіг сюжетної акції, а при тім глибокий протест проти людських кривд, дикого насильства і неправди, поруч із яскравим звеличенням духової істоти в людині, неземної краси її «божеської подоби», — словом, увесь так притаманний творчості В. Гюго гін угору, до «гуманістичних верховин», — ось чим пройнята і осяяна романтична повість *«Людина, що сміється»*. Цей твір поруч із ще більш відомим *«Собором Паризької Богоматері»*, становлять вершину романтичної творчости В. Гюго і є дорогоцінним мистецьким скарбом пізньоромантичної доби в літературі Західньої Европи.

Герман Гессе

МУКИ КОХАННЯ

(Романтична течія на Заході)

Чимало часу вже перед Канволейсом, столицею країни Валейс, табором стали лицарі порозставлявши розкішні свої намети, що годі їх злічити. Щодня відбувалися нові турніри, бо нагородою переможцеві мала бути королева Герцелойда, ще по-дівочому молода вдова Кастіса, прекрасна дочка Фрімутеля, короля Грааля. Серед змагунів можна було бачити великих можновладців, короля англійського Пендрагона, короля норвезького Лота, короля арагонського, герцога брабантського, знаменитих графів, лицарів і героїв, як Моргольта і Рівалі-на; всі вони перелічені в другій пісні Вольфрамового Парсіваля. Одному йшло тільки про славу збройну, другому про прекрасні дівочо-сині очі молодої королеви, а більшості — про її багату, родючу країну, про її міста і бурги.

Крім отих багатих і високодостойних володарів та знаменитих героїв приблукала сюди ще ціла юрба безіменних лицарів, шукачів пригод, бродяг і злидарів. Деякі з них не мали навіть власного намету, а таборували то тут то там, часто на полі просто неба, плащем своїм прикрившись. Вони пускали свої коні самопас на луги, знаходили собі, запрохані чи не запрохані, за чужими столами наїдки й напитки, і кожний з них покладався на фортуну чи щасливий випадок, якщо взагалі думав узяти у турнірах участь. Їх вигляди на перемогу були дуже мізерні, бо мали вони погані коні, а з недолугою шкапою і найхоробріший на турнірі нічого не вдіє. Багатьом із них і на думці не було змагатися, а хотілося нічого іншого, як узяти участь у загальних розвагах і як можна більше з них скористати. Всім їм було весело. Щодня відбувалися учти і бенкети, то у замку королевиному, то в могутніх і багатих панств у наметах, і чимало бідних лицарів раділо, що справа так затяглася і досі не малося ще остаточного висліду змагань. Панове їздили верхи, полювали, базікали, пиячили, грали в кістки, в шахи, дивилися на змагання, вряди-годи беручи участь у них, лікували поранених коней, подивляли пишноту багатирів, нічого не пропускали і добре гайнували свій час.

Серед бідних і безславних вояків був один на ім'я Марсель, пасербець незначного барона на півдні, гарний, зголоднілий шукач щастя, в убогому панцирі, на кволім, старім шкапе-

нятку, що звалося Меліса. Він, як і всі інші прибув сюди, щоб утихомирити свою цікавість, попробувати щастя і погостювати деякий час, скориставшися з загального того ярмарку та життя на галай-балай. Серед подібних йому та в деяких достойних лицарів цей Марсель користався ласкою й любов'ю, бо вмів складати вірші і гарно співати свої канцони, акомпануючи на лютні. Серед тієї святкової метушні він почувався добре і тільки того й бажав, щоб отой веселий таборовий шарварок потривав ще з добру часинку. Та одного вечора один з меценатів, герцоґ брабантський, запросив його на учту, яку королева уряджувала для видатних лицарів. Марсель пішов до столиці і до замку. Заля сяяла в чудовому світлі, а в мисках і збанах були добрі наїдки й напитки. Але не весело було юнакові того вечора на серці. Він побачив королеву Герцелойду, він чув її дзвінкий голос і впивався її солодкими поглядами. Тепер серце йому калатало, пекучою жагою за тою красунею пройняте, яка на вигляд була така ніжна і скромна, як дівчина, а проте так недосяжно високо над ним стояла. Правда, міг він, подібно до інших лицарів, змагатися за неї. Вільно йому було спробувати свого щастя в турнірах. Алеж ні кінь його, ні зброя не були в бездоганному стані, та й сам він не був хтозна яким великим воякою. Не знав він страху і кожної хвилини готовий був важити у боротьбі життям для улюбленої королеви. Але, де там було йому силою рівнятися до Моргольта або короля Лота чи Ріваліна та інших героїв, що про діла їх слава ходила по цілому світові! Проте мав він охоту позмагатися. Він годував свою шкапу Мелісу хлібом і найніжнішим запашним сіном, якого мусів вижебрувати. Дбав він і про себе самого, про своєчасний сон і страву, старанно чистив і натирав свою непоказну зброю. По кількох днях він уранці подався на тирло і зголосився до турніру. Проти нього став еспанський лицар; вони, довгі свої списи наставивши, поскакали один на одного, і Марсель із своєю конякою був зметений. Кров потекла йому ротом, усі кості боліли, але він без сторонньої помочі підвівся, повів геть свою конячку, що тремтіла, і помив її у струмку поодаль, де він самотній і зневажений, добув решту дня.

Увечорі, коли він повернувся до табору і подекуди вже горіли смолоскипи, його окликнув герцоґ брабантський. «Ти сьогодні спробував збройного щастя», — мовив він добродушно: — наступного разу, коли прийде тобі охота, візьми, друже, коня від мене і, коли переможеш, то лиши його собі. А тепер

будьмо веселі та заспівай нам гарну пісеньку.

Маленькому лицареві не до пісень і веселощів було, та заради обіцяного коня він погодився. Увійшов до намету герцогового, випив пугар червоного вина і сказав собі дати лютню. Він заспівав пісню і другу. Товариші і панове хвалили його і пили до нього.

«Хай Господь тебе благословить, співаче» — весело гукнув герцог: — покинь ламати списи й ходи до мого двора. Там житиметься тобі добре».

— Ви дуже ласкаві, — стиха мовив Марсель, — але Ви мені обіцяли доброго коня, і я хочу, заки братимусь до чогось іншого, ще раз у двобої позмагатись. Що мені з того доброго життя і гарних пісень, коли інші лицарі змагаються за славу і любов!»

Хтось засміявся: «Невже Ви, Марселю, хочете здобути королеву?»

Він спалахнув. «Я хочу того, чого вам усім хочеться, дарма, що я тільки бідний лицар. І якщо я не зможу її здобути, то принаймні можу за неї битися, заради неї проливати свою кров, заради неї терпіти біль і поразку. Солодше мені вмерти, аніж жити боягузом без неї. І якщо хтось мене за це висміюватиме то на нього, лицарю, меч мій нагострений».

Герцог утихомирив їх, і незабаром усі пішли спати. Тоді герцог подав знак лишитися співцеві, що вже теж хотів податися геть. Він подивився йому у вічі і ласкаво сказав: «В тобі, юначе, ще кров молода кипить. Невже ти задля якогось марива хочеш наражати себе на рани, біду і на біль? Ти ж не можеш стати королем валейським і не можеш здобути за кохану королеву Герцелойду — це ти добре знаєш. Тож яка тобі користь одного якогось там або двох лицариків скинути з коня? Щоб мети досягти, тобі треба було б перемогти всіх отих героїв і королів, і Рівалiна, і мене! Тому скажу тобі: якщо конче хочеш битися, то починай з мене, а якщо мене не подолаєш, то зречися мари своєї, слідуй за мною і лишайся на службі в мене, як я тобі це вже пропонував».

Марсель зачервонівся, але не роздумуючи відказав: «Дякую Вам, пане герцог! Завтра я змагатимуся з Вами». Він пішов до своєї кобилки, та захвиркала приязно, поїла хліба з руки його і поклала йому голову на плече.

«Ет же ж, Мелісо, — стиха мовив він, почесавши їй голову: ти мене, Мелісо, любиш, конятко ти моє. Та краще нам було б, заки дісталися до цього табору, по дорозі в лісі загинути. Спи моя Мелісонько».

На другий день рано-вранці він поїхав до міста Канволейс і виміняв свою кобилку на новий шолом і нові чоботи. Коли відходив, то кобилка, витягнувши шию, потяглася до нього; та він, не озираючись пішов геть. Серце йому в грудях кригою бралось. Служка герцоґа привів йому рижого, сильного жеребця, а за годину герцоґ рушив на двобій проти нього. Зібралося багато люду дивитися, бо то ж такий шляхетний пан мав битися. В першій сутичці ніхто не подолав, бо герцоґові юнака шкода було. Але потім він, розсердившись на молодого блазня, так міцно наскочив на нього, що Марсель упав навзнак, ногами зачепившись в стременах, і рижий жеребець поволік його за собою.

Коли шукач пригоди, покритий ранами й синяками, лежав у наметі, призначеному для герцоґової служби, і підліковувався, по місту й по табору пішла звістка, що прибув на ввесь світ відомий герой Ґахмурет. З великою пихою і розкішшю в'їхав він, поперед нього, мов зоря, славою сяяло ім'я його. Великі лицарі морщили лоби, а бідні, малі стрічали його радісними вигуками, а молода Герцелойда, червоніючи, дивилася йому вслід. Наступного дня Ґахмурет, не поспішаючи, під'їхав до тирла і почав одного по одному великих лицарів з сідла збивати. Люди говорили лише про нього, йому належала рука і край королеви. Балачки, що гули по таборі, дійшли до Марселя. Він почув, що Герцелойду здобуває інший, він чув, як уславляли і вихвалювали Ґахмурета, і мовчки він обернувся обличчям до стіни наметової, стиснув зуби й побажав собі смерти. Доходили до нього й дальші чутки. Герцоґ, відвідавши його, обдарував його одягом і теж говорив про переможця. Марсель дізнався, що королева з кохання то червоніла то блідла. Ще почув Марсель про Ґахмурета, що він не тільки є лицарем королеви Анфліси, а ще залишив у поганському краї чорну княгиню-муринку, яку мав за дружину. Коли герцоґ відійшов, Марсель з трудністю підвівся, зодягся і, не зважаючи на біль, подався до міста, щоб побачити переможця Ґахмурета. І він його побачив. Був то потужний, смаглявивй вояк, важкотілий, дебело збудований велетень. На різника він скидався. Марселеві вдалося прошитися в замок і непомітно змішатися з юрбою гостей. Там він побачив і королеву, як вона, на ніжну дівчину схожа, від щастя і сорому палала і вуста простягала чужому воякові. Під кінець учти побачив його герцоґ, покровитель його, і підізвав до себе.

«Дозвольте», сказав герцоґ королеві, «що я привів перед

очі ваші оцього молодого лицаря. Зветься він Марсель і є співаком, що хистом своїм не раз нас звеселяв. Коли бажаєте, він може нам пісню заспівати».

Герцелойда потакнула головою, привітно глянувши на герцога і на лицаря, всміхнулася й звеліла лютню принести. Він пальцями вдарив по струнах, скерував свій погляд нерухомо на королеву і заспівав пісню, яку склав колись у себе на батьківщині. Після кожної строфи додавав він простий дворядковий рефрен, що сумно звучав і вихоплювався з його зраненого серця. Ті два рядки, вперше того вечора у замку проспівані, скоро стали відомі в усіх околицях і часто потім співалися. Вони звучали так:

Plaisir d'amour ne dure qu'um moment,
Chagrin d'amour dure toute la vie...
(Радість кохання не більш, як хвилину, триває
Муки кохання триватимуть ціле життя).

Доспівавши пісню, Марсель покинув замок, з вікон якого вслід йому струмилося яскраве світло свічок. Він не повернувся до наметів, а в іншому напрямі помандрував геть із міста в глуху ніч, щоб, зрікшись лицарства, простим музикою вести мандрівне, бездомне життя.

Бенкети відлунали, намети зотліли, герцоґ брабантський, ґерой Ґахмурет і прекрасна Герцелойда давно померли... Сотні років проминули, і ніхто вже не знає нічого про Канволейс,, про ті учти і турніри. По сторіччях нічого від королів і лицарів не лишилося, як їхні імена, що звучать для нас дико і по-чужому. Нічого не лишилося, як пара отих імен чужих та оті вірші молодого лицаря. Їх ще й по сей день співають.

Переклав **Ю. Клен**

Альфонс Доде

З О Р І

Оповідання провансальського вівчаря

(Романтична течія у Франції)

В ті часи, коли я пас худобу на Ліберoні, доводилось мені цілими тижнями не бачити живої душі — був сам, як палець, у полонині з моїм собакою Лябрі і моїми овечками. Вряди-годи проходив повз мене пустинник з Монт дель - Яр, збираючи

зела; інколи з'являлося чорне обличчя котрогось з вуглярів П'ємонту. Алеж були це люди прості, мовчазні, в наслідок їх самітнього життя. Вони втратили охоту говорити й зрештою не знали нічого з того, що говорилося на долах, по селах і містах. Тому то кожного п'ятнадцятого дня, коли я зачував на стрімкій стежці дзвінки мула з нашої фарми, що віз мені харчі, і бачив, як виринає спроквола із-за горба допитлива голова малого наймита або рудий очіпок старої тітки Норади, я був направду дуже щасливий. Я велів собі розказувати всі новини з долів, христини, весілля. Але що цікавило мене найбільше — це довідатись, що поробляє донька моїх господарів, наша панна Стефанета, найвродливіша з усіх красунь на десять миль довкола.

Не показуючи занадто своєї цікавости, я розпитував: чи вона часто ходить на забави, на вечерниці? Чи далі приходять до неї нові женихи? А всім тим, хто спитає мене — що це все може цікавити мене, бідного вівчаря з верховини, — відповім, що мав двадцять років, і що Стефанета була чимсь найкращим, що доводилось мені бачити досі в житті.

Та одної неділі, коли я чекав на доставу харчів, вийшло так, що вони прийшли дуже пізно. Ранком я собі казав: «Це певно через велику Службу Божу». Опісля, коло полудня, знялася сильна буря — я подумав, що мул не міг вирушити з дому через поганий стан доріг. Нарешті, коло третьої години, коли небо облилося й гори блищали від води й сонця, почув я поміж шелестінням стікаючого листя й шумом переповнених потоків, дзвінки мула такі веселі й жваві, наче дзвони на Великдень. Алеж не малий наймит і не стара Норада провадила мула. Була це... вгадайте хто!.. Наша панна, братіки! Наша панна у власній особі, що струнко сиділа між лозовими кошиками, вся рум'яна від верховинського вітру й прохолоди після бурі.

Малий захворів, тітка Норада на відпочинку в своїх дітей. Вродлива Стефанета розповідала мені це, злізаючи з мула; та ще додала, що спізнилась через те, що заблудилася в чагарниках, уперше сюди їдучи. Проте, милуючись її святково вбраною постаттю, в лискучій спідничці з коронками і стрічками на голівці, я міг думати, що вона забарилася десь на гулянні, а не в чагарниках.

О, солодке сотворіння! Мої очі не могли надивитись на неї. Правда, я ще ніколи не бачив її так близько. Деколи взимку, коли череда зимувала на долах, я заходив до хати на ве-

черю і міг бачити, як вона переходила кімнату, чепурно вбрана і трохи горда, ніколи не розмовляючи з наймитами. А тепер я мав її ось тут перед собою, тільки для мене одного. Чи ж не можна було втратити голову?

Виложивши харчі з кошика, Стефанета почала з цікавістю розглядатись довкола. Підбираючи легенько свою гарну недільну спідничку, що могла б забрудитись, увійшла вона до стаї*) й захотіла побачити куток, де я сплю, солом'яні ясла з баранячою шкурою, мою велику кирею завішену на стіні, мою суковату палицю, мою рушницю. Все це бавило її дуже.

«Так ось де ти живеш, мій бідний вівчарю? Як дуже ти мусиш тут нудьгувати, завжди сам! Що ти робиш? Про що думаєш?!..

Я мав охоту відповісти:

«Про вас, ґаздине!» І я не забрехав би. Але моє хвилювання було таке велике, що я не міг витиснути ні словечка з себе. Я був певний, що вона це бачила. Недобре дівча ще знаходило приємність побільшувати мою ніяковість різними питаннями:

«А твоя мила, вівчарю — чи відвідує тебе часом?.. Це мусить бути напевно якась золота коза, як не сама фея Естерелля, що бігає по шпилях верховини».

Так говорячи до мене, вона сама подобала на фею Естереллю, з чарівним сміхом на своїй піднесеній догори голові й зі своїм поспіхом відходити додому, що робило з її відвідин лише з'яву.

«Бувай здоров, вівчарю!

«Доброго здоров'я вам, ґаздине!»

Вона пішла, забравши з собою порожні кошики.

Коли вона зникла на стрімкій стежці, мені здавалося, що камінці, зрушені копитами мула, один за одним падали на моє серце. Я ще довго чув, як сипались вони. І весь день по тому був я неначе у сні, не сміючи рушитись, щоб не сполошити моєї мрії. Надвечір, коли доли почали тонути в синій імлі, а вівці, мекаючи, тиснулись до стаї наніч, я почув, як хтось кликав мене з долини. То була Стефанета. Та вже не розсміяна, як раніш, але вся тремтяча зо страху й холоду й промокла до нитки.

Виявилось, що на долині річка Сорґа по зливі вийшла з берегів, і наша панна мало не втопилася, переходячи її вбрід.

---

*) **стая** — загорожене місце для ночівлі овець.

Найгірше, що в цю пору ночі не можна було й думати про поворот на фарму, бо дороги навпростець наша панна ніколи не могла б знайти. Думка провести ніч на полонині дуже турбувала її, особливо задля неспокою домашніх. Я, як лише міг, заспокоював її:

«В липні ночі короткі, ґаздине... Що то перебути одну прикру хвилину!»

І я скоро розпалив велику ватру, щоб висушити її ноги й її вбрання, промочене водою річки. Опісля поставив перед нею молоко й сир. Та сердешне дівча не думало ні грітися, ні їсти й, дивлячись на великі сльозини, що тиснулися їй в очах, я сам мало не заплакав.

Тим часом ніч запала зовсім. Лишився вже тільки соняшний пилок на шпилях гір і світляний туман на схилі від заходу. На моє прохання зайшла наша панна до стаї, щоб відпочити. Розстеливши на свіжій соломі новеньку баранячу шкуру, я побажав їй доброї ночі, а сам вийшов надвір посидіти перед дверима... Бог мені свідок, що хоч вогонь кохання палив мою кров, ніяка погана думка, хоч би найменша, не прийшла мені до голови. Лише безмежна гордість на саму згадку, що в одному куті стаї, так близько від цікавої череди, що дивилася на її сон, донька моїх господарів — неначе тая овечка, лише цінніша й більша за всі інші, спочивала довірена моїй сторожі. Ще ніколи небо не здавалося мені таким глибоким, зорі такими блискучими...

Несподівано плетена хвіртка стаї відчинилася й вродлива Стефанета вийшла. Вона не могла заснути. Тварини зчиняли шум, перевертаючи солому, мекали спросоння. Вона воліла сидіти при ватрі. Побачивши це, я накинув на її плечі мою козину шкуру, роздмухав вогонь, і ми мовчки сиділи одне біля одного. Якщо ви мали колись нагоду перебути ніч під чистим небом, то ви знаєте, що в пору, коли люди сплять, таємний світ прокидається в тиші й самоті. Тоді джерела співають виразніше, стави запалюються блудними вогниками. Всі духи верховини вештаються скрізь свобідно; повітрям линуть шепоти, невловні звуки так, наче б чутно було, як розвиваються галузки, росте трава. День — це життя створінь; але ніч — це життя речей. Тому то й наша панна дрижала вся з ляку й тулилась до мене на найменший згук! Раз якось протяжний і сумний зойк, зірвавшись із ставу, що блистів на долині, долетів до нас хвилюючи. В цю ж мить блискуча зірка пролетіла над нашими головами в напрямі ставу, так наче б скарга, яку

ми щойно почули, несла світло з собою.

«Що це?» — запитала мене Стефанета тихенько.

«Свята душа входить до раю, газдинько!» І я перехрестився.

Вона перехрестилася також і довгу хвилину, затоплена в думках, гляділа в даль. Опісля промовила:

«Невже ж це правда, вівчарю, що ви, вівчарі, чарівники?»

«Цілком ні, наша панно. Але на верховині ми ближче живемо до зір і знаємо, що між ними діється — краще, ніж люди на долах».

Вона далі дивилася вгору на небо, сперши голову на долонях, загорнута в баранячу шкуру, немов якийсь небесний пастушок:

«Алеж їх і є! Яке це чудове! Я ще ніколи не бачила так багато зірок... Чи знаєш, вівчарю, як усі вони звуться?»

«О, так, газдине... Гляньте! Простісінько над нами — це «Шлях святого Якова» («Молочна дорога»). Він тягнеться з Франції просто до Еспанії. Збудував його святий Яків із Ґалісії, щоб показати дорогу Шарлеманеві (Карлові Великому), коли він воював з сарацинами. Трохи далі, ви бачите «Віз», що душі возить до неба» («Велика Ведмедиця») з чотирма блискучими осями. Три зірки, що йдуть наперед, це «Три звірі», а ця малесенька біля третьої, — це «Погонич». Чи бачите довкола «Воза» цей дощик зірок, що палають? Це душі, що їх Бог не хоче прийняти до себе... Трохи нижче ось «Граблі», або «Три царі» (Оріон). Ці зорі — це наш годинник вівчарський. Лиш погляну на них — і вже знаю, що оце минула північ. Ще трохи нижче, завжди на півдні, блищить «Іван з Міляну», світло небесних тіл (Сирій). Про цю зорю ось що розказують вівчарі.

Одної ночі «Іван з Міляну» з «Трьома царями» і «Квочкою» («Плеяда») були запрошені на весілля до одної зірки, їх подруги. «Квочка», більш нетерпелива, вирушила — як розказують — перша й пішла горою. Дивіться, вона високо в самій глибині неба. «Три царі» пішли навпростець нижче й наздогнали її; а цей лінюх «Іван з Міляну», що допізна спав, лишився далеко позаду і з люті кинув свою палицю впоперек дороги, щоб стримати їх. Ось чому «Три царі» називаються ще й «Палицею Івана з Міляну»... Але найкраща з усіх зірок, ґаздине, це наша, це — «Зірка вівчаря», що присвічує нам на світанку, коли виганяємо череду, і ввечері, коли заганяємо. Ми називаємо її й «Магельоною», вродливою Магельоною, що бігає за

Петром з Провансу (Сатурн) і справляє з ним весілля кожних сім років.

«Як, вівчарю! Невже й у зірок відбуваються весілля?»

«О, так, ґаздине».

І коли я пробував їй пояснити, що воно таке ці весілля, я відчув, як щось вогке й делікатне натиснуло на моє плече. Це була її сонна голівка, що з гарно розбурханими коронками, стрічкою й кучерявим волоссям спиралася об мене. Вона спала ось так, не ворухнувшись, аж до хвилини, коли небесні світла поблідли, стерті світанком, що вставав. А я глядів на неї сонну, легко побуджений у глибині своєї істоти, але бережений свято цією ясною ніччю, що зродила в мене лише гарні думки. Довкола нас зорі продовжували свою мовчазну дорогу. І вряди-годи я уявляв собі, що одна із них, блискуча, збившись з дороги, сіла спати на моє плече...

Річард Коннелл

НАЙНЕБЕЗПЕЧНІШИЙ ЗВІР

— Десь там, праворуч, мабуть, є великий острів — сказав Вітні: — чи радше загадка...

— Який острів? — запитав Рейнсфорд.

— На старих картах його зазначували *«Острів пропащих кораблів»* — відповів Вітні. — Чи не багатомовна назва? Моряки почувають на цьому місці якийсь дивний страх. Я не знаю, чому. Якийсь забобон.

— Я не можу догледіти його, — завважив Рейнсфорд, змагаючи проглянути глуху тропікальну ніч, що налягла на яхту грубою, теплою темрявою.

— А ти мав колись добрі очі, — сказав, сміючись, Вітні. — Я бачив, як ти одного разу підстрелив лося, що ворухнувся серед пожовклих осінніх хащів за чотириста ярдів. Але у безмісячну караїбську ніч навіть і ти не можеш бачити на чотири милі.

— Ані на чотири ярди! — додав Рейнсфорд. — Ух, це ніби вологий, чорний оксамит.

— Зате у Ріо буде вже ясно, — потішив Вітні. — Ми повинні бути там за кілька днів. Надіюсь, що стрільби на ягуарів вже прийшли від Пурдея. Ми повинні б мати добре полювання по Амазонці. Величний спорт-полювання!

— Найкращий у світі спорт! — потвердив Рейнсфорд.

— Для мисливця — поправив Вітні — та не для ягуарів.

— Не глузуй, Вітні. Ми мисливий на великого звіря, а не філософ. Хто ж дбає про те, як почувається ягуар?

— Ба, коли ж вони не мають жадного розуміння.

— Імовірно, ягуар...

— Якби навіть так, то я все таки думаю, що вони розуміють одно — страх перед болем.

— Безглуздя! — засміявся Рейнсфорд. — Це гаряча погода розманіжує тебе, Вітні. Будь реалістом! Світ побудований з двох кляс: з тих, що полюють, і тих, що на них полюють! На щастя, ти і я — мисливці. Думаєш, що ми вже минули цей острів?

— У темряві не можу розібрати. Думаю, що так.

— Чому?

—Це місце має славу, погану славу...

— Людоїди?

— Мало подібне. Навіть канібали не схотіли б жити в такій Богом покинутій місцевині. Але якимсь чином про неї знають всі моряки. Чи ти не завважив, що нерви залоги були сьогодні дрібку напружені.

— Вони були дещо не свої, як ти запримітив. Навіть капітан Ніль...

— Так. Навіть цей черствий, старий швед, що пішов би до самого Люципера попросити вогню. Я ще ніколи не бачив такого погляду цих рибячо-синіх очей. Все, що я видобув з нього, було: «Пане, це місце має чортячу назву між мореплавцями». Потім він додав гробово: «Ви не почуваєте нічого? Тепер ви не повинні б сміятися». Мене пройняв якийсь холодок, хоч і вітру не було. Що я відчув — це психічний холодок, рід жаху.

— Чиста уява — сказав Рейнсфорд. — Один забобонний моряк може заразити своїм страхом усе корабельне товариство.

— Може... Інколи думаю, що моряки мають спеціяльне чуття, яке каже їм, коли вони в небезпеці... на всякий випадок, я радий, що ми виїздимо з цієї смуги. Гаразд, Рейнсфорде, тепер я займу твоє місце.

— Мені ще не хочеться спати. Піду на горішню палубу викурити ще одну люлечку.

Коли Рейнсфорд присів там, кругом серед ночі не чути було ні одного звуку, тільки приглушений поштовх яхтових машин і шум та плескіт пропелерів.

Рейнсфорд приляг на корабельному лежаку і закурив свою

улюблену люльку, стругану з вересу. Настроєва сонність ночі сходила на нього. Так темно — думав він — що я міг би спати, не заплющуючи очей; моїми повіками була б ніч.

Несподіваний звук насторожив його. Він почув його праворуч, а вуха в нього досвідчені в цих справах, не могли помилятися. Він знову почув звук, і знову. Десь, там у темряві, хтось вистрілив з рушниці тричі.

Рейнсфорд схопився і рушив швидко до бар'єра, заінтригований. Він вдивлявся у напрямі, звідки долетіли постріли, але це було все одно, що пробувати побачити щось крізь покривало. Він виліз на бар'єр, втримуючись у рівновазі, щоб стояти вище; його люлька зачепилася за линву і випала з рота. Він схилився по неї. Короткий, охриплий крик зірвався з його уст, коли збагнув, що сягнув задалеко і втратив рівновагу. Крик прозвучав на мить, і теплі, як кров , води караїбського моря замкнулися над його головою.

Він виборсався на поверхню і викрикнув, але супутна струмина швидко проїжджаючої яхти хлюпнула йому в обличчя, а солона вода заткала його відкриті уста, затамовуючи віддих. Він метнувся розпучливо в напрямі гаснучих світел яхти, але зупинився, не пропливши і п'ятдесяти стіп. Якась холодна розвага вернулася до нього, бо не вперше був у такому скрутному становищі. Була мала можливість, що хтось на яхті міг почути його крик, але й ця можливість маліла з кожною хвилиною, як яхта віддалялася. Він звільнився з своєї одежі і кричав щосили. Світла корабля ставали наче тьмяні, гаснучі блудні вогники; потім їх поглинула ніч.

Рейнсфорд згадав стріли. Вони долетіли з правої сторони, і він поплив у тому напрямі наполегливо, пливучи поволі, щоб щадити сили. Він борюкався з морем, здавалося, без кінця. Став уже числити свої порухи; зробить ще мабуть сотню або більше, а потім...

Він почув звук. З темряви долітав, розпучливий крик якогось створіння на межі болю й жаху. Він не знав, якого це створіння голос. Плив із свіжою енергією в тому напрямі. Він почув його знову: потім його було врізано іншим коротким звуком, уривчастим, один за одним.

— Стріли з пістолета! — промовив Рейнсфорд, пливучи.

Десять хвилин рішучого зусилля донесли до його вух наймиліший звук, який доводилося йому чути: хлюпотіння морських хвиль об прибережні скелі. Він опинився на скелях, ще заки їх побачив; коли б ніч була не така спокійна, він на-

певно розбився б об них. Останками сил вирвався з розгуканих вод. Зубчасті скелі, здавалося, пнуться вгору в темряву. Хапаючись їх, з покаліченими руками, добрався до рівного місця на вершку.

Густа джунгля доходила тут аж до стрімких скель. Не дбаючи вже про ніщо, знеможений втомою звалився Рейнсфорд на землю і запав у сон, найглибший у його житті.

Коли він розплющив очі, пізнав по сонцю, що вже ген-ген після полудня. Сон додав йому сили, забажалося нестерпно їсти.

— Де є револьверові стріли, там є і люди. Де є люди, там є і пожива — думав, але не бачив ні сліду якоїсь дороги, крізь густе плетиво диких бур'янів і хащів; легше було йти вздовж побережжя.

Зупинився недалеко від місця, де доплив до берега. Щось поранене, мабуть, більша тварина впала була між хащами. Рейнсфорд запримітив блискучий предмет і підняв його. Це був порожній патрон.

— Двадцятьдвійка! — завважив. — Це дивно. Це ж очевидно мусіла бути велика тварина. Мисливець мав здорові нерви, щоб викінчити її легким револьвером. Ясно, що тварина вперто боронилася. Думаю, що три перші стріли, що їх я почув, впали, коли мисливець кинувся за своєю здобичю і ранив її. Останній стріл був, коли вислідив її тут і доконав.

Він розглянув докладно ґрунт і знайшов те, чого сподівався, а саме — відбитку чобіт мисливця. Вони вели вздовж стрімкої скелі в напрямі, куди йшов перед тим. Він подався туди з поспіхом, бо на острові почала западати ніч.

Темрява огортала море й джунглю, коли Рейнсфорд побачив світла. Він натрапив на них, обійшовши вигін побережжя. Його перша думка була, що він прийшов над село, так багато було світел. А коли підійшов ближче, побачив, що всі світла були в одному будинку — у замку на високій скелі.

— Привид! — подумав Рейнсфорд.

Але кам'яні сходи були, без сумніву, реальні. Він підніс стукальце і воно заскрипіло глухо, мов би його ніхто передше не вживав.

Брама, відчиняючись, пропустила потік сліпучого світла. Струмкий мужчина, міцно збудований, з чорною до грудей бородою, стояв з револьвером у руці, міряючи в Рейнсфорда.

— Не лякайтеся! — сказав Рейнсфорд з усмішкою, на його думку, роззброюючою. — Я не розбійник. Я впав з яхти. Моє ім'я Санґер Рейнсфорд з Нью-Йорку.

Мужчина не виявив ні знаку, що розуміє слова або що взагалі чув їх. Націлений револьвер стирчав так непорушно, мов би великан був статуєю.

Вниз по мармурових сходах ішов другий мужчина — випрямлений, тендітний мужчина у вечірньому одязі. Він вклонився і простягнув свою руку. Він заговорив добірною мовою, з легким акцентом, що надавав їй ще більшої чіткости й обдуманости.

— Дійсно велика приємність для мене і честь вітати в своєму домі пана Сангера Рейнсфорда, славного мисливця.

Рейнсфорд відрухово привітався.

— Я читав вашу книжку про полювання на снігових леопардів у Тибетії — пояснив мужчина. — Я є генерал Заров.

Перше враження Рейнсфорда було, що ця людина просто чарівна, друге, що на обличчі якась екстравагантна риска. Генерал був струмкий мужчина літнього уже віку, бо волосся в нього було сиве; але брови і вуса залишилися чорні. Теж його очі були темні і дуже блискучі. Це було обличчя людини, що звикла наказувати. Обернувшись до мужчини в уніформі, він дав знак. Мужчина опустив пістолю, засалютував і щез.

— Іван неймовірно дужий парняга — завважив генерал: — але він має нещастя бути глухим і німим. Щира людина та дрібку жорстока і дика.

— Чи він руський?

— Козак! — сказав генерал, показуючи в усмішці червоні губи й рівні зуби. — Такий, як я.

— Ходіть — промовив він — нічого тут розбалакувати. Вам треба одягу, поживи, спочинку. Ви матимете їх. Це місцевина, де найкраще спочивати.

Іван з'явився знову і генерал поговорив з ним, рухаючи устами та без звуку.

— Ідіть з Іваном, будь ласка, пане Рейнсфорде. Я саме споживав вечерю, але пожду. Я думаю, що мій одяг буде саме на вас.

Кімната, куди зайшов Рейнсфорд за Іваном, це була спальня з високою стелею на брусах, з ліжком під бальдахином, досить великим для шести людей. Іван виложив вечірній одяг і Рейнсфорд, одягаючись, завважив, що він роботи лондонського кравця.

— Ви мабуть були здивовані, що я пригадав ваше ім'я — заговорив генерал, коли засіли до вечері, в залі, що нагадувала баронську залю февдальних часів, — але я прочитав усі

книжки про полювання, видані в англійській, французькій і російській мовах. Я маю пристрасть у житті, а нею є лови.

— Ви маєте тут кілька прекрасних трофеїв — сказав Рейнсфорд, дивлячись на стіни — Цей буйвіл з Рога Доброї Надії найбільший, якого я колинебудь бачив.

— О, цей, дружок! Він потурбував мене, кинув мною об дерево і проломав мені череп. Але я викінчив дикуна.

— Я завжди думав — закінчив Рейнсфорд, що буйвіл з Рогу Доброї Надії — це найнебезпечніший з усіх великих звірів.

Генерал хвилиночку не відповів, потім заговорив повільно:

— Ні, буйвіл з Рогу Доброї Надії не є найбільше небезпечний — нін потягнув свого вина. — Тут, у моєму резерваті на цьому острові я полюю на більше небезпечну звірину.

— Є хіба на цьому острові великий звір?

Генерал хитнув головою.

— Найбільший!

— Дійсно?

— О, тут його з природи нема. Я мушу заселювати острів.

— Що ж ви привозите, ґенерале? Тигрів?

Генерал скривився.

— Ні, полювання на тигрів перестало мене інтересувати, коли я вичерпав їх можливості. Немає більше чого дрижати перед тигром, немає там жадної небезпеки справжньої. А я живу для небезпеки, пане Рейнсфорде!

Генерал витягнув з кишені золотий портсиґар і запропонував гостеві довгу, темну цигарку з срібним кінцем; вона була наперфумована і пахла наче фіміям.

— Ми матимемо дійсно капітальне полювання, тобто ви і я — сказав генерал.

— Але яке полювання? — почав Рейнсфорд.

— Я вам скажу. Я думаю, що ви будете захоплені. Я думаю, що можу сказати у всій скромності, що я довершив рідкого діла. Я винайшов нову сенсацію. Можу долити ще склянночку портвейну?

— Дякую, генерале!

Генерал налив обидві склянки і сказав:

— Деяких людей сотворив Бог поетами, деяких зробив королями, а деяких жебраками. А мене сотворив Бог мисливцем. Але по роках приємности я відкрив, що полювання не захоплювало вже мене більше. І ви, мабуть, можете догадатися, чому?

— Ні. Чому?

— Просто: полювання перестало бути цим, що ви називаєте «спортовим завданням». Я завжди викінчував свою здобич — завжди, і немає нуднішого заняття, як досконалість.

Генерал запалив нову цигарку.

— У звірини немає нічого більше, крім її ніг і її інстинкту. Але інстинкт не рівня розумові. Коли я те відкрив, це була для мене трагічна хвилина.

Рейнсфорд оперся об стіл, вражений мовою господаря.

— Тоді прийшло до мене наче надхнення, що мені робити...

— І що саме?

— Я винайшов нову тварину для полювання.

— Нову тварину? Ви жартуєте.

— Я ніколи не жартую про полювання. Мені треба було нової тварини. Я знайшов одну. Тож я купив цей острів, збудував цей дім і тут я полюю. Острів надається знаменито для моєї мети — тут є гущавина з лябіринтом поплутаних стежок, з горбками, багнами.

— Але тварина, генерале Заров?

— Ах, — сказав генерал — вона достачає мені найбільше напружуючого полювання, бо маю здобич, з якою можу помірятися своїм вмінням.

На обличчі Рейнсфорда з'явилося збентеження.

— Я хотів ідеальної для полювання тварини, тож я запитав себе: які є прикмети ідеальної здобичі? і відповідь була менш-більш: вона мусить мати відвагу, спритність і, понад усе, мусить бути здібною думати.

Алеж ніяка тварина не має розсудку! — заперечив Рейнсфорд.

— Мій любий дружок! — промовив генерал: — є одна така...

— Алеж чейже ви не думаєте?...

— А чому б ні?

— Я не можу повірити, що ви серйозно, генерале Заров. Це прикрий жарт.

— А чому б мені не бути серйозним? Я ж говорю про полювання.

— Полювання! Господи Боже! Генерале Заров — те, про що ви говорите, це ж вбивство!

Генерал глянув на Рейнсфорда настирливо.

— Очевидно, ваші переживання на війні...

— ... не зробили з мене бездушного холоднокровного вбивника — докінчив твердо Рейнсфорд.

Генерал трясся від реготу.

— Я піду в заклад, що ви забудете свою заввагу, коли підете на полювання зі мною. Для вас, пане Рейнсфорде, приготоване справжнє нове сильне переживання.

— Дякую, але я мисливець, а не вбивник.

— Ах, Боже мій! — сказав генерал, зовсім незворушений, — знову це неприємне слово; але я полюю на покидьки землі, на моряків з бродязьких кораблів, тубільчих мореплавців, чорних, китайців, білих, мішанців.

— Звідки ви їх здобуваєте?

Ліва брова генерала задрижала, підморгуючи.

— Острів звуть *«Островом пропащих кораблів»*. Підійдіть зі мною до вікна.

Рейнсфорд підійшов до вікна і виглянув на море.

— Вважайте! Он там! — крикнув генерал, натиснувши ґудзик.

Рейнсфорд побачив, як ген далеко заясніла купина світел.

— Вони вказують проїзд, якого там нема. Скелі з гострими як бритва хребтами причаюються там, як морські потвори. Вони можуть розбити корабель як горіх. О, так. Електрика прекрасна річ! А ми змагаємо бути цивілізованими.

— Цивілізованими? і ви стріляєте людей?

— Але я оточую моїх відвідувачів повним піклуванням — сказав генерал незвичайно мило. — Вони мають досить доброї поживи, вправ. Їх приводиться до досконалого фізичного стану. Ви побачите самі по собі завтра.

— Що ви маєте на думці?

— Ми відвідаємо мою підготовчу школу — усміхнувся генерал. — Вона є у підвалі. Тепер я маю їх біля тузина. Вони походять з еспанської барки *«Санлювар»*, що мала пех попасти оце на скелі. Нижчий ґатунок, скажу, більше призвичаєний до чардаку, як джунґлі.

Він підніс руку і Іван приніс густої турецької кави.

— Ви бачите, це ж полювання, — продовжував ввічливо генерал. — Я піддаю одному з них думку, що ми йдемо на полювання. Я даю три години на старт. Я маю переслідувати його озброєний тільки пістолем найменшого калібру і досяжности. Якщо моя жертва не попадеться мені в руки через три повні дні, вона виграє. Якщо я знайду її — генерал посміхнувся — вона програє...

— А якщо вона не погодиться, щоб на неї полювати?

— Я даю їй до вибору. Якщо не бажає полювання, я звер-

таю її назад Іванові. Іван колись за великого білого царя служив в чині ката і він має своє власне уявлення про спорт. Тож вони незмінно вибирають полювання.

— А якщо вони виграють?

— Усмішка розлилася ширше по обличчі генерала.

— До сьогодні я не програв!

Потім він додав поспішно:

— Я не хочу, пане Рейнсфорде, щоб ви подумали, що я хвалько, так, один майже виграв — я мусів користуватися собаками.

— Собаками?

— Оттуди, будь ласка, я покажу вам, — генерал попровадив Рейнсфорда до другого вікна.

Мерехтіння світел спліталося на подвір'ю внизу в химерні візерунки, і Рейнсфорд міг побачити з тузин високих тіней, що рухалися там. Коли вони обернулися до нього, він вловив зеленкавий блиск їх очей.

— Я випускаю їх біля сьомої години кожного вечора. Якщо хтось хотів би зайти до мого дому або вийти, притичилось би йому щось дуже сумне. А тепер я хочу показати вам колекцію голов. Може перейдемо до бібліотеки...

— Я думаю, що ви пробачите мені цієї ночі, — сказав Рейнсфорд. — Я направду не почуваюсь добре.

— Чи дійсно? Вам треба доброго нічного сну. Завтра ви почуватиметесь, мов би вдруге на світ народились. А потім ми пополюємо, га? Я маю багатообіцюючі вигляди.

Рейнсфорд вибіг з кімнати.

— Шкода, що ви не можете піти в цю ніч зі мною — гукнув йому вслід генерал. — Я сподіюсь хорошого спорту. Один дужий, чорний парняга. Похожий на видержливого...

Постіль була м'яка, а Рейнсфорд втомлений, але все ж не міг заснути і ледве придрімав, коли, над ранком, почув далеко в джунглі слабий стріл з пістолета.

Генерал Заров з'явився аж на полудневу перекуску. Він був стурбований здоров'ям Рейнсфорда.

— Коли ж про мене мова — говорив він, — я не почуваюся так хороше. Полювання останньої ночі не було вдале. Той втікав простою дорогою, що не дало взагалі ніякої емоції.

— Генерале! — сказав Рейнсфорд рішуче. Я хочу покинути негайно острів.

Він бачив, як темні очі генерала зупинилися на ньому, роздивляючи його допитливо. Нараз очі заясніли.

— Цієї ночі — промовив він — ми полюємо... ви і я...

Рейнсфорд хитав головою.

— Ні, генерале, — промовив — я не хочу полювати.

Генерал здвигнув плечима.

— Як хочете. Вибір у ваших руках. Але я хотів би піддати вам думку, що моє уявлення про спорт є більш приємне, чим Івана.

— Ви не думаєте!.. закричав Рейнсфорд.

— Мій хороший дружок! — перервав генерал: — чи ж я не казав вам, що про полювання завжди, що говорю, те й думаю? Це направду надхнення. Я п'ю за здоров'я мого противника, що нарешті вартий моєї сталі...

Генерал підніс свою склянку, але Рейнсфорд сидів витрішчивши на нього очі.

— Ви побачите, що це полювання варте гри! — промовив генерал захоплено. — Ваш мізок проти мого. Ваше знання лісового мистецтва проти мого. Ваша міць і запас життєвих сил проти моїх! Партія шашок на вільному повітрі! А і ставка не маловарта, га?

— А якщо я виграю? — почав Рейнсфорд хрипко.

— Якщо я не знайду вас до півночі третього дня, то признаю себе переможеним — сказав генерал Заров. Моя шалюпа відвезе вас на сушу недалеко міста.

Генерал ніби читав думки Рейнсфорда.

— О, ви можете повірити мені — сказав козак. — Я дам вам слово як джентельмен і спортовець. А ви ж знову зі своєї сторони мусите погодитися, що нічого не скажете про свій побут тут.

— Я не годжуся на ніщо з цього!

— О, в такому випадку... але навіщо дискутувати про це тепер? За три дні від сьогодні ми можемо обговорити все при пляшці, хіба що...

Генерал потягнув вина. Потім оживився в діловому настрою.

Іван видасть вам мисливський одяг, їжу, ніж — промовив він. — Я раджу вам взути індіянські мокасини, по них слід менший. Раджу теж оминати велике багно в південно-східньому закруті острова. Ми називаємо його *«Багном смерти»*. Там є трясовини. Один немудрий парняга попробував туди. Одна шкода з цього, що Лазар пішов за ним. Ви не можете уявити собі, пане Рейнсфорд, як я це пережив. Я любив Лазаря, це ж був найкращий собака з моєї зграї. Гаразд, тепер мушу виба-

читися. По їжі завжди люблю подрімати. Боюсь, що вам же знову не хватить часу задрімнути. Ви схочете, без сумніву, вже вирушати. Я не смію йти за вами, поки не стемніє. Полювання вночі дає багато більше насолоди, як удень. Чи не так, пане Рейнсфорде?

Щойно генерал з вишуканим уклоном віддалився з кімнати, другими дверми ввійшов Іван. Під одною пахою ніс він мисливський одяг, наплечник з харчами, шкіряний футляр з довгим мисливським ножем у ньому. Його права рука спочивала на відбезпечному револьвері, застромленому за червоний пояс.

* * *

Рейнсфорд продирався крізь гущавини зо дві години, але нарешті зупинився, промовивши до себе крізь зацiплені зуби:

— Я мушу опанувати себе!

Він не мав цілком ясної думки, що робити, коли брама замку зачинилася за ним. Першою його думкою було якомога побільшити віддаль між ним та генералом Заровим і він, у цьому ж намірі, заглиблювався все далі, гонений зростаючою панікою. Тепер, опанувавшись, він спинився, щоб призадуматися над собою і своїм становищем.

Проста втеча була даремною, бо вона мусіла невідхильно привести його до моря. Якщо ж він опиниться в місцевині, обрямленій водою, то ясно, що все його маневрування мусить відбутися в цих рамках.

— Нехай послідкує за мною! — подумав Рейнсфорд, завернувши із стежки в непрохідну гущавину. Він пригадав собі досвід з полювання на лисиць і лисині хитрощі та виконав ряд складних, плутаних ходів, знову й знову колуючи по своїх слідах.

Ніч застукала його, що ледве волочив ногами; руки й обличчя подряпані галуззям. Зупинився на густо поросломy горбі. Йому треба було безоглядно спочити, тож подумав: Я грав ролю лисиці, тепер мушу заграти ролю котика з казки.

Недалеко росло велике дерево з грубим стовбуром і розлогими конарами. Стараючись не залишити жадних слідів, він виліз у корону і положився на одному розлогому конарі.

Спочинок приніс йому нове довір'я в свої сили і гейби почуття безпеки. Причаєна ніч повзла поволі, наче зранена гадюка. На світанку, коли тьмава сірява прояснила небо, крик сполоханої пташки притягнув увагу Рейнсфорда в цьому напрямі.

Щось надходило крізь хащі, надходило поволі, обережно, цією самою тропою, що нею ішов Рейнсфорд. Він приляг щільно до галузі і зорив крізь запону листя, густу наче тканину.

Це був генерал Заров. Він пробивався вперед, придивляючись напружено до ґрунту. Зупинився майже під деревом, приклякнув і розглядав землю. Рейнсфордові забажалося вмить скочити на нього, як пантера, але він бачив, що генерал тримав у правій руці малий револьвер.

Мисливець похитав декілька разів головою, наче поставлений перед загадку. Потім, випроставшись, витягнув з коробки одну із своїх темних цигарок; їдкий, наче дратуючий дим повився вгору до ніздрів Рейнсфорда.

Рейнсфорд затримав віддих. Очі генерала залишили землю і тепер мандрували вгору по дереві, цаль за цалем. Рейнсфорд похолов, кожний м'яз натягнувся, як пружина. Але гострі очі мисливця спинилися, заки дійшли до гілляки, на якій лежав Рейнсфорд. Усмішка розлилася по його темному обличчі. Дуже обдумано спустив він у повітря кружево диму; потім відвернувся від дерева і відійшов зовсім безжурно тою самою тропою, що прийшов. Шерех кущів об його мисливські чоботи ставав все слабший і слабший.

Запертий віддих вирвався з грудей Рейнсфорда. Найперше подумав, що почувається безсилий і одубілий. Генерал може йти по сліді через ліс вночі, він може відкрити й найбільше заплутаний хід, у нього якісь таємничо жахливі сили, лише через найчистіший випадок йому не вдалося побачити свою жертву.

Друга думка Рейнсфорда була ще жахливіша. Від неї побігли йому мурашки поза спиною. Чому генерал посміхнувся? Чому завернув?

Рейнсфорд не хотів повірити, що те, що підказував йому розум, було правдиве, — що генерал грався з ним, зберігаючи його на другий день спорту. Козак був кішкою, він мишею. Рейнсфорд збагнув, що значить жах.

— Я не втрачу своїх нервів — він заглибився в ліс. Три сотні ярдів від своєї недавньої криївки зупинився в місці, де висока всохла деревина оперлася, ледь-ледь втримуючись, об меншу, зелену. Відкинувши торбу з харчами, він витягнув з футляра ніж і взявся до роботи.

Коли закінчив роботу, кинувся на землю за званим вивертом за сотню ярдів подалі. Він не потребував довго ждати. Кіт надходив знову, щоб погратися з мишею.

Ступаючи по сліді з точністю собаки, ішов генерал Заров. Ніщо не уходило уваги його допитливих, темних очей, ніяка зломана стеблинка, ні зогнила гіллячка, жаден знак в моху, хоча б який незначний. Козак був такий наполегливий у своїй ході, що опинився над предметом, що його приготовив Рейнсфорд, заки його запримітив. Його нога торкнулася стирчастої галузки, що правила за гачок. Навіть коли торкнув її, усвідомив собі небезпеку і відскочив із спритністю мавпи. Але все ж він не досить поспішився, всохла деревина, приспосіблена легко до опертя на зеленій, посунулася й падаючи вдарила генерала побіжно в плечі. Коли б не його проворність, вона б розчавила його собою. Він захитався, але не впав; і револьвера не випустив. Він стояв, розтираючи свої потурбовані плечі, а Рейнсфорд з страхом, що знову стинав його серце, чув, як глузливий сміх генерала нісся по джунглі.

— Рейнсфорде! — гукав генерал — якщо ви є в засягу мого голосу, дозвольте вам поґратулювати. Не багато людей знає, як зладити маляйську людоловку. На щастя для мене, я полював на Маляйці. Ви, пане Рейнсфорде, виявляєтесь інтересним. Я йду тепер перев'язати свою рану; це тільки легке зранення. Але я прийду назад, я прийду назад, я прийду назад!

Коли генерал віддалився заклопотаний своїми плечима, Рейнсфорд став знову втікати. Тепер це була втеча, що тягнулася кілька годин. Стало смеркатись, потім стемніло, а він все ще не зупинявся. Ґрунт ставав м'який під його мокасинами, розслинність буйніша, густіша, комашня кусала його немилосердно.

Він ступив крок і його нога потонула в липкій грязі. Він пробував вихопити її назад, але твань присмокталася до ноги, наче велетенська п'явка, з незмірним зусиллям визволив ногу. Тепер він знав, де він: «Багно смерти» і його трясовини.

М'якість землі піддала йому думку. Відступивши кільканадцять кроків від трясовини, він почав рити землю, наче який передісторичний бородач. Колись окопувався так Рейнсфорд у Франції, коли секунда затримки означала смерть. Прирівнюючи до цього копання тепер, то була спокійна, приємна розвага. Яма ставала все глибшою. Коли вона була вже вище його плечей, виліз з неї і вирізав з кількох твердих молодняків палі, застругуючи їх на гостро. Ці палі насадив він на дно ями гострими кінцями вгору. Вправними пальцями сплів з бур'яну й галузок цупкий килим і ним накрив отвір ями Потім, мокрий від поту і безконечно зморений, причаївся за стовбуром

розторощеного громом дерева.

Що це надходить його переслідувач, пізнав він по приглушених ударах ніг об м'яку землю. Нічний вітерець доніс до нього запах генералової цигарки. Переслідуваному видалося, що генерал надходив з незвичайною швидкістю, що він не нащупував своєї дороги крок за кроком. З цього місця, де він причаївся, не міг Рейнсфорд бачити ні генерала, ні ями. Хвилина видалася йому роком. Потім він почув гострий тріск ломаних галузок, коли плетиво провалилося в яму, почув гострий крик болю, бо загострені палі знайшли свою мету. Нараз він притаївся. Три кроки від ями стояв мужчина з електричним ліхтариком в руці.

— Ви це добре зробили, Рейнсфорде! — закричав генерал. Ваша яма на бурмських тигрів коштує мені одного з моїх найкращих собак. Знову ви виграєте. Тепер я мушу побачити, що ви можете зробити проти цілої моєї тічні. Тепер іду додому відпочити. Дякую вам за найбільш захоплюючий вечір!

Ранком Рейнсфорда, що лежав недалечко багна, розбудив далекий гомін, слабий, часто втихаючий, але він розпізнав, що це гавкіт тічні собак.

Рейнсфорд знав, що він може зробити одно з двох. Він міг залишитися, де лежав. Це було самогубство. Він міг втікати. Це було тільки відсунення неминучого. Він стояв хвилину, намумуючись. Йому прийшов на думку плян, що крив у собі рисковну можливість і стягнувши свій пояс, він подався геть від болота.

Гавкітня собак наближалася все більше й більше. Рейнсфорд виліз на дерево. Він зміг побачити, як ворухнулися кущі ген внизу, в потоці, цілу чверть милі від нього. Напруживши зір, він догледів випрямлену постать генерала Зарова. Зараз перед ним Рейнсфорд вирізнив другу постать, з широкими плечима, що просувалася гущавиною очерету. Це був Іван. Здавалося, наче хто тягнув його. Рейнсфорд догадався, що той саме мусить тримати тічню на припоні.

Вони могли застукати його тепер в кожній хвилині. Його ум працював гарячково і він подумав про одну хитру штучку губільців, що її навчився в Уганді. Сковзуючись долі деревом, він вхопився за гнучке молоде деревце і до нього прив'язав свій мисливський ніж, націливши вістря на тропу. Шматком дикого хмелю прив'язав деревце взад і побіг, рятуючи життя.

Коли собаки попали на свіжий запах, підняли галас і Рейнсфорд відчув себе так, як чується цькована звірина.

Він мусів зупинитися, щоб перевести дух. Гавкіт собак зірвався нагло, і серце Рейнсфорда зупинилося теж. Вони мусіли дійти до ножа. Видряпавшись гарячково на дерево, він оглянувся взад. Але надія вмерла в серці Рейнсфорда, бо він побачив, що генерал Заров все ще був на своїх ногах. Але Івана не стало. Ніж, випущений відскоком зігнутого дерева, не зовсім схибив.

Ледве Рейнсфорд зліз на землю, коли тічня знову підняла гавкіт.

— Спокійно! Спокійно! Спокійно! — шепотів він до себе, задихаючись, коли проривався далі вперед.

Синя прогалина прозирнула між деревами зовсім близько. Собаки наближалися. Рейнсфорд кинувся в напрямі цієї прогалини. Він добіг до моря, звідки через залив міг побачити сіре каміння замку. Двадцять стіп внизу під його ногами бушувало й клекотало море. Рейнсфорд завагався. Він почув собак. Тоді скочив далеко в воду.

Коли генерал з своєю зґраєю вигулькнув на простір, він зупинився. Декілька хвилин стояв, споглядаючи на синьо-зелені простори вод. Потім присів, хильнув горілки з срібної пляшки, закурив наперфумовану цигарку і замугикав фрагмент якоїсь арії.

Цього вечора генерал Заров споживав надзвичайно обильну вечерю у своїй великій, оббитій панеллю, залі. До цього випив пляшку і півпляшки.

Був би вповні вдоволений, коли б не дві малі неприємності. Одна, що важко буде знайти когось на місці Івана, друга — що ця здобич виховзнулася йому з рук. На ділі, — думав генерал, смакуючи лікер, — американець не грав гаразд гри.

Щоб потішити себе, він почитав у своїй бібліотеці дещо з творів Марка Аврелія. О десятій подався в спальню.

— Саме приємно втомлений — сказав до себе, перекручуючи ключ у дверях.

Місяць просвічував слабо, тож заки увімкнув світло, підійшов до вікна і виглянув на подвір'я. Він побачив великих собак і гукнув їм: «Більшого щастя на другий раз!» Потім увімкнув світло.

Мужчина, що скривався досі за запонами ліжка, станув перед ним.

— Рейнсфорд! — крикнув генерал: — Ради Бога, як ви тут опинилися?

— Переплив! Я відкрив, що це швидше, ніж іти джунглею.

Той зідхнув глибше і усміхнувся.

— Ґратулюю вам. Ви виграли!

Рейнсфорд не усміхнувся.

— Я все ще є твариною, на яку полюють з собаками! — промовив він низьким, охриплим голосом. — Готуйтеся, генерале Заров, в останню дорогу!

Генерал виконав один з своїх найнижчих уклонів.

— Я бачу — промовив він. — Знаменито. Один з нас на те, щоб стати їжею для собак. А другий спатиме на цьому розкішному ложі... Готов, Рейнсфорде!..

... Таки ще ніколи не спалось на кращому ложі, — стверлив собі Рейнсфорд.

Віктор Гюго

КАПІТАН «НОРМАНДІЇ»

Вночі 17 березня 1870 року капітан Гарвей відбував свою звичайну дорогу з Савтемптон до Ґернісей. Мряка вкривала море. Капітан Гарвей стояв на покладі корабля і маневрував обережно, бо було мрячно і темно. Пасажири спали.

«Нормандія» — це був великий пароплав, мабуть, найбільший із поштових кораблів на Ля Манші: 600 тонн, 250 стіп довжини, 25 стіп ширини; він був «молодий», як кажуть моряки: не мав ще семи років. Збудували його в 1863 році.

Мряка густішала. Вже залишено ріку Савтемптон і вийдено на 15 миль від Егіль. Корабель просувався помалу. Була четверта година ранку.

Панувала абсолютна темрява. Наче б накривалом вкрито корабель; ледь видні були вершки щоглів.

Немає нічого страшнішого, як ті сліпі кораблі, що пливуть серед ночі.

Нараз з мряки виступила чорна тінь, гора-з'ява, що летіла по хвилях, прорізуючи темноту. Це була «Мері» — великий турбіновий пароплав, що плив з Одеси до Ґрімсбі, везучи 500 тонн пшениці; надзвичайна швидкість, великий тягар. «Мері» налася просто на «Нормандію».

Ніякої можливости уникнути катастрофу, в такій мряці корабельні примари викінчують себе швидко. Це зустрічі без наближування. Гинеться, ще не помітивши себе. «Мері», йдучи повною парою, вдарила «Нормандію» в кадовб і розпорола її.

Віктор Гюго (1802-1885), найбільший французький поет, геній в лірици, епіці, сатирі і драмі.

Сама пошкоджена ударом, затрималася.

На «Нормандії» було 28 людей залоги, одна жінка до послуги, стюардеса, і 31 пасажир, в тому 12 жінок.

Стрясення було жахливе. В одній хвилині всі знайшлися на покладі, чоловіки, жінки, діти, півголі, в метушні, криках, плачі. Нагально вдерлася вода. Вона погасила вогонь у машині.

Корабель не мав переділок, що забезпечували б його перед залиттям; не було також рятункових поясів.

Капітан Гарвей, стоячи на командантському містку, крикнув: «Тиша, увага! Човни на воду. Перші жінки, опісля пасажири. Далі залога. Треба врятувати шістдесят людей».

Було всіх 61, але він про себе забув.

Відв'язано судна. Всі кинулися до них. Цей натовп міг затопити лодки. Лейтенант Оклфорд і чотирьох лоцманів затримували цю товпу, ошалілу від переляку. Спати і зараз після того вмирати, це жахливе.

Але понад цей крик і шум, чути було суворий голос капітана, і такий діялог лунав посеред пітьми:

— Механік Лукс!

— Капітане?

— Як з машинами?

— Затоплені.

— Вогонь?

— Погас.

Капітан крикнув: — Лейтенант Оклфорд!

— Тут.

— Скільки ,маємо мінут?

— Двадцять.

— Це досить, щоб кожний всів на лодку у своїй черзі. Лейтенанте Оклфорд, чи ви маєте свої пістолі?

— Так, капітане.

— Стріляйте кожного, хто захотів би зійти з корабля перед жінкою.

Усі затихли. Ніхто не опирався. Ця товпа чула над собою владу тієї великої душі.

Зчерги скинула на воду свої лодки «Мері» і поспішила з допомогою потопові, що його вчинила.

Рятунок проходив в порядку і майже без бійки. Як завжди, були деякі жалюгідні егоїзми; були також патетичні благання.

Гарвей, стоячи непорушно на пості капітана, командував, панував, керував, займався всіми і всім, спокоєм опановував це страхіття, давав, здавалось накази самій катастрофі.

Казали, що навіть буря його слухала.

В одному менті крикнув.

— «Рятуйте Клімента!»

Клімент, це був корабельний хлопчик. Ще дитина.

Корабель помалу заглиблювався у глибінь.

Щораз приспішувано рух лодок поміж «Нормандією» і «Мері».

— Швидше! — кричав капітан.

На двадцятій мінуті пароплав потонув.

Наперед задня частина, опісля передня.

Капітан Гарвей, стоячи на покладі, не вчинив ніякого руху, не сказав ніякого слова, непорушно пірнув у глибінь. Через густу мряку бачили, як темна постать заглиблювалася в море.

Так згинув капітан Гарвей.

Не було йому рівні поміж моряками на Ля Манші. Повнивши все життя обов'язки людини, він скористав з права вмирати як герой.

Ж. Марлен

Р Е В А Н Ш

(Зразок короткого пригодницького оповідання. Перек. з нім.)

День вже нахилився до вечора, коли Жак Дюваль, знаний письменник і видавець, закінчив свою працю, збираючись відійти та почувши дзвінок телефону, печально звів брови піднісши слухавку.

«Слухаю, в чому справа»?

«Зі мною говорить видавець «Екрану»? — почувся мелодійний жіночий голос.

«Безумовно, — що вам потрібно»?

«Бачите-бо», — голос притих: — Справа в тім, що моє повідомлення таке незвичайне, що не може бути передане вам по телефону. Я тільки бажала попередити Вас про те, що вам грозить небезпека. З вами розмовляє приятель, який може запобігти в нещастю. Приходьте сьогодні о 9-ій годині, кімната ч. 17, на Авеню Сен Жермен 25. Ви самі переконаєтесь, що мною оперує бажання охоронити Вас.

Дюваль зморщився. «Дуже дякую. Але, на жаль, мій час розрахований і я не зможу прибути на повище зазначену адресу»...

«Як хочете — голос понизив м'якість: — та, в кожному разі, я рахувала своєю повинністю повідомити вас. Прощайте. Ви швидко пригадаєте нашу розмову, але, здається, буде запізно!»

Дюваль поставив слухавку. День зіпсутий. Душевний настрій до-

бре перевтомленого і заміреного на відпочинок чоловіка безслідно зник. Невідомість анонімної розмови підкинула йому жмут цікавости.

По вечері, сівши в авто, Дюваль намацав в боковій кишені холодну сталь Кольта і замість того, щоб їхати, як завжди, в клюб, дав шоферові адресу — 25 по Авеню Сен Жермен.

Лімузина беззвучно пронеслась по нічних вулицях. Відпустивши шофера додому, Дюваль глянув на фасад будинку і став підноситись по ступеньках, нарікаючи на згублений вечір.

«Однаково, романтика і авантюра менш замітливі в житті, ніж кімнатне світло з зеленим абажуром», — подумав він.

На його дзвінок, майже в той час, миттю відчинилися двері. Знайомий вже Дювалеві голос промовив: «Заходьте, насилу вже. Я знала, що ви розсудливі й приїдете».

Невеличкий будуар потопає в голубому світлі японського ліхтарика. М'які крісла, тапчани, квіти у високих вазах, заслонені маркізи на вікнах.

«Сідайте, а ось і сигарети». Дюваль прикурив сигарету, думаючи, що при добрих обставинах можна було б вечір провести чудово.

Пані була струнка, мініятюрне обличчя білявки сяяло перламутром.

«Я знаю, ви чекаєте мого пояснення» — сказала вона усміхаючись. — Але я думаю ми не згубимо часу, якщо вип'ємо по кружці чаю».

Вона піднесла маленький столик, на якому був заздалегідь приготовлений чай.

Дюваль подумав, що при різних випадках жіноча присутність зобов'язує до пошани і взяв представлену кружку.

«Ваша остання річ мені дуже подобалась» — заговорила вона. — Ви безсумнівно ростете!»

Дюваль попиває чай і терпеливо чекає, коли вона прийде до цілі його відвідин. Наче у відповідь на його думки, вона почала: «Так ось пане Дюваль, справа в тому, що ваші літературні успіхи, ваше прізвище вже довший час звернули мою увагу»...

Дюваль допив чай і обперся в спинку крісла. Перфуми, тепле повітря в кімнаті, різко пахучі квіти, міцний чай — викликали в нього сердечне биття, в голові крутиться. Чоло покрилося струями дрібного поту.

«Пробачте, — перервав він її розмову, — мені жарко. Може відкриєте вікно, тут гаряче».

«Значить, вже так швидко», — сказала вона тихим голосом, впиваючись очима в смертно-бліде обличчя журналіста.

«Що вже! — Що ви цим хочете сказати? з важким трудом вимо-

вив Дюваль, похолоднівши від смутного здогаду.

«Сидіть тихо, не робіть зайвих рухів; це заощадить вашу силу. Я підлила в чай вам отруї, ваші хвилини вже пораховані. Отруя ввійде в силу через десять хвилин.

Обличчя Дювала покрилось смертельною фарбою.

«Нерозумна!» — закричав він — «Ви заманули мене сюди, щоб отруїти, але яка ж вам із цього користь?

— «Заспокійтесь. Кожен зайвий рух скорочує секунди вашого життя. У вас ще залишилось рівно стільки часу, щоб ви взнали всю правду. Все дуже просте. Я поставила собі за мету бути жінкою Жака Дюваля. Я знала, що ви не одружитесь з дівчиною, яка не має грошей і зв'язків, а тому я вибрала таку путь. Я йшла безпомильно, напевно».

— «Яка ж безсоромність!» — промовив Дюваль.

«Якщо ви згідні підписати шлюбну умову, яка є вже в мене приготовлена, я дам вам протиотрую, ви видужаєте і ми одружимось. У вас ще залишилось 5 хвилин. Вам може цікаво було б знати, що я залюбилась у вас, ви мені цілком подобаєтесь»

«Досить, досить, швидше!

Де та умова?»..

Вона підсунула йому папір.

Дюваль, тримаючись лівою рукою за серце, що стукало як на гвалт, вийняв своє вічне перо і підписав умову.

— «Готово!» — швидше, швидше, час збігає!..»

Вона помалу в стакан відрахувала каплі. «Випийте. Так. А тепер вип'єм шампанського. Це скріпить ваші нерви. Так, тепер вам краще: Пульс рівномірний. Ви врятовані. Обережно зложивши контракт, на якім виразно красувався підпис Дюваля, молода жінка заховала його в бюрко.

Дюваль, уста котрого знову покрились фарбою життя, підбадьорений шампанським, обняв чаруючу геройку і налив чарки, пропонуючи тост за сприт і дипломатичність.

«Бачиш бо, милий», — щебетала вона, пригортаючись до Жака: жінка завжди хитріша мужчини. Ніколи і ніякої отруї ти, безумовно, не пив. Я просто підлила тобі в чай нікотинної кислоти, і це викликало в тебе серцебиття, а мої слова завершили ефект.

«Циганка!» — відповів Дюваль, цілуючи свіжі уста. — Все скінчилось дуже гарно, і ми чудово проведем цей вечір.

І, коли наступним ранком, з появою сонця щаслива місіс Дюваль відчинила бюрко, щоб насолоджуватись картинкою шлюбної умови, документ ледь не випав з її рук.

На папері залишився тільки текст написаної умови. Підпис Дюваля безслідно зник. Бо свою вічну ручку, на всякий випадок, Дюваль наповнив світлочуттєвим чорнилом. Реванш.

(З німецької мови переклав — *Василь ДУБИНА)*

Юлія ПРАЙС

БРАТИ

Розділ з повісти «Кшиве Літери» (Криві Літери) Видавництво «Чительнік». Варшава 1960. Переклад з польської*).

— OH, SOYEZ LE BIENVENU, MONSIEUR MON FRERE! Вітаю тебе мій пане брате! Чекаючи на тебе, я думав собі, чи пізнаю тебе. Бережу в пам'яті своїй твій образ ще у шкільному уніформі, такий стрункий як у днях, коли я залишив Прилбичі, заки поступив до чернечого ордену...Мій Боже, бачу перед собою генерала...еполети...Але, як маєшся, мій брате?

— Ну що ж, ексцеленціє, так...я також пригадував дещо...Будь-що-будь наша зустріч...після стільки літ...в таких обставинах...

Генерал Шептицький приглядався до свого достойного брата. Святоюрський митрополит в чорній довгій чернечій рясі, з патріярхальною бородою, здавався йому ще більшим велетнем як в молодих літах. Ряса на ньому була приношена, перепоясана звичайним ременем, але вузька біла смуга комірця, виложеного наверх в якийсь особливий, своєрідний йому елеґантний спосіб, інакший як у когонебудь іншого на світі, пригадувала того давного, пам'ятного з дитячих років, маминого «Мітуся», потім зграбного офіцера в обтислому мундурі жовтих драґонів, елеґантного танцюриста на домашніх вечеринках, дорослого брата Романа, поки став братом чернечого Чину — Андрієм.

Не раз призадумувався Станислав, що вплинуло на брата, що він вибрав собі таку ексцентричну кар'єру. На престолі руського владики у Львові не був це перший Шептицький. Майже сто років підряд, продовж чи не цілого XVII сторіччя представники родини сиділи на святоюрській горі, всі в службі Унії руської Церкви з Римом, всі ревні піонери зв'язання і об'єднання Русі з Польщею. І цим разом — це публічна таємниця — колишній намісник, граф Бадені, задумавши, щоб у гурті польської шляхти і для орудування в дусі її справ знайти кандидата на майбутнього львівського митрополита, намовив

---

* Інформацію про польську повість «Криві літери» Юлії Прайс читайте у статті «Польська повість про близькі нам речі». Ш

батька, Івана Шептицького, щоб посвятив для цього одного зі своїх синів. Єзуїти зі свого боку приєднали для цієї ідеї маму. Вибір впав на Романа. Амбітний і екзальтований юнак побачив, що має перед собою велику місію. В родинних архівах генерал читав колись торжественну декларацію Романа, складену в часі, коли він перейшов на грецький обряд напередодні вступу до чину Василіян, в якій у своїм і своєї родини імені обітує посвятити свою службу при Божому престолі виборенню влади Католицької Церкви на Сході...

Це все зрозуміле. Але генерал не міг того зрозуміти, як це сталося, що його брат, нащадок Шептицьких і разом з тим внук «по куделі» великого польського письменника Александра Фредро, використовує своє пастирське становище, щоб вести перед в українському русі, скерованому проти Польщі, і покриває своїм авторитетом розгнузданий український націоналізм. Чого ж не фірмував і не афірмував святоюрський Владика? І галабурди українських студентів і різні «Союзи» які під покришкою кооперативних господарських організацій творили політичний грунт для української іриденти. Хто ж інший, як не Львівський митрополит був духовим батьком Січових Стрільців, які у Львові, і не тільки у Львові, спустили немало польської крови. Хто ж як не він патронував претенсіям до створення власної української держави і з легким серцем запродував Львів мужикам? Генерал мав ще у свіжій пам'яті хвилини, коли ціла польська суспільність протестувала проти втрати Холмщини, яку Австрія підло проторгувала українцям, коли він сам, тоді генерал в австрійській службі, а одночасно в польських Легіонах, подався на знак протесту до димісії і коли... саме його брат, митрополит, підбехтував Австрію, щоб віддала Холмщину українцям...

Очі генерала блукали по стінах великої рецепційної залі в садибі святоюрської Метрополії. Поміж портретами попередників на владичому престолі вирізнювалися портрети теперішнього владики, і генерал мимохіть посміхнувся, глядячи на велике полотно, мальоване імпресіоністичною манерою, що якось не римувалася з загальним традиційним стилем решти образів. Митрополит заохочуючим оком господаря товаришив братові в огляданні творів мистецтва.

— Я приніс тобі щось, що тебе врадує — перервав мовчанку генерал. — Глянь. Знаєш це? Під час війни церковця згоріла. Ця ікона збереглася в селян.

— Знаю. Пізнаю. Цю ікону я бачив останній раз, коли я

ще був послушником. Я проходжувався з кількома братчиками по лісі біля манастиря. Раптом, мов оаза серед дерев, виросло село. Убоге, опущене, глухе село, а на краю села церковця у вінку лип. Пам'ятаю, як сьогодні...там я бачив цю ікону.

Митрополит, зворушено приглядаючися образові, говорив до брата:

— Ікону вважають загально за рід ужиткового мистецтва, l' art applique, за щось в роді великодньої писанки. Але на мене, і не тільки на мене, традиційне мистецтво Сходу робить могутнє враження. Дивлячись на ікони, я відчуваю якусь просто фізичну емоцію. Думаю, що лікар мусів би окреслити це почування і той вплив мистецького твору на людину як рід ґорчення і розширювання серця, мусів би порівняти емоцію, якої людина зазнає, переживаючи мистецький твір, з почуванням найглибшої любови...Глянь...— митрополит нахилився над образом — звідки в тих безіменних малярів ця чудова гармонія темних і ясносірих барв? Ніяка барва не вибивається понад іншу. Можливо, що мистець не міг тоді дістати інших фарб, аніліни не можна було тоді купити. А все таки... Чому ця жовта барва на тлі ікони не є виготовлена з шафрану? Хто навчив цього мистця, що ризу Матері Божої треба намалювати фарбою з меленої цегли або з якоїнебудь іншої глинки? Хто повчив його, що шафран на цій ризі не буде гармонізувати з тлом образу?

— Бачу, що ти все таки залишився вірний музам. Пригадуються мені гарячі дискусії про малярство на вечорах у Пршездзєцких або в Отців Єзуїтів у Кракові. Вже тоді ти був прихильником імпресіонізму — генерал усміхом показав на картину на стіні. — Ти стягав на себе громи статочного Кракова. А скажи, чи ти вже зовсім занехав різьбарство?

- - Моє становище не дає мені таких можливостей, не залишає часу.

— Політика абсорбує тебе повністю? — впав у слово генерал, і відчув виразну полегшу, що нарешті здобувся на це слово, довкола якого цілий час кружляла його думка.

Митрополит відповів лагідно:

— Як хочеш знати...то так: політика! Дано мені служити найбільшій справі, боротьбі за з'єднинення Церкви, за привернення Сходу на лоно правовірної Церкви. Це є моя політика.

— Отже скажу тобі по-простому, по-військовому, що думаю. Якщо, скажімо, полководець виправився на здобуття столиці, то він не повинен збочувати з дороги, щоб мимоходом здобу-

ти якусь малу провінцію. Бо врешті, втече йому тим часом і столиця. А ти, ексцеленціє, здобуваєш для себе українську провінцію і робиш з неї знаряддя боротьби з твоїми. В ім'я чого це робиш?

— Чиню згідно з засадою святого Павла. Каже апостол: «І став я жидом як жид, щоб приєднати жидів. Тим, що є під законом, якби я був під законом (хоч сам не був під законом), щоб тих, які були під законом, приєднати». Розумієш, брате?

— Розумію — вигукнув Станислав шорстко. — А тим часом кидаєш колоди під ноги власному народові. Доливаєш зрадливої олії до польсько-українських взаємин. Хочеш стати пророком нового племени — генерал кинув оком на велику картину на стіні, що представляла Мойсея, якому придворний святоюрський маляр надав риси митрополита.

— Ах, мій дорогий! Племена? Народи? Що ж це значить? Пригадую тобі відповідь, яку дали колись наші предки литовському князеві: «Ми є старою римською шляхтою. Під тим знаком стоїмо і інших знаків нам непотрібно». А крім того, як хочеш, ми, Шептицькі, виводимо з руської землі наш рід, і щойно Sedotti della splendore della cultura polacca (приманені блиском польської культури) наші предки покинули східній обряд. Нашому прадідові, що надто запопадливо приймав польські звичаї, допікала сатира кілька віків тому, що Шептицьким більше лицює бандура і козацький оселедець.

— І це говорить нащадок мужів, які від кількох віків, припечатали власною кров'ю патріотизм поляків? Які під Собєським на віденських полях, під наполеонськими прапорами, в мадярському повстанні боролися за велич і волю Польщі? Це говорить врешті внук Олександра Фредро?

— Я знаю один патріотизм — відповів митрополит суворо — патріотизм християнський. І ось розв'язка польсько-українських взаємин.

А по хвилині додав лагідно душпастирським тоном:

— А чи ти, Станиславе, не керуєшся тією самою ідеєю у своїй діяльності? Чи тоді, коли ти носив мундир австрійського штабовця, чи також тоді, коли ти пристав до тих там Легіонів, чи врешті тепер в польській армії як полководець білоруського фронту, ти за кожним разом не керуєшся ширшими принципами? Чув я про недавні твої успіхи. Кажуть, що ти розгромив большевиків на лінії Березини?

— В суті речі, — говорив дальше митрополит — наші справи, твої і мої, зводяться до того самого: до охорони духо-

вих дібр людини перед грубим матеріялізмом. Адже, ти бороніш фізичну екзистенцію людей перед большевиками, так я бороню їх душі проти всього, що в большевизмі протиставиться християнству, Богові, і людській природі.

— Але українці? — пробував спорити з братом Станислав.

— Українці? — перервав йому митрополит, — українці є тільки знаряддям в руках Провидіння, щоб вирвати християнський Схід з кліщів єресі, щоб привернути його на лоно Апостольської столиці і влучити до европейської спільноти.

Генерал засміявся:

— Пам'ятаю, пам'ятаю це ще з дитячих років. Адже до наших родинних примівок належала заява папи Урбана VIII: «O, mei Rutheni, per vos ego orientem spero convertendum». (О, мої русини, через вас сподіваюся навернути Схід). Пам'ятаю навіть рік: 1596.

— Оце ж і є — митрополит не підхопив жартівливої ноти в словах брата — але сьогодні місія об'єднання Сходу зі Заходом стала вже справою не тільки Церкви. Це сьогодні справа рятування европейської цивілізації і культури. Це завдання мусить об'єднувати всіх людей доброї волі.

— Отже — як каже наша кузиночка Шембекова: Шептицькі всіх країн єднайтеся?

— Мімі завжди була enfant terrible. Але цим разом трапила в сук.

Настрій між братами злагіднів. Станислав скористав з того, щоб не вертатися більше до трудних і клопітливих політичних справ і почав викладати ціль своїх відвідин: родинні справи маєткові, які вимагають спільних рішень. Брати засіли за спадковими документами. Коли скінчили конференцію, подано скромну вечерю, під час якої пригадували собі події з дитинства і родинні анекдоти. Усміхалися при тому до себе мелянхолійно.

Вільям Шекспір (1564-1616)

Народився в Стретфорді, там же вчився, але через занепад матеріяльний батька освіти вищої не здобув.

1587 р. Шекспір приїхав у Лондон і став актором у театрі, де вже грали його земляки. Скоро він став у трупі не лише актором, а й драматургом. Це спонукало його невтомно доповнювати свою освіту читанням італійських і французьких письменників в оригіналі, а клясичних у перекладах. 1593 ро-

ку появилась його поема «*Венера і Адоніс*», яку Шекспір назвав «первенцем своєї поезії».

Десь коло 1595 р. Шекспір написав трагедії «*Венеціянський купець*» і «*Ромео та Джульєтта*», що її названо «*Гімн і похоронна пісня кохання*». Трохи пізніш Шекспір написав ряд драматичних хронік на історичні теми: «*Річард II*», «*Річард III*», «*Генріх IV*» і «Генріх V»; потім ряд славних комедій: «*Сон літньої ночі*», «*Все гаразд, що гаразд кінчається*», «*Багато галасу знечев'я*», «*Віндзорські кумасі*» і т. ін.

Нарешті, вже в I і II-му десятиріччях XVII в. Шекспір пише найвидатніші трагедії: «*Макбет*», «*Король Лір*», *Гамлет*» і «*Отелло*», а також з римської історії: «*Юлій Цезар*», «*Коріолян*», «*Антоній і Клеопатра*».

Переходячи до питання творчости Шекспіра, ми повинні насамперед звернути увагу на його міркування про драматичне мистецтво, висловлені найвиразніше в трагедії «Гамлет» устами головного героя трагедії. Гамлет радить акторам не забувати, що мета театрального дійства полягає у правдивому, вірному зображенні дійсности. Вчинки добрі, вчинки лихі (злочини), звичаї доби, — все має бути на сцені показано так, як воно відбувається в дійсності. Цей політичний реалізм, властивий нашій добі, ніби стоїть в суперечності з наявністю фантастичного елементу в багатьох п'єсах Шекспіра, отих привидів, духів і відьом, яких не позбавлена і сама трагедія «*Гамлет*». Але в добі Шекспіра віра в чародіїв, ворожбитів та відьом мала ще загальне поширення в Англії (як і в решті Европи) і Шекспір **не був би реалістом,** якби в своїх п'єсах не показав цього.

Антична драматургія головний предмет п'єси бачила в дії, а не в характері. Шекспір, навпаки, переніс центр уваги з дії на спонуку і психологічну основу її, на питомий уклад думки, почуття і волі людини, охопленої пристрастю. Це викликало потребу представлення на сцені різних подій, що під їх впливом формується характер людини.

Зрозуміло, що дія, обумовлена скомплікованими внутрішніми причинами, утратила в п'єсах Шекспіра розмірено-повільний і урочистий перебіг, що був у п'єсах античної доби.

Між 1604 і 1606 р. р. Шекспір залишив сцену, а десь коло 1613 р. переселився в рідний Стретфорд, де у нього була садиба і дім. Тут 23 квітня 1616 р. великий драматург помер.

Зміст «Гамлета»

Син данського короля Гамлет, який учився в Німеччині, у Віттенберзькому університеті, дістав вістку про смерть батька. Поки він дістався в Данію і прибув до королівського двору, то мати його вже вийшла заміж за брата померлого короля, і тепер цей Гамлетів дядько вже правив як новий король. Такі новини дуже пригнобили Гамлета; особливо здивований і огірчений був він поведінкою королеви — своєї матері. Тож Гамлета не тішить ні зустріч з Офелією, донькою міністра Полонія, з якою його зв'язувала давня любов, ні зустріч із найближчим другом і товаришем Горацію.

Одного ранку схвильований Горацію розказує Гамлетові дивовижну історію. Минулої ночі він, Горацію, стояв на нічній варті коло королівського палацу; опівночі перед ним з'явилася постать в образі померлого короля, назвала себе Гамлетовим батьком і просила конче передати Гамлетові, щоб той наступної ночі обов'язково вийшов на побачення. Мовляв, він — померлий король, має сказати йому щось дуже важливе.

Гамлет, хоч і не дуже вже вірив в духи та привиди, проте вночі на те місце прийшов. Дух його батька розповів йому, що в смерті його винен теперішній король, його брат — він був у змові з королевою і отруїв його сонного в саду.

Гамлет — людина вищої освіти: йому свідчень «з того світу» не досить. Він шукає способів перевірити заяву духа якимись чисто реалістичними, «поцейбічними» даними. Випадок йому допоміг.

В околиці забрела мандрівна акторська трупа. Гамлет закликає її до палацу і пропонує поставити п'єсу, яку сам Гамлет їм дасть. П'єса ця відтворювала сцену королевбивства саме таким способом, як це розповідав Гамлетові дух батька. Задум Гамлета був простий: на виставі будуть король і королева. Якщо вони не реагуватимуть особливо на сцену отруєння, то заяві духа не слід вірити. Якщо ж хвилюватимуться більш звичайного, підозра зміцниться, перейде майже в певність.

На виставі королева непритомніє, а короля виручає Полоній, що викликає його ніби у дуже негайних справах. Але ще деякі сумніви у Гамлета є, і він хоче поговорити насамоті з королевою — чи не признається мати до злочину? В часі розмови Гамлета з матір'ю, Полоній підслухував у сусідній кімнаті, а Гамлет помітив, що ширма (параван)хитається, і з розгону запустив шпагу в параван, поранивши на смерть Полонія.

Смерть Полонія спричиняє божевілля доньки його Офелії і внедовзі її смерть (вона втопилася). На вістку про смерть батька приїжджає син Полонія Лаерт і закликає Гамлета на двобій за смерть батька і сестри. Король тайно отруює шпагу Лаерта, щоб найменша дряпина на тілі Гамлета спричинила смерть. Та в розпалі бою Гамлет і Лаерт вибили один одному шпаги з рук, а вхопили кожен не свою. В наслідок завданих один одному ран обидва дуелянти вмиравть.

В трагедії «*Гамлет*» В. Шекспір з нечуваною доти глибиною і мистецькою досконалістю зобразив внутрішній розлад людини, колізію велінь розуму і велінь серця в її душі. Ця колізія не дошкуляла так гостро античній людині, що була ще цілком у полоні віри в детерміновість (тобто визначеність наперед, від народження) долі індивіда, отже і його вчинків.

Кінець Середньовіччя в Европі, коли жив і творив Шекспір, захитала цю віру і з щораз більшою силою висувала примат (першенство) розуму, а з тим і відповідальність індивіда за свої вчинки, передовсім перед самим собою, а відтак і перед суспільством. *Досліджуй і перевіряй* (а вже потім дій) — таке було імперативне гасло *нової доби.* Проте людський розум заслабий, щоб гарантувати безпомилковість наших вчинків. З другого ж боку, неможливо відсторонити геть чуттєві, емоційні імпульси на людську поведінку: вони ж бо **йдуть від серця,** без якого годі собі в'явити живу людину. Звідси непозбувна кардинальна проблема співвідношення і взаємин розуму і серця внутрі індивіда, що живе суспільним життям. У гострій формі ця колізія призводить до безнастанного хитання на який же крок зважитися, щоб не вчинити, бува, помилки: «To be or not to be?» (Бути чи не бути?) — щоразу питає себе Гамлет, не можучи зважитися на рішальний крок.

В постаті Гамлета світова література збагатилась мистецьким образом величезної, універсальної сили звучання; збагатилась живим літературним взірцем *(типом)* людини, в якої **вагання зросло в недугу, яка паралізує дію.** З'явилося і поняття-термін «гамлетизм», що позначає цей важкий психічний стан людини — **її безкінцеве хитання, нерішучість в обличчі дії.**

Корнель (1608-1684)

В 17-му столітті, коли остаточно вироблялась французька літературна мова, великий вклад у ділянці її вдосконалення вніс поет **Малерб,** що писав переважно похвальні оди, наслідуючи

Піндара. Італійський поет Маріні, що приїхав до Франції з Марією Медічі, жінкою короля Генріха IV, поширив у вищих колах французького суспільства рафінований, вишуканий спосіб вислову, що полягав у примхливій грі слів, у дотепних зіставленях і контрастах, в натягнутих метафорах і яскравих епітетах. Маріні, наприклад називав зорі **іскрами вічної любови,** блискучими дукатами з небесного монетного двору, смолоскипами під час похорону дня; людське кохання Маріні назвав «світлом без очей», «німим оратором», пристрасно бажаним болем і т. ін. Розсадником впливу Маріні в Франції (т. зв. «марінізму») особливо були великосвітські літературні сальони, вроді сальону маркізи Рамбульє.

Проте найбільшим і рішальним чинником формування мовного і літературного життя Франції в XVII віці була Французька Академія, заснована кардиналом Рішельє 1635 року. З цього часу узвичаїлося вважати правильними тільки ті слова і вислови, які схвалено академічним словником і граматикою. Академія вирішала спірні питання поточного літературного життя, базуючись на правилах реторики й поетики, запозичених з арсеналу античного мистецтва — грецьких та римських літераторів.

Наприкінці XVII ст. один із членів Академії, відомий критик того часу Буальо уклав з цих правил кодекс (збір) французького класицизму у вигляді дидактичної (навчальної) поеми, назвавши її «L'art poetique» — поетична вмілість або мистецтво. Як і Малерб, Буальо керівною силою поезії вважав розум і здоровий глузд, що їм має бути підпорядкована фантазія і почуття. На його думку, вся сила поетичного твору — в правильній побудові і ясному пляні його, в його ФОРМІ, в простому та чепурному вислові думок, очищеному від будь-яких вульгаризмів і коструватості.

Корнель народився 1606 р. в м. Руані, в Нормандії, вчився в місцевій єзуїтській колегії і спочатку готувався бути адвокатом. Однак скоро виявилось, що йому краще дається писати, ніж промовляти. Спершу писав за зразками романтичної драми, а в 1636 році написав оригінальний драматичний твір, що поєднував у собі комічний і трагічний елементи. Це була трагікомедія *«Сід»*, сюжетну основу для якої Корнель запозичив з комедії еспанського поета Гільєно де Кастро *«Молодість Сіда»*. Комедія ця являла собою драматичну переробку поетичних переказів про народного еспанського героя Сіда («володаря»), справжнє ім'я якого було Родріго Дієз; він уславився во-

єнними подвигами в боротьбі проти мавpів.

В 1646 р. Корнеля обрано членом Французької Академії, і з цього часу починається занепад його таланту. Помер він 1684 року, майже забутий своїми сучасниками.

Трагікомедія «Сід» (сюжет)

У славному місті **Севілья,** в південній Еспанії, живуть дві найбільше заслужених аристократичних родини: дона Дієго і графа де Гормас. У старенького дона Дієго є син — хоробрий рицар Родріґо, що встиг вже здобути не одну перемогу над маврами, тодішнім найгрізнішим ворогом Еспанії і всієї християнської людности Европи.

Родріґо мав наречену — красуню Хімену, доньку графа де Гормас. Молоді люди палко кохають одне одного і хочуть якнайскорше побратися. Та їх батьки: дон Дієго і граф де Гормас відтягують дату шлюбу, очікуючи — кого саме з них двох король призначить на виховника своєму синові — наслідникові корони. Потай кожен з них сподівається, що ця честь припаде власне йому.

Король на виховника призначив старенького дона Дієго. Амбітний і нестриманий граф де Гормас при зустрічі з дон Дієго почав ображати його словами, а далі й ударив по обличчі.

За рицарським кодексом чести, Родріґо — як син — повинен помститися за образу батька і викликати кривдника на двобій.

Дізнавшись про інцидент поміж двома заслуженими мужами, король переказує де Гормасові своє бажання, щоб він перепросив дона Дієго. Та де Гормас відмовляється — він не боїться втратити ласку короля.

Для закоханих постає важка душевна драма. Родріґо знає: в разі він заб'є в двобої батька Хімени — Хімена йому цього не простить, отже, любові їхній кінець. Для Хімени цей двобій ще страшніший: це смерть батька і втрата коханого Родріґо.

Двобій відбувається, і Родріґо забиває батька Хімени. В душі Хімени страшна колізія: не зважаючи на глибоку любов до Родріґо, Хімена мусить виконати обов'язок перед батьком, перед родом — і тому вона звертається до короля, щоб він призначив суд і покарав смертю вбивника батька. Для Хімени, як раніше для Родріґо, «шлях визначений честю», хоч вона і почуває, що не переживе смерти Родріґо.

В цей час Родріґо приходить до Хімени, дає їй свій меч, і просить Хімену забити його за смерть батька. Та Хімена визнає, що не в стані цього зробити: «Я обвинувач твій, але не кат!» — каже вона. З цим Родріґо відходить боронити Севілью, до якої знову наблизилися маври. Тут Родріґо вчинив ще один славний подвиг: на чолі 500 еспанських рицарів він розбиває вщент велике військо маврів. Тепер королеві ще більше жаль втратити Родріґо, і він удається до такого експерименту: повідомляє Хімену, що Родріґо блискучо переміг маврів, але сам від ран помер. Хімена від такої вістки знепритомніла. Коли їй привернули притомність, король переконує Хімену піти за голосом серця, а сам відмовляється судити й карати рятівника Севільї. Хімена іще не здається: вона повідомляє прилюдно, що «віддасть руку і серце» (тобто, стане дружиною) тому, хто виступить її месником супроти Родріґо. Це вже був останній атут Хімени «на шляху чести»: потай Хімена була певна, що не знайдеться нікого, хто міг би в двобої подолати славного рицаря Родріґо, що його людність Севільї, а з тим і всієї Еспанії вже величала **«Сід»,** що значить: **визволитель.**

Яко месник за кривду Хімени зголосився стати на двобій з Родріґо свояк Хімени, на ймення Санхо, давно закоханий в неї без взаємности. Слабий це був противник для Родріґо, але Родріґо не хоче володіти Хіменою на основі **права сили,** і тому він не вбиває Санхо, а тільки обеззброює його і велить йому занести Хімені його, Родріґів, меч. (Нібито його вбито: цим шляхом Родріґо хоче востаннє пересвідчитися — чи Хімена простила його за смерть батька).

Коли Санхо з'явився з мечем Родріґо до Хімени, вона себе цілком «викрила»: вона жене Санхо від себе геть, не давши навіть йому висловитись; подруге, прилюдно заявляє, що із смертю Родріґо вона цілком зрікається земного життя і відгородиться від нього в чернечій келії.

Тут раптом прибуває король, бачить розпач Хімени і питає Санхо, в чому справа? Дія переставляється на оптимістичні рейки: Санхо мусить королеві сказати правду — як воно було в двобої з Родріґо, — і Хімена не має більше ніяких підстав вимагати ще якихось «санкцій» супроти Родріґо. Тож дає згоду з ним одружитися на радість короля і всієї Севільї.

«Сід» Корнеля — це справді взірець **твору про «великі вчинки великих людей»,** гостросюжетна драма без будь-якої домішки елементів комізму і без втручання «божеських сил»; *це драма сильних і кристальних характерів, які одначе є*

людськими характерами і тому не вільні від споконвічних суперечностей між **особистим щастям і суспільним** (родинним, становим, національним) **обов'язком** людини в спільноті.

Першенство суспільного і національного обов'язку перед особистими пристрастями, апологія високих поривів людських взагалі, — ось головні внутрішні риси драматичних творів Корнеля, одного із «стовпів» класицизму на європейському континенті.

Мольєр (1622-1673)

Жан-Батіст Поклен (Poquelin), відомий під своїм театральним псевдом — Мольєр, народ. в Парижі, в родині заможного декоратора при королівському дворі. Ще змалку він дуже полюбив театральне мистецтво, відвідуючи двірський королівський театр. Тому по закінченні освіти в колегії, Мольєр поступив актором в одну з театральних труп, що грала спочатку в Парижі, а з 1646 р. в провінції. Так почалось для Мольєра мандрівне життя провінційного актора, що тривало 12 років. З цією трупою Мольєр відвідав найвіддаленіші закутки Франції і пригнився до народного життя у всіх його проявах і з усіми типовими особливостями. Водночас він багато читав творів італійських та еспанських письменників, переробляючи їх твори для своєї трупи і цим збагачуючи її репертуар. Завдяки, власне, своєму, завжди поновленому і свіжому репертуарові (що було фактично справою Мольєра) трупа з року в рік здобувала щораз більші успіхи і славу, а тому в 1658 р. королівський двір викликав її до себе, в Париж. Тут вона дала декілька пробних вистав, які були схвалені двірськими колами, і з того часу трупа стала грати в столиці, а в 1665 році їй надано почесний титул «трупа короля» і призначено Мольєрові як її фактичному надхненникові і мистецькому керівникові, пенсію річно 6000 ліврів. Тут, у Парижі, драматургічний талант Мольєра досяг повного розвитку і з-під його пера появляється ряд комедій: **«Дурні манірниці», «Школа чоловіків», «Школа жінок»** (1661-1662). 1662 року Мольєр одружився з молодою акторкою Армандою. Це було невдатне одруження, бо Арманда не мала схильности до спокою родинного життя і отруювала Мольєрові настрій своїми вибриками і примхами.

Комедії Мольєра прикметні не комізмом ситуації, **а комізмом характерів;** на дію його п'єси небагаті, зате з найбільшою пластичністю, досконало-влучно змальовано характери

персонажів: це живі, яскраві портрети людей паризьких вулиць і сальонів. Комічні типи п'єс Мольєра й досі становлять цінний скарб-джерело для історика французької культури.

Як драматург, Мольєр у практиці старався дотримуватись (у всіх кращих своїх п'єсах) класицистичного припису так званих «трьох єдностей», хоч теоретично вважав їх зайвими, недоречними.

Перша вдала Мольєрова комедія називалась *«Дурні манірниці»* (Les precienses ridicules, написана 1659 р.

Сюжет «Дурні манірниці»

Заможний провінційний мешканець Ґоржіб'ю, опікун двох дівчат — Мадлон і Като — привозить їх в Париж, бо їм пора виходити заміж, а в провінції нема підходящих женихів.

Невдовзі дівчата знайомляться з двома кавалерами, але відмовляють їм, бо вони «занадто прості», не подібні до тих героїв модних сантиментальних повістей, які так запаморочили дівчатам голову, що вони навіть цураються своїх справжніх імен, а кажуть себе називати «романічно»: Амінта і Поліксена.

Женихи ж трапилися дуже дотепні, які вирішили висміяти та провчити задавацьких дівчат. Для цього вони переодягають своїх наймитів в шляхетське вбрання і як нібито знатних кавалерів — Маркіза Маскаріля і Віконта де Жодле — підсилають до обох дівчат. Мадлон І Като захоплені новими кавалерами, їх титулами, «вільно-кавалерськими» манерами і дешевими дотепами. Але перед самим початком невеличкого балю, на який нові кавалери запросили обох дівчат, появляються господарі цих кавалерів-наймитів і зривають з них пишне вбрання та ще й дають поличника, демаскуючи їх. Ґоржіб'ю, що був свідком цієї сцени, голосно клене сантиментальні повісті і їх авторів.

На тему виховання, особливо родинного, Мольєр написав ще дві комедії *«Школа чоловіків» і «Школа жінок»,* обстоюючи вільне кохання жінки і шкоду від тиранії в родині. Зокрема підкреслює тезу Лопе де Вега, що жінку від подружньої зради не вбереже ніхто, крім неї самої, а недосвідченість дівчини чи жінки взагалі — найгірша зброя проти спокуси.

Найбільше галасу і хвилювання серед сучасників спричинила п'єса *«Тартюф»,* в якій Мольєр зірвав маску удаваної благочесті з різних святунів і меценатів, які під личиною удаваної

побожности і моралізування приховували власну розпусту і бруд. Це були люди, вихована під впливом єзуїтів, що поширювали в суспільстві спотворені поняття про мораль.

Зміст п'єси «Тартюф»

В заможну родину побожного буржуя Орґона під виглядом знедоленого благочесника вмощується Тартюф, якого Орґон і його мати вважають за людину ледве не святу і хочуть видати за нього доньку Орґона від першого шлюбу — Мар'яну. Дружині Орґона — Ельмірі, шкода своєї падчериці, бо вона знає про її кохання до іншого; тому Ельміра намовляє Тартюфа зректися Мар'яни. Це дало привід Тартюфові залицятися до самої Ельміри, бо він уявив собі, що Ельміра до нього не байдужа. Одну із сцен нахабного Тартюфового залицяння потай спостерігає Дамис — син Орґона (також від першого шлюбу) і поспішив перестерегти батька. Тартюф одначе так спритно удає перед Орґоном, що цей синові не вірить і навіть позбавляє його спадщини (за наклеп) і відразу записує дім з майном Тартюфові. Тоді Ельміра навмисне підстроює своє побачення з Тартюфом так, щоб Орґон міг підслухати і переконатися в лихих намірах Тартюфа. Тепер обурений Орґон проганяє Тартюфа з дому, забувши, що дім, власне вже не його, а Тартюфа. Тартюф справді вертається, але у супроводі судового урядовця, щоб видалити Орґона з дому. Крім цього, Тартюф приводить ще поліційного комісара для заарештування Орґона на основі викраденого секретного документу про зв'язок Орґона з одним протиурядовим еміґрантом. Та, на щастя, комісар вже мав від короля наказ заарештувати самого Тартюфа, про якого королеві вже стало відомо як про безсовісного пройдисвіта, що не раз міняв своє прізвище, приховуючи свої темні й нечисті вчинки. Тож комісар оголошує від імени короля прощення Орґонові, а Тартюфа забирає до тюрми.

З огляду на гострі місця п'єси, Мольєр мусів переробляти її аж два рази, і лише після цього в 1669 році п'єсу дозволено було до прилюдної постави. Але й тоді вороги Мольєра всілько шкодили йому, використовуючи все: наклепи, доноси, паплюжачи Мольєра особливо в зв'язку з невдалим його родинним життям. Це спричинило тяжке розчарування Мольєра і він став шукати спокою у віддаленні й відчуженні від людського суспільства. Яскравим виразником цих настроїв і самопочуття Мольєра є його гірка комедія «*Мізантроп*» («Людоненави-

сник»), де в образі легковажної кокетки Селімени Мольєр вивів власну дружину Арманду.

Помер Мольєр цілком несподівано, безпосередньо після п'єси *«Удавано хворий»*, де він сам грав головну ролю удавано хворого.

Мольєр створив французьку класичну комедію.

Расін (1639-1699)

Народився в Ля Ферт-Мільоні, в буржуазній родині; автор славних трагедій.

У своїх перших трагедіях Расін наслідував Корнеля, але скоро виробив власний стиль — гнучкий і вишуканий, а разом з тим простий, без Корнелевої пиховитої високолетності. Герої його трагедій не вражають нашої уяви безмежним ідеалізмом, але зворушують душу своїми стражданнями, невідхильними супутниками глибоких і нестримних пристрастей. В драматичному розкритті цих пристрастей вся сила і велич Расінової творчости.

Одною з видатних його трагедій є *«Федра»*, написана в 1677 р.; сюжет її запозичений з трагедії Евріпіда *«Іпполіт»* і доповнений деякими деталями з трагедії Сенеки під тою самою назвою.

Дія відбувається в приморському місті Трезені. Федра, жінка трезенського короля Тезея пристрасно покохала свого пасинка Іпполіта і в пориві відвертости признається в цьому старенькій жінці-годувальниці. Та не стрималась і відкрила таємницю Іпполітові, який напускається на мачуху, гірко докоряючи їй. Федра бере з нього слово, що він про це нікому не скаже, а годувальницю жене з королівського двору.

Тезея в цей час не було вдома — він подорожував. Поки він вернувся, королева повісилась, в чому глядачі переконуються, коли на веління Тезея відчиняють браму королівського двірця, і звідси несуть Федри труп, а в руках трупа дощечка, де написано, що Іпполіт хотів королеву збезчестити. Тезей обурений і проганяє Іпполіта геть з королівства. Іпполіт зворушливо прощається з громадянами, заявляючи про свою невинність. Скоро приходить слуга і повідомляє Тезея, що Іпполіта на дорозі понівечено кіньми, які налякались потвори-бика, що виринув з моря. Вслід за цим раби приносять помираючого Іпполіта. Богиня Артеміда полегшує йому смерть і велить простити батька, що Іпполіт і виконує.

Так у Евріпіда. Расін же дещо додав і перемістив центр ваги з Іпполіта на Федру, ввівши зовсім новий персонаж — Арісію, яку любить Іпполіт, хоч цього до часу ніхто не знає. Братів Арісії всіх винищив Тезей, а її саму прирік на безшлюб'я. Тож Іпполіт боїться своє кохання виявити перед батьком (Тезеєм). Далі — у Расіна Тезей вертається ще до загину Федри, яка хоче признатися в своїй пристрасті мужеві, але годувальниця намовляє її мовчати, а вона, годувальниця, мовляв, зробить якнайкраще для неї. Згодом виявляється, що вона звела наклеп перед Тезеєм на Іпполіта, і батько проганяє його та накликає на нього помсту Посейдона — бога морської безодні.

Не йме Тезей віри Іпполітовій заяві, що він любить Арісію і не мав жодних намірів щодо Федри. Останню гризе сумління і каяття, що через неї Іпполітові завдано такої кривди, вона вже хоче признатися Тезеєві, що це все через неї. Аж раптом чує від Тезея про Арісію і її охоплює нестерпне почуття ревнощів. Вона палає помститися, знищити щасливу суперницю Арісію. Проте Федрі тяжко на це зважитися, бо вона все ж любить Іпполіта.

Вона знаходить єдине правильне рішення — знищити себе і приймає отруту, поспішаючи після цього признатися Тезеєві, щоб зняти неславу і вину з Іпполіта. Вона не знає, що Іпполіт вже загинув, розчавлений зляканими кіньми (як у Евріпіда).

Сам Расін висловився, що його Федра «ні цілком злочинна, ні цілком невинна». Вона прагне особистого щастя, не може піднятися на височінь чистої любови, вільної від будь-яких егоїстичних домішок і це, власне, призводить її й Іпполіта до загину.

В особистому житті Расіна його *«Федра»* завдала йому багато прикростей, бо настроїла проти нього багатьох людей з вищого кола. Він навіть уже хотів був піти в ченці і покинути літературу. Однак його духовник порадив йому натомість одружитися, і це справді вивело Расіна з душевної кризи. По одруженні Расін написав ще дві драми на біблійні мотиви: *«Естер»* (1689) і *«Гетолія»* (1691). Помер у манастирі Пор Рояля.

«Фавст» Ґете
(Короткий зміст)

В пролозі Бог і Сатана посперечалися: Сатана дерзав дове-

сти Богові, що він, Сатана, в силі відвернути від Бога найповажнішу людину. Бог, певний своєї правди і сили, дозволив Сатані спробувати відвернути від Бога — кого сам Сатана для цього випробування обере. Сатана обрав Фавста — старого вченого, що все життя своє віддав науці.

І частина

Д-р Фавст був людиною вельми допитливою: він не задовольнявся лише званням і ступенем ученого, доктора (щодо цього цілком протилежний його учень Ваґнер), а завжди прагнув у науці нових, дальших і вищих досягнень. Але тепер, на схилі літ, коли за плечима вже стояла смерть, д-р Фавст з гіркотою усвідомив марність людського існування взагалі і свого — зосібна. Цю марність Фавст усвідомляє тим гостріше, що його наукові шукання не лишили йому часу в житті ні на що інше — і, можливо, саме тому й не зазнав д-р Фавст у житті своєму такої хвилини, що його повністю захопила б і якій він міг би сказати: «О, зупинись, хвилино, — ти прекрасна!» Фавст бачить тепер, що прожив своє життя однобічно: хоч усе віддав у жертву науці, а проте нічого особливого не досяг, а всіх інших сторін життя й зовсім не знає, бо поза наукою ні на що не було часу.

— От якби тепер, — міркує вголос старий д-р Фавст, сидячи в своїй лабораторії, — можна було повернути молодість, щоб можна було свідоме життя почати наново!

Тепер він, Фавст, шукав би виявлення себе не лише в науці, а і в інших ділянках, і напевно «знайшов би себе», зазнав би хоч одну-єдину, ту жадану повноцінну хвилину, якій варто було б сказати: «О, зупинись...»

Ці міркування Фавста підслухав посланець Сатани Мефістофель. Він повертає Фавстові молодість, дає йому можливість почати життя спочатку.

Відмолодженого Фавста Мефістофель насамперед веде на народне гуляння. Тут Фавст, тепер молодий і гарний, знайомиться з гарною на вроду дівчиною Марґаритою. Ця проста селянська дівчина являє собою першу спокусу, поставлену Мефістофелем Фавстові. В разі, в земнім коханні, що його Фавст не зазнав досі, служачи науці, — Фавст забудеться настільки, що вигукне: «О, зупинись, хвилино, — ти прекрасна!» — це вже свідчитиме про відхід Фавста від високих цілей, свідчитиме про те, що душа Фавста відійшла від Бога.

Марґарита, звичайна сільська дівчина, не в силі була противитися залицянням Фавста, що виглядав молодим, гарним і шляхетним паном. Вона ж була сирота, жила самітньо, бо її єдиний брат Валентин пішов до війська, залишивши Марґариту на догляд хлопця-сусіда, Зібеля. Але Зібель був хлопцем надто мрійливим, ніжної жіночої вдачі, і не в силі був ані полонити серця Марґарити, ані тим більше оборонити її від усього, що принесла Марґариті зааранжована Мефістофелем зустріч із Фавстом.

Однак у коханні Марґарити Фавст не знайшов повноцінної хвилини, — тут Мефістофель прорахувався. Фавст припиняє свої зустрічі з Марґаритою саме недовзі перед поверненням з війська Марґаритового брата. Марґарита, покинута Фавстом, божеволіє від горя і сорому: породивши дитину, топить її в криниці, — і за це Марґариту садовлять у в'язницю і мають судити як дітовбивцю.

Брат Марґарити, повернувши з війська, дізнається, хто винуватець Марґаритового горя й нещастя, і прагне помститися. Та Фавста береже Сатана-Мефістофель, і тому в сутичці Фавста з Валентином, останній гине, проколений шпадою Фавста.

Проте Зло, Сатана ще не цілком оволоділи душу Фавста: коли Фавст дізнається, що Марґарита у в'язниці і певно буде страчена за дітовбивство, порух Добра в душі Фавста спонукує його просити Мефістофеля дістатися до в'язниці і намовити Марґариту врятуватися втечею з в'язниці. Фавст і Мефістофель справді дістаються до в'язниці, але Марґарита нічого і нікого не чує і не слухає, лише безнастанно молить Бога її простити. Фавстові також не вдається намовити Марґариту до втечі. І коли чути кроки в'язничної варти, що йде по Марґариту,щоб вести її на страту, — Фавст безнадійно вигукує до Мефістофеля: «Вона загинула!» Та Янгол Божий, що стоїть за плечима Марґарити, на це відповідає: «Вона врятована!»

«Фавст». Друга частина

Друга частина «*Фавста*» — яскравий зразок того, як геній письменника в силі сягнути понад століття вперед, зумів не в'язати свого героя категоріями місця і часу.

Письменники XX ст. часом у своїх творах «вільно гуляють в часі» лише на протязі років чи якихось десятків років. А Ґете вільно провів свого героя Фавста через епохи! В цьому розумінні дуже виправдало себе (показало себе як неперевер-

шений досі «виграшний момент») те, що Гете віддав свого Фавста «під провід Сатани»: Мефістофель «водить» Фавста цілком вільно з країни в країну і з доби в добу — різними державами, що «мали місце», тобто, існували в різні часи. В Ґетевські часи таке звільнення від цих «в'яжучих» категорій місця і часу було настільки сміливим сяганням на століття вперед, що довгий час здавалося... божевіллям.

Тож у другій частині Мефістофель проводить Фавста через ряд інших спокус-випробовувань, що, очевидно, мають бути сильнішими від першої спокуси — кохання сільської дівчини Марґарити. Ось наприклад, Фавст при дворі царя Менелая (в стародавній Греції), у великій пошані як «придворний вчений». Але і ці почесті при царському дворі і замилування Єленою Прекрасною (що є втіленням Досконалої жіночости) та й увага самої Єлени до Фавста — все ж не принесла Фавстові такої хвилини, коли б він, не прагнучи вже більш нічого, отого свого «лету до високостей», вигукнув у забутті: «О, зупинись, хвилино! — Ти прекрасна!».

Не спокушає Фавста й ідилічне життя, відмежоване від усіх «людських суєт», життя мітичних Філемона й Бавкіди.

Лише наприкінці свого другого життя (сповненого випробувань, через які провадить Фавста Мефістофель) Фавст затримується на якомусь безлюдному пустельному морському узбережжі, ставить собі за мету освоїти, культивувати непридатний для людини «дикий простір», щоб зробити його придатним для майбутніх поколінь. І лише в цьому, в діяльності на користь майбутніх поколінь, тепер уже вдруге, старий Фавст знаходить своє щастя і, помираючи, не встигши завершити почате і дійти до кінця поставленої мети, він говорить: «О, зупинись, хвилино! — Ти прекрасна!» І саме тому, що лише в діяльності на щастя людства, в **Любові до людей** знайшов своє щастя Фавст (а не в спокусах насолод, пропонованих йому Мефістофелем), — виходить, що Сатана програв: **Фавст пройшов через усе і все таки прийшов до Любови-Бога.** І тому по смерті душу Фавста відбирає від Сатани до себе Господь..

П'ЄСА Г. ІБСЕНА «ЛЯЛЬКИН ДІМ» («НОРА»)

(Сюжет)

Нора, молода дружина Гельмера (вже мати трьох дітей), на протязі восьми років подружнього життя здавалася всім щасливою і безтурботною. Гарна, як лялька, вона виспівувала

і щебетала безжурно пташкою; чоловік так і називав її: «мій жайворонок», або «моя лялечка». Та в дійсності Нора мала прихований від усіх клопіт.

Вісім років тому, саме по одруженні, виявилося, що Норин чоловік хворий, і лише подорож до Італії зможе врятувати йому життя. Грошей на ту подорож не було. Нора ж дуже любила свого чоловіка і добула потрібні гроші, сказавши Гельмерові, що їх дав її батько. В дійсності ж Нора позичила ці гроші (дуже велику суму, 4.800 корон) у Кругстада, якогось «темного типа», що назвав себе «приватним повіреним». Норин батько, вже важко хворий, своїм підписом ґарантував виплату боргу і процентів. Невдовзі Норин батько помер.

Життя Нориного чоловіка було врятоване. Та ніхто не знав, чого коштує Норі заощаджувати на всьому і вічно брати якісь дрібні заробітки (переписування тощо) таємно від чоловіка, — все лише для того, щоб якось сплатити той борг.

Так минає вісім літ. Надходить день Різдва. Цього року Різдво мало бути у подружжя Гельмерів особливо урочистим і щасливим, бо по Новому Році Норин чоловік, Торвальд Гельмер, що досі був лише адвокатом, мав обійняти пост дорадника банку, а це давало родині повну матеріяльну забезпеченість.

Та саме від цього Різдва в хаті несподівано заходять трагічні події. Несподівано приїздить шкільна товаришка Нори, тепер уже вдова, Крістіна Лінне. Вона була одружена з нелюбом, лише з метою забезпечення спокійної старости своєї матері. Але мати померла, чоловік-нелюб теж помер, залишивши Крістіну бездітною і цілком самітною. І ось Крістіна приїхала до цього міста, де живе подружжя Гельмерів, сподіваючись тут знайти заробіток з допомогою Нориного чоловіка. Норин чоловік вирішує взяти Крістіну на працю до свого банку, звільнивши для цього Кругстада, того самого «темного типа», що в нього Нора позичила гроші.

Про Кругстада говорять, що він був дуже невдало одружений, тепер — він удівець з купою дітей. Кругстад приходить до Нори і просить її заступитися за нього перед Гельмером, щоб цей його не звільняв з банку. А коли Нора відмовляється, Кругстад загрожує викрити перед Гельмером усі її таємні справи. Кругстад знає, що Нора зовсім не посилала свого боргового зобов'язання на ґарантуючий підпис до свого батька, а просто підробила батьків підпис та ще й помітила датою 2-го жовтня». А за кілька днів прийшло повідомлення, що Норин батько помер «29-го вересня». Нора тоді на це не звернула ува-

ги, але Круґстад усе помітив і все врахував. Тепер він загрожує усе це викрити, якщо тільки Гельмер його позбавить праці в банку.

Починаються години Нориних таємних тортур. Вона просить Гельмера не звільняти Круґстада, але безуспішно: Гельмер не розуміє страхів дружини (Нора ж усього не може сказати чоловікові) і посилає листа Круґстадові з офіційним розпорядженням про його звільнення. За кілька годин Круґстад приносить до поштової скриньки при домі Гельмерів листа, де всі Норині таємниці розкриті. Нора всіми способами «намагається виграти час», — щоб Гельмер не пішов брати зі скриньки «пошту», — поки Крістіна Лінне встигне побачитися з Круґстадом і спробує намовити його забрати свій лист геть. У розмові між Норою і Крістіною виявилося, що Круґстад і Крістіна колись кохали одне одного, — ще коли були молодими. Тоді Круґстад і Крістіна були дуже матеріяльно незабезпечені. Тож Крістіна заради матері залишила коханого і одружилася з нелюбом. Але тепер, по всіх життьових катастрофах, Крістіна сподівається, в разі вона щиро поговорить з Круґстадом, — їй вдасться намовити його на добро і тим запопігти катастрофі. Тим часом Нора постановила собі: якщо все викриється, — вона скінчить самогубством.

Все розкривається в ніч під Новий Рік. Увечорі Нора з чоловіком мають бути на масковому балі у сусідів. Нора має бути там у костюмі неаполітанки і танцювати тарантелу. До початку маскового балю Крістіні так і не вдається побачитися з Круґстадом, і Нора їде на баль, вирішивши, що по балі, коли чоловік її випорожнить поштову скриньку і читатиме листи, — вона тим часом вийде з дому, щоб уже ніколи не повернутися — кинеться в річку. З твердим наміром здійснити своє рішення повертається Нора з балю, не знаючи, що в часі її відсутности (поки Гельмери були на балі) в їх мешканні таки відбулося побачення Крістіни з Круґстадом. Крістіна умовила колишнього коханого, навіть повернути грошове зобов'язання Норі. (Вони, обоє поламані життьовими катастрофами, вирішили тепер доживати віку разом). Круґстад розчулений, сам хоче відібрати свого листа від Гельмера, ще поки Гельмер не прочитав його. Проте Крістіна вважає, що Гельмер таки мусить листа прочитати. (Вона хоче, щоб нарешті спала полуда з очей і в Нори, яка надто ідеалізує Торвальда). Отже Крістіна й порадила Круґстадові свій лист не забирати, а послати другого листа, в якому відмовитися від наміру викрити

вчинки Нори перед владою і повернути боргове зобов'язання Норі.

Нічого цього не знаючи, Нора вже одягнулася, щоб іти геть з дому і топитися. Але не встигла вийти, бо Гельмер уже прочитав листа і накинувся на Нору зі зливою зневажливих слів, — за те, що вона (та, кого він, мовляв, так досі любив) занапастила його. І лише тепер Нора зрозуміла, що собою являє її Торвальд. Зрозуміла, що її добробут, дбайливий і ніжний чоловік, — усе те було лише «про людське око», а в дійсності за тим усім криється лише егоїзм і дріб'язковість її чоловіка та її власне принизливе становище при ньому — не дружини, а лише забавки, «ляльки» — коханки.

Нора знаходить в собі сили все це витлумачити чоловікові. І вона йде геть — кудись в невідоме (не кінчати життя самогубством, а починати нове самостійне життя). Залишає чоловіка і дітей, бо вважає, що далі провадити свою ганебну ролю при Гельмері (якого вона тепер вже не поважає і не любить) вона не може. На прощання вона каже, що для її повернення до Гельмера мало б статися чудо, а вона в чуда не вірить. На прохання Гельмера Нора пояснює: «...таке чудо, щоб ти і я змінилися настільки, щоб наше співжиття могло стати подружжям».

По тих словах Нора йде геть, а Гельмер залишається з променем надії на чудо.

Славетний норвезький драматург Генрик Ібсен жив і творив у II-ій половині 19 віку, в добі матеріяльного добробуту й спокою в Західній Європі, обумовленого головно відсутністю воєн і революцій на европейському континенті. В тім часі література країн Зах. Европи залюбки брала для себе теми «мирного часу»: **індивід і родина, індивід і суспільство, родина і суспільство** (зокрема виховання дітей і взагалі молоді). Невеличка Норвегія (ледве 2½ млн. людности) видала з себе двох світової слави письменників: драматурга Г. Ібсена *(«Лялькин дім», Ґедда Ґаблер», «Привиди», «Підпори громадянства», «Дика качка», «П'єр Гюнт та ін.)* і повістяра Кнута Гамсуна (найславніша повість *«Голод»).* Останній під кінець довгого життя заплямив себе співпрацею з гітлерівською Німеччиною і помер в неславі.

СЛАВЕТНА ПОЕМА ПІВНОЧІ — «Калевала»

Невеличкий нарід Фінляндії здавна славний був своїми ви-

сокопоетичними переказами про стародавню добу їх поселення в сучасній північно-східній частині Європи і боротьбу з сусідом — ляпляндцями. У 19 ст. лікарі Гопеліус і Ленрот, які досліджували і записували фінський фолкльор, зібрали ці перекази в цілість — епопею «Калевала» (в перекладі означає «Країна героїв»). За даними дослідників, перекази ці 3-тисячної давности.

«Калевала» має 22793 рядки, поділені на 50 розділів — рун.

Головний герой поеми — чародій **Вайнамойнен,** якого послухати закликає поема вже спочатку.

В першій руні — мова про дочку повітря **Ільматер,** що зайшла в океан і 700 років перебувала в колисці на воді. За цей час вона з яєць диких качок створила копулу неба і земну твердь з островами, горами і континентами. Під кінець 700 років Ільматер породила **Вайнамойнена** — чудову дитину, що 8 років пливала по воді, аж потім видряпалась на шпиль скелі, милуючись сонцем, місяцем і зорями.

В другій руні розповідається про те, як **Вайнамойнен** покликав до себе на скелю Пелервойнена — дитину рівнинних просторів і попросив його розсіяти насіння дерев, щоб озеленити скелю. Той послухався — і враз зашуміли дерева. Та бракувало небесного дерева — дуба.

Вайнамойнен звернувся до 5 русалок і підводного велетня Турзуса. Русалки згребли спалене сіно, а Турзус у цей попіл посадив жолудь, що його мав у себе. З того жолудя зріс дуб — такий величезний, що своїм гіллям заслонив сонце і зорі. Вайнамойнен злякався і звернувся за порадою до Ільматер. Вона негайно допомогла синові: з моря виплив водяний пігмей, озброєний в мідь, і тут же на очах присутніх, перетворився у велетня. Своєю мідною сокирою він розрубав дуба за 4 удари, кладучи стовбур на схід, верх дуба на захід, бічне гілля на південь, а листя на північ. Тріски з дуба позбирала дівчина з Північної країни і зробила стрічки для чародія.

У місцях, що досі були затінені дубом, стала рости трава, кущі, різні зела. Але Вайнамойнен був стурбований, що нема ячменю. Він порадився птахів, і вони його навчили, що зробити: вирубати ліс, спалити дерево і на попелі посіяти.

З поданого тут змісту перших двох рун читач бачить характеристичні риси й властивості *«Калевали«* — цього найбагатшого фолкльорного скарбу північних народів, що зберігся і увічнений кропіткою довгорічною працею Гопеліуса і Ленрота.

ПОЕМА «ВИЗВОЛЕНИЙ ЄРУСАЛИМ»
Торквато Тассо (1554-1595)

Хрестові походи для звільнення гробу Господнього в Єрусалимі з-під влади магометан становили в історії Європи подію величезної ваги. Тому не диво, що така подія залишила свій слід і в літературі. Найбільшим і найзначнішим твором про перші Хрестові походи є поема *«Визволений Єрусалим»* італійського поета Торквато Тассо. Він народився в 1554 році в Сорренто біля Неаполя і дістав гарну освіту, а на 18-му році життя написав поему *«Рінальдо»,* яка мала значний успіх. Життя його було повне різноманітних-радісних і сумних переживань, бо Тассо був людиною нерівної, нервової вдачі.

Помер в манастирі біля Риму в 1595 р. і перед смертю просив своїх друзів скупити в крамницях його поему *«Визволений Єрусалим»* і спалити. Тим часом саме ця поема принесла його імені невмирущу славу. Поему цю часто називають «романтичною Іліядою», бо вона справді має подібність до Іліяди Гомера і навіть Енеїди Верґілія. В поемі маса різних романтичних історій, які слабо пов'язані між собою сюжетно, власне, вони пов'язані лише єдністю головної події — хрестового походу, що символізує споконвічну боротьбу світу з тьмою, царства Божого з царством Сатани.

Поруч з постатями рицарів Тассо створив прекрасні образи жіночих персонажів: Софронії, Ермінії, Кльорінди і Гілідінзи. Тассо не міг не бачити, що рицарство з усіми колишніми доброчинностями не було в даній добі можливе, а тому він шукав духового задоволення в зображенні любови як джерела вічного щастя.

«ЕНЕЇДА» Івана Котляревського

«Еней був парубок моторний
І хлопець хоч куди козак,
Удавсь на всес зле проворний.
Завзятіший од всіх бурлак.
Но греки, як спаливши Трою,
Зробили з неї стирту гною,
Він, взявши торбу, тягу дав;
Зібравши деяких троянців,
Осмалених, як гиря, ланців,
П'ятами з Трої накивав».

Цей твір «батька» новітнього українського письменства за жанром є **поемою травестією** («переодягненням», а сам Котляревський назвав свій твір «Верґілієва Енеїда», на малоросійський язик перелицьована»). Проте це не пародія на Верґілієву «Енеїду» і не переклад з переміною деяких висловів, **«а тон і стиль» перелицьованої «Енеїди» часами просто протилежні то-**

нові Вергілієвої поеми» (М. Зеров). І саме це робить «Енеїду» Івана Котляревського твором, що започаткував новітню добу українського письменства, бо «переодягнення» дійових осіб Вергілієвої «Енеїди», вчинене Котляревським, не було зовнішнім, а було внутрішнім, історичним.

Термін «травестія» походить від латинс. слова travesto по-нашому — «переодягаю») і в літературі ставвідомий у Середніх віках. Тоді його застосовували також у театральних п'єсах, де інколи ролі мужчин виконували актриси, а жіночі ролі виконували переодягнені актори-мужчини. У випадку «Енеїди» Котляревського маємо переодягнених (або як сам автор назвав — «перелицьованих») персонажів стародавньої «Енеїди» римського письменника Вергілія, а саме таким чином, що Котляревський зберіг Вергілієві імена героїв, назви місця дій і загалом сюжетну схему, але дав їм мову, звичаї, манери поведінки, — взагалі всю вдачу своїх українських сучасників та недавно минулого. Читач без труду пізнавав у постатях мандрівних гульвіс-троянців постаті запорожців, а в бундючних та вередливих «олімпійських богах» — новопосталу панську верству з недавньої козацької старшини та Катерининих осадників-зайд.

Очевидно, що в умовах царської цензури в тодішній Україні автор не зміг би в прямій формі скритикувати й осудити цю панську верству, бож вона вірно служила царському режимові в його імперіялістичних плянах повного поневолення України. Тим часом у завуальованій, травестійній формі Котляревському це вдалося. Переносячи дію то на ґрунт античного Олімпу, то на ґрунт Італії чи в позареальне пекло, автор, для більшого маскування, оздобив свою критику ще й так званим **бурлескним** стилевим забарвленням — грубуватими цинічними жартами й дотепами.

«Зевес тоді кружив сивуху
І оселедцем заїдав;
Він сьому випивши восьмуху,
Послідки з кварти випивав».

Такий образ головного «олімпійця» — Зевса Юпітера. Подібними «знижувально-викривальними» фарбами малює автор і образи інших, менших «олімпійців»:

«Венера пазуху порвала
І так себе підперезала,
Що вся на виставці була;
Косинку нарошно згубила,

Груднину так собі одкрила,
Що всякого б з ума звела».

Навіть підручні «олімпійці» — сказати б так, службова братія, якої добробут залежав від ласки «олімпійського» трону, не дбали за свої обов'язки і ледарювали:

«Борей* недуж лежить з похмілля,
А Нот поїхав на весілля,
Зефір же, давній негодяй,
З дівчатами заженихався —
А Євр у винники найнявся, —
Як хочеш, так і промишляй!»

Користуючись обстановкою пекла, яке відвідує Еней, щоб побачити батька свого — Анхіза, Котляревський свій осуд немилих йому панських хиб подав вже, так би мовити, сумарно, узагальнюючи:

«Панів за те там мордували
І жарили зо всіх боків,
Що людям льготи не давали
І ставили їх за скотів;
За те вони дрова возили,
В болоті очерет косили,
Носили в пекло на підпал.
Чорти за ними приглядали,
Залізним пруттям підганяли
Коли який з них приставав».

У своїй книзі «Нове українське письменство» Микола Зеров каже: «Взагалі все, що в Вергілієвій «Енеїді» є специфічно римського, становить її римську душу — її патріотична ідея, археологічні екскурси, її археологічні здогади, — все у Котляревського жадного відгуку не знаходить».

Іван Котляревський свою «Енеїду» писав на протязі 30-ьох років; це спричинило вельми помітну нерівність її тону, недодержання єдности характерів дійових осіб, значні різниці мовостилю перших частин від частин пізніших.

З погляду стилю й виконання «перелицьована Енеїда» представляє три варіяції травестійної манери. Перші дві частини (усіх частин 6. — А. Ю.) вражають грубим, але щирим, непідробленим комізмом, подібним до комізму бурлескних віршів XVIII в. В частинах III-IV гумор автора витончується, оповідання стає докладнішим, Котляревський дозволяє собі

*** Борей, Нот і Зефір — імена менших римських богів, персоніфікація різного напряму вітрів: Борей — вітер з Півночі, Нот — з Північного сходу, а Зефір — західнього, тепло-вологого вітру.**

все більше й більше відступити від первотвору (тобто «Енеїди» Вергілія. — А. Ю.), докладно розробляючи окремі епізоди, забарвлюючи їх нотками громадської сатири. Останні дві частини показують певну втому авторову... Сам автор признається, що йому тяжко стало писати:

«Тепер без сорома признаюсь,
Що трудно битву описать,
І як не морщусь, ні стараюсь,
Щоб вірші гладко шкандувать,
Та бачу по моєму виду,
Що скомпоную панахиду».

Ц А Р І В Н А

Розділи: VII, VIII, IX (Скорочено)

У ресторані, ввечорі, самотно
Над берегом хвилястого Дніпра
Я раз сидів. Співав оркестр скорботно

Про те, що все на світі умира.
І раптом тихо, тихо коло мене
З'явилась постать. То була мара,

Чи може ні. Думки якісь огненні
В умі пронеслись: «Це вона прийшла,
Чис ім'я незнане і священне!»

Вона тихенько сіла край стола
У модному, звичайному убранні,
Та н е т у т е ш н я.
Над Дніпром імла

Здіймалася. Пісні безумно п'яні
Заграв оркестр...
«Здається щось мені,
Що ми були знайомі з вами, пані».

— «Ти знав мене не тут, на чужині,
«А там — в моєму, у твоєму краї», —
Промовила таємно, як у сні.

«Хто ж ти, скажи. І що в грудях палас
Од слів твоїх. Скажи твоє ім'я!»
Вона мовчить. Нараз одповідас:

«Його нема. Твоя царівна я.

«Заворожена царівна,
Срібний сон твоїх очей,
Пресвятій Мадонні рівна
Тихим сяєвом очей.

«В крижаному супокої,
В незглибимій тишині
Ти зазнаєш ізо мною
Чари дивні та ясні.

«Заворожена лілея
З царства місячних глибин.
Колихать прийшла тебе я
Сном невиданих країн.

«А коли вернешся знову
Ти на улиці земні, —
То найдеш в земній любові
Чари дивні та ясні».

- - - - - - - - - - - - - - - - -

2.

Темнішав вечір. Сон чи чар пройшов.
Якась кокотка край стола сиділа,
Де тількищо...
Грав шум людських розмов,

Огні мандрівні на воді тремтіли,
Чарки блищали... А в душі росли
Пориву сніжнобілії вітрила.

Росла любов і до цієї мли,
І до огнів, і до облич дівочих,
І до людей, що як джмелі гули, —

Збувалась правда дивних слів пророчих:

«А коли вернешся знову
Ти на улиці земні,
То найдеш в земній любові
Чари дивні та ясні».

Огні Господь у небі засвітив,
І ніч ясніла рідною красою,
І темні тіні мовчазних домів,

Як друзі обнімалися зо мною.
Я йшов додому. Місяць в вишині
Був повен того ж щастя і спокою,

Що розливались морем у мені.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

VIII.

В піоніях червоно-запашних
Минуло літо — друге після того,
Як я, згубивши рай земних утіх,

Зазнав усладу щастя неземного,
Зазнав царівни дальної любов
У тишині прозорого чертога.

Так — другий рік своїм шляхом ішов,
Вже й айстри між травою загорілись...
Та біль і туга охопила знов

У мене душу. Знову загубилась
Ясна мета. Я бачив — і не знав,
І очі вже дивились — не дивились.

І я в отрутах забуття шукав,
Щоб серце чи убити, чи збудити, —
І часом дух мій раптом оживав

Чудним життям, що всім не зрозуміти...
А там приходили — реакція і біль,
Прибиті нерви і думки прибиті.

Минали ночі диких божевіль.
Минали дні безсонного страждання,
Блідих поривів і тяжких зусиль, —

А спогад той, те дивне колихання
Дерев прозорих, місяць мовчазний,
Царівни нетутешньої кохання, —

В душі не гасли...
«Ти — мов сам не свій»,
Казали друзі: «Суєта тутешня
«Тебе стомила. Їдь в село, дурний,

«Гуляй в гаях, їж кашу та яєшню,
«Спи та товстішай, та полюй на ґав
«Чи окунів лови собі на блешню!...»

— «Ат, чор'зна що!»
— І раптом я згадав
І білохатню улицю родиму,
І шум осінніх, шум хвилястих трав...

Та рідні трави стали вже чужими:
Був проданий затишний білий дом,
Оточений деревами ясними.

Немов зелено-золотим вікном.

IX

1

Над осінь якось запросив мене
Мій приятель погостювать у себе
На хуторі. Високе і ясне

Було в ті дні золотооке небо,
І тихий був зелений сон землі.
«Тобі оддихать, сил набратись треба», —

Казав мій друг: «Тепер же на селі
«Жовтіє листя в сонному спокої,
«І паутина сяє по ріллі,

«І трави плачуть срібною росою»...

2

...Приїхали. Між балок та гаїв
Веселий хутір, усміх айстр огнистих...
І знов я, знов у серці воскресив

І тишу нив, і спів гаїв барвистих,
І Месіка стакого, і кота,
І глибину ясних небес пречистих...

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

3

Ми з Галею спинилися на ганку.
Де виноград в утомі похилив
Кріваве листя. Тиху колисанку

Співали віти. Вечір червонів.
І ми пішли тихенько по алеї —
Рука з рукою , без думок і слів.

Собаки бігли й лащились до неї,
Проміння золотилось на гілках
І на волоссі милої мосї.

І раптом знявся таємничий птах
З куща густої, темної ліщини, —
Сова, чи що. Напівсвідомий жах

У душу глянув, — дальної країни
Холодний подих. «Що, коли тепер
«Царівна нетутешняя прилине?

«Чи може я для неї вже умер?»

4

Ніч, місяць, тиша... Срібнобілі плями
Лежали долі. Раптом задзвенів
Німий рояль тихенькими піснями...

«Хто, хто це? Хто? — Я голову підвів —
Нема нікого. То лишень уява,
Чи може відгук — може відгук снів.

Я знову ліг. В саду шептали трави —
Чи ні... Чекай... Немов слова якісь.
Мов голос тихий...
«То лишень уява!»

І раптом знову — як тоді, колись —
З'явилася в осяяній кімнаті
Вона, єдина. Всі чуття злились

В огнистому, у неземному святі.

— «Заворожена царівна,
Срібний сон, безмежна даль,
Нетутешня казка дивна,
Неможливого печаль.

«Кришталевою красою
Небо світиться ясне...
Чом розстався ти зо мною?
Нащо зрадив ти мене?

— «Я шукав тебе невпинно
В сні, в вині, у тишині, —
І здавалася, єдина,
ТИ зрадливою мені!»

Максим Рильський

«ВІЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ» — ШІЛЛЕРА
(Драматична поема)

Славні мисливці і скотарі швайцарці споконвіку жили вільними громадами серед мальовничих альпійських гір, не знаючи важкої панщини й насильства королівської бюрократії. Але коли февдальні володарі Австрії заволоділи всім Тіролем, вони захотіли підбити під свою владу і сусідню Швайцарію, бо відомо, що тиранія не терпить поблизу себе волі. З великим вій-

ським найманців Ґеслер вдерся в східню Швайцарію, розставив у більших пунктах-селищах свої залоги і наказав своїм посіпакам стягати з швайцарської людности данину худобою і битим звірем.

А щоб ще дужче дошкулити гордим швайцарцям, Ґеслер наказав поставити на найближчому перехресті доріг високий стовп, а на стовпі зверху начепити його, Ґеслерів, старий капелюх, якому всі перехожі швайцарці мали низько вклонятися, ніби самому Ґеслерові. Коло стовпа день і ніч стояла варта, слідкуючи за виконанням Ґеслерового дикого наказу. Якщо хтось, проходячи повз стовп, не вклонявся, варта негайно хапала його і тягла до Ґеслера на розправу.

Одного разу повз той стовп переходив з своїм малим сином Вільгельм Телль, відомий на всю околицю мисливець і стрілець з лука. 12-річний хлопець спитав батька: — Длячого ото хтось так пожартував — на стовп капелюха почепив? Телль відповів: — Для того, щоб усі, хто проходить побіля стовпа, йому вклонялись.

— Невже й ми це зробимо? — спитав син.

— Ні! — відповів батько, минаючи з сином стовп. Варта якстій схопила Телля з сином і почала в'язати руки, щоб потягти на розправу. Але збіглись селяни, що були поблизу, і варта налякалась обуреного натовпу. Тим часом над'їхав із озброєним почетом сам Ґеслер. Довідавшись, що порушником того «капелюшного» наказу сьогодні є Телль, про якого він уже не раз чув як про найкращого стрільця, Ґеслер надумав розважити себе й почет жорстокою витівкою. Він з місця обіцяв подарувати Теллєві його провину, якщо він на віддалі 100 кроків зіб'є стрілою з лука яблуко на голові свого сина. Пропозиція вразила всіх присутніх. Вільгельм Телль кинув погляд на сина, наче перевіряючи його і себе. Але хлопець бадьоро закивав головою: «Я не боюся, я довіряю твоєму спритові цілком!

І тоді В. Телль погоджується на цю нечувану пробу. Відмірюють 100 кроків, кладуть на голові хлопця яблуко і... Телль протинає стрілою повітря.

Однодушний звук полегші вивирається у всіх присутніх, коли поцілене яблуко злетіло з голови хлопця. Але Ґеслер ще раніш помітив, що Вільгельм Телль, перед пострілом в яблуко на голові сина, приготував не одну, а дві стріли. Тепер він наказує Теллеві щиро пояснити: для чого призначалася друга

---

*) **Фогт — намісник королівського уряду.**

стріла? І Телль пояснює: в разі якби він влучив був першою стрілою не в яблуко на голові сина, а таки в голову, — то другу стрілу він негайно спрямував би в Ґеслера. Обурений Ґеслер касує своє недавне помилування Телля і дає розпорядження вивезти його в човні далеко в море, для довічного ув'язнення на відокремленому безлюдному острові. Для певности ж сам супроводитиме Телля.

Коли везуть Телля, на морі здіймається така буря, що Ґеслер злякався за своє життя. Веслярі вмовляють його доручити Теллеві керувати човном, знаючи, що він — не лише досконалий стрілець, а й лоцман. Ґеслер погоджується і обіцяє знову Теллеві помилування, якщо він своїм керуванням урятує човен і пасажирів. Телль спрямовує човен просто на якийсь скелястий острівець, запевняючи всіх, що дістатися до острівця — це порятунок. В момент наближення до острівця, — Телль стрибає з човна на скелю, встигши якнайдалі відштовхнути човен з Ґеслером і веслярами в море. Човен зникає серед хвиль, а Телль лишається на острові.

По кількох днях Телля забирають з острова рибалки, везуть його на рідну землю, і він дрімучими лісами пробирається додому. Одного разу, вилізши на дуба перепочити, він згори помітив, як на близькому шляху якась жінка, схопивши за повід, зупинила коня з верхівцем. Тим верхівцем був Ґеслер (йому також пощастило якось урятуватись), а жінка була в супроводі двох хлопчиків, і в ній Телль пізнав свою дружину і своїх двох синів, Вальтера і його брата. Жінка кричала Ґеслерові, що він вбивця її коханого чоловіка, батька двох малих дітей. І в момент, коли Ґеслер з криком наказує відтягти жінку геть і знищити, — він паде з коня, влучений стрілою Телля, проте самого Телля, що був на дубі, не видно було, його ніхто не помітив. Лише Ґеслер, помираючи, говорить: «Я помираю від руки Телля».

За кілька днів Телль дістається додому, і селяни навколишніх сіл вітають і прославляють його, як переможця, що позбавив їх країну від жорстокого тирана.

Такий зміст драматичної поеми «Вільгельм Телль», яку Шіллер написав на основі швайцарської народної леґенди про славного мисливця В. Телля, героя визвольної боротьби Швайцарії проти австрійського панування.

НЕХИБНУ ПУТЬ СВІТИЛА ЇМ ЗОРЯ

(Різдвяна поема)

З країни древньої — Халдеї
Три мудреці-волхви пустились в дальню путь.
Везли з собою скарб багатий:
Пахучий ладан, смирну й злато,
І шати дорогі волхвам вкривали грудь.

На зорях знались мудреці,
І зорі мудрим провіщали:
Володар родиться вночі —
Він Словом скорить всі держави!

Нехибну путь світила їм зоря —
Крізь пасма гір, піски пустині.
І в край далекий привела —
В чужу, незнану Палестину.

Ось Вифлеєм... Край міста є стежина...
Зоря веде до вбогої хатини.
(«Хатина це чи стайня?!»)
А промінь раптом станув.

Ззираються волхви, невіра в їх очах:
— А де ж палац? І пишні де хороми?!
Яка мізерна обстанова вся...
Та раптом бачать: на соломі
Ув яслах з Матір'ю Дитя.

Мов райдуга, струмить з лиць доброта,
Горнулась до Дитятка кожна твар!
Дерева дружньо нахилялись,
І трави ніжно шепотались...

І ввись і вшир-ген простір весь
Співа мелодію небес:
То гимн осяйних херувимів
Врочисто славить Різдво Сина:

«Небо й Земля нині
Торжествують всюди —
Радість у родині,
Спокій добрим людям!»

І впали ниць халдеї-зорезнавці,
І щирий клич добувся їм з грудей:
«Владико неба і землі Державцю!
Вселенна вся співа, радіє днесь»

* * *

І лиш рожденний Божий Син,
Дитячі очі к Матері піднявши,
Майбутнє бачив: хресну путь,
І Симона-Петра зрікання,
І рук Пилатових вмивання,
І довгий ряд нестерпних мук.

Він знав, що жертву цю велику
Призначено нести довіку:
В людській подобі плоттю вмерти, —
Щоб дух людей будить безсмертний!

А. Юриняк

СОЛОВЕЦЬКИЙ В'ЯЗЕНЬ

(поема)

Пустельні, дикі береги.
Не чує слух живого клику.
Здається, людської ноги
Цей край не знає споконвіку.
Лише від моря уночі
Метуть сліпучі заметілі
Та, вихровіями б'ючи,
Намети зносять, наче хвилі.

Пустельні дикі береги.
Не блисне сонячне проміння.
Лише уранці навкруги
Біліє тоскне безгоміння
Та хмари плинуть нашвидку
Понад горбами крижаними,
Та стежку з лігвища витку
Ведмідь виводить поміж ними.

Ой, дикі ж, дикі береги!
Позеленіють вісім тижнів,
А потім знов сніги й сніги
Та буруни гудуть невтишні.
Лише на острові, що вшир
Сягає ген у Біле море,
Стоїть самотній манастир
«Великим грішникам» на горе.

Повитий думою тяжкою,
Немов Спаситель на хресті,
За широченною стіною
Конає в'язень в темноті.
Хто ж він? Убивця із діброви
Чи довгорічний конокрад,
Чи ватажкові Пугачову
Сердечний друг і рідний брат?
Гай-гай, читачу! Самопали
Співали випалом йому.
І навіть вилежень недбалий
Лишав із радістю корчму,
Щоб тільки йти уздовж Славути
На лютих турків і татар
І Кальнишевий голос чути
Над стовпищами яничар.
Бувало, в степу в завірюху
Козацьку славу берегли
І від Озова до Синюхи
Кружляли степом, як орли.
Та все минулося. Привілля
Москаль підступно сплюндрував,
І постелилась рута-зілля
Замість високих, буйних трав.
І той, що Січчю верховодив,
Степи і шаблю, і коня,
Усьому світові на подив,
За мертву тишу проміняв.
І в льосі темному, сирому,
За грати, сплетені з гаків,
Оподаль від грози і грому,
Гріхи покутувати сів.

«Чого я недругам повірив
І дався в руки москалям?
О, Боже! Молячись без міри,
З мого життя не змию плям.
Прости, Всевишній... Недовір'ям
Палали дружно козаки,
Коли до нашого подвір'я
Підступні вдерлися полки.
Та я надіявсь на царицю,
На тих непроханих Нечіс,
І січову червінь-скарбницю
Із булавою їм підніс.
Ѳ, каюсь, каюся, моторні,
Далекі братчики мої.
На вас, у битвах непоборні,
Кладу сподіванки свої...»
І в'язень рине на підлогу,
На діл, де вимерзла вода,
І, щоб забутись якомога,
Душею стомлено рида.
І так до півночі глухої,
Не зворухнувшись ні на мить,
Покритий тишею тяжкою,
В льоху без пам'яті лежить...

II.

Коли північне семизір'я
Поверне дишло догори,
До льоху скоком із подвір'я
Спішать погрітися щури.
Спішать, розлючені, кусливі:
За ніч ні крихти не знайшли.
Спішать у нори, полохливі,
Під плином ранньої імли.
І, перемерзлі, зголоднілі,
Сповняють писком тишину,
На плазма кинутому тілі
Справляють оргію страшну.
Тріщать козацькі шаравари,
Старий дірявиться жупан.
Вони ж навкруг, як чорні хмари,
Немов сувоями туман,
Неначе галич, насідають
І рвуть із тіла чи з руки,
Чи з ніг зомлілих, — поїдають
Хапцем ласовані шматки.
До ранку сірого, бував,
Пекельне видиво стоїть,
Аж поки, зранений докраю,
Підтікши кров'ю, мимохіть
Кальниш пробудиться від горя
Й від маху кволої руки
У навісне глибоконор'я
Імлаві зникнуть хижаки.

III.

О Боже, Боже! Яснозорі
До мене очі поверни.
Пошли в смиренній упокорі
Дійти до краю, до труни.
Пошли для серця — силу волі,
Душі — незбочену прямінь,
Щоб легше витримати болі
І муки зносити. Амінь.

IV

Минає час. Тупіють муки.
Рідіє срібна сивина.
Достойні шаблі, в'януть руки.
Потроху пам'ять засина.
Щодня під регіт завірюхи
Чимдуж туманиться в очах,
Що рік, то вужчий обрій слуху,
І серця пал давно прочах.
Здається, мозок висихає
І замерзає в жилах кров.
Здається, лютого відчаю
Ніхто б ніколи не зборов.
Та мужньо ходить по камінню
Великострадних двадцять літ
Старий Кальниш, хиткою тінню
Кутків обводячи граніт.
Підійде, стане край віконця,
Торкнеться вогкої стіни,
Та не побачить неба сонця:
Пойняті хмарами вони.
І знов у темінь повертає,
І до вікна підходить знов...
Здається, мозок висихає
І замерзає в жилах кров,
Та не підкошуються ноги,
Не слабне впертість Кальниша:
Обійми довгої знемоги
Долає страдницька душа.

V.

На Благовіщення, весною,
До соловецьких берегів
Летять чайки. Над білиною
Туманом краяних снігів
То сумно скиглять, то сміються,
Крильми торкаючись до хвиль,
То, як завої, прудко в'ються —
Куди не глянь — на десять миль.
Як водоспаду поривання,
Шумить, клекоче їхній вир
І від зимового мовчання
Похмурий будить манастир.
Тоді, з морозяного льоху
Під саму стелю до вікна,
Свободи прагнучи, потроху
Страдальник виступ обмина.
І невидющим, темним зором
Чайок вітає вороття,
І вислуховує з докором
Весни пробуджене життя.
«Чайки! Чайки! Ласкаві птиці,
Давно небачених країв,
О принесіте, вістівниці,
Хоч подув запаху степів.
Хоч дрібку рідної землиці
З маленьких ніжок обтрусіть,
Бодай на мить, ласкаві птиці,
Велику тугу заберіть...»
А зграї крутять, наче хуга,
Немов шаліє дужий бриз.
А кров востаннє в скроні стука,
Слабіють ноги, терпнуть руки —
І в'язень падає униз.

Хто чверть століття зносив біль,
Того давно уже немає.
Лише сувора заметіль
Над мерзлим островом гуляє
Та під сокирами дзвенять
Дерева з ранку до смеркання,
І зойки голосно летять
Із ненависного заслання.
Пливуть на південь, мов струмки,
Спішать за грізними вітрами,
Щоб чули мужні земляки
І розмикали мозку брами
І розуміли, що пора
В державі власній вільно жити,
А не бродити по дворах
І хитрим недругам служити,
Чи довіряти, бо вони
Віч-на-віч — райдуга весною,
А глянь з другої сторони —
Стрічають негіддю страшною.
Пора! Пора! Моїй землі
Здавили серце чорні болі.
Тож відплатімо за жалі
І двісті літ тюрми-неволі!

Яр Славутич

СИНИ АЛЬКАЗАРА (поема)

В Еспанії серці — хаос і руїна.
В Еспанії серці — комуни пожар.
В Еспанії серці — Кастільська рівнина,
На півдні рівнини стоїть Альказар.

Хаосу й ладу тут зударились сили:
Твердиню героїв здобуть — Альказар
Ворожа навала спішила щосили,
Щоб ширити далі червоний пожар;
Щоб знищити волю людини й країни,
Щоб край обернути в неволю й руїни,
Щоб кинути люд у терору кошмар, —

А люту навалу спинив Альказар!

Гуртом поклялись оборонці твердині —
Умерти на мурах в завзятті єдинім!
Умерти, але не піддать Альказар
І кров'ю своєю спинити пожар!
«Еспаніє, встань!» — це був клич їх щодня.
І серце палало їм кожного дня.

Полковник Москардо стояв на чолі,
Болючу тривогу відгонив у млі:
Оселю його вчора ворог напав —
А син, ще хлоп'я! — Чи втекти ж він здолав?..

Пекучий струм болю — аж тьмяно в очах.
Та міцно полковник стоїть на ногах:
Не мусять бійці його бачити тугу,
Ніщо не щербить хай вояцьку потугу!

Аж чує враз голос: синочок озвався! —
І в рурці Москардові світ захитавсь...
— Мій тату! В руках я чужих пробуваю.
Вони загрозили мене розстрілять,
Якщо не здаси Альказару в цю мить!
(І голос синка не тремтить, не дрижить).
— За щастя Вітчизни я радо помру, —
Та мушу почути все ж волю твою.

Схопила за серце і туга, і гордість:
«Це ж батькова в ньому озвалася кров!»
Тамуючи біль, він до сина говорить
Про жертву Вітчизні — найвищу любов.
(Вояцькая мужність в словах тих звучить,
Хоч батькове серце, як чайка, ячить!):

— Ти Богові душу свою доручи
Й «Еспаніє, встань!» — ворогам закричи.
— «Гаразд!» — вмить озвався Москардів синок —
І стукнув по серцю важкий молоток...

І мужньо під стріл хлопець став і упав.
А ворог ще дужче й лютіше напав.
Але не піддався йому Альказар,
І кров патріотів згасила пожар.

Червоного жаху не стало в країні,
Еспанія встала — минулась руїна.
І сонце світило Еспанії шлях,
І радість розквітла в Кастільських полях.
Упав у Москарда ще й другий синок,
Та слава безсмертний сплела їм вінок.

Про батька й синів вже лунають пісні,
І молодь кастільська оспівує дні,
Коли за вітчизну, Еспанію любу,
Ішли без вагання на смертную згубу
І батько, і син — щоб не дать Альказар,
Щоб встала Еспанія — зник геть кошмар!

В Еспанії серці — славетна твердиня,
Кастільська в ній мужність, їй знак — Альказар.
У криптах підземних лежать там донині
Останки героїв — Еспанії жар!

А. Юриняк

Примітка: **Темою цієї поеми є дійсні події з історії Еспанії, коли еспанські патріоти провадили важку внутрішню війну проти комуністичних елементів, підтримуваних Москвою. Полковник Москардо мужньо оборонив Альказар — фортецю на шляху до Мадріда, не спиняючись перед утратою рідного сина**

Кирило МИТРОВИЧ

ФІЛОСОФІЧНА СИТУАЦІЯ І НАША ДІЙСНІСТЬ

Якщо декого здивує те, що в поданому заголовку мова йде про «філософічну ситуацію», то поспішимо запевнити його, що робимо це умисне, а не через недогляд. Щобільше, не хочемо приписувати собі якунебудь оригінальність з цього приводу, бо про філософічну ситуацію, а спеціяльно сучасну, мова чи не в усіх сучасних визначних мислителів. Мова тут не тільки про теоретичне питання, що кожне думання, кожна система поглядів, все знання обумовлене якимсь способом даними обставинами, історичним місцем думки — це тема для себе, надзвичайно важлива, і, поспішимо сказати, вона ніяк не утотожнюється з релятивізмом чи нігілізмом. Ідеться нам про ствердження того факту, що сьогодні, силою розвитку модерної думки, напрямку цієї думки протягом кількох століть та силою критичного повороту цієї думки в наш час ми перебуваємо в духовій ситуації, коли такі важливі речі, як психічне перетворення світу, як політичне й соціяльне переформування мапи земної кулі та інші сенсаційні відкриття, притуплені найважливішим питанням, чи краще — до нього зводяться: що є буття в своїй основі, яке наше покликання, які основні вартості? В надзвичайній інтенсивності цього питання полягає те, що сьогодні спеціяльно говориться про духову, а в тім і філософічну критичну ситуацію нашої доби.

Таке ствердження не означає, що це питання було б популярним чи розповсюдженим, чи на устах усіх. Ні, воно не конкурує з гаслами, кличами й реклямами та сенсаціями дня. Але в кого воно не усвідомлене, не з'ясоване й не дразливе, в того воно в поведінці та в основі його знань і переконань притаємне. Кожне переконання — релігійне, філософічне, політичне й різне інше аж до приспаного конформізму — сьогодні може бути, в кожний момент, поставлене під знак запитання моральними і матеріяльними струсами людства.

Таким надзвичайним станом пояснюється те, що в усіх духових ділянках маємо сьогодні справу з посиленими критичними течіями: в науці з сильним розвитком критики наук (Плянк, Айнштайн, Де Бройль); в філософії з поворотом до радикальної декартівської постави, тільки цим разом проти слабостей Декартової спадщини (Гуссерль), в мистецтві з «метафізичною метаморфозою» з запитом про « перші й останні» речі (Ґ. Ґрін, Мальро, Ман і т. д.), в релігії з очищенням та поглибленням суто релігійних основ, передуманням місійних завдань та поновним запитом про значення «царства Божого» (соціяльні енцикліки, Католицька акція, Світова рада церков).

І тут переходимо до другого члена нашого заголовку: українська дійсність. Тут не менш надзвичайна ситуація. Тільки нам не йдеться про сам факт еміґраційного відірвання від ґрунту, ні про деякі інші соціяльні та культурні ненормальності. Вони безперечно мають своє місце й ролю теж в перспективі нашої теми. Нам ідеться вужче про ту дивну ситуацію, про той кризовий етап внутрішнього роздвоєння, що ми, будучи включені в чужий духовий світ та навіть розуміючи його, залишаємося в дійсності осторонь від сучасних духових проблем. Точніше: в той час, коли ці духові питання ставляться перед нами — як національною спільнотою — не менш гостро, як для «зовнішнього» світу, в нас ці питання не були — чи були тільки частково — порушені як наші власні питання. Така ситуація є не тільки критичною, але й загрозливою, бо вона засуджує всі наші духові зусилля, культурні й політичні на поверховність, а тим самим на неуспіх, безплідність і кожночасне нове, таке саме поверховне, розпочинання. Цей стан примушує нас розглянути декілька складників цієї нашої сучасної філософічної ситуації.

* * *

Однією з таких актуальних філософічних, чи пак світоглядових, тем, яку в нас часто згадують і декларують, а менше ділово говорять і дискутують, є проблема... «ідеалізму — матеріялізму». Що ця тема стала в нас важливою — це ненормальність зовнішнього порядку. Але що вона ніколи поважно в нас не була трактована та що в суті речі мало цікавить нашу громадську думку, це вже внутрішня ненормальність.

Зовнішня ненормальність полягає в тому, що проблема ідеалізму й матеріялізму, так як її актуалізували в нас більшовики і в таких формах, як вона була актуальна за часів Маркса, Енґельса та відмирала в часи Леніна, вже давно пройдений етап в науці та філософії. Власне її «науковий» характер є тим, що найскорше перемогла европейська думка. Згадані вже великі науковці, критики наук в першу чергу показали, що наука ніяких світоглядових проблем не ставить і не розв'язує; що її образ світу є тільки функційним образом світу, а про буття світу тільки а пропо наук можна питатись, і то в іншій площині думання, ніж науковий дослід. Це тільки завдяки консервативній поставі більшовиків та комуністичних партій в Европі питання «науковости діялектичного матеріялізму» трактується в мало продаваних партійних підручниках філософії.

Властиве ставлення філософічної проблеми ідеалізму-матеріялізму відбувається сьогодні в цілком іншій площині. В першу чергу треба зазначити, що як «наукове» обґрунтування проблеми матеріялізму, так і раціоналістично- філософічне, що корінилося в Юма, Лока чи у французів 18 ст. — не пережило 19 століття. Випливало воно з вузької раціоналістичної настанови,

яка вже бажала розв'язати зовнішньо-механічними категоріями думання. В ідеалістів ця сама настанова приводила до раціональної аналізи й сполуки понять і витворювала уявну цілісну замкнену систему в якій на абсолютній точці було «я», а вся решта була поняттями. Але практично такої ситуації не було, бо навіть філософи, ідеалісти чи матеріялісти, вносили більше нюансів до своїх систем, ніж доктринери-ідеологи, які все спрощували на службі свого фанатизму.

Сьогодні в філософії, в питанні про буття, панують погляди про респектування своєрідности розчленування буття, отже плюралістична настанова (Гартман, Гайдеґґер, Марсель). Саме питання ставиться в іншій площині, ніж перед тим, а саме — в площині загального досліду буття, що є цілком іншою річчю, ніж зовнішньо-дослідний підхід або раціональна аналіза понять. В актуальному европейському розумінні колишнє питання ідеалізму-матеріялізму не ставиться, а ставиться проблема буття багато глибшим способом.

В додаток треба ще зазначити, що ті, які в нас цю справу порушували, за дуже малими винятками, самі забували про деякі основні речі. Наприклад, ідеалізм в нас зв'язувано з християнством. А у вузькому розумінні ідеалістичні системи є не менш ворожими церкві Христовій, як і матеріялістичні. Філософія, яку визнає церква та яку подає своїм вірним, є філософією плюралістичною в питанні буття, яка визнає в його основі один творчий абсолютний принцип, особовість Божу.

А якщо далі питатися про деякі інші погляди в нас, то іноді не трудно було б добачити за деякими волюнтаристичними переконаннями матеріялізм основних визнаваних вартостей.

Можна отже ствердити, що в даній справі панували і панують в нас неясні погляди, нез'ясовані до кінця переконання та поверховність ставлення справ. Це все вкупі складається на те, що в нас філософічне думання та глибокі світоглядові переконання підмінено «ідеологіями». Ідеологія є якраз тим «ерзацом», який під виглядом високих чи глибоких поглядів заступає потребу обґрунтування становища, а в суті речі зводиться до декількох формулок, які згодом стають зброєю для певних цілей, основою фанатизму, а нерідко й заклинання-магії. Не можна твердити, що в нас так не бувало, та краще вже на цьому не зупинятися.

Про ролю й місце ідеології в суспільному й культурному житті треба сказати ще одне слово. Ідеологія, як висунення й пов'язання декількох принципів, які відзначають в якійсь ділянці переконання та прагнення прихильників певної групи, має безперечно своє місце в житті спільноти. Однак в такому випадку не можна забувати про їх «вирвання з контексту», про їх відірваність від угрунтування та навіть частковість. В такому випадку ідеологія ніяк не обмежує творчу світоглядову і філософічну працю й дискусію над вивченням основ даних принципів. Не виключає вона навіть певних розбіжностей в обґрунтуванні й аргументації та не виключає ділового обміну думок з іншими «ідеологічними» групами.

Коли цієї свідомости обмежень немає, тоді ідеології перетворюються в сліпі догми, дискусії навколо них в доктринерство, а відношення до інших груп в фанатичне побоювання.

Тут треба сказати ще декілька слів про т. зв. «відідеологізування». Воно

потрібне з різних поглядів. В першу міру як усвідомлення дійсного характеру ідеологій. В обмеженій формі вони можуть і повинні лишитися як основа переконань певних груп, а в ширшому розумінні — як основа нашої цілісної національної постави в обличчі певних загроз та певних завдань. З іншого погляду потрібне відідеологізування там, де не йдеться про ідеологію, а про практичні, позитивні речі. Такі речі, як економічні питання, політичні, соціяльні й деякі культурні питання, там де вони не заторкають принципових справ, а тільки практичні розв'язки, т. зв. «технічний» бік справ, практичну доцільність, там не тільки можливе, але й потрібне повне відідеологізування та розв'язка чисто «позитивна», прагматична. Це є теж вимогою розподілу компетенцій та т. зв. «фаховости», на що в нас слушно в останні часи звертають увагу. Таке відідеологізування поєднує в собі пошану певних основних моральних принципів, як і ділової розв'язки теоретичних і практичних потреб.

* * *

«Ідеологія це система думок чи комплекс понять, які видаються людині як абсолютне пояснення світу та даної ситуації, однак в той спосіб, що людина сама себе обдурює з метою самовиправдання, притаєння або виминання — отже завжди для власної користи». **К. Ясперс**

Брак розвиненого філософічного думання в суспільному маштабі дуже негативно впливає на цілість ставлення наших національних і культурних проблем. Не йдеться тут про те, що філософія сама собою може зробити все, але і неправильним є те широко відоме твердження, що «філософія попід небеса літає». Філософічна думка, з одного боку, кристалізує в загальних формах метафізичний та моральний досвід даної спільноти, і в цьому розумінні є вершком та основою її культури, духової настанови та особовости. Безперечно, ця думка знаходить вислів далеко поза підручниками філософії. Вона проявляється в мистецтві, літературі, політично-моральних прагненнях, у звичаях і стилі життя. Однак у повному достиганні вона мусить знайти засіб та форму в критичній філософічній мові та поняттях, які переносять даний особистий досвід в цілість здобутків людського духа. Найбільш зрілі народи завжди визначалися вершками досягнень філософічної думки, чи це були греки, німці, французи, англійці, чи індуси або китайці в своєрідній філософічній настанові.

З другого боку, філософічна думка уточнює та критично обгрунтовує категорії думання в інших ділянках культури даного народу. Ця критична праця починається вже в поодиноких ділянках на вищому щаблі їхнього розвитку та, з'єднавшись із загальною філософічною культурою, впливає зворотно на уточнення метод, завдання і місця даної ділянки в цілості культурного життя. Цей критичний бік філософічної думки не менше в нас потрібний. Поза тим, що в нас є «не додуманим до кінця», не вивершеним в нашій духовості та культурі, ми ще хибуємо на нез'ясованість метод, мети та основних вартостей в поодиноких ділянках. Треба ствердити, що зовсім не йдеться тут про якусь уніфікацію, гляйхшальтацію думки в своєрідній новій якійсь «ідеології». Філософічна думка визначається різноманітністю та рівночасно спорідненістю в глибокому дослідженні суті речей.

Очевидно, справа в нас не легка з потребою розвитку філософічної думки. Традиції наші в цій ділянці дуже малі. В одній недавній доповіді про фі-

лософічний словник нашої мови стверджено було, як мало оригінальних творів в нас з філософії і як мало перекладів. В багатьох випадках просто бракує нам слів для перекладів та безперечно доводиться нам користуватися новотворами.

Далі потрібно розрізняти, в інтересі самої філософічної думки, чисто історичні зацікавлення від творчої філософічної думки. Історичний дослід зводить філософічну думку до мертвого об'єкту, до філософічних тонкостей та ерудиції, а не обов'язково формує духовість доби. Безперечно, докладне історичне вивчення є конечне, в даному випадку повне дослідження української філософічної думки та споріднених здобутків нашої культури. Це забезпечить не тільки усвідомлення та тяглість наших духових заложень, але й спричиниться у великій мірі до уточнення філософічного словника та мовних засобів. Однак потрібно обов'язково глибше зупинитися на актуальних проблемах і темах нашого спільного духового буття та насвітлювати загальні питання духовости доби так, як вони нас торкаються.

Ми цю тему в загальних рисах порушили з переконання, що відповідних сил в нас не бракує, тільки треба активізувати проблему й збудити зацікавлення ширших кіл.

Євген Онацький

ГЕНІЙ ПАРАДОКСУ

(У століття народження Оскара Вайльда)

В листопаді 1906 року, під прибраним іменем Себастіяна Мельмота, помер у Парижі, в жахливих злиднях, на добровільному вигнанні блискучий англійський поет **Оскард Вайльд,** народжений в 1856 році в Дублині в аристократичній родині Фінгал о Флагерті Вайльд.

Ще донедавна його твори, головно «Казки», «Портрет Доріяна Грея», «Де профундіс» та діялоги про мистецтво, в численних перекладах на всіх европейських мовах, були найбільш популярними в Европі творами англійської літератури, якщо проминути Шекспіра, Діккенса, Кіплінга та Донан Дойля.

Звав себе Оскар Вайльд «великим естетом», бо вважав, що краса вища за правду («Зрештою, що таке правда? Правду вигадано для людей без фантазії, і, правду кажучи, її немає»), і що не мистецтво наслідує життя, а життя наслідує мистецтво.

— Що таке цивілізація? — запитав його раз Кокелен.

— Цивілізація — це любов до краси, — відповів Вайльд.

Проте, саме на підставі цих його поглядів, що виливалися в блискучі несподівано фоєрверкові твердження, які в першу хвилину просто приголомшували слухача чи читача, звали його також майстром чи навіть генієм парадоксу, себто твердження, суперечного звичайно прийнятим.

Творчість Оскара Вайльда, — і навіть усе життя його, — повне парадоксів.

Навіть і зовнішність його була парадоксальна: великий, нескладний, з розпливчастими рисами обличчя, нерівними зубами і жовтою церою, він, на перший погляд, ніяк не міг видатися гарним, — і навіть великі ясні очі та високе світле чоло, що випромінювали духову вищість, мало тому могли допомогти. Був він — ніби велика базарна лялька, незграбно зладжена. Руки в нього були м'ягкі, як дві подушечки, і ніхто б не здогадався, що в них може втілюватися нараз геркулесова сила м'язів, яка витримує напад чотирьох здорових юнаків і кладе їх усіх побитими долі.

Але голос... голос у нього був чарівний, сміх відвертий, щирий, музикальний, і з уст лилося таке нестримане багатство дотепів, жартів, імпровізацій, цікавих оповідань, несподівано глибоких і гостропроникливих думок, що досить було йому з'явитися десь у салоні, як всі присутні поверталися до нього, як соняшники до сонця.

— Бачите? — казав Вайльд своїм приятелям, — Лондон панує над Англією, Англія панує над світом, і хто панує в салонах Лондону, може сказати, що панує над світом.

Вже двадцяти шести років, не видрукувавши ще ні одного рядка своїх творів, Оскар Вайльд був дуже славною людиною, відомою на двох суходолах, — завдяки своїм парадоксам, що їх люди залюбки повторювали і цитували:

— Обов'язок це те, що ми надіємося, виконають інші.

— Я можу витримати все, крім спокуси.

— Мушу відмовитися від вашого запрошення, бо я вже прийняв інше, пізніше...

— Вибачте, що я вас не впізнав: я так змінився!

Оскар Вайльд був великий позер. В усьому, що він робив, говорив, писав, повинна бути обов'язково якась поза, щось таке, що виходить за рямці звичного, що б'є по нервах вихованого в суворій етикеті аристократичного, чи й буржуазно-міщанського англійця.

Ще як студент Оксфордського університету, кинув він ідею, що реформа вбрання важливіша за релігійну реформу і, скінчивши студії, з'явився в Лондоні із титулом професора естетики в оксамитовій блюзі, обшитій тасьмою, в коротких по коліна штанах, в білій сорочці з великим відгорненим коміром і довгою зеленою краваткою. До петлиці ж він вбирав соняшника, або лілею.

Ясно, що для аристократичних англійців, вихованих в правилі найкращого тону, що для чоловіка треба вбиратися так, щоб якнайменше звертати на себе увагу, особа Оскара Вайльда дуже скоро стала «притчею во язицех».

Сам Оскар Вайльд, почувши, як один перехожий на вулиці вказував на нього другому:

— Он, дивись, іде той божевільний Оскар Вайльд! — ніби здивовано завважив свому приятелеві, з яким ішов.

— Як швидко люди в Лондоні пізнають один одного!

Та й сам Вайльд не жалував засобів, щоб його якнайшвидше «пізнали» і про нього найбільше говорили.

Переказували, як він одного разу зайшов до крамниці квітів і попросив квіточницю вийняти квіти з вітрини.

— Дуже радо, — сказала квіточниця. — Скільки вам?

— Ані одної, — відповів їй Вайльд. — Дуже дякую. Мені лише здається, що ті квіти вже надто там втомлені...

Ясно, що це була тільки поза, бажання примусити про себе говорити.

І про нього дійсно говорили так, що зацікавилися ним в З'єднених Державах Америки, звідки прийшло в 1882 році запрошення на низку конференцій по різних містах Америки. І хоч Оскар Вайльд розчарував був свого імпресаріо відмовою пройтися головними вулицями Ню Йорку з квіткою соняшника чи лілеї в петлиці, все ж дав стільки нагоди журналістам говорити про себе, що матеріяльний успіх його викладів, завдяки зацікавленню публіки, був цілковито забезпечений. Ніяка рекляма не могла бути успішніша, ніж оті його три слові відповіді митному урядовцеві, на запит, що він привіз з собою:

— Тільки свій геній!

Америка не зробила на Оскара Вайльда надто приємного враження, — вона видалась йому дуже примітивною й малокультурною.

— Звичай американців, — каже він, — вішати картини десь під стелею спочатку здався мені незрозумілим. Але коли я придивився до тих картин, зрозумів, скільки в тому звичаєві було рації...

Не бракувало випадків, що й американці намагалися «збити пиху» з надто культурного «великого естета» й висміяти його, але звичайно терпіли поразку.

Коли він мав давати виклад у Кембриджі, шістдесятка студентів Гарвардського університету, зформувавши урочистий похід, в коротких по колінах штанах і з квітками соняшника чи лілеї в петлицях, пройшли демонстративно по залі й розсілися в перших рядах. Вайльд, своєчасно попереджений, прийшов на виклад вбраний натомість за правилами найсуворішої етикети і, кинувши оком по студентах, завважив саркастично:

— Тут я бачу помітний артистичний рух...

Публіка почала сміятися.

Але, коли Вайльд, розпочавши виклад, виголосив тему:

«Кожна карикатура — це данина генієві від обмежености й пересічности» — вибухнув грім оплесків, і студенти відчули бажання провалитися крізь землю.

Навіть водоспад Ніяґари не зробив на нього сподіваного враження.

— Ніяґарський водоспад був для мене великим розчаруванням. Про нього забагато говорять. На жаль, багато молодих подруж відбувають до нього свою шлюбну подорож і тим розпочинають серію своїх шлюбних розчарувань...

Здобувши собі світову славу й заробивши деякі гроші, Оскар Вайльд, повернувши із Америки, вирішив змінити своє життя:

— Оскар Вайльд першої доби, — казав він, — помер. Другий Оскар Вайльд немає нічого спільного з людиною, що носила довге волосся і соняшника в петлиці...

І пізніше в «Баляді Редінгської в'язниці» він писав:

Бо той, хто живе більше одного життя,
Мусить також вмирати кількома смертями...

Оскар Вайльд вирішив — працювати.

Він зробився директором журналу «Жіночий Світ».

Йому дуже подобалася директорська праця, що полягала для нього в приємних блискучих розмовах із співробітниками, при чому провідним гаслом тієї праці було правило:

— Не залишай ніколи назавтра те, що можеш зробити післязавтра.

Вайльд був ворогом усякого листування і ніколи не відповідав на листи, що приходили до редакції.

— Я знав людей, які приїздили до Лондону, повні геніяльних проєктів і невичерпної енергії, але, кілька місяців пізніше, вони перетворювалися в повну руїну, і то завдяки власне звичці відповідати на листи...

З таким наставленням Вайльд не міг довго втриматися в дирекції журналу.

Тоді він спробував бути критиком.

Але в цій кар'єрі йому перешкоджала вроджена делікатність. Найбільш їдку річ, яку він наважився написати за свого «критикування», скерував він талановитому, але надто самозакоханому маляреві Джемсові МекНейлові Гістлерові:

— На мою думку, Гістлер — один із великих майстрів пензля. Але мушу додати, що сам він цілковито поділяє цю мою думку...

Взагалі на честь Вайльда треба сказати, що, не вважаючи на свій гострий дотепний розум, не вважаючи на свою любов до жартів і словесних фоєрверків, Вайльд ніколи не використовував нагоди, щоб болюче вразити чиїсь особисті почуття. Так само ніколи не дозволяв собі на якесь грубе, вульгарне слово. Навіть у вибухах найбільш жартівливої фантазії залишався делікатним і тактовним. Зате був теж далекий від дріб'язкової образливости і, не страждаючи на комплекс нижчевартости, радо сміявся з жартів і дотепів, коли вони були вдатно скеровані проти нього.

І знов одна парадоксальна риска: дарма, що Вайльд любив позувати, любив, щоб про нього по всіх усюдах говорили й навіть гостро посуджували, сам про себе і про свої справи не любив ні з ким говорити, хіба з найближчими приятелями. Ніколи також не накидав нікому своєї думки, обмежуючись на її висловлення.

В цьому була, проте, своя логіка. — Вайльд уважав, що люди занадто поважно ставляться до себе й до життя:

— Якщо б наші печерні предки вміли сміятися, — говорив він, — історія виглядала б цілком інакше. Не було б стільки трагедій. Але людкість ставиться до себе занадто поважно, і в тому її первородний гріх...

Потреба працювати й заробляти на життя виникла в Оскара Вайльда в наслідок найменш парадоксальної події його життя — він закохався й одружився.

Дружина його була досить заможна, щоб забезпечити новій родині дах і дещо на столі під дахом, але не досить, щоб Вальд міг задовольняти свої естетичні забаганки. Зрештою, ще в університеті на запит, чим «великий естет» зароблятиме собі на життя, він відповідав:

— О, забезпечте мені т. зв. непотрібне, і я охоче залишу вам все необхідне...

Але коли з'являється родина, з таким наставленням далеко не заїдеш...

Констанца Вайльд, дружина Оскара, була гарна жінка, але така ж мовчазна, як її чоловік говірливий.

— Я дуже люблю мою дружину, — казав Оскар Вайльд, — вона ніколи не говорить, і я завжди мушу догадуватися, про що вона думає.

Але саме з огляду на її мовчазність, ми дуже мало знаємо про її духовий світ. Лише з одного випадку, що дійшов до нас, догадуємось про її релігійність та деяку... наївність.

Одного дня вона висловила перед своїм чоловіком захоплення місіонерами, що працюють серед дикунів у далеких варварських краях.

— О, моя люба! місіонери... так, так... алеж чи ти приймаєш під увагу, що місіонери — це єдина пожива, що її Милосердний Господь посилає цим бідним голодним людоїдам? Тільки ці людоїди починають умирати з голоду, як Небо, в своїй незмірній до них любові, негайно посилає їм якогось грубенького місіонера...

— О, Оскаре, — вдарилась в руки Констанца, — не маже бути, щоб ти говорив це поважно!..

Про жінок, як і про все інше, Вайльд не раз висловлювався парадоксами:

— Жінки, — казав він, — люблять нас за наші вади. Що більше

ми їх маємо, тим більше вони нас люблять... Тоді вони нам усе прощають, — навіть наш розум.

— Підставою шлюбу, — говорив він, — має бути взаємне незрозуміння, і що менше чоловік і жінка розуміють одно одного, тим подружнє життя їх щасливіше.

І треба сказати, що Вайльд кілька років жив дійсно щасливо в своєму подружньому житті.

Було в нього двоє синів, яких він дуже любив і постійно оповідав їм казки, для них тут же зложені. Вони ж його за ті казки обожнювали.

Ці казки й відкрили Оскарові його справжнє покликання — бути письменником. Ці казки були першою його важливою і, на погляд багатьох, найкращою книжкою. В усьому світі читають і читають їх, доки світ, — бо в усій світовій літературі мало таких поетичних архітворів, як оті казки «Щасливий Принц», «Себелюбний Велетень», «Троянда й соловей» та інші, перекладені й на українську мову.

Коли ці казки було видруковано, їх авторові було 34 роки.

І все ж за свідченням приятелів, що чули ці казки з уст самого Вайльда, в живій передачі автора вони ще більше вигравали, — стільки було чару в його голосі й способі говорення.

Французький письменник Андре Жід відкрито це сказав одного разу Вайльдові:

— Знаєте, ваша розмова — найкраща з ваших творів.

— Правда ваша, — відповів Вайльд. — І тут драма мого життя — я вкладаю ввесь свій геній в життя, і для моїх творів залишається тільки трохи вміння.

Потім Оскар Вайльд почав писати веселі комедії. Першу з них було видруковано в 1892 році. Називалася вона «Віяло леді Віндермір» і мала повний і довгий успіх. Потім пішли інші: «Ідеальний чоловік», «Жінка без значення», драма «Саломея».

Всі вони мали великий успіх, і деякі досі йдуть на сцені. Але й тут Вайльд усе залишався Вайльдом. Після вистави одної з комедій, що не мала того успіху, якого, може бути, автор чекав, Вайльд пішов до клюбу.

— Якже пройшов ваш твір? — питає його один із приятелів, що не міг піти на виставу.

— О, мій твір пройшов якнайкраще, — відповідає Вайльд, — але публіка цілковито скрахувала...

В своїх друкованих творах як перед тим у блискучих викладах та розмовах, Вайльд висловлював крайньо індивідуалістичні парадоксальні думки, що часто йшли врозріз із модними, або звичайно прийнятими.

В часи Вайльда за виразників передової людської думки вважалися соціялісти-суспільники, які поширювали погляди, що письменство й мистецтво мають служити суспільству.

Вайльд, навпаки, пропагував лише «мистецтво для мистецтва», і права особовости в своїх навіть забаганках.

Проте, якщо вищі, аристократичні кляси, до яких належав і Вайльд, відносилися до соціялізму з найбільшою неприязню, вважаючи його розкладовою й підривною в суспільстві течією, Вайльд захоплювався соціялізмом і чекав від нього поліпшення умов життя, що в свою чергу спричиниться до збільшення краси життя.

Але, тимчасом як письменники соціялісти та їхні симпатики обирали за героїв своїх творів звичайних, бідних людей і описували бруд і жахливі злидні робітництва та пролетаріяту, намагаючись викликати до них жаль і співчуття, та вводячи в свої твори обов'язкову тенденційність, — Оскар Вайльд вибирав за своїх героїв королів та королевен, закоханих принців, солов'їв та троянд і уникав всякої тенденційности, — дарма, що в своїх казках мимоволі збуджував найкращі людські почуття.

В романі «Портрет Доріяна Ґрея», видрукованому вперше в 1890 році, Оскар Вайльд виклав свої естетично-гедоністичні теорії, в яких підкреслив, що ніякий мистецький твір не повинен бути проповіддю. Чесноти й гріхи — лише матеріяли для мистецьких творів. Єдиним же ідеалом життя повинно бути щастя. Хто щасливий, той добрий.

Пізніше, власний досвід виказав Вайльдові, як ми побачимо, щось інше.

«Портрет Доріяна Ґрея», який називали «першим французьким романом англійської літератури», досі знаходить дуже численних читачів, що захоплюються розсипаними в ньому парадоксами, як дорогоцінними перлами. Приваблюють і романтизм портрету з його містичною силою і жахлива трагедія роздвоєности людської натури. Дослідники вказали, що, пишучи цю свою повість, Оскар Вайльд знаходився під впливом Едгара По («Овальний Портрет»), Россеті («Портрет») та особливо Стівенсона («Дивний випадок із д-ром Джекілем та п. Гайдом», 1886).

Вже справжня слава оточувала Оскара Вайльда. Життя його проходило в замилуванні красою та веселих розвах Його приятелі твердили, що за сорок років життя, Оскар Вайльд не мав ні одного захмареного дня, і, хоч як багато було в тому перебільшення, все ж не можна було не визнати, що Оскар Вайльд належав до тих щасливців, що доля поцілувала їх в чоло.

Та не дурно кажуть, що немає слави без трагедії. Був у Оскара Вайльда приятель Альфред Даглас, якого любив він — за красу й розум — якоюсь екзальтованою любов'ю. Вороги Вайльда, яких у нього зрештою було чимало, донесли судові, ніби між Вайльдом і Дагласом існують протиприродні зносини, що переслідувалися Англії, як порушення громадської моральности.

Оскар Вайльд на процесі поводився зухвало, висміював суддів і

доводив, що все, що він робить, — моральне і гарне.

Суд присудив його до двох років в'язниці.

Це була моральна смерть для Вайльда. Все англійське суспільство відвернулося від нього, — майже всі приятелі його покинули.

Вайльд мусів працювати фізично від ранку до вечора, рубати дрова, носити воду, чистити підлогу, жити в приниженні між злодіями й бандитами. В наслідок цього в'язничного життя виникли два цілком відмінні від попередніх твори — «Де Профундіс», де автор кається, як грішник і блудний син своєї батьківщини, славить побожність, самоопанування, і «Баляда про Редінгську в'язницю» — може бути, один із кращих творів про в'язничне життя, який чимало спричинився до поліпшення життя в'язнів і до загальної в'язничної реформи.

Коли він був ще у в'язниці, відбуваючи мовчазну прогулянку по дворі, нараз почув, як хтось ззаду кличе його по йменню:

— Оскаре Вайльде! Я співчуваю вам. Ви, мабуть, страждаєте далеко більше за нас...

Вайльд озирнувся, — то був якийсь інший в'язень.

Зворушений до сліз, поет відповів невідомому товаришеві:

— Ні, ні! Ми всі тут однаково терпимо.

Але потім їх обох покликали, одного після другого, до директора в'язниці: наглядачі помітили, що вони між собою обмінялися кількома словами, і донесли. Кара за розмову поділялася на 15 днів для того, хто заговорив першим, і сім для того, хто відповів. Коли Оскар Вальд опинився перед директором в'язниці, той йому сказав, що мусить відсидіти в карцері сім днів. З того Вайльд зрозумів, що другий перебрав на себе вину заініціювання розмови.

— Ні, — сказав він директорові, — мені належиться 15 днів, бо я першим почав говорити.

Директор, не знаючи, як справу розв'язати, дав обом по 15 днів.

Виходячи з в'язниці, Вайльд сказав своїм товаришам по камері:

— Пам'ятайте: кожного з вас чекає лист на пошті. Не забудьте взяти його, як тільки вийдете звідси.

І в першу чергу сам пішов на пошту і поклав на ім'я кожного листа з грошима...

Вайльд завжди був дуже щедрий і роздавав свої літературні заробітки. Але у в'язниці ця щедрість набрала іншого забарвлення — Вайльд зрозумів вагу співчуття і милосердя.

— Колись, — говорив він, — мені дуже подобався роман «Мадам Боварі» Флобера, але потім я помітив, що ця книжка, не маючи в собі ніякого милосердя, надто суха й обмежена. Милосердя і побожність залишають книжку відкритою, і від того її акція видається безконечною. Милосердя — це Божа річ. Коли я ввійшов до в'язниці, мав серце з каменя, — але тепер моє серце розбите, і через щіли-

ни ввійшло до нього милосердя. Саме тому не почуваю ніякої злоби проти тих, що мене ув'язнили, бо без них я б не знав найкращої речі в світі — милосердя.

Але в світі поза в'язницею для колишнього улюбленця долі було замало милосердя: давні приятелі, зустрічаючись з ним, удавали, що його не знають. Побачитись з Вайльдом — було надто небезпечно для власної репутації... І тільки один директор часопису, що радий був спекулювати на всьому, хоча б і на нещастю іншого, звернувся був до Вайльда з пропозицією видрукувати в його часописі свої спогади.

— Ви розумієте, — казав він, — після вашого засуду вони матимуть величезний успіх!

— Дякую, — відповів холодно Вайльд, — мені вистарчає й того успіху, що я мав перед засудом.

Щоб уникнути всіх цих принижень, що робили життя нестерпним, Оскар Вайльд виеміґрував до Парижа, де скоро й помер в скрайніх злиднях.

Коли він конав у мізерній кімнаті третьорядного готелю, почув наразі у півсвідомому стані, як його приятель Роберт Рос та лікар дискутували між собою про те, хто має заплатити видатки похорону.

Зібравши рештки сил, він підніс голову від подушки і промовив ледве чутно, але з гіркою посмішкою:

— Так, я знаю, я вмираю понад свої засоби!

Це був його останній жарт.

Але власник готелю, не маючи звідки покрити рахунок за кімнату, перш, ніж труп захолонув, вирвав йому з рота кілька золотих зубів — сцена, гідна пензля еспанського маляра Гоя, або практики звичайних катів із ҐПУ.

На труні Оскара Вайльда лежало тільки два вінки — один від французького священика монсіньора Дюпуар'є, а другий — від Дагласа, фатального спричинника Вайльдової трагедії.

Рене П'єр Ґоссе

КУНОРУ І ВЕЛИКИЙ ГЕНЕРАЛ

То був перший день мого побуту в Токіо і я була приголомшена виглядом вулиці. Це не ті всі малі японочки, з виглядом надто розмальованої білою емаллю ляльки, зодягненої в шовкове кімоно, що — як слід було сподіватись — ступали стопами досередини на своїх дерев'яних сандалках, — ні, це не вони мене дивували. Це я передбачала. Але, чого я не сподівалася, це тієї незлічимої маси дівчат і жінок, незвичайно свобідних у поведінці, одягнених в штани і светери.

В осьмій годині ранку метро (підземна залізниця) випльовувало їх пов-

ними челюстями. Сливе не всі вони мали обличчя, покрите маскою із санітарної гази, тривалі фризури, ляковані нігті. Це були модерні жінки, які, очевидно, поспішали до місць своєї щоденної праці. У шовковій торбинці, що її вони несли в руці, зарисовувався «бенто» — цей сніданок, який вони споживали в своєму бюрі, магазині чи фабриці.

І ось, пересаджена на цей тротуар Гінзи, на пронизливому і морозному вітрі, я подумала, що той, хто здійснив цей неймовірний переворот, перший у цій країні від тисячоліття, це був напевно по війні поштивий генерал Мек Артур, із своєю пуританською добросовістю, своєю мегальоманією, своїми плятфусами, своєю файкою і з грубою конституцією. Звичайно, не своєю власною, бо вона прекрасна в нього тепер, коли він зайнятий в Ремінґтоні, в характері президента адміністраційної ради, — а тією, що її він позбирав з усіх кусників і дав Японії перед десяти роками, якої призначенням було замінити тисячолітню імперію, закуту в панцер середньовічних пересудів, в модерну демократію.

Мої свіжо вieманциповані посестри, яких життя я спостерігала в країні, де досі вони мали тільки одне право — простити собі факт свого народження, ці жінки видались мені найбільш маркантним прикладом цієї революції. Так я собі думала на моєму тротуарі.

— Гм, вкінці, якщо хочете, — сказав дещо згодом мені п. Ґ., молодий француз, який став надто чемним після свого довгорічного перебування в Японії, щоб висловити свою справжню думку про мої висновки.

І дещо подумавши, докинув: — Треба, щоб ви зустрілися і поговорили з Кунору.

Він розказав мені про першу зустріч з Кунору-сан, молодою вісімнадцятьрічною японкою, якої родину він знав і з якою випадково знайшовся у сусідстві на концерті. Опісля він відвіз її додому. Коли прийшлось висідати з авта, Кунору чемно поклала голову на його рам'я і сказала простодушно:

Поцілуй мене...

Це було клясичне: «кіс ґут найт», на американський спосіб.

І ви кажете, що вона не модерна, не еманципована, ця ваша молода приятелька? — сказала я, тріюмфуючи.

Побачите, — сказав Ґ. таємничо.

Я зустріла Кунору-сан в два дні опісля в одній з малих каварень Гінзи. Кунору-сан, — дівчина «Весснонька», волосся коротке, а ля Одрі Гепбирн, була одягнена в чепурну, але скромну спідничку і блюзочку та в тведовий плащ.

Не опираючись моїм недискретним питанням, вона відповідала чемно, з якоюсь безконечною серйозністю. Працює як помічниця бухгальтера в одному «депато» — скорочення зручніше для японських губ на означення «департамент штор» — великого магазину. Заробляє на свій прожиток. Так, вона управляє спорт — баскет-бол. Любить модерну музику, особливо джез, і навіть трохи цікавиться політикою. Ходить куди хоче. І має «бой-френда».

Чи ви хочете вийти заміж, Кунору-сан?

Алеж очевидно!

Незабаром?

О, ні (сполохано). Мені треба наперед дістати мій диплом укладання квітів і церемонії чаю.

Чи добре я тут догледіла незвичайно делікатну, самими тільки кутиками уст, усмішку на лиці приятеля, що був присутній під час нашої розмови?

Бо скрупулятне мистецтво церемонії квітів, таке дрібничкове, маняцьке і захоплююче, із тими своїми трьома галузками, з неоднаково довгими квітами на одній билині, які символізують взаємини поміж землею, людиною і небом, воно є, мабуть, найдосконалішою формою японської естетичної вирафінованости. Це сучасник тієї епохи, коли у нас ще навчали молодих дівчат грати на арфі та не мріялося ще їм про акварелі і піяна.

Що ж стосується церемонії чаю, або Ча-но-Ю, з чудною жестикуляцією, точно определеною, що триває довгі години, — то вона призначена на те, щоб навчити сприймати естетичну радість, навчити панування над собою, шляхетности, віддання. Ці неодмінні обряди не змінилися від XV століття.

І ось моя молода службовичка, моя спортсментка, поклонниця Ероля Гарнера, молода еманципована жінка і майбутня вибраниця, — вона рівночасно сучасниця Люї XII.

Приховуючи на японський спосіб своє здивування, я ще запитала її:

— Отже, коли ж ви виходите заміж за вашого «бой-френда» — якщо вам треба зробити ці всі дипломи?

— Але, але, — ...це не за нього я вийду...

— А за кого ж?

— Звідки це я можу знати? То мій батько у відповідну хвилину вирішить, хто буде для мене добрим чоловіком. І все це станеться через посередника, так як цього вимагає звичай. Так і моя мати виходила заміж.

— Алеж ви любите свого приятеля, — чи ви не будете за ним тужити?

Обличчя Весноньки, молодої модерної японки заясніло прекрасним усміхом. І своїм солодким, мелодійним голосом, з високими нотками, такими притаманними японцям, — цим самим голосом, що просив поцілунку у хлопця, який сидів біля нас, вона відповіла:

— Чи уявляєте собі, яке це буде надзвичайне — мати доброго чоловіка, а в найглибшому кутку свого серця згадувати коханого....

І цим разом вона не сказала «бой-френда».

Прощаючись з Веснонькою, я знов нагадала собі генерала Мек Артура, — тільки цим разом в душі я побажала йому, щоб у Ремінгтоні він мусів розв'язувати менш важливі проблеми як ті, які він так самовпевнено вирішив в імперії Сходячого Сонця.

(Переклад з французької мови).

ВІДЗНАЧЕННЯ ПАМ'ЯТІ ПОЕТА—БОРЦЯ В САН ДІЄҐО

Як кожного року, так і цього, 1978, в Сан Дієґо в Бальбоа парку відбулася Шевченківська академія — з доповіддю інж. Л. Романюка і добре зладженою мистецькою частиною. Після короткого вступного слова культ-референта Ярослава Сисина і фортепіянового виконання американського гимну Аллою Свірською, слідувала доповідь — реферат Леоніда Романюка на тему «Тарас Шевченко і Україна» В інж. Романюка — чистий і гучний голос, гарна дикція і належна інто-

нація, що й сприяли тому, що його слово сягало вух слухачів навіть в задніх лавках досить численної авдиторії, наснажуючи її серце і розум.

Тарас Шевченко — це той, що привернув нам нашу пам'ять, воскресив у наших душах національну свідомість і освітлив шлях боротьби і слави. Це було центральним стрижнем змістовної доповіді, що її присутні вислухали з непослабленою увагою.

«Так уже вклалося в нашій збірній українській уяві, що Тарас Шевченко завжди був є і буде. Ми сприймаємо його, як щось одвічне, як щось дане нам з глибини давнини до безконечности майбутнього. Так саме дане нам, як українська земля, мова, культура... І саме це помилкове (хоч і зовсім оправдане величчю Шевченка) уявлення заваджає нам охопити справжнє значення Великого Тараса, його слова та його життєвого чину... Між тим деякі явища і особи можуть бути сприйняті й оцінені правдивим мірилом саме тоді, коли вони зникають, коли їх не стає... Тоді лише ми гостро зауважуємо їх відсутність, брак їх і починаємо раптово відчувати, розуміти і цінити їх у справжньому світлі й обсязі».

І доповідач закликав авдиторію на хвилину уявити собі, що його, нашого Кобзаря, не було. Бо тільки це покаже нам Тараса Шевченка у справжній його величі і в цілому його значенні для історичної долі української нації.

Це був, очевидно, трохи незвичний, оригінальний, але в суті своїй цілком слушний підхід. І вся авдиторія уважно слухала стисло подані факти нашого минулого... Таки дійсно в українській літературі до Шевченківської доби переважав трохи анекдотичний характер і добродушний незлобивий гумор, позбавлені політичних елементів і аспірацій... «І щойно з появою Шевченкового «Кобзаря» — цього Євангелія Української Нації» — українство стає політичним підметом. «Кобзар» став джерелом (далі цитуємо з доповіді), «звідки вся пізніша українська література довгими роками черпає цілющий наїй народної мови й ідей, а український політичний рух — суцільну філософію української історії та визвольну програму і надхнення».

Цілком слушно твердив далі доповідач, що без Т. Шевченка ми не мали б у повному значенні й обсязі й Кирило-Методіївського Братства — як важливого етапу організованої боротьби за Україну та щабля у формуванні визвольної програми. Бо за сьогоднішнього стану шевченкознавства є очевидним, що ідеологічна література Кирило-Методіївського Братства, т. зв. «Книга Битія Українського Народу» джерелом своїм мала в значній мірі погляди Шевченка, І хто знає, — говорить далі доповідач, — як виглядали б твори пізніших наших поетів, письменників і музик, що живились із глибоких чистих джерел Шевченкової творчости, якби її не було. Хто знає, як виглядали б без впливів Шевченка твори Марка Вовчка, Лесі Українки,

Старицького, Самійленка, Олеся, Франка, Коцюбинського, Кобилянської та ін.? Та й те треба сказати: впливи творчости нашого «Кобзаря» не обмежувались лише Україною.

Ось що писав грузинський поет:

«Слів Шевчекових полум'я й сила
У серцях молодих не вмирає...»

Пантелеймон Куліш — сам видатний поет і повістяр (автор історичної повісти «Чорна Рада») так висловився про Т. Шевченка: «Широко він обняв Україну з її могилами кривавими, з її страшною славою, і співучу народню мову обернув на живопис того, що було і що є на Україні. Його устами весь народ заспівав про свою долю і від того часу всі в нас поділились на живих і мертвих...»

— Так, — кажемо ми, — заокруглює поетову думку інж. Л. Романюк — на живих, тих, хто вчув голос забутих предків, відгукнувся на нього і прямує Шевченковим шляхом до України вільної та щасливої, і — на мертвих, що зробили глухе вухо на плач і сміх, на благословення, співи і прокляття нашого «Кобзаря», які не почули голосу свого народу, не піднесли мечів в обороні своєї правди...»

От як виразив це поетичним своїм словом кремлівський в'язень Микола Руденко:

«І блискавицею-привітом
Сяйну у грізній синяві:
Закон вогню гримить
над світом —
— Умріть, мерці! Живіть
живі!..»

А ось як інший поет з Рідної Землі кличе творити діло Кобзареве:

«Не пустослов'ям пишним і барвистим,
Не скаргами, не шепотом лелій,
Не криком, не переспівом на місці,
А заспівом в дорозі нелегкій.

Бо пам'ятайте, що на цій планеті,
Відколи сотворив її Пан Бог,
Ще не було епохи для поетів,
Але були ПОЕТИ для ЕПОХ...»

Свою добре збудовану доповідь Л. Романюк кінчає так:

— Воїстину Тарас наш Великий Кобзар, створив Шевченкову епоху. Він розпочав Естафету Духа України, що про неї пише київська поетка:

«Різні бувають естафети.
Передають поетам поети

з душі у душу, із мови
в мову
Свободу духа і правду
слова,
Не проміняВши на речі
тлінні —
На славолюбство
і на вигоду,
І не зронивши, бо звук
падіння
Озветься болем
в душі народу...»

Зуміймо ж і ми жити в цій Шевченковій епосі. Не животіти з дня на день, а творити і боротись повсюди і щодня за волю України і Українського Духа, ради чого провидів, терпів і творив наш Кобзар!

Мистецька частина: деклямації, музичні точки (бандура) і спів (сольовий і хору) — вся була побудована на текстах Шевченкового слова. Учениця Уляна Олексишин проказала дві поезії Т. Шевченка: «Думка» і «Три шляхи»; студентка Надя Скоп — гарну прозоріч «Шевченкова Верба», даючи слухачам відчути красу тексту в досконалому виконанні.

Опісля Андрій Китастий і Роман Рітачко милували слух присутніх співом і грою на бандурах: спочатку А. Китастий з великим почуттям проспівав при власному супроводі бандури «Плач невольників» (з поеми «Невольник»), а потім долучився Роман Рітачок і вони удвох виконали дует «Зелений гай», збираючи рясні оплески залі.

Видатною точкою мистецької програми був сольовий спів знаного співака Богдана Климковича. Він виконав дві пісні: «Ой Дніпре мій, Дніпре» і «Гетьмани», муз. М. Лисенка; фортеп. супровід вела Алла Свірська. Тривалі гучні оплески були заслуженою нагородою виконавцям.

Дуже імпонуючою мистецькою точкою був виступ громадського хору під орудою диригента Петра Кондратенка. Хор виконав аж 7 пісень, з того 4 на слова Т. Шевченка: «Сонце заходить», Реве та стогне», «Встає хмара з-за Лиману» і величний «Заповіт». До всіх пісень фортеп. супровід подавала Валя Матяш.

Під час перерви відбулося скромне пошанування диригента від імени цілої української громади Сан Дієґо. Під спонтанні оплески присутніх голова громади Олександер Скоп висловив найщирішу подяку П. Кондратенкові за його мистецьке керування так громадським, як і церковними хорами — і це, не зважаючи на вельми солідний вік і хронічне нездоров'я. «Високий патріотизм українця і самопожертва мистця виявилися й в тім, що не зважаючи на недугу, він

особисто провадив усі проби хору до нинішньої Академії, знаючи, що його нікому заступити». По цих словах студ. Надя Скоп вручила зворушеному маестрові гарний букет квітів під оваційні оплески всієї залі.

Загальним співом (залі і сцени) «Ще не вмерла Україна» закінчено це гідне і змістовне відзначення пам'яті Поета-Борця.

А. Юриняк

Сан Дієґо, березень 1978

ПОДРУЖЖЯ КУПЧЕНКІВ*

В 1929 році велику групу студентів різних київських інститутів було відряджено на ліквідацію неписьменности. Я потрапив на околицю Жовтнівки, в сім'ю старого водогінника Михайла Петровича Купченка і його милої, теж зовсім сивої дружини Марії Тихонівни. Вони не мали дітей, які б підштовхнули своїх батьків взятися за абетку, а характер Михайла Петровича примушував сусідів триматися від нього подалі. Ось і проминули кращі роки життя без книги.

— Отакі були сліпі наші роки, — сказав Купченко, коли я виклав причину, що привела мене в їх дуже охайну кімнатку на першому поверсі зовні непривітного старого будинку. — Нічого не поробиш. Будемо й далі брести навпомацки...

Мої умовляння не вплинули. Марія Тихонівна, добре знаючи вдачу свого чоловіка, не взялася його переконувати.

Але сама з великою і якоюсь юною радістю сіла за буквар.

Двічі на тиждень — у неділю і в середу — я відвідував цю кімнату на околиці Жовтнівки.

Почалися холодні осінні дощі. Поспішаючи до Купченків, я йшов бульваром Шевченка, а тоді Брест-Литовським шосе, і змок до рубця. І завжди завдавав багато клопоту господині, коли вона обсушувала біля грубки моє студентське пальтечко. Але ті дві-три години, які присвячував своїй сивій учениці, були для мене радісними. А коли вона заплакала, вперше невпевнено і схвильовано прочитавши слово, яке не вимовляла вже багато років — «мама», мені здалося, що зволожились і мої очі.

Під час навчальних годин Михайло Петрович сидів на ослінчику

---

* Цей невеличкий нарис належить до **нарисів фактографічних**, тобто таких, де основою є дійсні описувані факти; такі нариси, подібно до нарисів подорожніх, до спогадів (мемуарів) належать до т. зв. **межових** або **«коломистецьких»** літературних жанрів, що про них докладніше сказано в окремому розділі, далі. Тут же даний взірець подаємо, щоб читач міг безпосередньо співставити і відчути різницю між нарисом мистецьким і фактографічним.

біля вікна і завжди щось майстрував. У нього були дуже вправні руки. Уся вулиця зверталася до нього, коли треба було полагодити замок, парасольку, дитячу коляску, примус чи грамофон. Майструючи, він не раз презирливо кривив губи:

— Ну й люди, самі нічого не вміють... На все спеціяліста подавай...

— «Ми не раби... — читала Марія Тихонівна. — Раби не ми...»

Купченко підняв голову од великої ляльки, якій мав повернути здатність відкривати і закривати дурні сині очі, і вперше за всі дні навчання прислухався.

Марія Тихонівна невпевнено, обережно, мов переходячи через стрімку річку вбрід, читала, а її чоловік знову занурився в працю...

І знову після уроків господиня частувала мене чаєм з вишневим варенням, а Михайло Петрович лишався коло вікна.

Ми пили чай, і я розповідав своїй сивій учениці про буквар, який в останні роки життя склав Тарас Григорович Шевченко, проти якого збурилися владоможні: «Не допускати його в школу!»

— Уявіть собі щастя Кобзаря, коли б він міг вмістити у своїй абетці звичайний для нас рядок: «Ми не раби...Раби не ми...» А от біжать наші школярі, і в кожного в торбинці буквар з портретом Тараса Григоровича і його віршами!..

Посивіли тополі на Бульварі Шевченка, по якому я все крокував до своєї сивої учениці. Прошелестіла заметілями київська зима, і от настав день, коли Марія Тихонівна з легкістю, яка злякала її саму, прочитала:

По діброві вітер виє,
Гуляє по полю...

Захоплена цими чарівними словами, вона замовкла, мов вітер з Дніпра перехопив її подих, і поклала руку на серце, переповнена щастям.

І в цю мить у кімнаті прозвучав другий голос:

Край дороги гне тополю
До самого долу.
Стан високий лист широкий
Марне зеленіє...

Марія Тихонівна слухала, збліднувши від хвилювання. А я мимоволі підвівся з свого учительського крісла.

Кругом поле, як те море
Широке синіє...

Він урвав читання так само несподівано, як почав його...

На завтра, коли я прийшов до Купченків, чоловіка вдома не було.

— Важко йому, — сказала Марія Тихонівна, — вчора, як ви пішли, випив зайве... Не з радости, зі смутку... Сестра в нього була. Молодша. Батьки все, що заробляли, в її освіту вкладали. Вчителькою стала!.. А в дев'ятнадцятому білогвардійці її закатували. За революцію і Шевченка загинула. А пам'ять в нього розумна...

Вона замовкла, бо повернувся її чоловік, посірілий, з червоними очима. Нічого не кажучи, підсунув ослінчика до столу і сів поруч жінки, яка схвильована гортала сторінки букваря, наче шукаючи там свій загублений спокій.

— У газетку хоч би загорнула, — сказав Купченко, забираючи з її рук книжку, — щоб не засмальцювати... — Він ткнув коротким темним пальцем з поламаним синім нігтем у перший рядок і спитав похмуро:

— Це «А»?

— Ні, «О»... — пояснила дружина тривожно. — А ось це «А»... Запам'ятаєш?

— Тарас Шевченко і нам, сліпим, був відомий. А я хочу всі його твори прочитати!..

— Прочитаємо, рідний мій, прочитаємо, — сказала Марія Тихонівна і торкнулася сивою головою до його зморшкуватої щоки.

Юхим Мартич

ЛІТЕРАТУРНІ СТИЛІ

ВСТУП

Усі відомі літературні стилі зародились і розвинулися в лоні головних західноевропейських літератур: французької, англійської, німецької, італійської. Літератури Сходу Европи, в тому й України, переймали черговий панівний на Заході літературний стиль з більшим чи меншим опізненням — від одного десятиліття до понад півстоліття.

Саме слово «стиль» сьогодні вже має декілька значень і прикладається до різноманітних сфер людської діяльности. Але початково воно було словом-терміном виключно з ділянки літератури, тоді ще **писаної,** бо в ті давні часи люди ще не знали друку. Отож стародавні греки, а за ними й римляни писали дерев'яною паличкою на навощеній дощинці. Один кінець палички був загострений — ним писали, а другий залишали тупим — ним затирали непотрібне, або невдало написане. Цю паличку греки називали stylos, а римляни stylus, і від неї спосіб мистецького писання, його особливості в окремого письменника або групи чи ряду письменників стали називати **стилем.**

Згодом, вже в новій добі, **стиль** як мистецький термін набув ще ширшого обсягу, позначаючи собою не тільки своєрідність письма того чи іншого окремого письменника і окремих, зближених між собою творчою методою і формально-мистецькими особливостями письменницьких груп, але й переважаюче в даній добі, панівне літературне **прямування.** Воно могло бути прикметним для літературного процесу однієї якоїсь країни і декількох країн (не обов'язково водночас) і виявлялося в окремому комплексі внутрішніх-ідейних і зовнішніх-формальних особливостей літературно-мистецького процесу.

Очевидно, таке панівне прямування («стиль доби») лише, так би мовити, «задавало тон», не покриваючи собою цілком усієї літературної дійсности, не виключаючи наявности доживаючих віку попередніх літературно-мистецьких прямувань і прямувань, які щойно народжувались як спадкоємці. Тому деколи нелегко встановити хронологічні рамки того чи іншого стилю («стилю доби») навіть у межах однієї країни, не кажучи вже про те, що цей самий літературний стиль в іншій країні міг вибитися на панівне становище декількома роками (а навіть і десятиліттями) пізніше.

З тих же причин іноді трудно буває визначити категорично **стилеве обличчя** окремого письменника, бо поруч із творами, написаними в одному стилі, зустрічаємо в цього ж таки письменника твори, писані в іншому стилі. В цім випадку критики й літературознавці задовольняються визначенням стилевої домінанти творчости даного письменника — річ дискусійна, бо узалежнена від того, які саме твори цього автора вважати **вершинними.**

В усякому разі, з огляду на нерівномірність культурно-мистецького (отже й літературного) розвитку в різних країнах Европи й Америки, той чи інший **стиль доби** не здобував різні країни водночас. Перед вели західньоевропейські країни (особливо Франція, Англія, Італія; пізніше долучилась Німеччина і Скандинавські країни), а східньоевропейські країни той самий стиль переживали значно пізніше і з деякими вже особливостями, його **особистого стану** в даному часі (як висліду матеріяльно-фізичних і морально-психічних обставин, в яких автор у цім часі перебуває); нарешті, від міри вимогливости автора до себе (власне, до своєї творчости). В однім випадку **слово** (як матерія-знаряддя) слухняне авторові, і твір пишеться легко і швидко, в другому — трудно й повільно.

Маючи вже перед очима не лише **задум,** проєкцію, але й

саме втілення його в слові-тексті, письменник бачить свій твір не лише «вічними» очима творця, виявника в творі себе, але ще й другими, «минущими очима» — очима споживача твору. Тут уже в гру вступають **смаки і габарити даного суспільства,** конкретного суспільства історично-конкретної доби. І тут вже ми говоримо про **стиль** в широкому розумінні — як **стиль доби,** і в розумінні вузькому — як індивідуальний стиль автора.

Кінцевий, завершальний процес шліфування тексту твору (ще до оприлюднення) мистецького методу не стосується, бувши етапом надання творові остаточного стилістичного обличчя. Стисло беручи, етап шліфування тексту написаного твору — це вже навіть не творчість, а «мовостильне» коригування творчого (літературно-мистецького) факту. Тому автор деколи навіть доручає «мовостильний обробіток» свого твору іншій (очевидно, відповідно кваліфікованій) людині — мовно-літературному редакторові, — і твір, як суспільно-мистецька поява, від цього не терпить, а здебільшого виграє.

Інша річ, що на цьому етапі остаточного обробітку твору (таки самим автором) твір може зазнати цілковитої «перебудови», бо автор ним незадоволений. Тоді ми вправі говорити про «творчу невдачу» першого варіянту і народження автором твору **удруге** (що не завжди авторові щастить здійснити, і деколи натомість він починає цілком інший твір).

Звідси випливає, що **мистецький метод** — це категорія до певної міри позачасова і екстериторіяльна. У противагу цьому **стиль** — категорія конкретно-історична, це притаманність мистецького розвитку певної доби на певній території.

Мистецьких методів, власне кажучи, існує тільки два: **реалістичний і романтичний.** Перший у своєму проєктуванні нових мистецьких творів (нових фактів літературної дійсности) орієнтується на дійсність як вона є, на життьові явища (об'єкти) вже **достатньо виявлені,** з їх позитивними і негативними сторонами, прагнучи мистецького узагальнення (типізації) як творення типових характерів у типових обставинах. Це обумовлює і відповідний стиль письма, — **стиль реалістичний.**

Другий, **романтичний метод** у творенні нових фактів літературної дійсности орієнтується на життьові явища ще не скристалізовані або вже повиті серпанком минулого; письменник, орудуючи цим методом, прагне утривалити в образах-характерах щиролюдський гін до незвичного, втілити мрії та візії величного і прекрасного, як також для контрасту — потворного і жахливого (щоб відчути над ним свою творчу владу

Вище ми сказали, що **стиль** на відміну від **методу** — категорія конкретно-історична. На сьогодні стилів нараховують понад десять: 1. реалізм античної доби, 2. реалізм доби Ренесансу і Реформації в Європі, 3. клясицизм, 4. сантименталізм, 5. европейський реалізм (т. зв. «критичний реалізм»), 6. европейський романтизм XIX віку, 7. натуралізм, 8. імпресіонізм, 9. символізм (кінець XIX і початок XX віку), 10. футуризм, 11. модерністичні стилі XX віку: імажинізм, акмеїзм, сюрреалізм і т. ін.

Однак, значна частина літературознавців подану клясифікацію стилів не вважає слушною, наводячи такі міркування:

А. Неслушно взагалі говорити про стиль літератури тих осіб, коли ще поняття стилю — як певного літературного-мистецького прямування — не існувало (ось як у добі античній і добі европейського Ренесансу: це умозора спекуляція, проєктування схем літературного процесу «задньою датою», повне суб'єктивних домислів. Клясифікація літературних стилів ґрунтується не лише на різницях світогляду і світосприймання (це міродайне, коли мова про той чи інший **творчий метод**), але й на відчутних, легкосхопних різницях **мистецької форми,** в першу чергу мовно-поетичних засобів («мовостиль»). Під цим оглядом література античної доби і раннього Ренесансу не дає підстав для диференціяції, для вирізнення реалістичного стилю саме як **стилю доби,** як панівного літературного прямування в гущі літературно-мистецьких творів даної хронологічної доби.

Б. Якщо мова про **сантименталізм, натуралізм та імпресіонізм,** то це фактично є різні течії, або різні «літературні школи» в межах одного й того самого **реалістичного стилю,** притаманні ранній стадії ще недосить «зрілого», недосить «дорослого» реалізму (це сантименталізм) та його пізній, похилій стадії, коли реалізм як стиль доби з верстового шляху збочував на манівцеві стежки-ухили.

В. Це саме слід сказати про т. зв. «модерністичні» стилі XX віку: футуризм, імажинізм, акмеїзм, сюрреалізм тощо. Перший з них (футуризм) взагалі заперечує специфіку літератури як мистецької діяльности людини, підмінюючи **образний** поетичний вислів «словесним технотворенням», різними викрутасами-трюками. А всі подальші названі «ізми» мають таку мілку і вузьку внутрішньо-ідейну і формально-мистецьку базу, що їх **стилями доби** неможливо вважати, а що найбільше тільки літературними «шкілками», дрібними відгалуженнями стилю символізму.

Вважаючи ці міркування слушними, ми в своєму курсі «Літературознавства» подаємо лише 4 стилі доби, в такій черзі: 1. клясицизм, 2. реалізм, 3. романтизм, 4. символізм. Про інші «ніби-стилі» ми говоримо (не про всі) для повнішої інформації читачів — не як про **стилі доби,** а як про літературні течії і школи, подаючи їх (у наголовку) в знаках наведення.

Примітка:

У послідовному розгляді чотирьох згаданих вище стилів ми йдемо за **позитивними героями,** тобто позитивними ствердженнями типізованої в мистецьких образах конкретно-історичної дійсности. Бо коли брати на увагу і негативний, заперечувальний підхід до дійсности (викривально-осмішувальна, зневажлива настанова), то, скажімо, сатира Бокаччіо в «Декамероні», «Ґаргантюа і Пантагрюель» Франсуа Рабле, «Дон Кіхот» Сервантеса і Шекспірові «Віндзорські кумасі» та «Венеціянський купець» тощо, — це, безперечно, твори реалістичні за своїм змістом і формою, за принципом літературної типізації.

Але ми ролю гумору й сатири в европейському літературному процесі (зокрема і особливо в **повістярстві)** достатньо висвітлюємо в окремому розділі жанристики і нема потреби повторятися. Головне ж — ми вважаємо цілком слушним в основу розвитку літературного процесу класти **утверджувальний,** а не заперечувальний принцип типізування дійсности в мистецьких образах-персонажах.

І. К Л Я С И Ц И З М

Починаючи розгляд літературних стилів з клясицизму, що його теоретиком вважають Буальо з його «Поетичним мистецтвом» («L'arte poetique»), почуваємо потребу дещо сказати про специфічний характер найбільших пам'яток літератури стародавньої Греції та найвідоміших античних теоретиків поетичного мистецтва — філософів Платона і особливо Арістотеля, що його літературознавський трактат (розвідка) **«Поетика»** правив для Буальо і взагалі клясицистів за вихідий пункт і орієнт.

Найбільші пам'ятки-документи поетичного мистецтва стародавньої Греції — це дві славнозвісні епопеї: **«Іліяда» і «Одіссея»,** що їх авторство звичайно пов'язується з іменем легендарного Гомера. Суспільно-господарське життя ранньоантичного періоду грецького суспільства відзначалося своєю нерозгалуженістю, одноцілістю, що знайшло свій вияв у

загальній спільності побуту вождів-героїв, «царів» і в спільності духового життя, в ідеології, базованій та т. зв. «мітологічному світогляді», основою якого було те, що зв'язок між видимими назовні проявами різних сил природи і прихованими за ними їх породжуючими причинами-джерелами тодішні греки мислили на кшталт причини і наслідку в людській діяльності. Грім і блискавку, світло денне і нічну темряву, вітер, спеку і холод і т. ін. — уявлювано як дії якихось вищих істот («богів»). Це зовсім не була для стародавніх греків **фантастика:** навпаки — Гомерові поеми, як і пізніші трагедії Есхіла та Софокла з участю мітологічних персонажів, стоять цілком на реальному грунті тодішніх уявлень про космос, про фізичну природу і людство*).

Прагнучи знайти вищі, об'єктивні закони і функціональну залежність, що лежить в основі світового порядку речей, стародавні греки висунули ідею ДОЛІ («Тіхе», «Мойра»), яка визначає («передвизначає») життя не тільки людей, але й богів на чолі з «вседержавцем» Зевсом.

В духово-мистецькому розвитку людства це була, за відомим здавна висловом, доба **«дитинства людського суспільства»,** яка пізніше ніколи не повторилась, як не могла повторитись її передоснова — одноціліст суспільно-господарського побуту і взаємин.

Платон і Арістотель про мистецьку літературу

Не зважаючи на дуже високий розвиток красного письменства в античній Греції (пізніше також в античному Римі), ми не знаємо видатних теоретиків мистецтва з-поміж безпосередніх його діячів: письменників та критиків. Натомість маємо в цій галузі теоретизування двох найславніших античних філософів: Платона і Арістотеля, при чому цей другий написав першу відому нам літературознавську розвідку про основи поетичного мистецтва, що збереглася до нашого часу, під назвою **«Поетика».**

Філософ Платон — «батько філософського ідеалізму», як його залюбки називають — мав негативний погляд на літературно-мистецьку діяльність, вважаючи її для суспільства непотрібною і шкідливою.

---

*) **Звідси власне й походить намагання деяких істориків культури і мистецтва твердити про р е а л і з м староантичного мистецтва, в тому й літератури.**

Хід його аргументації такий: поезія не веде до істини, до пізнання «справжнього буття», а навіть від такого пізнання віддалює, бо вона (поезія) являє собою **наслідування** дійсности, її релятивне відтворення. Дійсність же, видимий світ — сам тільки блідий відбиток, примара «істинного буття», яке притаманне лише невидимому світові — **світові ідей.** Отже, **поезія** (красне письменство) **стоїть від справжнього буття ще далі, ніж реальний видимий світ.**

Та крім цього важкого закиду на адресу мистецтва літератури, Платон висуває ще закид етичної, морально-громадської натури: **поезія,** мовляв, **перешкоджає формуванню в людини таких позитивних якостей як мужність і самоопанування, гамування пристрастей здоровим розумом,** а цим самим обнижує моральний стан цілої громади.

Оскільки в тодішньому античному світі панівне місце в ділянці літератури займала драматургія, то Платон деталізує свою негативну позицію до літератури взагалі ще окремими заввагами на адресу трагедії і комедії. Він каже: для суспільства особлива шкода від трагедійних театральних вистав полягає в тім, що вони збуджують і плекають у глядачів надмірну чулість душі, чим розмагнічують людину, її волю до повзяття вчинків, до дії й активности взагалі; іншими словами кажучи, поруч з надмірною емоційністю, трагедія вщеплює глядачам безвілля і безініціятивність.

Комедія ж, натомість, вщеплює людям шкідливий нахил висміювати інших, забуваючи про власні хиби й слабості.

Тому Платон у своєму пляні ідеального державного ладу (що його він накреслив у своїх філософсько-політичних трактатах) не дає місця красному письменству, допускаючи лише похвальні пісні-оди на честь богів та окремих добродійних, заслужених індивідів.

Незрівняно більший вклад у літературознавство дав Арістотель. На жаль, збереглася лише перша частина його «Поетики», що говорить про суть і завдання поетичної творчости і про головні принципи драматургії (трагедії) та епосу.

Арістотель був першим філософом, який признав, що мистецтво — це особливий вид людської діяльности («творчість»), який має свої власні закони розвитку. Він же перший дав систематичний виклад теорії літератури (поетики) як окремої наукової дисципліни.

Виходячи із спільної з Платоном засади, що красне письменство — це наслідування дійсности, Арістотель, однак,

уточнює, що саме має бути, що гідне бути об'єктом наслідування (зображення):

«Завдання поета, — пише Арістотель, — говорити не про те, що відбулося, а про те, **що могло б трапитися,** про ймовірно-можливе і необхідно-можливе». Саме тому, — розвиває він свої міркування, порівнюючи **поезію з історією,** — поезія містить у собі більше елементів філософського узагальнення, ніж історія, яка розповідає про те, що минуло, що відбулося, отже про щось **окреме,** а не загальне.

Звідси визначальною ознакою поезії, за Арістотелем, є не фо́рма (віршований розмір), а зміст і характер зображуваного. Не поодинокий факт і взагалі не конкретна дійсність з усіми її випадковостями, а глибше схоплені «можливе» і «необхідне», в їх співвідносних розвиткових притаманностях — ось що становить істотний предмет і основу красного письменства. Це «можливе» і це «необхідне» втілюються насамперед не в зовнішній природі, а **в людських вчинках і переживаннях, у характерах.**

Арістотель, таким чином, стверджує тут, всупереч Платонові, пізнавальне значення мистецької літератури; при цьому він згадує ще один важливий момент, а саме — **внутрішнє задоволення «споживача» мистецького твору,** задоволення від пізнавання зображуваного. Найбільше уваги в своїй «Поетиці» Арістотель присвятив драматургії, основному її жанрові в тій добі — трагедії. Цікаве вчення Арістотеля про **катарсу** («очищення»), яким він стверджує оздоровний, а не пригноблюючий вплив мистецтва. Вже у самому визначенні трагедії Арістотель говорить, що трагедія «з допомогою жалю і страху відтворює катарсу подібних афектів».

Оскільки «Поетика» дійшла до нас у дуже стислому викладі, що для публікації, очевидно, не призначався, то вчення про **катарсу** не зовсім ясне; існує два тлумачення: одне можна назвати **моральним** (трагедія «очищає», тобто ушляхетнює почуття), а друге **медичним.** Це останнє суть катарси бачить в збудженні афектів з метою розрядження їх. Проф. І. Тронський у своєму підручнику «Історія античної літератури» каже про це так: «Всі люди в тій чи іншій мірі підлягають афектам жалю і страху, що порушують душевну рівновагу, і трагедія, збуджуючи ці афекти в глядачеві, **здійснює їх розрядження, спрямоване по нешкідливому руслу.** Полегшення, яке глядач при цьому відчуває, викликає почуття задоволення, і в цьому специфіка насолоди від трагедії».

Згідно з тенденцією тодішніх діячів літератури Арістотель також вважав, що історичний розвиток жанрів красного письменства вже закінчився; вони, мовляв, уже «знайшли свою природу». Античні греки доби перед Арістотелем уявляли тісно спорідненими трагедію і епос як жанри, в однаковій мірі пов'язані з героїчними переказами. Але Арістотель вже не вважає обов'язковим для трагедії використовувати міти.

Варто згадати суттєве твердження Арістотеля про обличчя трагічного героя: щоб доля його викликала в авдиторії страх і водночас жаль, герой трагедії не повинен бути сам із себе, з народження, цілком неморальним чи злочинним; ні, його вади — це його пристрасті, «проти нього обернені», і його злигодні трактуються як «нещастя через помилку».

«Поетика» Арістотеля велику вагу надає засобам поетизації тексту літературно-мистецьких творів. Це він дав золоте правило поетичної мови, поєднавши в розумне дві різні вимоги до тексту: **ясність і незвичайність** (але не пересадна!), створювані поміркованим використанням тропів і рідковживаних слів. До речі, власне Арістотель устійнив характер і місце уживання майже всіх тропів, чинних у стилістиці до наших днів.

Взагалі книга Арістотеля «Поетика» протягом багатьох століть зберігала своє значення літературно-мистецького канону, а деякі твердження її не втратили актуальности й сьогодні.

Перед тим, як перейти до клясифікації і розгляду окремих **стилів** (саме як «стилів доби»), необхідно відмежувати належним чином поняття стилю від поняття **мистецького методу** (або ще кажуть: **творчого методу),** бо в цій справі помітна деяка плутанина.

Мистецький метод — це насамперед площина, або аспект добирання письменником «творчої сировини» (внутрішніх компонентів змісту літературного твору). Отже, інакше сказавши, це ідейно-психічний кут зору автора, під яким він сприймає і осмислює дійсність і своє в ній місце; це принцип встановлення взаємин авторського **Я** з усім **НЕ—Я.** Це передумови народження твору, як мистецького факту, «зачаття», але ще не саме народження, бо процес останнього — це втілення змісту «творчої сировини» в матеріялі — слові. Цей процес може бути в часі довший чи коротший — залежно від ступня кваліфікації автора (куди входить і природний хист і набута вправа).

Клясицизм зародився ще в добі Ренесансу (Відродження)

— на ґрунті загального інтересу і захоплення мистецтвом античного світу: стародавньої Греції і стародавнього Риму. Це захоплення античними взірцями пробудилося насамперед в Італії, звідки поширилося на всю Європу.

Античні сюжети, персонажі з греко-римської мітології, в драматичних творах уславлена «потрійна єдність» (єдність дії, часу і місця, що її, до речі кажучи, самі античні драматурги дотримувались далеко не завжди — отже європейські клясицисти в цім випадку дійсно намагалися бути, як то кажуть, більшими роялістами, ніж сам король); античні назви людей, місцевостей, убрання, різні герольди та «трубні звуки», — це все характеристичне для клясицизму так само, як і «високий стиль» мови осіб-персонажів.

Найповніше клясицизм виявив себе у Франції, де вперше набули горожанства й терміни «клясицист», в їх специфічному розумінні, тобто, як означення певного літературного стилю. Бо споріднені з ним літературно-мистецькі терміни «клясик» і «клясичний», що є джерельні, або основоположні для термінів «клясицист», «клясицизм« — виникли ще в 2-му столітті перед Р. Х. Тоді відомий грецький критик Арістарх уклав клясифікацію найвідоміших грецьких письменників античної доби, тобто, розташував їх за ступенем літературних заслуг і хисту — з погляду опінії загалу і свого власного. Відтоді всіх письменників, що ввійшли в Арістархів реєстр, стали називати **клясичними,** вкладаючи в це слово поняття певного взірця, літературного майстра. Згодом **клясичними** стали іменувати не тільки тих письсменників, що найменовані були Арістархом, а й тих пізніших авторів, творчість яких мала високу оцінку критиків.

Говорячи про клясицизм як літературний стиль, що найповніше виявив себе в Західній Європі (головно, Франції) в XVI-XVIII ст., ми згадуємо Арістарха не лише, так мовити, в суто термінологічному зв'язку, пов'язуючи термін «клясицизм» із його першоджерелом-терміном «клясик, але й маючи на увазі головну настанову цього стилю на **впорядкованість, викінченість форми** літературного твору. І в цьому пляні не можна оминути діяльности і ролі Французької Академії Мистецтв і Наук, заснованої 1635 р. в Парижі тодішнім видатним державним діячем — кардиналом Рішельє. Ця Академія була найбільшим і рішальним чинником мовного і літературного життя Франції на протязі цілого століття; саме вона вирішувала спірні питання поточного літературного життя, базуючись на правилах реторики і поетики, запозичених з античної доби.

1674 року один із членів згаданої Французької Академії, відомий критик того часу Буальо видав свою славетну книжку «L'art poetique» (дослівно **«Поетичне мистецтво»),** що складалася з 4-х частин і становила КОДЕКС (збір) правил та приписів класицизму. Книжку цю Буальо написав рафінованим віршем у вигляді дидактичної поеми, охопивши загальні принципи свого розуміння мистецької літератури. Ось вони: 1. Розумність (рація) і тверезий глузд (по французьки raison і bon sens). З сирої, «неошліфованої» природи і суспільних взаємин, керуючись чуттям **міри, придатности і доцільности,** письменник черпає **поетичну правду,** де розум і почуття творять одну цілість, прагнучи насамперед **ясности.** Цю ясність осягається пильним добором і опрацюванням лексики і синтакси (взагалі «мовостилю», кажучи нашим нинішнім терміном). 2. Стиль літературних творів має бути простий, легкий, але не поверховний; сповнений веселої грації, але без вивертів, без викрутасів; піднесений, але не штучно-помпезний, «не надутий». 3. Письменник не повинен покладатися лише на надхнення, а прикладати якнайбільше зусиль, старанно шліфуючи мовостиль, щоб не допустити, з одного боку, будь-якої неясности, «притемнених місць», а подруге — щоб уникнути порожньої словесної гри, легковажного «бринькання словами для забави».

Отже за Буальо, вага і сила літературного твору — в ясному пляні його і правильній побудові, в його ФОРМІ, в простому та чепурному вислові думок, очищеному від будь-яких вульгаризмів і коструватости.

Звідси ясно, що, напр., несамовите буяння пристрастей, яке становить таку характеристичну рису творчости Шекспіра, Буальо засуджує; **стихійність творчости — взагалі поза рамками мистецького «вірую»** Буальо, цього найбільшого теоретика класицизму.

Виклавши ці принципи в І-ій частині свого «Поетичного мистецтва»*), Буальо далі говорить про окремі роди літературної творчости: в 2-ій частині про лірику, в 3-ій — про драматургію, в 4-ій — про твори розповідного жанру.

До сказаного вище про принципові моменти поетики Буальо слід ще додати, що Буальо міродайним вважав естетичні смаки **палацу** (королівського двору) і **міста,** власне верхів

***) У нашій мові це тепер звучить майже тавтологічно, тому ми сказали б «літературне мистецтво». А. Ю.**

міської людности. В міру ступневого втрачення родовою аристократією свого суспільно-економічного значення і просякання її «доробкевичами», розбагатілими міщанами, клясицизм утрачав свій первісний патос **великого мистецтва про античних героїв,** що їм щодалі трудніше було знаходити «живих відповідників», у реальній дійсності. У свідомості читацького загалу клясицистичні твори щораз більше сприймалися як **ніби-клясицизм,** як дешеве підроблювання під стародавні античні зразки.

Зокрема таке враження сурогату і фалшу справляють твори клясицистичних авторів німецьких і східно-европейських країн, куди клясицизм проник пізніше, — як «французька мода». (Можна назвати в Німеччині Клопштока з його «Генріядою», в Московщині Хераскова з «Россіядою»). Що покутує клясицистична термінологія, але внутрішній патос літератури «про великі вчинки великих людей» вже вивітрився; натомість прийшов патос **маси** — національної спільноти*).

У звязку з цим доводиться признати рацію відомому твердженню: **кожному стилеві — своя доба.** Термін може ще покутувати далі, але без властивого змісту.

Вклад клясицизму в світову літературу

Треба відразу сказати, що цей вклад поважний і належить до арсеналу тривких (умовно кажучи, «невмирущих») літературно-мистецьких вартостей. Сюди треба віднести насамперед **постулят ясности:** сюжетної і лексично-синтаксичної ясности й точности мовного тексту. Тут обов'язує критерій міри, придатности і доцільности, висунений Буальо в його «L'art poetique». Шлях і метод осягнення поетичного тексту — пильний добір і старанне шліфування — були, є і будуть міродайні на всі віки. Це бо прагнення **досконалости,** без чого годі уявити собі мистецький (як і всякий інший) поступ. Література — не проста собі забава, гра словами: це виразно формулював Буальо і це назавжди залишається незбитою істиною красного письменства.

Одначе Буальо не доцінював ваги і значення **творчої уяви** (що так наголосив у своїй творчості В. Шекспір), і тут його «антишекспіризм» нас не переконує: раціональний первень не

---

*) Наш Ів. Котляревський геніяльною інтуїцією збагнув *невчасність* брати «на-поважно» греко-римських богів та героїв як дійових осіб твору і подав у своїй «Енеїді» травестійно, «перелицьованими».

потребує в мистецтві протиставитися творчій уяві митця.

І формальний вклад клясицизму також немалий: багато призабутих за довгі століття раннього Середньовіччя античних епітетів, ось як «Зевес-громовержець», «Ахіллес прудконогий», «Паллада (Атена)» — воячка», «Нептун-мореходець» і т. ін; ще більше конденсованих «крилатих висловів», опертих на античній дійсності й античній мітології, ось як «Сізіфова праця», «до Геркулесових стовпів» (дійти), «голосом сірени» (співати, закликати), «гомеричний сміх», «олімпійський спокій», «данайські дарунки», «вірність Пенелопи», «сварливість Ксантіппи», «Касандрина невгавучість» і. т. д. і т. ін., — усі ці скарби наново відкрив для европейської (а з тим і для світової) мистецької культури саме **клясицизм.**

Трохи інакша доля спіткала більшість вишуканих, рафінованих метафоричних висловів, культивованих французькими поетами-клясицистами: Мольєром і особливо Маріні (з походження італієць). Цей останній уславився свого часу, називаючи, напр., зорі «іскрами вічної любови», «блискучими дукатами з небесної монетарні», людське кохання Маріні називав «світлом без очей»,[5] «німим промовцем», «пристрасно бажаним болем» і т. ін. (Між ншим поширенню цих «марінізмів» від прізвища Маріні у Франції того часу особливо сприяли великопанські літературні сальони, з них найвідоміший був сальон Маркіза Рамбульє).

Ось ці вишукані метафоричні вислови, свого часу переконливо-свіжі, імпонуючі, здебільша не виявили довголіття і в сучасній літературній дійсності звучать надто **солодкаво й анахроністично.**

Якщо брати в аспекті жанровому, то найбільший вклад клясицизм дав у ділянці драматургії. У формальних рамках, взорованих на античну драматургію, з її вимогою т. зв. «потрійної єдности» (єдність **дії,** провадженої одним головним героєм, єдність **місця** (цієї ж головної дії героя) і єдність **часу** вся сюжетна дія мала відбутися на протязі **одної доби),** драматурги клясицизму, в першу чергу **Корнель,** створили новий тип драматичного твору, що не мав трагічного кінця, але не мав і нічого комічного, — т. зв. клясичну драму. Це було те, чого бракувало античній драматургії, яка репрезентована була тільки двома протилежними один одному жанрами: трагедією і комедією. Термінологічне позначення цього третього, ніби посереднього між двома вищеназваними, жанру не відразу устійнилося, і літературна критика того часу, і самі автори послуговувалися деякий час терміном «трагікомедія» (між іншим,

так називано і найкращий драматичний твір Корнеля — «Сід», хоч недолугість такого терміна відчувається зразу, бо в суті речі він мав би вказувати на поєднання трагічного і комічного елементів, а цього в клясичній драмі якраз не було. Тож згодом утвердився для цього третього жанру драматичної творчости простий і слушний термін «драма».

Але коли **драма»** европейського клясицизму не мала в собі комедійних («комічних») елементів, то згодом вони в драму прийшли, і сучасна драма їх широко застосовує.

Як зразок драматичної творчости клясицизму може правити драма Корнеля «Сід» (див. додаток)

САНТИМЕНТАЛІЗМ

Захоплення античними взірцями мистецтва і літератури холонуло в міру того, як розвивалися міста і громадилася міська людність, зокрема різні ремісники, дрібні крамарі тощо та звільнена від панщини частина селянства. Це змінювало врешті обличчя тодішнього суспільства — в ньому вже стали переважати чисельно елементи, для яких традиції давно́минулого взагалі важили мало. І саме в цьому середовищі залунали голоси про неприродність і ходульність творів клясицизму і створився ґрунт для появи ще в лоні клясицизму нового літературного напряму — **сантименталізму** (франц. sentymentalisme чутливість, від sentyment почуття).

Сантименталізм найперше виявив себе в Англії, в т. зв. «міщанській драмі». В Англії появилися вперше й інші сантиментального напряму жанри: нарис, оповідання, повість, також віршована сантиментальна поезія, головно **елегії.**

Сам термін «сантименталізм» походить від назви твору: «Сантиментальна подорож» — так англійський письменник Лоренс Стерн назвав свою описову повість (1768 р.), давши їй при цьому таке визначення:

«Мирні мандрівки серця в пошуках за природою і всіми душевними прагненнями, здатними надихнути нас більшою любов'ю до ближніх і всього світу, ніж це ми звичайно почуваємо».

Майже в тому самому часі (2-га половина XVIII ст.) сантименталізм проявив себе також у Франції — найперше творчістю Ж. Ж. Руссо: повість «Нова Елоїза» (1761 р.); трохи пізніше — в Німеччині: «Страждання молодого Вертера», «Листи з Швайцарії» славнозвісного Й. В. Ґете; ще пізніше — в

Східній Європі: «Листи російського мандрівника», повість «Бідолашна Ліза» Н. Карамзіна.

З наведеного вище можна бачити, що епістолярна (латин. epistola — лист) форма писання тішилася великою популярністю сантиментальних авторів. А взагалі всім творам сантиментального напряму притаманна надмірна чутливість; джерело її в співчутті автора до героїв-людей головно нижчих і середніх верств, часто покривджених «сильними світу сього», людей — як узвичаєно було говорити — «простих, але доброго й щирого серця«.

Попереду ми назвали чотири «стилі доби»: клясицизм, романтизм, реалізм, символізм. Сантименталізм же, як і багато пізніших «ізмів», що появилися вже в останній третині XIX і першій третині XX-го віку, **стилем доби не був,** не маючи для цього ні ідейно-філософського коріння — якогось окремого, власного світорозуміння і світосприймання (бо щодо цього сантименталізм не виходить за межі реалізму, становлячи, так би мовити, його «дитячу стадію»), ні виробленої власної системи засобів поетичного вислову. На цій підставі ми трактуємо сантименталізм лише як літературну школу, або літературну течію. Це однак не відбирає сантименталізмові його великого історико-культурного значення як першої найближчої реакції на «божесько-геройський» типаж і мову клясицизму. Цей типаж, мова і обстанова дії — з обов'язковим «героїчним» кольоритом — було вже **далеке і чуже** більшості нових читачів, які йшли з «низів»: звільненого з кріпацтва *селянства, міщанства, робітництва і дрібних ремісників та крамарів.* Вони прагнули письменства собі ближчого, рідніщого — і сантименталізм, з його увагою до щоденних переживань «маленьких людей», з його головною заповіддю, що звичайна «сіра» людина є цілком гідний об'єкт для мистецтва, — з'явився як вчасне задоволення попиту з боку нових читацьких кадрів на близьку і зрозумілу їм лектуру. Саме XVIII ст. належить популярне твердження, що **сантименталізм наблизив мистецтво до простолюддя, а простолюддя до мистецтва.**

Але згодом незмінна настанова сантиментальних творів «викликати сльозу» у читача призвела до вироблення певного «слізно-солодкавого» штампу, який мусів справляти враження манірности і фальшу — особливо в тих країнах, де соціяльно-політична боротьба набирала щораз більшої гостроти і диференціювала читацьку масу на взаємно противні собі станово-культурні табори.

В нашому письменстві сантименталізм уперше проявився (незначно) в «Наталці-Полтавці» Ів. Котляревського. Пізніше, вже значно дужче, в творах Гр. Квітки-Основ'яненка: повість «Маруся», драма «Щира любов» та ін. Ще пізніше сантименталізм видатно позначився на «Народних оповіданнях» та повісті «Інститутка» Марка Вовчка (Марії Вілінської). Між іншим, названі твори відіграли значну позитивну ролю як чинник осуду кріпацького ладу, впровадженого в Україні російським царатом.

Отже сантименталізм на Сході Европи проявився аж тоді, коли західньоевропейська література вже стояла під знаком *романтизму.*

РОМАНТИЗМ

ВСТУП

Романтизм *(франц.* romantisme*) і* **реалізм** — *як літературні стилі — живі й донині, перейшовши чималий шлях розвитку і відмін. Обидва вони являють собою літературно-мистецьку* **типізацію дійсности** — *як наслідок ідейно-естетичного* **осмислення** *(тобто усвідомленого сприймання) її кожночасним суспільно-історичним феноменом —* **творчою людиною.** *Це осмислення дійсности можливе двома шляхами, в двох різних аспектах, які однаково властиві людській природі, а тому співіснували і співіснують далі в культурному процесі різних суспільств, переходячи певні етапи.*

Історичний період становлення і кристалізації романтизму і реалізму як стилів доби в Західній Европі припадає на останню чверть 18 віку і першу половину 19 віку. При цьому для одних десятиліть і одних країн прикметнішими, вершинними літерат. творами були твори стилю романтичного, а для інших десятиліть чи інших країн — твори стилю реалістичного.

Загально можна сказати, що в романтизмі перед вела література німецька, а в реалізмі — література французька. За ними вже йшли інші країни Европи й Америки.

Вже з самого початку **романтизм** брав поживу для себе з двох джерел, досить взаємно далеких і не раз протиставних, а саме: 1. ідеалізація далекої минувшини (особливо Середньовіччя); 2. героїка національно-визвольних рухів (на той час більшість країн Европи була придушена диктатурою Наполеона).

Звідси два обличчя романтизму як літературного стилю:

одне — задивлене в стародавні руїни з їх привидами-духами, захованими потайними скарбами, що доступ до них стерегли різні потвори та чародії, — взагалі повно різних таємниць і жахів; натомість друге обличчя було звернене до чару боротьби, до героїки національних революцій, які мали місце в багатьох країнах Європи XVIII і XIX вв. і появили світові ряд героїчних постатей борців за свободу: Байрон, Ґарібальді, Мадзіні, Кошут, Мазепа, Косцюшко.

Загалом романтизмові як літературному стилеві притаманні такі риси: а) інтерес до минувшини, зокрема його жахів і таємниць, б), апологія революційної боротьби, особливо національно-визвольних рухів, в) незвичайність образів людських (персонажів твору), г) незвичайність образів природи, ґ) наявність елементів містики.

Найвидатніші представники романтизму в Німеччині: **брати Шлегель, Нік, Новаліс, Гофман,** пізніше — **Гайне,** також ранній **Шіллер** і ранній **Ґете.** Гофман і Гайне — обидва яскраві представники згаданих вище двох різних облич романтизму. У Франції видатні романтики: **Шатобріян,** а пізніше **Віктор Гюго —** також цілком різні. В Англії романтична література представлена славетним **Байроном,** поетом **Шеллі та автором історичних повістей Волтер Скоттом.**

В українській літературі романтичні поезії творили **Амвросій Метлинський і Левко Боровиковського,** а оповідання і повісті — **Маркіян Шашкевич** («Олена»), **Микола Устиянович** («Страсний Четвер», «Месть верховинця»). Романтичну поему «Скит Манявський» написав **Антін Могильницький.** Відомі романтичні поеми і баляди раннього **Т. Шевченка:** «Причинна», «Гамалія», «Іван Підкова» — з їх звеличенням героїки Козацької доби нашої історії. Велику данину романтизмові віддала талановита повістярка **Ольга Кобилянська** (найяскравіші під цим оглядом повісті: «В неділю рано зілля копала» і «За ситуаціями»).

Романтизмові світова література обов'язана т. зв. «білим віршем» (без рими, лише з ритмікою), «поезією в прозі» (ритмічний текст, не вбганий у віршовані рядки), багатьма свіжими епітетами і метафорами, а також певними жанровими відмінами (баляда, поема, віршована казка-феєрія, напр., «Затоплений дзвін» Гавптмана, «Лісова пісня» Лесі Українки).

Примітка. Казка-феєрія, щоправда, характеристична для романтизму пізнішого, який вилонив з себе ряд напрямів або шкіл, котрі щодалі то більше просякали містикою і на все суще дивилися як на символи чогось незнаного і несхопленого, а не як дійсні факти і явища реального світу.

РОМАНТИЧНІ ПОЕМИ БАЙРОНА

В літературному процесі народів Европи на всьому протязі І-ої половини 19 віку дуже велику ролю відіграли романтичні поеми поета Джорджа Ґордона Байрона (1788-1824), а саме: «Чайлд Гаролд» і низка т. зв. «Східніх поем» : «Гяур», «Корсар» (герой-Конрад), «Абідоська наречена» (герой-Селім), «Лара» і «Облога Корінту».

Усі герої названих поем — вигнанці, бездомні скитальці по світу, самітники-бунтарі проти свого суспільства. Їх конфлікт із суспільством спричинений непогамовною жадобою всебічної волі особистости, що не зносить найменших обмежень і протиставить себе всьому світові, а тому й не шукає собі спільників і підтримки з нічийого боку.

Поема «Чайлд Гарольд» названа так по імені гол. героя (повна назва — «Прощі Чайлд Гаролда») складається з 4-ох частин-пісень; з них І і ІІ появилися в Англії з друку 1812 р. а ІІІ і ІV написані в Швайцарії 1816-17 рр. Найбільший успіх випава на долю І-ої і ІІ-ої частин поеми, в яких перед читачем постає образ юнака, що переситився життьовими насолодами, збагнув їх минущість і короткочасність, а тому почуває себе цілком опущеним. Навколишнє суспільство з його боягузтвом і покорою перед кожним сильнішим, з жадобою гроша і дрібних утіх, — обридло Чайлд Гаралдові, в якому виразно виступають риси самого автора. Таке суспільство наш герой, прагнучи тільки «великих діл» (без конкретних обрисів), зневажає і ненавидить, за що суспільство йому відплачує тим же. Врешті конфлікт героя-одиниці з суспільством призводить до змушеного або добровільного вигнання і скитання героя по світах.

Невдоволення світом (в тому й самим собою), глибокий песимізм — це віддавна притаманна риса критично думаючої людини. Коріння її (риси) — в дуалізмі людської природи. Бо людина з одного боку почуває себе «короною всього сущого», володарем; а з другого боку — рабом свого шлунка, «матеріяльним черваком», прип'ятим до землі. Бунт людського духа проти своєї матеріяльної оболонки, прагнення перебороти рамки, в які людину всаджено, а звідси — намагання протиставити себе «всім і вся», — це по суті **гін до необмеженого самовияву.** Цей гін спонукав колись Герострата спалити храм Діяни в Ефезі, як також спонукує першого-ліпшого школяра бунтуватися проти вчителя і правил шкільного режиму. Без та-

кого романтичного бунтарського гону, без носіїв невдоволення існуючим станом годі уявити собі людський прогрес.

І майже кожен великий письменник у своїй творчості мистецьки відображує цей посутній розлад *мрії з дійсністю* в душі індивіда. Ще 1774 р., отже за 38 років до появи перших пісень «Чайлд Гаролда» геніяльний німец. письменник Ґете написав сантиментальну повість «Страждання юного Вертера», де бачимо виразний мотив глибокого невдоволення героя твору своїм оточенням і взагалі «світовим ладом речей». Це призводить героя до самогубства.

Але саме в творчості Байрона цей мотив був домінуючим: у поемах, ліричних поезіях і драмах «Манфред» і «Каїн». І саме добі поширення «байронізму» в Европі належить спеціяльне окреслення цього літературного мотиву як «світової скорботи». Так звані «Східні поеми» Байрона, повторяючи цей основний мотив, деталізують і поглиблюють його аж до мотиву **помсти,** до перетворення героя бунтаря і заводіяки в розбійника-месника: такими є Конрад, герой поеми «Коссар». і Селім, герой поеми «Абідоська наречена». Прикметною є та таємничість, якою Байрон оповиває своїх бунтарських героїв: ніколи не бачимо ми конкретних причин, які спонукали героя до тотального бунту проти свого оточення. Це, річ ясна, цілком у згоді з приписами романтизму, які кажуть одягати героїв у незвичайні шати таємничости, не розшифровувати їх до кінця.

Романтичні поеми Байрона з їх мотивами «гордого бунту» і «світової скорботи» — як ми вже вище сказали — мали колосальний вплив на письменників різних народів Европи в добі першої половини 19-го віку.

РЕАЛІЗМ

XIX вік у західноевропейській літературі позначився широким і плідним розвитком стилю **реалізму** (франц. realisme від латинського realis — речовий, дійсний, справжній), який звичайно протиставлять романтизмові з основною різницею в підході до життьових явищ та дійсности взагалі.

Романтизм прагне відтворювати в мистецьких образах життьові явища ще не скристалізовані або вже повиті серпанком минулого: величного і прекрасного, а деколи жахливо-потворного (щоб наче відчути над ним свою творчу владу).

На відміну від романтика-мистець реаліст прагне пода-

вати в мистецьких образах **доспілі, відстояні** життьові явища, сприймаючи їх не крізь призму власних мрій та візій, а так би мовити тверезим оком критичного спостережника. (Недарма провідний струм реалізму в добі найвищого розквіту цього стилю звичайно окреслювано терміном **критичний реалізм**).

Більше ніж будь-який інший стиль мистецтва, **реалізм ставить собі за мету дати — крім радости творчости, тобто творчого конструювання дійсности — також радість пізнання таємниць життя через і з допомогою мистецтва.**

Головний шлях до цього письменник-реаліст бачить у методі узагальнювання взаємно наближених, подібних речей і явищ шляхом їх мистецької типізації, отже — творення типових характерів у типових обставинах. Тим самим реастичний стиль — з погляду пізнання дійсности через мистецтво — займає перше місце, зокрема і особливо згаданий вище **реалізм критичний,** представлений у світовій літературі такими майстрами, як напр. Оноре Бальзак, Е. Золя, Фр. Шпільгаґен, Ч. Діккенс, Ептон Сінклер, Лев Толстой, Кнут Гамсун: їх твори подають найтиповіші риси европейського суспільства 19 віку, втілення в ядерних характерах-персонажах.

В українській літературі в стилі реалізму писали такі «стовпи» соціяльно-побутової повісти як Іван Нечуй-Левицький («Кайдашева сім'я», «Бурлачка»), А. Свидницький (хроніка («Люборацькі»), Панас Мирний («Хіба ревуть воли...», «Лихо давнє й сьогочасне»), Іван Карпенко-Карий (п'єси), Іван Франко («Бориславські оповідання», повість «Борислав сміється», «Боа Констріктор», та ін.). Михайло Коцюбинський «Фата моргана», «Для загального добра». На реалістичних мистецьких позиціях стоїть і наш Кобзар у своїй творчості, починаючи з 1843 року, тобто з часу написання поезії «Три літа», поминаючи, отже, тільки ранній, козацько-романтичний період своєї творчости.

Нагадуємо, що в **Хрестоматійному додаткові** ми подаємо розгорнені сюжети повісти **«Батько Горіо»** Бальзака — як взірець реалістичного твору Заходу і **«Людина, що сміється»** В. Гюґо — як взірець романтичного твору Заходу.

Перед тим, як перейти до дальшого викладу про літерат. стилі, мусимо ще раз ствердити, що **реалізм і романтизм** властиві не якомусь одному, часовому, обмеженому станові літературного процесу в европейському суспільстві. Вони — два

ці стилі — віддзеркалюють у мистецтві (в тому й літературі) два різних світосприймання: ідеалістичне (романтизм) і матеріялістичне (реалізм); це категорії вічні, як вічне людство на землі.

Розуміється, ці «вічні категорії» також живуть у часі, і «дух часу» на них так чи інак позначається: дещо старіє, дещо народжується з часом. Але свою протилежну принципову настанову в сприйманні життьових явищ і в оцінці їх — романтизм і реалізм завжди зберігають.

Справді: кожна людина — з одного боку мусить обертатися в світі реальности, а з другого — не може відмовитися від мрій, прагнень чогось позаземного. Так було в античній добі, так є тепер і, очевидно, буде завжди, доки існуватимуть люди на цій плянеті. Саме тому деякі літературознавці вводять у свої підручники такі поняття як «реалізм античної доби» «романтизм Середньовіччя» і т. ін., хоч давніше літературознавство зовсім не знало і не оперувало такими поняттями і термінами.

НАТУРАЛІЗМ

Реалістичний стиль, досягши в західноевропейській літературі зеніту свого розвитку десь коло половини 19 віку, вилонив із себе літературно-мистецьку течію, відому під назвою **натуралізму** (латин. naturalis від natura — природа).

Спочатку здавалось, що натуралізм — це найвища, вершинна точка реалізму; інакше кажучи, той же реалізм, лише в найяскравішому, максимальному вияві. На таку думку наштовхувала і семантична близькість прикметникових понять: натуральний і реальний, як і відповідних іменників: натура (природа) і реальність (дійсність) — адже, природа — це вся матеріяльна дійсність.

Та скоро виявилось, що натуралізм — це та дитина реалізму, що змагає до його заперечення, бо відкидає важливі принципи реалізму: комплексне сприймання явищ та фактів дійсности, тобто сприймання їх в їх розвитку і взаємозв'язку; подруге, натуралізм надає універсального значення законам біології (це випливає з принципової настанови натуралізму — «наслідуй природу!»), прикладаючи їх до явищ супільного життя і цим самим переочуючи їх специфіку.

Основоположником і найвидатнішим представником натуралізму був французький письменник **Еміль Золя** з його теорією **експериментальної повісти.** 20-томова епопея «Ругон-Маккари» і є власне, його спробою, реалізувати експериментальну «повість поколінь». Ця спроба і взагалі теорія були породжені вірою тодішнього культурного людства у всесильність експерименту у всіх ділянках людського поступу. Золя і його послідовники намагалися застосувати експеримент у літературі, забуваючи, що **експеримент** (тобто, створення певних умов лабораторним способом для осягнення певних реакцій) — **можливий тільки в точних науках.** Специфіка мистецтва, в тому і літератури, виключає експеримент — він неминуче підмінюється «теоретизуванням», зглядно суб'єктивно-авторськими міркуваннями; підмінюється деталічними описами подій та обставин, в яких нібито відбувається експеримент формування характерів (персонажів твору). Іншими словами кажучи, уявлена автором соціяльно-фізико-біологічна обстановка обов'язково мала б, на його думку, зумовити певний характер. Звідси — і згадане вже замилування письменників-натуралістів у широких деталічних описах, яке межує з фетишизацією матеріяльних речей, в наслідок чого живі люди (персонажі) якоюсь мірою заслонені, чи пак відсунені на задній плян.

Візьмімо із згаданої вище серії «Ругон-Маккари» Е. Золя другу за чергою повість серії — «Черево Парижу». Тут подано дуже детальний опис крамниць і павільйонів Центрального паризького ринку харчових продуктів (він, власне, і названий «черевом Парижу»). На тлі цього опису торговельних рядів — сирного, м'ясного, рибного, фруктового та ін. — як вислід і породження Ринку подано різні характери: «Затовщені» торгівці з одного боку (ковбасниця Ліза Кеню-Ґраде та її муж) і деклясована інтелігенція-мрійники (артист-маляр Кльод і студент Фльорант) — з другого.

Еміль Золя у цілій своїй серії «Ругон-Маккари», яка охоплює всі верстви французького суспільства часів II-ої імперії, провадить «теоретичний експеримент», стежачи пильно з повісти в повість, як «зерно поганої спадковости», передане Аделаїдою Фук (родоначальницею всіх Ругон-Маккарів) її нащадкам, трансформується — залежно від соціяльних умов та залежно від того «додатку», який нащадки Аделаїди дістають від батька: пристрасного-ініціятивного Ругона (її першого чоловіка), чи ледачого алькоголіка Маккара (другого чоловіка Аделаїди.

Натуралістична «школа» не була плідною на творців у літературах Західної Європи (як також і на Сході). Поза французом Емілем Золя трудно навіть назвати ще будь-кого з відомих письменників-натуралістів.

В українському письменстві взагалі нема автора, що для нього натуралістична манера була б панівною. Отож можна лише зазначити певні елементи чи риси натуралізму в деяких повістях Ів. Франка («Боа-констриктор»), Вол. Винниченка («Контрасти»), «Купля», також п'єси «Закон» і «Молода кров»), Вол. Підмогильного (повість «Місто»). Додаймо, що ці письменники, ідучи в названих творах широким річищем реалізму, від натуралізму мають лише підкреслений наголос на фізіологічних, чи, беручи ширше, біологічних чинниках людської поведінки (фізична і психічна спадковість, статевий гін, «закони» молодости й старости тощо.

Після II світової війни в літерат. Зах. Європи і Північної Америки спостерігаємо розпаношення, — сказати б так — «порнографічного натуралізму», що йде впарі з оголеним сексом у кінофільмах та театральних виставах. Нема сумніву, що це є наслідок загальної хвилі атеїзму й нігілізму як реакції на безглузде взаємонищення культурних народів (головно **білої раси,** яка чейже досі становила **авангард людства,** торувала головні шлахи прогресу). Післявоєнна «мода на сексв і безглузде безкетництво молоді (включно з участю в терористичних бандах) — це безглузда реакція «Міні» на «безглуздя акції максими» - нуклеарної війни.

ІМПРЕСІОНІЗМ

Надмірна деталізація в описах природи, соціяльної обстанови, біологічних процесів, практикована натуралістичними письменниками, — призводила до подрібнення уваги, до затримування її не на комплексному явищі чи процесі, а на їх кожній частині, окремій стадії; не на цілісній картині природи чи соціяльного оточення, а на окремих її компонентах та деталях. Ця, так би мовити, децентралізація уваги відповідала щораз дальшому подрібненню (спеціялізації) трудових процесів у промисловості, торгівлі і навіть сільському господарстві, де щораз більше впроваджувано машини.

З другого боку, людина індустріяльного віку, втомлена напруженим темпом життя, не схильна милуватися довго одним і тим самим: їй ніколи і нудно читати великі розміром твори, натомість вона радо шукає хвилинного відпруження, а то й

збудження від — що так висловимось — портативних мистецьких творів.

Ось ці двоякого роду чинники зумовили дальшу трансформацію реалістичного стилю, вилонення з нього нової літературної течії — ІМПРЕСІОНІЗМУ, що його базою є настрій, враження, творене окремим предметом чи окремою вирізненою стороною явища. Письменник наче керується таким міркуванням:

— Я не збираюсь і не потребую аналізувати. Можливо, дане явище в дійсності зовсім інше, ніж мені здається в цій хвилині. Я його подаю так, як я його сприймаю, — лише моє раптове враження від нього.

Базуватися на раптовому враженні — це значить відмовитися від проникнення вглиб речей і явищ, в їх суть і взаємозв'язок з іншими предметами та явищами, а милуватися і, так би мовити, смакувати своє враження і настрої, збуджені зустріччю з об'єктом, даним іззовні. Звідси й сама назва цієї літературної течії (або «школи») — **імпресіонізм,** від француз. impression — раптове враження.

Отже коли *натуралізм* був одним із виявів відмови і збочення від справжнього реалізму, збочення в бік дрібної **фактографічности** і обумовлення життьових процесів суспільної людини її біологічною природою («натурою»), то *імпресіонізм* становив друге збочення, закликаючи творити мистецький образ на основі **першохвилинного враження** від об'єкта, тобто сприймаючи об'єкт лише таким, яким він є в **дану мить,** отже поза процесом росту і розвитку в живій дійсності. Тому в імпресіоністичних творах образи-персонажі майже не діють, а — сказати б так — *позують* перед мистецьким зором автора (отже й читача, якому передається цей «застиглий» настрій-транс письменника). Звідси ясно, чому письменники-імпресіоністи полюбляють короткі, невеличкого розміру твори: у творах більшого розміру трудно витримати героїв (персонажів) в одній і тій самій позі. А коли вже маємо до діла з імпресіоністичним твором більшого розміру, то впадає в очі його сюжетна крихкість: не раз він (імпресіоніст. твір більшого розміру) становить довільний зліпок карток-розділів, що їх переміщення або й цілковитий випад котрогось не сприймається як порушення цілости. З цієї причини (крихкість, відсутність твердих сюжетних рамок) імпресіоністичний твір нетрудно деколи закінчити на будь-якому розділі, ставлячи багато крапок «наздогад» читачеві. Знову ж — і продовжити твір далі також нетрудно.

Із сюжетною крихкістю і перенесенням центру ваги з дії на «картинність» тісно пов'язана своєрідність структури фрази і взагалі мовного тексту в імпресіоністичних творах, де частенько в дужках маємо речення «паралельного тексту», що фіксують виключно **імпресію** — тобто враження, настрій — не посуваючи нікуди сюжетної акції.

Взагалі, беручи зовні, імпресіоністи найбільше виявили себе, так би мовити, «синтаксично»: поруч речень «неграматично» збудованих і неповних, бачимо навіть речення з одного слова (пропущені члени речення читач має «достроїти» сам); багато «недомовок» (недоговорень), позначених у тексті багатокрапкою (...); часті «павзові» рисочки-кінцівки, навіть у середині розділів; часті вигукові слова і знаки оклику (!). Нарешті оті вже згадувані вище речення в дужках як **відгомін-паралеля** до речень сюжетного порядку.

Щоправда, не всі зазначені нами синтаксичні особливості мовного тексту притаманні кожному імпресіоністичному літерат.-мистецькому творові, і не всі автори ними в однаковій мірі послуговуються. Є велика різниця взагалі в мовостилі, скажімо, творів Мик. Хвильового, ось як «Арабески», «На глухім шляху» — і коротких імпресіоністичних оповідань-малюнків Василя Стефаника, Мих. Коцюбинського (ось як «Хвала життю», «Інтермеццо» та ін.).

Новий і позитивний вклад імпресіонізму в історичному розвитку европейського літературного процесу полягає, насамперед, у рафінованому нюансуванні відтінків «психологічного портрета» героїв-персонажів, то значить — у найточшій фіксації мистецьким словом (емоційно вельми насна) на, «не по граматичному збудована фраза», в якій недоказане словами позначене трьома чи багатьма крапками) ледве вловних, малопомітних **порухів душі** персонажів твору. Це особливе інтонаційне «нюансування слова» наявне в драматичних творах імпресіоністів, що їм, а також згодом символістам завдячує своє постання і розвиток т. зв. *психологічний театр* (драматурги: Метерлінк, Ібсен на Заході, А. Чехов у кол. Росії).

З відомих письменників чужинних літератур в імпресіоністичній манері писали: брати Гонкур, Мопассан, Метерлінк (Франція, Бельгія), Генрик Ібсен (Норвегія), Петер Альтенберг і Артур Шніцлер (німецька Австрія), Гергардт Гавптман, І. Шльор — Німеччина, Ґабріель д'Анунціо — Італія, А. Чехов — Росія.

СИМВОЛІЗМ

Як і більшість літературних стилів і літературних напрямків, символізм уперше виявив себе у Франції. Десь близько 1880 р. деякі французькі поети об'єдналися в «Ecole symboliste («Школа символістів») і проголосили, що мета поезії — музикою слів передавати найтонші відтінки почуттів і настроїв, — те, що неможливе передати самим змістом слова. На початку руху символістів на них впливала творчість поетів: Бодлера, Рембо і найбільше — Верлена. Але законодавцем французьких символістів загально вважають поета Маллярме з групою близьких до нього поетів: Реньє, Мореас, Ляфарг та ін.

З Франції літературний рух символістів поширився на інші країни Західної Европи (в Германії й Австрії — С. Ґеорґе, Г. Гофмансталь, Р. Рільке; в Бельгії — Моріс Метерлінк, Ж. Роденбах). Трохи пізніше символізм проявив себе на Сході Европи: в Польщі — С. Пшибишевський, в Росії — К. Бальмонт, Ф. Сологуб, А. Бєлий, А. Блок; також п'єси Леоніда Андресва: «Жизнь человека», «Царь-Голод». В Україні символістичні поезії й драми зустрічаємо в Олеся («По дорозі в казку», «Понад Дніпром»), С. Черкасенка («Казка старого млина»). Впливи символізму помітні у раннього Тичини, Грицька Чупринки, Якова Савченка.

Термін **символізм** походить від грецького слова symbolon — умовний знак, умовне означення якогось явища або поняття. В процесі пізнання, на ранніх ступенях розвитку людського мислення символи складалися стихійно, висловлюючи прагнення пізнати дійсність шляхом порівняння подібних явищ (напр., зображення сонця як колеса, блискавки як молота). Вже здавна, ще в усній творчості народів були відомі такі символи пробудження або оновлення: зоря, ранок, весна. І в давніх героїчних поемах (епопеях), що стоять близько до усної народної творчости (хоч компонування їх належить вже індивідуальним авторам) подибуємо багато такої символіки, де певні образи природи виступають як символи діючих за сюжетом людських учасників твору. Ось так, напр., у «Слові о полку Ігоревім» **чорні хмари** — символ *половецької орди,* що облягала руське військо; **чотири сонця** — символ *чотирьох князів,* учасників походу. До речі згадати також, що майже у всіх народів *голуб* є символом миру, незлобности; орел — могутности, хрест — символ страждання за ідею (водночас хрест символізує християнську релігію), півмісяць — символ могаммеданства.

А це, так би мовити, праісторія і джерела символізму в мистецтві взагалі. Якщо ж мова про символізм як літературно-мистецький стиль останніх десятиліть 19-го на Заході і початку 20-го століть на Сході, то теоретичну основу його взято з суб'єктивно-ідеалістичної філософії А. Шопенгауера, Е. Маха, Авенаріуса.

Виходячи із згаданої філософської основи, символісти видимий світ реальности вважають лише уявним, ілюзорним світом; справжня суть речей і явищ схована, мовляв, у «потойбічному світі», недоступному для дослідного, наукового знання. Сягнути, дістатися в цей замежний ідеальний світ з допомогою «понадчуттєвої інтуїції» — така, з погляду символістів, головна мета мистецтва, в тому й красного письменства.

З дуалістичним ученням символістів про два світи тісно пов'язана теорія **поетичного символа** — свого роду посередника поміж земною дійсністю й «іншими світами». В мистецькій практиці поетів-символістів поетичним символом найчастіш є **образ туманного, неясного далекого.** Символісти свідомо затемняли, зашифровували сенс поетичного слова. «Назвати предмет — значить знищити три чверті насолоди від поеми, насолоди, яка полягає в щасті потрохи вгадувати!» — так висловився голова французьких символістів Маллярме.

Для символістичних творів літератури прикметні таємничі натяки, неясні обхідні висловлювання, недосказання. Символісти намагалися створити особливу поетичну мову, в якій звуковий, фонетичний елемент домінував над сенсовістю, над значенням слова. Орієнтацію символістів на «звуково-красиве», «викаблучене» слово (хоч і позбавлене деколи реального сенсу) підхопили згодом футуристи з їх теорією і практикою так званої «заумної мови».

Зародження символізму в Франції пов'язують також з появою збірки «Fleurs de mal» («Квіти зла») Бодлера і з ранніми творами Верлена та Вільє де Ліль Аданс.

Цікаво, що символістів спершу називали декадентами (занепадниками), але самі символісти незабаром цю назву відкинули, спираючись на те, що символісти принципово проти будь-якого групування та спільної назви, плекаючи натомість гін до найдальшого відокремлення, індивідуалізації. Тож символісти не хочуть себе вважати групою, напрямком чи школою; їх девіза — безмежна самобутність мистця, заперечення будь-якої традиції й будь-якої школи.

А проте склався і існує кодекс **символічної поетики,** в

основу якого лягла **розвідка Верлена** «L'art poetique» («Поетичне мистецтво»), отже та сама назва, що у класициста Буальо. Але в розвідці Верлена на чільному місці читаємо: «Музики, насамперед музики: тому волій нерівний вірш (з непарним числом складів), менше визначений і більше розчинений в повітрі, позбавлений важкости й грубости. Вибирай слова без особливої визначености: нема нічого милішого над сумну пісню, де неясне зливається з ясним... Ми бо шукаємо самих відтінків. О, саме відтінок поєднує в одне мрію з мрією і флояру з трембітою. Утікай від убивчого дотику жахливого розумничання, нечистого сміху... Зверни шию «риториці»...»

Загалом представники символізму в літературі і взагалі в мистецтві на ті чи ті явища життя дивилися як на символи «потойбічного світу».

Винахід нових слів, поповнення старих, сміливі епітети, порівняння, віршовані форми і нові технічно-друкарські похвати, — все це для того, щоб донести читачеві недосказане авторським «нормальним» словом, — так виглядає загальний доробок символістичної школи в літературі. Він свідчить про прагнення символізму розширити сприймальність дійсности в літературно-мистецьких образах.

З усього попереду сказаного видно, що символізм становить перший і найголовніший етап трансформації романтизму, що його філософська підвалина також ідеалістична.

Дальші етапи трансформації двох головних стилів доби — романтизму і реалізму — дали низку «ізмів» (експресіонізм, імажинізм, акмеїзм, футуризм, сюрреалізм) — до яких не раз прикладається загальне окреслення «модернізм» і які майже невідомі поза вузьким колом літературознавців та літературних критиків. Тому немає рації і потреби в нашому загальному курсі характеризувати кожен такий «ізм» окремо, за винятком футуризму, який хоч також не становить «стилю доби» , є проте ширшим літературно-мистецьким напрямком, а до того ж дуже нашумілим свого часу, завдяки бундючно-пропаґандивній позі й активності своїх послідовників.

Ф У Т У Р И З М

Футуризм (від латин. futurum — майбутнє) — течія, що зародилась на початку 20 ст. в Італії, де навесні 1909 р. в часописі «Фіґаро» італійською і французькою мовами одночасно був надрукований **«Маніфест футуристів»** (автор маніфесту Ф. Ма-

рінетті). Поза Італією футуризм як літературно-мистецька течія представлений ще головно в літературі Франції та дореволюційної Росії. В Германії, Скандінавії та Англії футуризм не розвинувся, і таким чином Італія залишилася провідною країною футуризму. Індустріяльну, урбаністичну Італію **майбутнього** футуристи протиставили **наявній,** мовляв: «музейній», пасеїстичній; закликали «спалити музеї, бібліотеки, академії».

Основні принципи футуристичної літературної школи виклав Марінетті у згаданому «Маніфесті футуристів», де читаємо:

«Головними моментами нашої поезії будуть: хоробрість, зухвалість, бунт. Досі література оспівувала замислену нерухомість, екстазу і сон; ми ж хочемо вихваляти невпинний рух вперед, гарячку безсоння, гімнастичний крок, небезпечний стрибок, ляпас і грюкіт п'ястука...»

«Славимо і звеличуємо сучасне життя, яке так безупинно і бурхливо трансформує сповнена тріюмфу перемог сучасна наука!»

Для футуризму взагалі характеристичне насамперед заперечення мистецької спадщини, заперечення моралі й усієї попередньої культури людства; натомість висувається патос «мистецтва майбутности», яке мислиться як небувало оригінальне й динамічне мистецтво на базі щораз швидкого розвитку техніки великих промислових міст.

Друга характеристична риса футуризму — це настанова «йти впоперек загальноприйнятого»: смаків, уподобань, навичок; настанова «дратувати затовщеного міщанина» незвичайними сполуками кольорів, звуків, слів. Але незабаром, шукаючи нових засобів впливу, які б відповідали високому щаблеві індустріялізації, «батько футуризму» Марінетті пробує створити новий «стиль слів на волі й бездротової уяви», закликаючи скасувати синтактичні правила, розділові знаки, прикметники й прислівники, а дієслова вживати тільки в інфінітиві. Наслідуючи символістів щодо прагнення до «заумної мови», футуристи в поетичній практиці дали ряд чудернацьких нібито поезій, писаних т. зв. «телеграфним стилем» (тобто, практично текст їх складається з окликів, звуконаслідувань і окремих між собою непов'язаних іменників та дієслів).

Найбільшої популярности в літературі футуризм досяг у роках 1912-1915, але тільки в ліриці (в Італії тоді виходив футуристичний журнал «dacuba»), а в повістярстві й драматургії

позицій не здобув. Варто зазначити, що Марінетті 1910 р. написав повість «Мафарка-футурист» і сатиричну трагедію «Король гульвіса», але обидва твори позбавлені характеристичних рис футуризму).

В Україні футуризм у літературі представлений творчістю головно двох поетів: **Михайла Семенка і Ґео Шкурупія.** Перший вважається основоположником футуризму на українському ґрунті, давши 10 віршових збірок, з яких назвемо: «Prelude» (1913), («Дерзання») (1914), «Кверофутуризм» (1914), «Дев'ять поем» (1918), «П'єро задається» (1918), «П'єро мертвопетлює» (1919).

Для ілюстрації Семенкової творчости як українського футуриста наведемо тут невеличку його поезію «Дон-Кіхот».

«Я розхристаний і ґнастовбурчений
Моя тінь — в сутінках тінь Дон-Кіхота.
Я розперезаний і отутурчений —
Може справді в мене душа пілота?
Чому в дитинстві не читав Волтер Скотта?
Був би лицарем не таким замученим.
А я не бачив, не бачив ще ешафота...

...розчарований диким сполученням...
роздратований і до вісі розкручений,
Розфарбований — я брат Дон-Кіхота.
Я роззявлений. Я обездзвонений. Я обеззвучений.
Може справді в мене душа пілота?

Ґео (Георгій) Шкурупій був проголосив себе «королем футуропрерій», випустив такі збірки поезій: «Психотези» (1922), «Барабан» (1923), «Жарини слів» (1925) та ін. Писав також повісті «Пригода машиніста Горна» — 1925, «Жанна-батальйонерка» — 1932, але вони не позначені специфічними рисами футуризму.

В роках 1925-1928 українські футуристи видавали в Харкові журнал **«Нова генерація»** (під редакцією Мих. Семенка), в якому деколи містили й теоретичні статті, що були запізнілим повторенням тез Марінетті.

ПОДЯКА

Група шанувальників рідної книжки матеріяльно підтримала своїми пожертвами видання цього навчального посібника — «Літературні жанри» ч. II.

За це я висловлюю (як автор і як довголітній працівник на шкільному полі) всім нижчепоіменним особам — найщирішу подяку!

1. Володимир і Мирослава Назаренки	2.000	дол.
2. Павло Фердинюк	200	дол.
3. Микола П. Новак	50	"
4. Петро М. Онай	50	"
5. Олександер З. Скоп	50	"
6. Любов Бохан	40	"
7. Віра Ворскло	20	"
8. Олександер Манжос	20	"
Разом	2.430	дол

Автор

Thanks

The group of well-wishers of this native book financially supported with offerings the edition of this text-book «Literary genres» part II.

For this support I thank very much all the person mentioned bebow:

1. Walter & Mira Nasarenko	$2.000
2. Pavlo Formaniuk	200
3. P. Novak	50
4. Petro M. Onai	50
5. Aleksanfer Z. Slop	50
6. Lubov Bokhan	40
7. Vera Worsklo	20
8. Aleksander Manshos	20
Together	$ 2.430 —

Author

З М І С Т

3. Від Автора
5. **Побутова повість**
10. Суспільницька повість
11. Образ в повісті *«Хіба ревуть воли...»*
12. *«Люборацько»* Анатоля Свидницького
18. Повість індивідуальних переживань і мислей
21. Пригодницька повість
22. *«Тигролови»*
26. *«Робінзон Крузо»* — як світовий зразок пригодницької повісти
28. Фантастична повість
30. Історична повість
31. Історизм і героїка
33. Сентименталізм і «народництво» в нашому письменстві
34. Гумор і сатира
37. Розповідь, її форми та види в повістярських творах
39. Мова автора і мова персонажів
40. Діялоги — дзеркало душі дійових осіб твору
42. Трансформація (перетворення)прямої мови в непряму
43. Описи («портрети природи і людей»)
47. Сюжет твору: дійові особи (персонажі)
49. Композиція літературно-мистецького твору
50. Безсюжетні твори
52. Позасюжетні композиційні складники
55. **Поема**
57. Поема *«Гайдамаки»*
62. Гр. Чупринка *«Байда»*
63. *«Попіл імперій»*
78. Соціяльно-побутова поема
80. Сатирична поема
86. Поема-травестія
90. Символічна поема
98. Поема як жанр світової літератури
99. Короткий виклад змісту «Іліяди»
101. «Одіссея» (Короткий зміст)
112. Зміст поеми *«Божественна Комедія»*
117. Пісня трубадурів
118. «Пісня Нібелюнгів»
121. **Драма**
131. Сучасна драма

137. Комедія
146. Українська драматургія на межі 19 і 20 століть
152. Драматична творчість античного світу
153. Есхіл (525-456 до Р. Х.)
154. Софокл (494-404 до Р. Х.)
155. Трагедія Софокла «Едіп-цар» (сюжет)
157. Евріпід (480-406 до Р. Х.)
158. Грецька комедія. Арістофан
159. Грецьке літературознавство. «Поетика» Арістотеля
161. Драматургія Середньовіччя. Вільям Шекспір
164. **Межові літературні жанри**
165. Ікер — «Така собі фантазія»
171. Мемуари: Ю. Сірий, «І. С. Нечуй-Левицький» (Уривок)
176. А. Юриняк «Моє слово» (Автор про свою творчість)
183. Остап Лисенко. Спогади про батька
189. Нарис (фактографічний)
189. Кості гетьмана І. Мазепи
194. Літературна карикатура, шарж, пародія
195. Приклади літеат. карикатур і шаржів
197. До питання роману як жанру розповіді
199. **Хрестоматійний додаток**
336. **Літературні стилі**
340. **Клясицизм**

341. Платон і Арістотель про мистецьку літературу
347 Вклад клясицизму в світову літературу
349. Сентименталізм
351. **Романтизм**
353. Романтичні поеми Байрона
354. Реалізм
356. Натуралізм
358. Імпресіонізм
361. Символізм
363. Футуризм
366. Подяка
367. **З м і с т**