

Д.С.НАЛИВАЙКО

СПІЛЬНІСТЬ І СВОЄРІДНІСТЬ



*Українська література
в контексті європейського
літературного процесу*

Д.С.НАЛИВАЙКО



СПІЛЬНІСТЬ І СВОЄРІДНІСТЬ



*Українська література
в контексті європейського
літературного процесу*

Київ
Видавництво художньої літератури
«Дніпро», 1988

83.3Ук+83.34

Н 23

В книге освещаются вопросы развития украинской литературы в контексте европейского литературного процесса от средневековья до современности. Составляющие ее очерки отражают значительные этапы идейно-эстетического движения как украинской, так и других литератур.— Возрождение, барокко, романтизм, критический реализм XIX века и социалистический реализм.

Особое внимание уделяется анализу типологических соответствий и контактно-генетических связей между украинской литературой и другими литературами Европы.

Книга рассчитана на специалистов, студентов филологов, на всех, кто интересуется проблемами литературы.

Рецензент *М. Т. Яценко*

Н $\frac{4603010202-026}{M205(04)-88}$ КУ-118-88

ISBN5—308—00025—5

© Видавництво
«Дніпро», 1988 р.



ВСТУП

Вивчення міжнаціональних зв'язків набуває дедалі більшого розмаху й значення в радянській науці про літературу. І це цілком закономірно, оскільки воно відповідає насущним завданням і потребам соціалістичної культури, інтернаціоналістської за своїм змістом і характером.

Об'єктивним законом розвитку літератури й усієї культури є те, що «плоди духовної діяльності окремих націй стають загальним надбанням. Національна односторонність і обмеженість стають все більш і більш неможливими, і з багатьох національних та місцевих літератур утворюється одна всесвітня література»¹. Досліджуючи літературні зв'язки й сходження, радянські вчені виходять із марксистського розуміння художніх явищ як діалектичного поєднання національних й інтернаціональних елементів в їх різних співвідношеннях. Якщо раніше в національних літературах вбачали, по суті, самодостатні або й замкнуті системи з певними «нитями зв'язків», то тепер дедалі глибше усвідомлюється, що національні літератури, попри всю їх самобутність, виступають складниками регіонального, континентального та світового літературного процесу і підпорядковуються також загальним закономір-

¹ Маркс К., Енгельс Ф. Твори. — Т. 4. — С. 413.

ностям. «Спільний літературний процес,— писав болгарський вчений Е. Георгієв, — не є гіпотезою, як дехто вважає. Цей процес є реальністю, оскільки історична необхідність створює спільні закономірності розвитку»².

Але при цьому не варто впадати в протилежну крайність і, наголошуючи «спільні закономірності», недооцінювати роль і значення національних факторів. Доцільно тут згадати І. Франка, на думку якого національні культури взагалі й літератури зокрема розвиваються «не по одному шаблону», бо залежать від комплексу місцевих умов — соціальних, історичних, етнічних, географічних тощо³. В літературних явищах Франко вбачав поєднання «свого, місцевого, оригінального і своєрідного з привозним, чужим, перейнятим із довговікових міжнародних зносин». Але при цьому особливу увагу він цілком слушно приділяв тому, що кожна національна література «вносить свого в загальну скарбівню літературних тем і форм»⁴.

У сучасному радянському літературознавстві та літературознавстві країн соціалістичної співдружності зростає інтерес до розгляду певних явищ або певних періодів розвитку національних літератур в контексті регіонального, зонального чи світового літературного процесу. Ясна річ, контекст передбачає наявність контактно-генетичних зв'язків між конкретним явищем і цілим, процесом ширшого змісту, виявом якого є це явище. Однак включення явища в контекст — це передусім розгляд його в порівняльно-типологічному аспекті, встановлення

² Георгієв Е. Българската литература в общеславенското и общеевропейско литературно развитие. — София, 1973, — С. 6.

³ Франко І. Твори: В 20 т.— К., 1955. Т. 16.— С. 383.

⁴ Там же.— С. 385.

як збігів і спільностей, так і розходжень та відмінностей його з цілим, з процесом, з «типом». Тому завдання нашої книги полягає не стільки в розкритті контактено-генетичних зв'язків української літератури з європейським літературним процесом, скільки у виявленні як типологічних моментів спільності цього процесу, так і тих відмінностей, що зумовлюють національну своєрідність літератури.

Радянське порівняльне літературознавство не зводить свого завдання, як, наприклад, буржуазна компаративістика, до вивчення міжнаціональних впливів і запозичень сюжетів та ідейних і тематичних мотивів, образів, топосів тощо. Не прагне воно й до встановлення ієрархії літератур — тих, що чинять впливи, і тих, що ці впливи сприймають. Своє завдання воно вбачає в комплексному висвітленні участі всіх національних літератур в інтернаціональному розвитку, їхнього конкретного вкладу в загальну скарбницю світової літератури. Не завжди досягнення окремих національних літератур ставали факторами впливів у регіональному чи світовому масштабі, але це аж ніяк не ставить під сумнів об'єктивної цінності звершень тих чи тих літератур, так само як і необхідності вивчення цих звершень в їхніх контактено-генетичних зв'язках і в порівняльно-типологічному плані, відповідної їх оцінки.

Міжнаціональні літературні взаємини — складний і багатогранний процес, що включає ряд аспектів. Основні, визначальні серед цих аспектів — по-перше, типологічні сходження, відповідності, аналогії між літературними явищами в різних письменствах, що породжуються дією спільних закономірностей і чинників суспільного й художнього розвитку людства, і, по-друге, контактено-генетичні зв'язки національних літератур, які мають різні форми й

прояви (спільні джерела творів, що належать до різних літератур; рецепція творів із інших літератур; міжнаціональні літературні впливи; запозичення й наслідування; переклади, переспіви тощо). Існують й інші аспекти міжнаціональних літературних спілкувань, які на певних етапах розвитку літератури відіграють важливу роль і не зводяться ні до контактено-генетичних зв'язків, ні до типологічних збіжностей чи відповідностей. Це відображення життя, історії певного народу в літературі інших країн і зворотний процес, тобто іноземна тематика в даній національній літературі. Це форма літературних спілкувань відіграє особливо важливу роль на їхніх ранніх етапах, готуючи ґрунт для появи й розвитку більш складних форм.

Контактно-генетичні зв'язки й типологічні сходження — дві сторони єдиного процесу. Адже літературний вплив неможливий без подібних ситуацій в літературі, що впливає, і літературі, що сприймає. О. М. Веселовський називав це «зустрічними течіями». В свою чергу, подібність явищ створює реальні передумови для літературних зв'язків і впливів, які не можна зрозуміти без порівняльного вивчення літератури»⁵.

Врешті-решт, аналізуючи той чи той тип літературних взаємин, дослідники мають спільну мету — встановити загальні закономірності розвитку національних літератур і водночас з'ясувати своєрідність їх вияву в різних національних літературах, багатство й розмаїття їхніх конкретних художніх втілень. Мав рацію В. М. Жирмунський, який, розмежовуючи контактні зв'язки й типологічні відповідності, наукові методи й засоби їх вивчення, вод-

⁵ Марков Д. Ф. Вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур. // Сравнительное изучение славянских литератур. — М., 1973. — С. 9.

нораз відносив і ті, й ті до предмета порівняльного літературознавства⁶. Цей принцип покладено і в основу нашої книги, хоча в ній увага зосереджена переважно на порівняльно-типологічному вивченні українського письменства в контексті європейського літературного процесу, і контактено-генетичним зв'язкам відводиться скоріше допоміжна роль.

Справді наукове вивчення міжнаціональних літературних зв'язків і сходжень можливе лише на основі принципу історизму, «марксистсько-ленінського розуміння єдності й закономірності загального процесу соціально-історичного розвитку суспільства, яким зумовлено й загальний розвиток літератури й мистецтва як ідеологічної надбудови»⁷. Радянське порівняльне літературознавство, зіставляючи ті чи інші явища, враховує соціально-історичну і естетико-художню зумовленість їхньої близькості чи спорідненості. Має значення й історичний характер самих літературних відносин, які залежно від епохи, стадіального рівня літератур, що зіставляються, набувають специфічного змісту й форм прояву. При цьому необхідно враховувати і роль таких ланок опосередкування, як культурно-історичні спільності, які в різні епохи виникали в різних регіонах Європи й усього світу. Як слушно відзначає Г. Д. Вервес, без визначення цих спільностей і внутрішніх зв'язків між ними «неможливо з'ясувати закономірності ні національного, ні регіонального літературного процесу»⁸. Особливо істотною їх вага була на ранніх етапах культурного

⁶ Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. — Л., 1979. — С. 72—73.

⁷ Современные буржуазные концепции всемирной литературы. — М., 1967. — С. 58.

⁸ Вервес Г. Д. Українська література в загальнослов'янському контексті. — К., 1978. — С. 4.

й літературного розвитку, зокрема в середньовіччі, коли літератури, що належали до культурно-історичної спільності, мали спільну мову, єдиний фонд творів (поряд з яким існували й твори «національного» поширення), а відносини з літературами «зовнішніми» великою мірою здійснювалися через посередництво таких своєрідних комплексів. До речі, зазначені спільності зберігали важливу роль і на пізніших етапах розвитку літератур, аж до нашого часу.

Вкажемо ще на такий момент. Та чи та національна література може входити водночас до кількох культурно-історичних спільностей, але обов'язково — до спільностей різноступеневих, що передбачають різну міру близькості чи спорідненості літератур. Так, давня українська література входила до європейської культурно-історичної спільності, найбільш широкої, і водночас — до православно-слов'янської спільності, більш тісної і наочної, якій були притаманні названі вище ознаки. Але особливо органічними були її зв'язки з літературами східнослов'янських народів, таких близьких «і мовою, і місцем проживання, і характером, і історією»⁹. Щоправда, йдеться тут про російський і український народи, але, нам здається, не буде помилкою поширити їх і на білоруський народ. Ця спільність збереглася і на подальших етапах літературного розвитку, відіграючи першорядну роль у поступі українського письменства. Інтернаціональний контекст сучасної української літератури неможливо з'ясувати без урахування того, що вона — органічна частка двох спільностей — радянської літератури і літератур країн соціалістичної співдружності.

⁹ *Ленін В. І.* Повне зібр. творів. — Т. 25. — С. 71.

Вивчення інтернаціонального контексту розвитку української літератури має важливе значення для спростування і викриття буржуазно-націоналістичної ідеології, зокрема антинаукових концепцій «відрубності» української культури і літератури. В наш час ця стара просвітянська концепція посилено модернізується, для чого використовуються новітні буржуазні теорії — расові, культурно-історичні, геопсихологічні, соціопсихологічні та інші, ідеалістичні вчення Шпенглера, Тойнбі, Фрейда, Юнга тощо. Це прагнення підновити стару хибну концепцію і навіть видати її за останнє слово науки виразно проявилось, наприклад, в «Енциклопедії українознавства», виданій буржуазно-націоналістичною еміграцією після другої світової війни.

Згадана концепція, як і вся ідеологія, на якій вона ґрунтується, несумісна з порівняльним літературознавством. Її адепти виходять з того, що кожна національна культура неповторна і по суті своїй незмінна, оскільки визначається такими позаісторичними феноменами, як «національний характер», «національна психічна структура», «національна історична доля» тощо. Постійної глибинної взаємодії, вважають вони, національних і інтернаціональних елементів у розвитку національних культур не може бути: кожна з них непроникна для інших. Власне, йдеться про глибоко реакційний міф, споріднений з тією ідеологічною міфологією, яка створюється «правим рухом» на буржуазному Заході. За цією концепцією історики культури й літературознавці покликані стояти на охороні «національного духу», незмінних національних основ і традицій, захищати їх від «небезпечних» зовнішніх впливів», а надто впливів російської літератури й культури.

Нині ж з повним правом можна твердити, що

порівняльне літературознавство в радянській науці й науці країн соціалістичної співдружності розвивається щонайуспішніше, дедалі зростає його вплив на цю галузь у світовій науці, що визнається й багатьма сучасними західними дослідниками. Загальновідомі досягнення російських радянських вчених як у вивченні інтернаціональних зв'язків і сходжень російської літератури, так і в розробці теоретичних і методологічних проблем порівняльного літературознавства. Радянськими вченими здійснюється видання багатотомної «Історії світової літератури», мета якої — розкрити глибинні закономірності світового літературного процесу і на його тлі показати своєрідність національних літератур, їхнього поступу і їхнього внеску в спільну скарбницю.

За останні десятиліття значних успіхів досягнуто і в дослідженні інтернаціональних відносин української літератури. Найбільшу увагу вчені нашої республіки приділяють українсько-російським зв'язкам, що цілком природно, оскільки роль цих зв'язків у розвитку української літератури особливо велика. В працях О. І. Білецького, Н. Є. Крутікової, М. М. Пархоменка, М. І. Пригодія, Є. С. Шабліовського та інших дослідників розкрито активне й різнобічне спілкування української й російської літератур, плідний вплив передової російської літератури на українську, зокрема на становлення й розвиток в ній прогресивних напрямів і течій. Все ширше розгортається вивчення взаємозв'язків української літератури з літературами слов'янських народів (праці Г. Д. Вервеса, В. П. Ведіної, В. І. Шевчука, Ф. П. Погребенника, М. Я. Гольберга та ін.). Слід зазначити, що в цій галузі існує «зустрічний рух», свідченнями якого є видані в Чехословаччині книги з питань чесько-українських

і словацько-українських літературних зв'язків, праці М. Якубця, Р. Лужного, А. Кубацького, С. Козака та інших польських вчених з історії польсько-українських літературних взаємин, монографія болгарського дослідника С. Русакієва «Шевченко і болгарська література» тощо.

Пожвавилось також вивчення зв'язків української літератури з літературами західноєвропейськими. Основні завдання й напрямки цих студій, передусім стосовно нової української літератури, були визначені в працях О. І. Білецького 50—60-х рр., зокрема в статті «Українська література серед інших літератур світу»¹⁰. З того часу з'явилися праці українських радянських вчених, в яких висвітлюються окремі проблеми і явища з історії українсько-західноєвропейських літературних взаємин (І. Ю. Журавської, Г. А. Нудьги, Я. М. Погребенник та інших). Це переважно дослідження конкретно-історичних (контактних) зв'язків, які містять цікавий фактичний матеріал, проблемно-узагальнюючих праць на ці теми ще бракує, так само як і порівняльно-типологічних студій. Ця книга і є першою спробою часткового заповнення цих прогалів.

На наш погляд, продуктивне вивчення певних явищ чи певних періодів національних літератур у тому чи іншому міжнаціональному контексті можливе лише на основі системного й порівняльного аналізу, методологія якого розробляється в радянському літературознавстві упродовж останніх десятиліть на різноманітному матеріалі¹¹. Вчені

¹⁰ Див.: Білецький О. І. Збір. праць: У 5 т. — К., 1965. — Т. 2.

¹¹ Білецький О. І. Українська література серед інших літератур світу; Конрад Н. И. Запад и Восток. — М., 1972;

європейських соціалістичних країн теж вносять вагомий вклад в розробку цих проблем¹². При цьому дослідники спираються на положення: явища літератури, на якій би стадії розвитку вона не перебувала, «завжди складаються в певне ціле, що набуває значення системи, окремі частини якої пов'язані одна з одною певними відношеннями»¹³. Це системи не тільки різних масштабів і рівнів, а й різних типів, однак всі вони взаємопов'язані й взаємопроникні, за природою своєю динамічні, і їхня будова, їхній взаємозв'язок і рух є ніби моделями, що відбивають і структуру літератури, й логіку її розвитку.

Системне вивчення означає, що об'єкт відтворюється не в окремих складниках, а як цілісна система з певною структурою. Отже, і художній об'єкт, чи то окремих твір чи літературний напрям, розглядається не як сума значень і прийомів, а як задана історичною епохою цілісність функціонально взаємопов'язаних і взаємодіючих компонентів. Системний підхід здійснюється як на рівні твору чи творчості письменника, так і на рівні напрямів,

Лихачев Д. С. Древнеславянские литературы как система // Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. — М., 1968; *Марков Д. Ф.* Вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур; *Неупокоева И. Г.* История всемирной литературы // Проблемы системного и сравнительного анализа. — М., 1976; *Вервес Г. Д.* В інтернаціональних літературних зв'язках. — К., 1983 та ін.

¹² *Георгиев Е.* Литературознание с повече измерения. — София, 1974; *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. — М., 1979; *Шабоук С.* Искусство — система — отражение. — М., 1976; *Vakoš M.* Literarne dejiny a historická poetyka. — Bratislava, 1969; *Schober R.* Abbild. Sinnbild. Wertung. — Berlin; Weimar, 1982 та ін.

¹³ *Конрад Н. И.* Запад и Восток. — С. 426.

течій, стилів, жанрів, що формуються в системи, рух і зміна яких становить внутрішній механізм художньої еволюції як в масштабі національному, так і масштабі регіональному, європейському, світовому.

У праці, присвяченій проблемам системного й порівняльного аналізу світової літератури, І. Г. Неупокоева встановила три основні типи систем літературного розвитку: часовий (системи літературних епох, періодів тощо), історико-культурний (національні, регіональні, зональні системи) і художній (системи літературних напрямів, стилів, жанрів і самих творів). Всі три типи систем динамічні, підвладні змінам, але «водночас їм властива внутрішня стабільність, яка дозволяє бачити в них великі константи макроструктури світової літератури»¹⁴. Вони аж ніяк не ізольовані одна від одної, по суті, це лише різні аспекти організації одних і тих самих об'єктивно існуючих явищ. Як правило, вони збігаються в своїх параметрах: та чи та художня або ж жанрово-стильова система складається і розвивається в певній літературі, групі літератур певної епохи, а її розпад чи трансформація здебільшого пов'язані зі зникненням, еволюцією тієї або іншої культурно-історичної спільності, яка завжди має досить визначені географічні й історичні межі.

І все ж таки, на наш погляд, основоположним типом літературних систем слід визнати *художній*, оскільки він є вираженням іманентної структури літературного процесу, тоді як два інших, власне, виступають двома основними формами його

¹⁴ Неупокоева І. Г. История всемирной литературы. — С. 37.

існування — часовою і просторовою. Тому у вивченні інтернаціонального літературного процесу й між-національних спілкувань всередині нього особливу увагу необхідно приділяти жанрово-стильовим системам, які склалися історично й розвивалися в різних регіонах і зонах світу. В цих системах рельєфно розкривається структура літератури (або групи літератур) на порівняно великих відрізках часу, характер і специфіка її зв'язків з суспільно-історичною дійсністю, «постійні» й «змінні» величини її руху та розвитку. Відповідно й українська література в європейському контексті — це передусім зрушення й зміни, що відбувалися в її структурі на основі спільних для континенту закономірностей суспільного й літературного розвитку і водночас відмінності, породжувані «місцевими умовами», національною специфікою.

За влучним визначенням М. Б. Храпченка, типологічне вивчення літератури «прагне до розкриття тих принципів і начал, які дозволяють говорити про певні літературно-естетичні спільності, про належність цього явища до певного типу, роду»¹⁵. Метод такого вивчення ґрунтується на порівнянні, але при цьому, як вказував В. І. Ленін, не можна забувати «основне правило порівняння: щоб порівнювані явища були однорідними»¹⁶. Ця ж однорідність передовсім існує між літературними явищами, що належать до однієї стадії суспільного й художнього розвитку, і в силу цього їм притаманні спільні або ж близькі суспільні функції, ідейні та художні завдання.

Типологічні аналогії і схожості можуть виникати

¹⁵ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. — М., 1972. — С. 245—246.

¹⁶ Ленін В. І. Повне збір. творів. — Т. 1. — С. 24.

як при наявності контактів та взаємовпливів літературних явищ, так і поза ними, бо вони породжуються спільними загальними закономірностями суспільного й художнього розвитку різних країн і народів. У їх основі — закон «повторюваності й правильності в суспільних явищах різних країн», на який вказував В. І. Ленін, зазначаючи, що це й робить можливим застосування в їх вивченні «загальнонаукового критерію повторюваності»¹⁷. Але складний механізм багатьох, і до того ж різнорідних, факторів, якими спричиняються типологічні збіжності й сходження, вимагає не просто порівнянь, а, за визначенням угорського вченого І. Шетера, «досліджень методом комплексного зіставлення»¹⁸.

Розкриття глибинної суспільно-історичної зумовленості, «повторюваності» літературних явищ, яке дозволило поставити цю галузь порівняльного літературознавства на справді науковий ґрунт, — це заслуга радянської науки й науки європейських соціалістичних країн. Керуючись ідеєю історичного детермінізму, радянські вчені і вчені соціалістичних країн виробили чітку концепцію єдності загальнолюдського суспільного й культурно-літературного розвитку, завдяки чому і стало можливим дати глибоке, теоретично обґрунтоване пояснення близьких чи однорідних літературних явищ та процесів у різних країнах і регіонах незалежно від контактно-генетичних зв'язків. Ігнорування цих принципів, «вседозволеність» літературних порівнянь і зіставлень, позбавлених глибинної «запрограмованості» суспільним і культурно-літературним процесом, — це й привело буржуазну компаративістику до

¹⁷ Там же.

¹⁸ Söter I. Of the comparatist method.— Neohelicon, 1974.— Т. 2.— N 1-2.— P. 9—10.

затяжної кризи. Вона визнається й окремими західними дослідниками¹⁹, спонукаючи деяких із них до використання певних принципів марксистського порівняльного літературознавства, зокрема пошуків суспільно- й культурно-історичної зумовленості літературних аналогій і сходжень²⁰.

У порівняльному літературознавстві велику вагу й значення мають не тільки аналогії й сходження зіставляваних явищ, а й розходження та відмінності між ними, з'ясування зумовленості цих розходжень та відмінностей. «Якщо вивчення схожостей, аналогій, — пише словацький дослідник Д. Дюришин, — сприяє з'ясуванню загальних закономірностей літературного розвитку, то вивчення відмінностей дає дуже важливі факти для встановлення специфічних особливостей літературних явищ і процесів, для розкриття прикмет своєрідності, самобутності»²¹. Як правило, в процесі порівняльного аналізу на першому етапі переважна увага приділяється еквівалентності різнонаціональних літературних явищ і процесів, тобто схожості між ними, далі ж більша вага надається з'ясуванню розходжень і відмінностей.

Порівняльно-типологічне вивчення літературних творів (і відповідно жанрів, стилів, напрямів) охоплює різні їх рівні, як змістовий, проблемно-тематичний, так і формальний, художньо-стильовий. Існують різні види типологічних сходжень, але основоположними слід вважати суспільно-типологічні

¹⁹ Напр., див.: *Etiemble R. Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée.*— Paris, 1963.

²⁰ Див.: *Weisstein U. Comparative literature and literary Theory.*— Bloomington; London, 1973; *Pichois C., Rousseau A. M. La littérature comparée.*— Paris, 1967.

²¹ *Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы.* — С. 176—177.

(термін Д. Дюришина), які породжуються спільними закономірностями розвитку суспільства й суспільної свідомості в різних її формах та проявах. Вони є основоположними в тому розумінні, що однотипними процесами й структурами суспільного життя та свідомості врешті-решт «програмуються» типологічні збіжності й аналогії на рівнях художньо-естетичному, психологічному, стильовому тощо. На основі суспільно-типологічних сходжень створюється передусім «типологічний ряд», який у сучасному радянському літературознавстві узвичаєно брати за основну одиницю виміру типологічних збіжностей і розходжень. За визначенням І. Г. Неупокоевої, це «така схожість внутрішніх ідейно-художніх структур порівнюваних літературних явищ або процесів, яка залежить від схожості певного комплексу історичних умов і проявляється (синхронно чи діахронно) як в схожості основних художніх завдань і рішень, так і в схожості своїх суспільних функцій»²².

Завдання книги в тому, щоб висвітлити українську літературу в порівняльно-типологічних зіставленнях з іншими європейськими літературами на окремих, найістотніших етапах їхнього розвитку. Природно, що починати слід з Київської Русі, коли виникла спільна для східнослов'янських народів давньоруська література, яка одразу ж визначилася як література європейська з відповідною системою зв'язків і відносин. Відродженням були закладені підвалини всієї європейської культури нового часу, зокрема літератури, і звідси необхідність розділу, в якому поставлена проблема відносин української літератури з цим великим культурним

²² Неупокоева І. Г. История всемирной литературы, — С. 155.

рухом. Барокко становить принциповий інтерес тим, що це був перший загальноєвропейський художній напрям, який масштабно й інтенсивно проявився в українській літературі. Та при цьому не слід забувати, що в добу барокко східноєвропейські й західноєвропейські літератури були літературами різностадіальними, оскільки перші з них за своїм змістом і структурою ще залишалися *літературами давніми*. Наприкінці XVIII ст. в основному завершується перехід українського письменства до новочасної стадії, і згодом романтизм стає першим розвинутим напрямом нової української літератури, *одностадіальної* з іншими європейськими. Словом, в добу романтизму відбувається поглиблення типологічної спільності української літератури з іншими літературами континенту, ідентифікація їхніх структур, розширення й інтенсифікація зв'язків. Український критичний реалізм на тлі європейського — ця тема висвітлюється в двох розділах книги, де йдеться про поезію Шевченка й прозу Франка в контексті інтернаціонального літературного процесу того часу. Останній розділ присвячений важливій і маловивченій проблемі своєрідності генези й типології соціалістичного реалізму української літератури в системі літератур соціалістичної співдружності.

Проте в основу структури книги покладено не тільки хронологічний принцип, а й принцип методологічний. Як зазначалося, порівняльно-типологічне вивчення літератур здійснюється на різних рівнях — літературних епох, напрямів, стилів, жанрів, творчості письменників, окремих творів. Всі ці рівні порівняльної типології представлені в різних розділах книги, виступаючи таким чином внутрішнім, теоретико-методологічним принципом організації її структури. Так, у другому розділі «Відрод-

ження і українська література» здійснюється комплексне зіставлення епох в історії української і європейських літератур. У третьому розділі порівняльно-типологічний аналіз проводиться на рівні літературного напрямку й стилю — першого загальноєвропейського стилю барокко. Жанровий рівень виходить на перший план в останньому розділі, де своєрідність генези й типології соціалістичного реалізму в українській літературі висвітлюється на матеріалі розвитку роману в зіставленні з рухом цього жанру в літературах соціалістичної співдружності. Творчість Шевченка як цілісне й водночас динамічне явище в контексті європейських літератур романтизму й критичного реалізму — така тема п'ятого розділу книги. На рівні окремого твору порівняльно-типологічний аналіз проводиться в шостому розділі, де роман Франка «Борислав сміється» розглядається в контексті робітничої тематики в європейських літературах кінця ХІХ — початку ХХ ст. Четвертий розділ належить переважно до тієї галузі порівняльного літературознавства, яка займається дослідженням контактно-генетичних зв'язків. У першому розділі, який є інтродукцією до книги, поєднуються обидві галузі порівняльного літературознавства, — вивчення контактно-генетичних зв'язків і вивчення типологічних збіжностей та відповідностей.

Автор сподівається, що подібна структура книги надасть їй більшої внутрішньої цілісності.



ЛІТЕРАТУРНІ ВЗАЄМИНИ КИЇВСЬКОЇ РУСІ Й ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ

Українсько-європейські літературні взаємини мають тривалу й складну історію, яка сягає глибини віків, часів Київської Русі, культурна спадщина якої є спільним надбанням трьох братніх східнослов'янських народів — російського, українського й білоруського. Ідеологічне й культурне спілкування Київської Русі з народами Європи характеризувалося найрізноманітнішими формами свого вияву, відбивалося в широкому контексті й історичній перспективі. Багата духовна спадщина Київської Русі залишалася і в пізніші часи важливим фактором культурного життя українського народу, справляючи значний вплив і на сферу його інтернаціональних літературних взаємин, на їхній зміст, характер і спрямованість.

Київська Русь, за відомим визначенням К. Маркса, належала, поряд з імперією Карла Великого, до найбільших та історично найважливіших державних утворень раннього європейського середньовіччя, була першорядним за значенням центром цивілізації на сході континенту. Культура Русі, оперта на досить високий на той час розвиток економіки, досягала загальноєвропейського рівня, а в деяких відношеннях і перевершувала його.

Економічні й політичні контакти Русі з Західною Європою були жвавими й тривкими, з нею шукали

порозуміння не тільки сусідні, а й віддалені держави, такі як Англія і Франція. Про значення Русі в тогочасній Європі промовисто свідчать розгалужені династичні стосунки великих київських князів з королівськими дворами Заходу. Київська Русь брала постійну участь в європейських дипломатичних місіях, коаліціях, жила інтенсивним міжнародним життям, відіграючи активну роль у європейській державно-політичній системі; і взагалі вся її зовнішня політика, за слушним визначенням М. А. Алпатова, була передусім «зустрічним рухом великої європейської держави на Захід»¹.

На цьому ґрунті, ясна річ, не могло не виникнути культурне й літературне спілкування Київської Русі з країнами Західної Європи, піднесення якого припадає на XI—XII ст. Найбільшого поширення в той час набула така форма зв'язків, як відображення Київської Русі в західноєвропейських історико-літературних пам'ятках та епічній творчості. Ця найпростіша форма літературних спілкувань характеризує, як правило, ранній етап їхнього поступу і водночас готує ґрунт для складніших форм. Названі пам'ятки містять різномірну інформацію про ту чи ту країну, її життя та історію, її культуру, що, зрештою, лягає в основу майбутніх як контактно-генетичних зв'язків, так і типологічних сходжень та спільностей в різних національних літературах. Але слід зауважити, що в тогочасних західноєвропейських літературах знаходимо не тільки безпосередні відображення Київської Русі, в яких літературно-художній елемент поєднується в різних співвідношеннях з позалітературним (в сучасному розумінні), а й відображення образно

¹ Алпатов М. А. Русская историческая мысль и Западная Европа XII—XVII вв. — М., 1973, — С. 56.

узагальнені, де відбилися поширені уявлення про давньоруську державу й русичів.

Про контакти Київської Русі з країнами Західної Європи йшлося в тогочасних західноєвропейських хроніках та космографіях. Щоправда, відомості в цих пам'ятках не відзначаються ні чисельністю, ні широтою й докладністю, що пояснюється насамперед як загальною нерозвинутістю й епізодичністю тогочасних міжнародних взаємин (а тим більше з такою віддаленою країною, як Русь), так і майже повною зосередженістю середньовічних хроністів на справах їхнього графства, герцогства чи абатства. Проте вони цінні хоча б тим, що свідчать про зростаючий інтерес Західної Європи до Русі та знайомство з нею.

Першим таким повідомленням вважаються «Бертинські аннали» (839 р.), де йдеться про прибуття до імператора франків Людовіка Благочестивого, разом з візантійськими послами, послів «народу росів», які не могли виїхати на батьківщину прямим шляхом по Дніпру, оскільки цей шлях перетнули ворожі варварські племена, і змушені були добиратися кружним шляхом через Західну Європу. Під 959 роком західні хроніки повідомляють про прибуття послів княгині Ольги до майбутнього німецького імператора Оттона I з проханням прислати на Русь єпископа та священників; Оттон I з радістю скористався можливістю схилити Русь до «західного християнства» і послав до Києва єпископа Адальберта.

Але найбільше «руських відгуків» у західних хроніках про період розквіту (який охоплює XI і першу половину XII ст.) Київської держави. Авторам західних хронік вона уявляється великою й могутньою державою на європейському Сході, і вони незмінно називають її *regim*, що означало

велику державу з сильним правителем на чолі, а великий київський князь у них йменується «rex Ruthenorum» або навіть «potentissimus Ruthenorum Rex», тобто «руський цар» чи «могутній руський цар». Адам Бременський, видатний географ XI ст., у своїй «Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum» характеризує Київську Русь як велику державу, а Київ у нього «aemula sceptri Constantino- poli et classicus decus Graeciae» («суперник Константинополя і краща окраса грецького світу») ². Значну кількість відомостей про Русь кінця X — початку XI ст. містить «Хроніка» Тітмара Мерзенбурзького, зокрема відомості про походи польського короля Болеслава Хороброго на Київ у 1013 і 1018 роках. Розповідаючи про ці походи зі слів саксонців, посланих німецьким імператором Генріхом II на допомогу польському королю, Тітмар передає їхній подив розмірами й багатством столиці Русі: «У великому цьому місті, яке служить столицею держави, є понад чотириста церков і вісім торжищ, а народу незліченна сила» ³. Звичайно, не обійшлося тут без перебільшень, — зокрема фантастичним є число церков, назване Тітмаром, — але цілком безперечний той факт, що за масштабами того часу Київ справді був великим містом, яке вражало іноземців.

Окреме місце в тогочасних пам'ятках посідає послання єпископа Бруно Кверфуртського до імператора Генріха II, в якому йдеться про перебування автора в Києві за часів князя Володимира. Єпископ Бруно був місіонером і займався наверненням язичників до християнства, зокрема на

² Докл. про це див.: Ляскоронский В. Этнография по Адаму Бременскому. — К., 1883.

³ Сборник материалов для исторической топографии Киева. — К., 1874. — С. 1—2.

європейському Сході. У 1007 р. Бруно прибув до Києва, направляючись із Угорщини до печенігів, і був гостинно прийнятий у князівському дворі; при цьому, як пише Бруно, князь Володимир цілий місяць благав його відмовитись «йти до такого дикого народу (печенігів), запевняючи, що це означає вірну загибель. Пересвідчившись, що умовляння даремні, князь з усім військом два дні супроводжував мене до найвіддаленіших кордонів своєї держави, які з метою оборони від ворога на великому просторі укріплені завалами»⁴. Для Бруно Русь — християнська країна, опора й спільник в його місіонерській діяльності, а князь Володимир — «правитель русів, славний могутністю і багатством» («*magnus regno et divitiis regum*»)⁵. Цікаво, що образ Володимира, змальований Бруно, основними рисами нагадує той, що знаходимо в літописі Нестора і в билинах.

До речі, послання Бруно Кверфуртського до Генріха II зацікавило Івана Франка, який написав про нього наукову розвідку⁶, а також склав вірш про перебування Бруно в Києві і його від'їзду у супроводі князя Володимира. Ось сцена прощання князя з місіонером у поетичному переказі Франка:

А як доїхали ми до границі,
То зупинились перед брамою.
Тоді з коня на землю князь ізсів,
А я з товаришами наперед
Пішов, і князь із воєводами
Своїми йшов за ними аж до брами.

⁴ Послання Брунона в російському перекладі опублікував А. Ф. Гільфердінг // Русская беседа. — 1856. — Т. 1. — С. 12.

⁵ Там же. — С. 11.

⁶ Франко І. Причинки до історії України — Русі. Частина перша. Писання Івана Франка. — Львів, 1912, — Т. VI.

Ми не спинялися у своїм ході,
А як зійшли на горб за брамою,
Побачили на протилежнім горбі
Князя, що ще стояв, мов ждав на нас.
Аж ось прийшов від нього воевода,
І від князя переказав нам ось що:
«Я допроводив вас аж до границі,
Де вже кінчається моя земля,
А починається ворожа. Богом
Молю вас, аби ви не тратили
Життя даремно на мою неславу.
Як підете, то, — знаю се напевно, —
Що завтра перед третьою годиною
Жде безпричинна вас гіркая смерть»⁷.

У своєму поетичному переказі Франко послідовно йшов за текстом послання, ніде від нього не відступаючи і не вносячи в сюжет «поетичного домислу», лише вміло деталізуючи його відповідно до духу того часу. Власне, маємо своєрідну «поетичну реставрацію», яка ніби оживляє приглушений і тьмянний малюнок, робить його свіжим і візуально виразним. Особливо це стосується образу князя Володимира і самого Бруно, а також своєрідного колориту епохи, зокрема психологічного.

Значний «руський відгомін» знаходимо в західноєвропейській художній літературі XI—XII ст.: скандинавських сагах, німецькій епічній поезії, французьких *chansons de geste* (піснях про діяння) і рицарському романі. Почнемо зі скандинавських саг, зокрема саг «королівського циклу» («Геймскрінгла») і загалом історичних, які розповідають про реальних осіб, їхні діяння та подвиги і за своїм змістом та характером перебувають на межі між історичним повістутванням і художньою творчістю. Скандинавська сага «виникла в суспільстві, в якому історична і художня розповіді ще не відділилися

⁷ Франко І. Брунон із Квербурга гостем у Володимира. — Зібр. творів: У 50 т. — К., 1976. — Т. 6. — С. 184—185.

одна від одної як різні жанри. Сага — і те, й інше, тому вона і не історія, і не роман»⁸. Автори саг ставили перед собою історико-біографічні завдання — дати правдиву картину життя минулих поколінь і славних героїв, але здійснювали ці завдання переважно художніми засобами, komponуючи реальні факти за законами свого жанру, підпорядковуючи їх загальній художній структурі. А це, зрештою, приводило й до художньої трансформації історичної правди, перетворювало історичну розповідь на своєрідний художній твір.

Втім, «руський відгомін» звучить і в сагах іншого типу, неісторичних сагах, генетично споріднених з німецьким героїчним епосом і типологічно близьких до нього, як, зокрема, в сазі про Тідрека Бернського.

Щодо історичних саг, то в них відображені контакти Скандинавії і Русі, які у IX—XI ст. відзначилися неабиякою широтою і активністю. Ясна річ, ці саги, що склалися в далекій Ісландії, яка до того ж була тісно пов'язана з Норвегією (тоді як Русь підтримувала зв'язки насамперед з Швецією, що зумовлювалося географічним розташуванням країн), не могли більш-менш повно відтворити тривалий і різнобічний процес скандинавсько-руських спілкувань, — вони лише «вихопили» окремі його епізоди, але, даючи цим епізодам висвітлення, що відзначається високим рівнем історичної достовірності, вони тим самим виразно передають характер всього названого процесу.

Історичні саги вивчалися ґрунтовно як вітчизняними, російськими й українськими, так і зарубіжними, скандинавськими й німецькими, дослідниками. Посилений інтерес до цих саг виявляли норманіс-

⁸ Гуревич А. Я. История и сага.— М., 1973.— С. 15.

ти, шукаючи в них підтвердження своєї теорії норманського походження руської державності. Але жодних свідчень цьому вони, ясна річ, там не знайшли. Навпаки, саги, оскільки вони, як правило, змальовують скандінавських конунгів і ватажків дружин як найманців на чужині, у руських князів, які тимчасово користувалися їхніми послугами, заперечують «норманську теорію». Цікаво, що саги, які чітко повідомляють, наприклад, про скандінавське походження герцогів Нормандії, не містять навіть натяку на щось подібне стосовно Русі. Це стверджує, що та доля скандінавського походження, яка, безсумнівно, була у т. з. Рюриковичів, не була характерною в очах їхніх співвітчизників.

В основному саги відображають порівняно невеликий період з історії Київської Русі, часи правління князів Володимира і Ярослава, і «все важливе й достовірне, що саги повідомляють про Русь, належить до нетривалого відрізка часу, десь від 975 по 1050 рік»⁹,— пише німецький скандінавіст Ф. Браун. Причому князь Володимир в них постає вже величною напівлегендарною постаттю минулих часів, і лише Ярослав змальовується як сучасник, образ його позначений своєрідним реалізмом цих самотутніх літературних пам'яток.

Відомості про Русь, руські мотиви й згадки містить чимало саг, але виокремлюються з-поміж них три: «Сага про Олафа Трюггвасона», «Сага про Еймунда» і «Сага про Гаральда Сігурдарсона». Перша і третя входять до «Геймскрінгли», автором якої вважається Сноррі Стурлусон, видатний ісландський письменник і політичний діяч першої

⁹ Braun F. Das historische Russland in nordische Schrifttum des 10. bis 14. Jahrhunderts // Festschrift für Eugen Mogk zum 70. Geburtstag.— Halle, 1924.— S. 171.

половини XII ст., друга ж, теж історична, стоїть поза цим «королівським циклом» саг, оскільки її герой не належав до норвезьких конунгів. Кожна з цих саг включає значні за обсягом «руські епізоди», в яких з різною мірою достовірності відображені важливі події з історії Київської Русі й тогочасних скандинавсько-руських взаємин.

«Сага про Олафа Трюггвасона» посідає в «Геймскрінглі» одне з почесних місць, оскільки її герой, конунг Олаф Трюггвасон (994—1000) — перший християнин на норвезькому троні й прямий попередник Олафа Святого — був досить шанованою особою в середньовічній Норвегії та Ісландії. Сноррі змалював його ідеальним конунгом, в якому втілилися всі кращі якості правителя. В цій знаменитій сазі є два «руські епізоди», різні за змістом і характером. Перший з них має цілком історичний характер¹⁰. Це розповідь про те, як в дитинстві Олаф потрапив до країни Гардаріки, тобто до Русі, де його виховали конунг Вальдемар (князь Володимир) і його дружина Аллогія (княгиня Ольга). Як бачимо, княгиню Ольгу, матір Володимира, Сноррі перетворив на його дружину, причому характерно, що в сазі вона виступає не під власним скандинавським ім'ям (Helga), а під ім'ям Аллогії (Allogia), що походить від слов'янського імені Ольга.

Вирішивши, Олаф повернувся на батьківщину, здійснив багато походів і подвигів; якось до нього прийшло видіння, яке веліло йому відправитися до Греції, прийняти там християнську віру й поширю-

¹⁰ Див.: Рыздзевская Е. А. Легенда о князе Владимире в саге об Олафе Трюггвасоне. — ТОДРЛ, т. II, М.; Л. — 1935. — С. 5—20. Про цю сагу див. ще: Лященко О. І. Сага про Олафа Трюггвасона й літописне оповідання про Ольгу // Україна. — 1926. — № 4. — С. 1—23.

вати її серед інших народів. На зворотному шляху з Константинополя герой саги прибув до Києва, де переконує своїх колишніх вихователів, Вальдемара й Аллогію, прийняти християнство. Такий зміст другого «руського» епізоду саги, який, на відміну від першого, не відображає реальних історичних подій. Це вимисел в дусі поширених умо-настроїв епохи, коли християнство остаточно утвер-дилося й на скандінавській півночі, вимисел, по-в'язаний з загальним ідеалізуючим тлумаченням постаті Олафа Трюггвасона. Водночас цей епізод опирається й на певні явища в системі візантійсько-русько-скандінавських відносин часів Олафа Трюгг-васона, коли нормани нерідко приймали «східне християнство» у Візантії, а візантійці з метою християнської агітації на Русі не гребували і їхні-ми послугами. Однак у сазі ці можливі «преце-денти» переросли в фантастичну концепцію визна-чальної ролі першого норвезького короля-христи-янина в християнізації Русі, що передусім мало звеличувати останнього.

Цікава також «Сага про Еймунда», дія якої повністю відбувається на Русі. Її герой Еймунд був ватажком загону норвезьких найманців і брав безпосередню участь в бурхливих подіях політичної історії Русі на початку XI ст. Розпочинається сага з розповіді про напружену ситуацію, яка склалася на Русі після смерті князя Володимира внаслідок незгоди між його синами Бурислейфом (Святопол-ком), Ярислейфом (Ярославом) і Вартілафом (Бречиславом), що правив у Полоцьку (насправді він був онуком Володимира). Еймунд зі своїм загonom поступає на службу до Ярослава і на його боці воює з Святополком та його тестем і союз-ником, польським королем Болеславом Хоробрим; до речі, в сазі ім'я Болеслава перейшло на Свято-

полка (Бурислейф). Сага не дає повного й послідовного викладу подій першого, надзвичайно бурхливого періоду правління Ярослава, зокрема випали з неї такі важливі події, як поразка Ярослава на Бузі, захоплення Києва військами Болеслава, знищення війська киянами. Очевидно, пояснюється це тим, що Еймунд не був учасником всіх цих подій, а ісландські саги будувалися у формі життєпису головного героя, і в них йшлося лише про ті події, в яких герой брав участь. Не обійшлося в сазі і без домислів, особливо в заключних, 8—11, розділах, де йдеться, зокрема, про неймовірне вбивство Бурислейфа (Святополка) Еймундом, хитрощами вчинене в лісі.

Проте ці домисли,— власне, неминучі в сагах, які склалися на підставі пізніших переказів,— мало змінюють загальний історичний пафос «Саги про Еймунда». Як не раз вже констатували дослідники, в ній виведено достовірний образ Ярослава Мудрого, розумного і владного правителя, справжнього господаря в своїй державі, який не любив розкидатися грішми (в сазі не без роздратування закидається Ярославу скупість, відсутність «широти душі»). Відтворює ця сага і характер тогочасних скандінавсько-руських взаємин, передає специфічний колорит епохи, доповнюючи тим самим літописи та інші джерела.

З-поміж саг «Геймскрінгли» найбагатша «руськими епізодами» «Сага про Гаральда Сігурдарсона», герой якої, вояк-авантюрист і скальд, пізніше король Норвегії (1046—1066), належить до найяскравіших і найколеритніших постатей скандінавського середньовіччя. Ще юнаком Гаральд, після поразки його брата конунга Олафа, втік до двору Ярослава (1031) і допомагав йому у війнах з печенігами, про що свідчать і руські літописи. В Києві він

закохався в Єлизавету, дочку Ярослава Мудрого і, перш ніж просити її руки, вирушив з своїм загоном на пошуки слави й багатства, заручившись попередньою домовленістю з князем. Він служив у візантійського імператора, відзначився у війнах, що їх вела імперія в Італії, Африці та Малій Азії, побував як пілігрим в Єрусалимі і лише 1042 року повернувся до Києва й одружився з Єлизаветою. Незабаром по тому він вирушив на батьківщину, відвоював королівський трон і упродовж двох десятиліть правив Норвегією з властивою йому твердістю і жорстокістю.

Як розповідає сага, під час втечі з Візантії, пливучи морем до Русі, Гаральд склав кілька пісень, в яких йдеться про Єлизавету, дочку конунга Ярослава, руки якої він домагався. Наведемо одну з пісень скальда Гаральда в підрядковому перекладі:

«Ми зіткнулися з трендами так, що вони мали чисельну перевагу. Відбулася, звичайно, запекла й жорстока битва, коли ми зчепилися. Ще юнак, я навіки втратив свого повелителя, теж молодого, який поліг у битві.

Але дівчина з золотим перснем, яка живе на Русі, мене не кохає».

«Я знаюся на восьми мистецтвах; можу кувати вірші, вмію мчати на баскому коні, швидко плаваю, вмію бігати на легких лижах, метати спис і гребти веслом.

Але дівчина з золотим перснем, яка живе на Русі, мене не кохає».

«Ніхто, ні жінка, ні юнак не стануть заперечувати, що саме ми на світанку в південному місті махнули мечами, метнули списи; там є багато доказів наших подвигів.

Але дівчина з золотим перснем, яка живе на Русі, мене не кохає»¹¹.

З того часу, як в добу преромантизму в Європі пробудився інтерес до «північної поезії», пісні Гаральда були перекладені на кілька європейських мов. Значної популярності набули вони також в російській преромантичній літературі. З французького перекладу Малле навів їх у прозовому перекладі М. М. Карамзін «Історії держави Російської»¹². З'явилися також віршовані переклади І. Ф. Богдановича і М. О. Львова, зроблені теж не з оригіналу; перекладом останнього скористався К. М. Батюшков при створенні «Пісні про Гаральда Сміливого», що є вільним наслідуванням норвезького короля-скальда. Стосовно «Пісні про Гаральда і Ярославну» О. К. Толстого, то це цілком самостійний твір, романтично-сентиментальна балада про відданого рицаря-коханця, в якій вже майже нічого не залишилося ні від історичного Гаральда, ні від його скальдичної поезії.

До речі, Сноррі про цього, за пізнішими поняттями, «романтичного героя» розповідає з діловою й тверезою реалістичністю, дбаючи передусім про достовірність. Він малює Гаральда як людину мужню, відчайдушну, сміливу, але водночас хитру й жорстоку, надто ж не байдужу до воєнної здобичі. Навіть скальди, більш схильні відтінити «романтичну сторону» історії Гаральда, відзначають його жадібність. Наприклад, Торарін Скеггсон каже, що цей «зразковий витязь набрав повні руки розпеченого червоного вугілля (тобто золота. — Д. Н.)

¹¹ Лященко А. И. Былина о Соловье Будимировиче и сага о Гаральде // «Sertum bibliologicum в честь проф. А. И. Маленна» — Петроград, 1922. — С. 126.

¹² Карамзин Н. М. История государства Российского. — СПб., 1843. — Т. II. — Прим. 41.

землі грецької»¹³. А сага з суворою й відвертою правдивістю розповідає, що Гаральд відправив у Київ, а звідти на батьківщину «величезні багатства, рівні яким ледве чи можна побачити, бо він пограбував край землі, що славився золотом і дорогоцінними речами». Так здобував Гаральд право на одруження з дочкою великого князя Ярослава. Втім, ці його дії не виходили за рамки тогочасних морально-етичних норм панівного класу і аж ніяк не вважалися чимось ганебним чи компрометуючим у феодалському середовищі.

Загалом «руські епізоди» історичних саг ґрунтуються на реальних фактах скандинавсько-руських взаємин і з різною мірою достовірності відбивають дійсні події тогочасної історії Русі. Зовсім іншого змісту «руський відгомін» знаходимо в сагах легендарно-романтичних, які переповідають — і відповідно перетлумачують — сюжети героїчного епосу германських народів. Серед них особливо цікава для нас «Тідрек-сага», пізня скандинавська обробка (відноситься вона до першої половини XIII ст.) германських героїчних сказань про Дітріха Бернського.

Не вдаючись до докладного аналізу цієї саги¹⁴, вкажемо на найбільш цікаві й характерні прояви «руського відгомону» в ній. Так, якщо в циклі німецьких епічних поем про Дітріха Бернського дія локалізується в Італії, а її топографічними центрами виступають Берн (Верона) і Рабен (Равена),

¹³ Див.: *Лященко А. И.* Былина о Соловье Будимировиче и сага о Гаральде. — С. 116—117.

¹⁴ Див.: *Кирпичников А.* Опыт сравнительного изучения западного и русского эпоса. Поэмы ломбардского цикла. — М., 1873; *Веселовский А. Н.* Русские и вильтине в саге о Тидреке Бернском // Известия ОРЯС. — 1903. — Т. XI. — Кн. 3; *Studer E.* Russisches in Tidrek-saga. — Bern, 1931.

то в скандінавській «Тідрек-сазі» вона переноситься в Східну Європу і її центрами стають Константинополь та Гольмгард, столиця Русі. Як відомо, Гольмгардом скандінави називали Новгород, але в «Тідрек-сазі» під цією назвою фігурує столиця Русі Київ (такий перехід назв та імен — явище досить часте в скандінавських сагах і взагалі в епічній творчості середньовіччя). Відповідно, одним із центральних героїв твору стає князь Володимир, якого «Тідрек-сага», цей прозовий звід германських епічних сказань про Дітріха Бернського, включає в складну генеалогічну систему своїх епічних героїв. Та найцікавіше те, що образ князя Володимира в «Тідрек-сазі» — це передусім запозичення із давньоруських билин, один з яскравих проявів тогочасного міжнародного обміну епічними образами і мотивами. Свідченням билинного походження образу князя Володимира в «Тідрек-сазі» є також те, що поряд з ним виступає «страшний у битвах Іліас» (Ілля Муромець), перетворений на молодшого брата князя. Князь Володимир з цієї саги — це монументальний образ сильного володаря, а Русь у ній характеризується як найбільша держава європейського сходу, у васальній залежності від якої перебувають сусідні правителі, в тому числі й скандінавські конунги.

Ясна річ, на відміну від саг, про які йшлося вище, «Тідрек-сага» не має конкретної історичної основи і не відображає дійсних подій з історії Русі та скандінавсько-руських відносин. Вона цікава для нас насамперед тим, що в ній відбилосся узагальнене сприйняття Київської Русі, поширене в часи її розквіту на скандінавській півночі, її, сказати б, довільний художній образ, не позбавлений, однак, і широкої історичної бази, певної суми реальних понять та уявлень, трансформованих за

законами середньовічної героїко-епічної творчості.

Такого ж типу й характеру «руський відгомін» знаходимо і в німецьких епічних поемах XII—XIV ст., і в французькому епосі та рицарському романі. Так, русичі (Riuzen) згадуються, поряд з греками й «дикими печенігами», серед воїнства Етцеля в знаменитій «Пісні про Нібелунгів», перлині німецького героїчного епосу; йдеться тут і про «Київську землю» (Lant zu Kiewen). Згадки про Русь зустрічаються і в сюжетно близькій до «Пісні про Нібелунгів» поемі «Сад троянд»; зокрема в деяких редакціях цієї поеми серед витязів, які прибули до Вормса на влаштований Кримгільдою рицарський турнір, згадуються «Гартніт і Гартунг із Русі». Та найзначніший «руський відгомін» знаходимо в німецьких епічних поемах «ломбардського циклу», що виникли на ґрунті давніх сказань про Дітріха Бернського. І, що найцікавіше, в цих поемах теж, як і в «Тідрек-сазі», маємо відгомін руського героїчного епосу¹⁵.

Так, в поемі «Ортніт», складеній на півдні Німеччини в першій чверті XIII ст., активну роль відіграє Ілля з Русі (Ilias von Riuzen) — дядько і найближчий помічник головного героя, ім'ям якого названа поема. В її більш ранньому, нижньонімецькому варіанті, про який можна скласти уявлення за «Тідрек-сагою», героя звали Гартнід із Гольмгарда (тобто Новгород), і дія поеми частково відбулася на Русі¹⁶. В південно-німецькому «Ортніті»

¹⁵ Див.: Кирпичников А. Опыт сравнительного изучения западного и русского эпоса: Kraus A. Slované v literatuře staropěvecké do roku 1500 // Slovanský Sbornik.— Praha, 1886; Braun F. Russland und Deutschen in alter Zeit // Germanica. Eduard Sivers zum 75. Geburtstag.— Halle.— 1925.

¹⁶ История немецкой литературы. — М., 1962. — Т. I. — С. 122.

головний герой — лангобардський король, володар Північної Італії, туди ж змістився центр дії поеми, але дядько героя зберіг ім'я Іллі Руського і свої сюжетні функції (він допомагає Ортніту здобути жінку-красуню, дочку східного царя — язичника Махороля). Також в пізніх варіантах поеми «Вольфдітріх» дія одного з центральних епізодів відбувається на Русі, а серед персонажів зустрічаємо «маркграфиню Галицьку», яка стає хрещеною матір'ю героя, коли йому вдруге довелося хреститися після врятування з вовчої ями. Ці списки «Вольфдітріха» відносяться до XIII—XIV ст., коли Галицько-Волинське князівство стало добре знаним в Європі, зокрема в Німеччині, і цим, певне, пояснюється поява в поемі образу «маркграфині Галицької».

Згадки про Русь і русичів раз по раз зустрічаються в поезіях німецьких міннезінгерів XII—XIV ст. — Вальтера фон дер Фогельвейде, Гартмана фон Ауе, Ульріха фон Ліхтенштейна, Освальда фон Волькенштейна та інших.

Вкраплені вони і в французький героїчний епос та лицарський роман XI—XIV ст. Загалом у цих творах йдеться про чужі країни й народи — реально існуючі, історичні, а то й легендарні, фантастичні. Серед них чимало згадок про народи й країни слов'янські — про полабських слов'ян, Чехію, Польщу, Болгарію та інші.

Знаменно, що найбільше згадок — про найвіддаленішу від Франції слов'янську країну — Русь, що само по собі переконливе свідчення її важливої ролі й високого авторитету в міжнародному житті тогочасної Європи.

За підрахунками Е. Ланглуа, Русь згадується в 28 французьких *chansons de geste* близько 70 разів, у тому числі кілька разів у різних списках

уславленої «Пісні про Роланда»¹⁷. Невідомі автори епічних поем і лицарських романів говорили про Русь: «Roussie la large», «Roussie la grant» («Русь широка», «Русь велика»), славили її військову силу і «великі товари» — «руські плащі», «добрі кольчуги», «найкраще руське золото», хутра, коней і т. д. Так, про руське хутро і коней ідеться в поемі «Доон де Майанс», про руські обладунки, зброю, срібло й золото — в поемі «Рено де Монтобан». Та найцікавіший у цьому плані роман «Бев де Гастон», герой якого веде бесіду з купцями, які побували на Русі і розповідають про її багатства і чудові товари. Посиленню руської теми у французькому героїчному епосі та лицарському романі сприяв згадуваний шлюб Генріха I з Анною Ярославною, що прибула до Франції зі своїм руським почтом і до кінця життя не забувала рідну мову й культуру¹⁸. Завдяки династичним зв'язкам французи відвідували Русь, як, приміром, Бенжамен де Тудель, який приїздив до Києва сватати дочку Ярослава за Генріха I. В найзагальнішій формі французький епос відображав становище в Східній Європі, зокрема, постійне побоювання натиску печенігів, про що згадується і в «Пісні про Роланда»; печеніги своєю войовничістю викликали значне занепокоєння в Європі і, як свідчать деякі джерела, саме проти них готувався перший хрестовий похід.

В тогочасній Європі Київська Русь, як згадувалося, мала високу воєнну репутацію. У французькому епосі її «підтримував» образ богатиря велетенського зросту в чотирнадцять футів, з розкішною гривною русявого волосся і лицем в бойових

¹⁷ Langlois E. Tables des noms propres... dans les chansons de geste.— Paris, 1911.— P. 576—577.

¹⁸ Mortier P. Le chanson de Roland. Essais d'interprétation du problème d'origine.— Paris, 1939.— P. 103—104.

шрамах ¹⁹. Подібний образ руського богатира змальовано в поемі «Saisnes». А в поемі «Thebes» говориться, що руський князь (duc de Roussie) може змагатися в своїй могутності з найсильнішими володарями світу. Цікава і така деталь: в «Пісні про Роланда» тіла полеглих Роланда, Олів'є і Тюрпена за наказом Карла Великого покривають «галицьким плащем», тобто парадним корзном, що ним, за свідченням літописів, вкривали полеглих руських князів і богатирів.

Західні епічні поеми і частина саг XI—XIV ст. були пізніми літературними обробками народних епічних мотивів і переказів більш раннього часу, обробками, які стихійно вбирали зміст тієї історичної епохи, коли вони створювалися невідомими авторами, в тому числі й відомості, реальні й легендарні, про Київську Русь, які ширилися по континенту. І важливо підкреслити, що в цілому Русь сприймалася західними ерудитами й поетами не як туманно-фантастичний край чудес на зразок «Індій» середньовічних романів, а на реалістичний лад, як добре знана географічна реальність, як сильна держава, що має безпосередній вплив на політичне життя Європи. Щоправда, в «руських епізодах» тогочасних західних поем і романів присутній фантастичний елемент, але це вже явище, зумовлене передусім самою художньою природою цих середньовічних жанрів, які так само змальовували і національну дійсність. Природно, що фантастичний елемент посилювався у зображенні віддаленої країни, але принципово важливим є те, що до цьо-

¹⁹ Дробинский А. И. Русь и Восточная Европа во французском средневековом эпосе // Исторические записки АН СССР.— М., 1946.— Т. 26.— С. 113—114; Losinskiĭ G. La Russie dans la littérature française du moyen âge // Revue des études slaves.— 1929.— Т. IX.— Р. 86—87.

го зображення спричинювалися, зрештою, певні географічні та історичні знання, реальні контакти Київської Русі й Західної Європи.

У свою чергу, літописці й ерудити Русі, починаючи з Нестора, виявляли інтерес до європейських справ, в чому, як уже не раз зазначали дослідники, проявлялося усвідомлення ними належності їхньої країни до європейської етнічно-культурної спільності, європеїзм давньоруської культури й літератури²⁰. Слід тут сказати про прихід на Русь окремих пам'яток західно-латинської літератури, таких як: «Бесіди на Євангеліє» папи Григорія, апокрифічне «Никодимове Євангеліє», київські глаголічні уривки, ряд житій тощо. Приходили вони переважно через посередництво Чехії, яка довго перебувала під впливом просвітницької діяльності Кирила й Мефодія і в X—XI ст. певною мірою ще належала й до православно-слов'янської культурної спільності, користуючись водночас і латинською, і старослов'янською мовою в своїй писемності. Як відомо, деякі «латинські джерела», головним чином вже освоєні чеською літературною традицією, були використані в літописі Нестора — легенда Христіана, паннонські житія тощо.

Безперечно, найважливішими й найпліднішими для культурного розвитку Київської Русі були її зв'язки з Візантією, «вплив якої піднімався до порівняно досконалих форм спілкування високо-розвинених духовних культур»²¹. За вражаюче короткий час (правда, великою мірою завдяки болгарському літературному посередництву) Русь засвоїла величезні літературні багатства Візантії,

²⁰ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1971, — С. 9—14.

²¹ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. — Л., 1973. — С. 18.

(насамперед церковно-повчального змісту, а також візантійські хроніки, перекладні повісті тощо). Як відомо, перекладні твори складають значну частину загального фонду літератури Київської Русі, великий вплив вони мали й на розвиток літератури оригінальної. Зрештою, це активне перекладання знаменувало залучення Русі до загальноєвропейських скарбів книжності й ширше — її включення в загальний європейський культурний і літературний процес.

І тут необхідно сказати, що в середньовічній Європі утворилися дві великі культурно-історичні спільності, «латинська» і «греко-слов'янська», в яких культурний і літературний розвиток здійснювався багато в чому різними шляхами і в різних формах. Утворення названих спільностей зумовлене специфічними особливостями суспільно-державного устрою в різних регіонах Європи, відмінностями в структурі феодального ладу. Особлива роль належала також віросповідальному факторові, розколу християнської церкви на католицьку й православну, який стався в XI ст. В умовах повної гегемонії церкви в ідеологічному і загалом в духовному житті середньовіччя цей розкол мав далекосяжні наслідки. Важливим чинником розмежування було також те, що візантійсько-слов'янська культурна спільність спиралася на візантійсько-слов'янську культурну і літературну традицію, користувалася не латиною, а грецькою та старослов'янською мовами. Внаслідок всього цього тут склалася література, істотно відмінна від літератури західноєвропейського регіону, із специфічними функціональними і жанрово-стильовими ознаками. В цій спільності легко виокремлюється група південно- й східнослов'янських літератур, які не можна ототожнювати з візантійською, оскільки між ними

існували великі стадіальні й структурні відмінності²².

Отже, контекст давньоруської літератури і української літератури XIV—XV ст.— передусім візантійський і особливо південно- й східнослов'янський, а вже потім західнослов'янський та західноєвропейський. Давньоруська література та її спадкоємці були, звичайно, складовими частинами загальноєвропейського літературного процесу, але становили в ньому разом з південнослов'янськими окрему систему. І цілком слушно Д. С. Лихачов, наголошуючи на високому європеїзмі давньоруської літератури, на перший план висуває її взаємозв'язки і взаємодії в межах візантійсько-слов'янського світу²³. Динаміка цієї системи проявлялася і в тому, що в різні періоди її існування провідна роль належала різним її складникам, то південнослов'янському, то східнослов'янському. Так, на ранньому етапі переважає болгарська література, в XII—XIII ст.— давньоруська. XIV — перша половина XV ст. — це період так званого другого південнослов'янського впливу на російську й українську літератури. Як свідчить югославський дослідник В. Мошин, «історія літературних взаємовпливів між південним і східним слов'янством постає не у вигляді прямолінійного безперервного процесу однакового загального розвитку, а у вигляді хвиль впливу з однієї і другої сторони, які змінювали одна одну, — хвиль, які в окремі історичні моменти викликали пожвавлення літературної

²² Див.: Еремін І. П. О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв. // Славянские литературы. V Международный съезд славистов. — М., 1963.

²³ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — С. 9—10.

діяльності на Русі й на Балканах на базі нового комплексу ідей та літературно-художніх понять, із яких народжувалися нові літературні рухи й напрямки»²⁴.

У цей час мали місце, як ми вже переконалися також контакти давньоруської літератури з літературами Західної Європи, проте вони не набули такого ж масштабного й систематичного характеру, а в XIV—XV ст. контакти східнослов'янських літератур з західноєвропейськими не розширилися, а, навпаки, звузилися, що пояснюється вкрай несприятливими історичними умовами їхнього розвитку.

Досить своєрідну картину являли собою взаємини давньоруської літератури та її спадкоємиць з літературами західнослов'янськими. Тут передусім впадає у вічі, що польська література до останніх десятиліть XV ст. у комплексі літературних відносин східного слов'янства істотної ролі не відігравала. На цьому етапі активнішими й пліднішими були зв'язки з чеською літературою. Завдяки діяльності послідовників Кирила й Мефодія, в Чехії поширилося візантійське християнство, яке утримало свої позиції до другої половини XI ст., і завдяки цьому тогочасна моравсько-чеська література певною мірою належала до літератур православно-слов'янського кола. А в XIV ст. Чехія, єдина серед слов'янських країн, переживає яскравий розквіт рицарської та міської літератури західноєвропейського середньовіччя, що не пройшло безслідно й для східнослов'янських літератур. У XV ст. розгортається в Чехії гуситський рух, який був прологом до європейської Реформації,

²⁴ Мошин В. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV вв. — ТОДРЛ, 1963. — Т. XIX. — С. 29.

і цей рух та породжена ним література мали вплив на громадсько-церковне життя й літературу України та Білорусії.

Визначальною ознакою характеризованих літературних спільностей є функціонування у письменствах, що належали до них, відповідної жанрово-стильової системи. Така цілком визначена система склалася в південно- й східнослов'янських літературах X—XII ст. і діяла в них, майже не змінюючись, до XVII—XVIII ст. Оскільки це має принципове значення для з'ясування нашої теми, окреслимо її в загальних рисах і в такому ж плані зіставимо з жанрово-стильовою системою західноєвропейського середньовіччя.

Найхарактернішою особливістю жанрово-стильової системи східно- й південнослов'янських літератур є те, що в ній із трьох поетичних родів — епіки, лірики й драми — дістав розвиток лише епічний ряд, представлений великою кількістю своєрідних жанрів. Причому своєрідність цих середньовічних утворень настільки велика, що жанрами їх можна назвати скоріше умовно: здебільшого вони не мають визначеної структури й більш-менш чітких контурів, вони легко множаться, утворюючи комплекси, які виходять за рамки певних жанрових «моделей» або «еталонів» (термін Р. Піккіо), залежать від тематики та практичного застосування і т. д.²⁵. Це не власне літературні, не власне художні жанри. «Художня жанровість» у них розчинена, розпорошена в позахудожніх «прикладних» якостях

²⁵ *Piccio R. Models and patterns in the literary tradition of Medieval Orthodox Slavdom // American contributions to serenth international of Slavist.— Broun. Univ., 1973.— Vol. 2; Лихачев Д. С. Система литературных жанров древней Руси // Славянские литературы: V Международный съезд славистов.— М., 1963.— С. 47—70.*

і функціях. Для цієї системи характерні «жанри-еталони» — літописи, хроніки, житія, послання, проповіді тощо. Більш визначені, наприклад, як літературні жанри сказання, воїнські повісті, легенди, притчі. Переважають форми церковної літератури. Але функціонують і жанри світські: сказання, воїнські повісті, плачі, слави; це спростовує твердження деяких західних дослідників про нібито цілковиту церковність давньоруської та інших середньовічних літератур православно-слов'янського кола. Згадані жанри набагато тісніше, ніж в літературі нового часу, пов'язані з відповідними стилями. В цій системі існує специфічна єдність жанрів і стилів, існують стилі окремих жанрів у межах інтегруючого «стилю епохи». Не вдаючись до характеристики цих стилів, вкажемо лише на таку їхню загальну й водночас найбільш конструктивну рису, як відсутність «прагнення до реального». В середньовічній літературі «ми можемо відзначити жадобу абстрагованості, прагнення до абстрагування світу, до руйнування його конкретності й матеріальності, до пошуків символічних богословських співвідношень, і тільки у формах писемності, що не усвідомлювалися як високі,— спокійну конкретність та історичність розповіді»²⁶. Сильовою домінантою літератури стає прагнення до граничної узагальненості й абстрагованості, до суто символічного «прочитання» світу, що зумовлювалося загальною структурою світогляду доби, її провідними ідеологічними принципами.

Але довершимо характеристику жанрової системи літератур православно-слов'янського кола. Щодо лірики, то вона в цих літературах аж до кін-

²⁶ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — С. 124.

ця XVI — початку XVII ст. залишалася в основному в спонтанних фольклорних формах, і, скажімо, давньоруське суспільство, в якому книжність головним чином служила культовим та державно-політичним цілям, не відчувало нагальної потреби в «літературній ліриці». Як зауважував Д. С. Лихачов, «потреба в ній (ліриці — Д. Н.) в усіх прошарках суспільства обслуговувалася фольклором»²⁷. Ясна річ, цим не заперечувалося, що лірика, переважно фольклорного походження, проймала багато творів давньоруської літератури, зокрема «Слово о полку Ігоревім», — йдеться про те, що вона не перетворилася на окреме відгалуження літературної творчості з відповідною системою жанрів. Те ж саме слід сказати й про драму: її жанри теж не склалися в середньовічних східно- й південнослов'янських літературах, до XVII ст. тут існували лише ембріональні форми драматичного мистецтва у фольклорі й церковній обрядовості.

Як показали радянські дослідники, макроструктура давньоруської та інших літератур православно-слов'янського кола зумовлювалася особливостями будови феодального суспільства й державності в даному регіоні, їхніми специфічними запитами й вимогами до літератури. Насамперед тим, що в даному регіоні «художня літературна творчість розвивалася не самостійно (як особлива форма ідеології), а ніби «всередині» або в складі по-різному практично цілеспрямованих жанрів писемності (напр., і в літописанні, і в урочистій проповіді, і в агіографії, і т. д.)»²⁸.

²⁷ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. — С. 46.

²⁸ Робинсон А. Н. Литература Древней Руси в литературном процессе средневековья XI—XIII вв. — М., 1980. — С. 176.

Вкажемо ще в загальних рисах, в чому система жанрів і стилів західноєвропейських літератур середньовіччя споріднена з системою східно- і південнослов'янських літератур і в чому вони розходяться. Спорідненість найвиразніше проявляється в церковній літературі: тут в основному маємо одні й ті ж жанри з однаковою структурою і функціями, генетично й структурно близькі стилі, які у великій мірі йшли від спільного джерела, від патристики, цієї ланки зв'язку між літературами пізньої античності й раннього середньовіччя, як «латинського», так і «грецького». Значна розбіжність в жанрових системах церковної літератури двох європейських культурно-історичних спільностей з'являються в XII—XIV ст., коли в Західній Європі набуває розвитку церковна драма з її специфічними жанрами містерій, міраклів і т. д.

Та основна розбіжність в літературному процесі названих спільностей полягає в тому, що в Західній Європі зрілого або «високого» середньовіччя (XII—XIV ст.) настає інтенсивний розвиток світської літератури, яка поступово відокремлюється від церковної. Не Відродженням була створена в Західній Європі перша світська література. Інша за змістом і структурою, але по-своєму багата і різноманітна світська література з'явилася там вже в добу «високого середньовіччя». Найважливішими її видами й жанрами були епічні поеми, закорінені в народний героїчний епос, рицарські романи, лірика трубадурів і міннезінгерів, а також жанри міської літератури, переважно пародійно-комічні (фабліо і шванки, тваринний епос, драматургія інтермедій, фарсів, соті і т. д.). Як показано у ґрунтовному дослідженні Й. Бумке із соціальної історії літератури середньовіччя, вирішальною передумо-

вою розвитку цієї світської за своїм характером літератури було те, що в XII—XIV ст. на Заході монастирі втрачають роль центрів літературного життя, і такими центрами стають двори великих феодалів²⁹. Майже водночас до важливих осередків літературного життя додаються міста, де розвивається література особливого, «бюргерського» типу.

Подібні зрушення назрівали в XII—XIII ст. на східнослов'янських землях. Про це свідчать такі зразки літературної творчості, як «Слово о полку Ігоревім», «Слово Данила Заточника», билина про Михайлика і Золоті ворота, «Слово о Лазаревім воскресінні», численні фрагменти з літописів, пізніші фольклорні записи оповідань, діалогів, байок, пісень тощо. На Русі XII—XIII ст. теж центрами літературного життя були не тільки монастирі, а й двори феодалів та міста. Саме в придворно-дружинному і купецько-ремісничому середовищі творилася світська література, яка не завжди фіксувалася на письмі й невисоко цінувалася християнськими книжниками. Татаро-монгольська навала обірвала цей процес, загальмувала його, затримала вихід у писемність. Століттям пізніше лиха доля спіткала й південнослов'янські літератури, поступові яких не менш тяжкого удару нанесли османські завойовники. В такому ж становищі опинилася й візантійська література, в якій, до речі, в останній період історії (XIII—XV ст.) набула розвитку нова світська література з жанрами, аналогічними західній рицарській літературі «високого середньовіччя».

В глибинній основі літературного розвитку всієї

²⁹ Bumke J. Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150—1300.—München, 1980.

середньовічної Європи діяли спільні чинники, якими й породжувалися аналогічні явища й тенденції в літературах обох культурно-історичних утворень. Цими чинниками були: фольклор новоєвропейських народів — слов'янських, германських і романських, якому притаманна типологічна близькість, і антична культурна та літературна спадщина. Надзвичайно велику й плідну роль у розвитку середньовічних літератур, а також і в тогочасних літературних спілкуваннях відігравала народна творчість. Сучасна наука вказує, зокрема, на близькість народної епічної творчості Русі й всього слов'янського світу до народної епічної творчості Західної Європи, на спорідненість цих народнопоетичних структур. Названа спорідненість неабияк сприяла своєрідному літературному обміну того часу, коли мотиви і образи руського епосу приходили в Західну Європу (подібні факти вже наводилися вище), а епічна поезія Русі зазнавала впливу скандинавських саг, німецьких епічних поем і навіть французького рицарського роману. За слушним узагальненням австрійського вченого-славіста Й. Матля, у сфері епічної творчості Європа раннього середньовіччя «від Іспанії до Русі і від Скандинавії до Балкан не була розрізнена, а являла собою єдність»³⁰.

Спільною закономірністю літературного розвитку європейського середньовіччя як для Заходу, так і Сходу було й те, що важливу роль в ньому відігравала антична спадщина. Відмінність полягала лише в тому, що Русь, тісно пов'язана з Візантією, тяжіла до її «грецького варіанту», а Західна Європа — до «латинського». За словами того ж Мат-

³⁰ Matl J. Europa und die Slaven.— Wiesbaden, 1964.— S. 34—35.

ле, «культурна верхівка київського суспільства, ма-
буть, була набагато краще ознайомлена з класич-
ною грецькою культурою, ніж цього хотілося б
деяким історикам. Можна тут вказати на безпо-
середній вплив Гомера на давньоруську літературу,
зокрема на «Слово о полку Ігоревім», а з другого
боку — на безпосередні латинські джерела давньо-
руської літератури. Давня Київська Русь, безпе-
речно, перебувала в потоці всеєвропейського куль-
турного життя»³¹.

Під «деякими істориками» австрійський вчений
має на увазі західних буржуазних вчених, які виво-
дять Давню Русь за межі європейського культур-
но-історичного регіону, оголошуючи, зокрема, її
культуру особливим «євразійським утворенням».
Спростовуючи ці тенденційні твердження, радян-
ські дослідники доводять «європеїзм» давньоруської
культури й літератури, «дуже високий вже при
самому її зародженні»³². Це питання має прин-
ципове значення ще й тому, що йдеться про вихід-
ний пункт і початковий етап багатовікового куль-
турного й літературного спілкування східнослов'ян-
ського світу з Західною Європою.

Загалом же можна сказати, що в середньовічній
Європі склалися два великі вогнища культури —
греко-слов'янська на сході й латино-германська
на заході, — розвиток яких, при всіх яскраво вира-
жених регіональних відмінностях, здійснювався
на основі спільних глибинних закономірностей.
Культурно-літературні взаємини Київської Русі
й Західної Європи були, власне, складовою части-
ною зв'язків між цими вогнищами і водночас

³¹ Там же. — С. 56.

³² Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы.—С. 9.

істотним компонентом процесу формування всеєвропейської культури.

Проте історія Європи склалася так, що в XIII—XV ст. східне, греко-слов'янське вогнище її культури зазнало жорстокого руйнування татаро-монгольськими й турецькими ордами. Остання й найпотужніша хвиля міграції кочових народів Азії затопила Східну й Південно-Східну Європу і на тривалий час вибила греко-слов'янський світ з орбіти й ритму загального європейського розвитку. Першою жертвою цієї спустошливої навали стала Русь, яка, розкриваючи свої великі потенціальні можливості, швидко перетворювалася на центр цивілізації всього європейського сходу. «Татаро-монгольська навала,— писав Д. С. Лихачов,— не завершила собою «природного процесу поступового занепаду», навпаки, вона зовнішньою силою, штучно, катастрофічно загальмувала інтенсивний розвиток давньоруської культури. Саме тому татаро-монгольська навала була сприйнята на Русі як космічна катастрофа, як вторгнення потойбічних сил, як щось небачене й незрозуміле»³³. Так само, до речі, вона була сприйнята і в Західній Європі. Удар був настільки масштабний і жахливий, що вся Європа прийняла татар за надлюдську силу, за здійснення апокаліптичних пророцтв, а розгром Русі витлумачувався як початок вселюдського «страшного суду»³⁴. Трагедія Русі знайшла відображення в багатьох західноєвропейських історико-літературних пам'ятках, але найбільш яскраве і вража-

³³ Лихачев Д. С. Национальное самосознание Древней Руси. — М., 1945. — С. 66.

³⁴ Див.: Strakosch-Grossman B. Der Einfall der Tartaren in West-Europa.— Berlin, 1910; Soranzo G. Il papato, l'Europa christiana e i Tartari. Un secolo di penetrazione occidentale in Asia.— Milano, 1930.

юче — в «Історії монголів» Плано Карпіні, автор якої 1245 року побував у сплюндрованому й обезлюдненому Києві, прямуючи з папським посольством в Центральну Азію до великого хана. Цей опис, за вдалим висловом А. Мансюї, «на Заході прозвучав, як *Dies irae* на похоронах цілого народу»³⁵.

І справді, спустошена й поневолена татарами, частково захоплена Литвою і Польщею, Русь у XIII—XIV ст. зникла із системи європейських держав і, за словами М. П. Алексеєва, «для широких кіл на Заході ніби перетворилася в частину величезної Татарії». Однак не можна погодитися з поширеною в науці минулого століття думкою про те, ніби зв'язки між Руссю і Західною Європою на двісті п'ятдесят років повністю припинилися і почали відновлюватися лише під кінець XV ст. Безперечно, увага Західної Європи була тоді прикута насамперед до небезпечних татарських орд, але це не означає, що Русь зникла з поля зору західних мандрівників, вчених і поетів. Описи її знаходимо в таких різнорідних західних пам'ятках другої половини XIII й XIV ст., як «Подорожі» Марко Поло, «Велика праця» Роджера Бекона або анонімний «Опис Східної Європи». Його невідомий автор, певно, італієць чи француз, відносить Русь до найбільших слов'янських країн, а «слов'янську мову» називає «найзначнішою і найпоширенішою мовою світу», маючи на увазі, напевне, старослов'янську мову, яка була літературною мовою всієї східно- й південнослов'янської культурної спільності.

Здається, ніким досі не була зазначена така цікава обставина: в той час, коли реальна Русь

³⁵ *Mansui A. Le monde slave et les classiques français au XVI—XVII siècles.*— Paris, 1912.— P. 5.

ніби розчинилася у «татарській пітьмі», західні епічні поеми й лицарські романи ще довго продовжували оспівувати могутню київську державу. Так, були розширені «руські епізоди» в останній редакції німецької поеми «Вольфдїтріх», яка належить до першої половини XVI ст., другою половиною XIII ст. датована скандинавська «Тїдрексага» з її трактуванням Русі як наймогутнішої держави європейського сходу. Аналогічні приклади знаходимо у французькій літературі. І, нарешті, слід сказати, що із середньовічних поем та романів образ Київської Русі перейшов у епічні поеми Відродження,— йдеться, зокрема, про широковідомий твір М. Боярдо «Закоханий Роланд».

Італійські ренесансно-лицарські поеми (*romanzì*), жанр яких розквітнув у Феррарі в останній третині XV ст., відштовхувалися від сюжетів каролінгського циклу французького героїчного епосу; проте первісний лицарсько-християнський зміст із них вивітрився і на перший план вийшло складне плетиво романічних пригод, буйна, по-ренесансному життєрадісна гра фантазії. Провідний ідейний мотив каролінгського епосу — боротьба європейського християнського світу з мусульманами, що розпочалася з часу завоювання арабами Іспанії і не втрачала своєї гостроти протягом багатьох століть. Зберігши цю ідеологічну основу, Боярдо переніс арену боротьби «поганського» і християнського світів до Східної Європи, і грізним ворогом останнього у нього виступають уже не іспанські сарацини, а татарський хан Агрікан. Ці корективи не випадкові: в XIII—XV ст. дуже розширився загальний фронт боротьби християнської Європи з мусульманською Азією, різко посилювався натиск «поган» в особі татар і турків, і саме Русь прикривала Європу, що вступила в епоху блискучого роз-

квіту культури, на найбільш широкій і небезпечній ділянці названого фронту. Поема Боярдо таким чином у своєрідній романічно-фантастичній формі відбила усвідомлення європейцями того важливого факту, що центр багатовікової боротьби змістився на схід континенту.

У грандіозній війні, що її з невтримною фантазією зображує Боярдо, беруть участь різні народи й королівства, в тому числі й Русь. У X пісні поет, наслідуючи відповідні сцени із «Іліади» Гомера й «Енеїди» Вергілія, влаштував «огляд військ» воюючих сторін, і серед королів, що зібралися під християнськими знаменами, називає «імператора Русі Агранте»:

...Vedi l'imperator de la Rossia
Che ha nome Agrante, et e smisurato ³⁶.

Цей «велетень Агранте, імператор Русі» неодноразово з'являється в перших двох частинах поеми, і його Боярдо характеризує, поряд з «королем Готії Пандрагоном», як одного з наймогутніших союзників Орландо та інших славних паладинів Карла Великого.

Безсумнівно, Русь у поемі Боярдо — не що інше, як відголос образу Давньоруської держави (Київської Русі), який склався в середньовічному західному епосі XI—XII ст. і після татаро-монгольської навали ще довго жив у поетичній традиції народів Західної Європи.

У «післямонгольський період» Західна Русь, де склалися українська й білоруська народності, перебувала з «латинською Європою» не тільки в мирному культурному й літературному спілкуванні, яке взаємно збагачує народи й сприяє їхньому

³⁶ «Бачиш імператора Русі, він зветься Агранте і має велетенський зріст».

спільному поступу. Спершу в Галичині, приєднаній у середині XIV ст. до Польського королівства, а потім і у Великому князівстві Литовському розгортається вперта боротьба національної руської культури з феодално-католицькою культурою пізнього європейського середньовіччя. Саме в цей час, користуючись трагічним становищем православно-слов'янських країн, які зазнали розгрому й поневолення, католицизм переходить в наступ, прагнучи подолати «схизму», тобто розкол церков, насильницьким шляхом. Першим об'єктом цієї експансії й стає Західна Русь, де папська курія діє, спираючись на феодалні військово-політичні сили: спершу на німецьких пів-рицарів, а потім на шляхетську Польщу. Разом з тим католицька церква добивається в цей час духовної й культурної ізоляції «схиматиків», виключаючи їх з християнського світу й прирівнюючи до «язичників». Як відомо, в XIII—XIV ст. хрестові походи організовувалися не тільки проти мусульманського Сходу, а й проти язичницької Литви й православної Русі. Ці походи знайшли відбиття в поезії пізнього німецького міннезангу (П. Зухенвірт, почасти О. фон Волькенштейн), їх віддалений відгук долетів і до «Кентерберійських оповідань» Д. Чосера, де виведений рицар, який брав участь в такому поході.

Звичайно, не можна весь зміст культурно-літературних відносин Західної Європи і Русі «післямонгольського періоду» пов'язувати з релігійно-культурною експансією агресивного католицизму. Тоді існували й інші зв'язки, відбувалися процеси й іншого, позитивного змісту. Передусім вони пов'язані з передренесансними проявами і віяннями, про які йтиметься далі.

Слід сказати про загальну ситуацію в східно-слов'янсько-європейських літературних взаєминах,

яка виникла в «післямонгольський період». Тут не можна недооцінювати тривалої негативної ролі такого «зовнішнього» фактору, як спустошлива навала Батия і поневолення Русі, «татарське іго», що наступило потому. Як слушно вказує відомий чеський літературознавець Р. Паролек, «ненормальності у розвитку національних літератур чи їх груп спричинюються, як правило, послабленням зв'язків з загальним літературним процесом», а це послаблення здебільшого є «наслідком позалітературних факторів, таких як: національне поневолення, війни, штучна ізоляція і т. д. Після поновлення контактів доводиться «здоганяти» в освоєнні досвіду інших літератур»³⁷. Цілком слушно чеський дослідник також вказує, що порушення нормального розвитку національних літератур, їх взаємин з інтернаціональним процесом тягне за собою і «загальну архаїзацію літературної структури й особливо структури жанрової»³⁸.

Все це й сталося з східно- й південнослов'янськими літературами в XIII—XIV ст. Завоюваннями й поневоленнями вони були надовго вибиті з орбіти й ритму європейського культурного й літературного поступу — якраз у той час, коли в Західній Європі визрівав і розгортався рух Відродження. В умовах же, що склалися тоді на Русі й на Балканах (зруйнування культурних центрів, варварське засилля, жорстокий національний гніт тощо), літературний поступ був утруднений. Особливої ваги набувало тут збереження національних культурних і літературних цінностей, вірність національній

³⁷ Паролек Р. Заметки о неравномерном развитии славянских литератур // VI Mezinárodní sjezd slavistů v Praze 1968. Résumé přednášek, příspěvků a sdělení.— Praha, 1968.— S. 184.

³⁸ Там же.

традиції. Але все це з об'єктивною неминучістю приводило й до консервації структури духовного життя, існуючих літературних форм і традицій. Як зазначалося, цей процес посилювався поглибленням ізоляції від «латинської Європи», в якому особлива роль належала войовничому католицизму. Внаслідок всього цього й відбувається в східно-й південнослов'янських літературах консервація існуючої художньої системи, традиційних жанрів і форм, які в них зберігаються аж до перехідного періоду XVII—XVIII ст.

Передвідродження, яке, на думку деяких сучасних дослідників, зокрема Д. С. Лихачова, у XIV—XV ст. охопило літератури православно-слов'янського кола, не позначилося істотно на їхній макроструктурі, не внесло радикальних змін в їхню художню систему. Та й саме це Передвідродження, основними складниками якого вважаються ісихазм з його містично-усамітненим переживанням бога, звернення до «класичної» національної культури «домонгольського періоду» (яка була культурою ранньосередньовічною), стиль «плетіння слів», багатьма дослідниками ставиться під сумнів, бо надто легко названі складники вписуються в середньовічну духовну й літературну традицію і дуже важко узгоджуються зі справді ренесансними елементами.

Загалом же в XIV—XV ст., коли в «латинській Європі» стверджувалося й розвивалося Відродження, міжнародні взаємини української літератури майже повністю замикалися в межах православно-слов'янської спільності, тобто серед літератур, які перебували в аналогічному становищі і які стадіально й структурно цілком їй відповідали. Як і раніше, існував спільний літературний фонд, твори, що приходили з інших літератур спільності,

сприймалися як свої, без адаптації і переробок, тоді як окремі твори, що надходили із «зовнішніх» літератур, піддавалися переосмисленню і перетлумаченню. Свідомість слов'янської спільності на цьому етапі істотної ролі не відігравала, вирішальне значення мала належність до віросповідальної єдності. Контакти з літературами «латинської Європи», в тому числі чеською і польською, мали спорадичний характер.



ВІДРОДЖЕННЯ І УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

В тому, що ця тема й нині значна і актуальна, не може бути сумніву. Хоч за останні десятиліття і у нас, і за рубежем з цього питання написано немало, висунуто нові концепції і гіпотези, проблема Відродження в українській і загалом у східнослов'янській літературах все ще у великій мірі залишається дискусійною, далекою від остаточного її розв'язання.

До того ж в існуючій науковій літературі ця проблема розглядається майже виключно в історико-культурному аспекті, увага зосереджується передусім на висвітленні нових ідеологічних та культурних віянь, які в XV — першій половині XVII ст. приходили в східнослов'янський світ із Західної Європи або ж спонтанно виникали на місцевому ґрунті. В нашому нарисі робиться спроба розглянути проблему у власне літературознавчому аспекті: основна увага зосереджується на літературних взаєминах, на русі нових літературно-художніх тенденцій і структур, на процесі поступового формування жанрово-стильової системи нового часу в українській літературі.

Але тут не обійтись без короткого екскурсу в історію проблеми Відродження і східнослов'янського світу. Не заглиблюючись в неї далеко, по-

чнено з ХІХ ст. Тоді була вироблена струнка, логічна концепція Відродження, яка знайшла своє завершення в книзі Я. Бурхардта «Культура Італії в епоху Відродження» (1866). За цією концепцією Відродження — це епоха самоусвідомлення особистості, її всебічного прояву, епоха «відкриття людини й світу», ствердження світського характеру мислення і культури; в плані естетичному — це створення досконалого секуляризованого мистецтва, яке для нового часу має значення художньої норми й взірця. Щодо географії Відродження, то наука ХІХ ст. вбачала в ньому розумовий і культурний рух, який охопив Західну Європу, згасаючи на границях слов'янського світу. Таким чином, «класична концепція» Відродження повністю виключала із цього культурного руху східнослов'янський світ, нерідко навіть ставилася під сумнів причетність до нього західнослов'янських країн і Хорватії. Йдучи за цією концепцією, О. М. Пипін писав, що «для Давньої Русі справді залишалися чужими ті великі рухи в сфері віри й думки, які хвилювали Захід ще з половини середніх віків і наслідком яких було Відродження»¹.

У ХХ ст. відбулися глибокі зрушення і зміни у вивченні й трактуванні Відродження, які стосуються і сутності явища, і його хронологічних та географічних меж. Особливо це притаманне науці буржуазного Заходу, в якій з'явилося багато різномірних, часто довільних і суперечливих трактувань Відродження; однак саме в підході до географії цього руху істотних змін не сталося. Більше того, якщо в трактуванні хронологічних меж Відродження в західній науці існує тенденція край-

¹ Пыпин А. Н. История русской литературы. — СПб, 1898. — Ч. II. — С. 72.

нього їх розширення, головним чином за рахунок їх пересунення в глибину середніх віків, до XII—XIII ст., то у визначенні його географічних границь проявляється протилежна тенденція. Так, розповсюджене розуміння Відродження як феномена італійської культури на схилі середньовіччя, що не має аналога навіть в інших країнах Західної Європи. Наприклад, відомий німецький вчений Е. Р. Курціус твердив, що в літературах інших західноєвропейських країн мали місце явища, які лише зовнішньо схожі з італійським Відродженням, він відмовлявся поширювати на них назву «ренесанс» і пропонував називати їх «італіанізмом»².

Само по собі, подібний або близький підхід до проблеми виключає навіть припущення про ренесансні віяння та впливи в східнослов'янському світі XV—XVI ст. Характерні в цьому відношенні, наприклад, твердження М. Брауна, що про справжнє проникнення гуманізму й ренесансної культури в межі східнослов'янського світу XVI—XVII ст. не може бути й мови, що «з гуманізмом у точному значенні слова Русь ніколи не мала нічого спільного»³. Власне, висловлюється стара точка зору, міняється лише її ідеологічна аргументація. За останню буржуазним вченим нині служать новітні культурно-історичні, геопсихологічні, соціопсихологічні та інші теорії, концепції циклічного розвитку цивілізацій як замкнутих структур, використовується також горезвісна «євразійська теорія», за якою слов'янський Схід — це особлива «проміжна» цивілізація, протиставлена європейській. Ви-

² *Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter.*— Bern, 1954.— S. 44—45.

³ *Braun M. Das Eindringen des Humanismus in Russland im 17. Jahrhundert // Die Welt der Slaven.*— 1956.— H. 1.— S. 34—49.

словлюються хибні думки, що рухи гуманізму, Відродження, Реформації не сприяли розвиткові духовних і культурних відносин між «Заходом» і «Сходом», а лише остаточно визначили історичний контраст між ними, поглибили прірву⁴.

Радянська наука тривалий час теж дотримувалася «класичної» концепції ХІХ ст., що тлумачила Відродження як рух західноєвропейський. Рішучий перегляд цієї точки зору розпочався в другій половині 50-х рр., а з особливою інтенсивністю розгорнувся у наступному десятилітті. І, як нерідко буває в подібних випадках, не обійшлося без перебільшень, з'явилося чимало статей, нарисів і навіть книг, автори яких з ентузіазмом відкривали гуманізм і Відродження в Росії, на Україні і в Білорусії ХV—ХVІІ ст. та захоплено описували їх здобутки. Проте найсерйозніше явище цього періоду — концепція «всесвітнього Відродження», з якою виступив М. Й. Конрад.

Згідно з цією концепцією, всі країни Старого світу пережили своє Відродження як тривалий — в інтернаціональному плані — культурно-історичний процес, який, розпочавшись у VІІІ ст. на берегах Тихого океану, в Китаї, котився майже упродовж тисячоліття через євразійський континент і завершився в ХVІІ ст. на берегах Атлантичного океану, в Англії⁵. Не претендуючи на вичерпну оцінку цієї концепції (це насамперед справа сходознавців), необхідно, однак, сказати, що вона, до крайніх меж розсуваючи границі Відродження, тим самим неминуче приводить до крайнього ослаблення його специфічних рис і до втрати його кон-

⁴ *Čiževskij D.* Aus zwei Welten. Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen literarischen Beziehungen.— S'Gravenhage, 1956.— S. 2.

⁵ *Конрад Н. И.* Запад и Восток. — С. 249—250.

кретно-історичної сутності. Перш за все вона, як зазначив Р. М. Самарін, «знімає проблему перевороту як сутності доби Відродження і проблему революційного значення естетики й мистецтва Відродження в тому її вигляді, в якому розглядав її в своїх працях Енгельс»⁶. Те ж саме відзначають і сходознавці, як, приміром, Б. Л. Рифтін, який відмовляється визнати ренесансною китайську літературу VII—XV ст., «оскільки Відродження — це передусім явище ідеологічне, переворот в умах людства, що його якраз і не відбулося в країнах Далекого Сходу, де так затяглося середньовіччя⁷. І справді, що це за китайське Відродження VIII—IX ст., за яким наступило не піднесення в сферах суспільного й культурного життя, а тисячолітній застій, тисячолітня консервація феодалізму?

У марксистській науці поняття Відродження включає обов'язковий момент зламу, перевороту в розвитку суспільного й культурного життя. Поставши на ґрунті розкладу феодального ладу й формування всередині нього нових, буржуазних відносин, культурний рух Відродження, в свою чергу, чинив активну дію на названі процеси, які знаменували початок зміни суспільно-історичних формацій. Перехідна за своїм характером і структурою, культура Відродження була невіддільною від цієї зміни формацій.

Поява характеризованої концепції немалою мірою зумовлена тим, що саме поняття Відродження «досі залишається мінливим, хистким, розпливчас-

⁶ Самарин Р. М. «...Этот честный метод» // К истории реализма в западноевропейских литературах. — М., 1974. — С. 20.

⁷ Типология и взаимодействие средневековых литератур Востока и Запада. — М., 1974. — С. 52—53.

тим, таким, що міняє свій обсяг і смисл»⁸. З минулого століття існують, власне, два поняття Відродження: як конкретно-історичного явища зі своїми специфічними завданнями й функціями, визначеного в часі й просторі, і як явища дискретного, позачасового, що виникає в різних місцях і в різні епохи, знаменуючи поновлення активності певного народу чи регіону в сфері духовної культури після тривалого застою чи занепаду. В такому значенні, наприклад, щедро вживається термін «слов'янське Відродження» щодо національно-культурного піднесення поневолених слов'янських народів наприкінці XVIII — на початку XIX ст. І хоча М. Й. Конрад наголошував конкретно-історичний характер своєї концепції, спиралася вона на подібне широке розуміння Відродження, узагальнюючи пожвавлення культурної активності народів Сходу в розлозі хронологічному діапазоні з VIII по XV ст., яка, однак, не знаменувала зламу в суспільному й культурному розвитку, не набула специфічних рис і функцій, притаманних Відродженню в конкретно-історичному значенні.

І все ж ця концепція мала позитивний вплив на науку, який полягає насамперед у тому, що вона загострила увагу до національних передумов і витоків Відродження в різних країнах і регіонах, до спонтанних моментів його виникнення і розвитку, в тому числі і в східнослов'янському світі.

Автор книги дотримується концепції, за якою Відродження у східних слов'ян — проблема передусім європейська, і її продуктивне розв'язання можливе лише на основі «традиційного» розуміння Відродження як великого ідейного й художнього

⁸ Алексеев М. П. Явления гуманизма в литературе и публицистике Древней Руси (XVI—XVII вв.). — М., 1958. — С. 3.

руху, що виник в Європі на зламі суспільно-історичних формацій, дія якого поступово поширилася на весь континент. І хоч у східнослов'янських літературах процеси перехідного характеру інтенсивно розгорнулися століттям чи двома пізніше, немає підстав виключати їх із загальноєвропейського контексту, в якому ключова позиція належить Відродженню, із загальної спрямованості й детермінованості культурного й літературного поступу нашого континенту.

Не слід ігнорувати положення щодо географії Відродження, висловлені Ф. Енгельсом. Як зазначалося, до нової культурної спільності, що склалася в XV—XVI ст., він відніс лише країни Західної і Центральної Європи; тут внаслідок «найбільшого прогресивного перевороту» виникає нова європейська література, яка поширюється і на ту частину слов'янських країн, що належала до «латинської Європи» — Далмацію і Хорватію, Чехію і Польщу. Проте в її орбіту не ввійшли країни православнослов'янського кола, в яких література і вся духовна культура в XV—XVI ст. ще зберігали в основному середньовічний характер і структуру в їхньому «східному», візантійсько-слов'янському варіанті. Тому Ф. Енгельс і не включив ці країни в «культурну область», де в XV—XVI ст. розквітло Відродження, розвивалися ренесансні літератури.

Однак, як показали в останні десятиліття радянські вчені (М. П. Алексєєв, І. М. Голенищев-Кутузов, Д. С. Лихачов та інші), на слов'янському Сході в цей час теж спостерігаються важливі зрушення, які знаменують поступовий поворот у бік нової культури, початок поступового переходу на нові шляхи розвитку. Так, в українській літературі процес перебудови її структури починається в XVI ст., але набуває розмаху й завершується він

уже за межами доби Відродження, в XVII—XVIII ст. Своє «матеріалізоване» вираження названий процес знаходить у тому, що у цей час в українській та інших східнослов'янських літературах стверджується нова загальноєвропейська система жанрів та стилів, яка склалася в добу Відродження.

Простежмо появу й розвиток взаємин української літератури з західноєвропейським і західнослов'янським Відродженням, її входження в новий контекст європейського літературного розвитку. Для української літератури настає «той момент якісного зрушення в літературній системі кожної епохи, коли в цій системі відбувається перегрупування сил, коли деякі літератури (чи їх групи) ніби «випадають» із колишньої системи типологічних зв'язків, інтегруючись в іншу... систему типологічних зв'язків»⁹. Ці зрушення й зміни мали важливе значення для всієї сукупності східнослов'янських літератур, які розвивалися в постійному тісному взаємозв'язку і які теж вступали на шлях переходу й перебудови.

Певна річ, для того щоб зерна гуманізму й ренесансної культури проростали на українському ґрунті XV—XVI ст., необхідні були відповідні передумови економічного, соціального й культурного характеру. В своїй суспільно-історичній сутності ренесансно-гуманістичний рух був породженням процесів розкладу феодальної системи і одночасного формування в її надрах буржуазних відносин. На сході Європи, зокрема на українських і білоруських землях, розвиток феодалізму відбувався повільнішими темпами, але й тут в XV—XVI ст. виразно

⁹ *Неупокоева И. Г.* История всемирной литературы. — С. 106.

проявляються симптоми його кризи й занепаду. Про це свідчило різке загострення класових суперечностей у Галичині й інших українських землях, яке виливалось в спалахи селянських повстань, таких як повстання 1490 р. під проводом Мухи або повстання 1514 р. на Закарпатті спільно з угорськими, словацькими та румунськими селянами. Десь з кінця XV ст. на Наддніпрянщині починає формуватися козацтво, а з другої половини XVI ст. розпочинаються селянсько-козацькі повстання проти шляхетсько-кріпосницького гніту, які посилюються з кожним десятиліттям. Все це й створювало об'єктивні передумови для появи й поширення передових ідейних віянь та рухів на українських землях.

Значного розвитку в XV—XVI ст. набувають українські міста, особливо в Галичині та на Волині, які стають центрами промисловості й торгівлі. Багато з них здобувають в цей період магдебурзьке право, тобто звільняються з-під влади феодалів, від феодальних поборів і повинностей. Саме міста й стають тим суспільно-історичним осередком, в якому визрівали умови для адаптації й поширення ренесансно-гуманістичних віянь та тенденцій. Поряд з цим, городяни, передусім їх пригноблена плебейська частина, були в той час соціальним середовищем, найбільш прийнятливим до єретичних вчень, яким у східних слов'ян належала важлива роль у підготовці ґрунту для поширення гуманістичних і реформаційних ідей.

Слід вказати й на такий фактор, як криза західноноруської православної церкви у XV—XVI ст., що знаходила прояв у падінні престижу духовенства, в незадоволенні народних мас його суспільною практикою і низьким моральним рівнем, у розповсюдженні «сумнівів у вірі» тощо. Це зрештою

було явище, аналогічне тому, що спостерігалось і в Західній Європі в добу Відродження. Проте на Україні і в Білорусії, які зазнавали чужоземного польсько-литовського гніту, всі ці процеси відбувалися в специфічній формі, вони або ж не могли набути належного й послідовного розвитку, або ж зазнавали великих ускладнень і трансформації під дією зазначеного чинника. І все-таки названі процеси, при всій їх неповноті й ускладненості, викликали серйозні зміни в суспільно-політичному й культурно-мистецькому житті України XVI ст. і мали далекосяжні наслідки.

Слід враховувати й те, що в добу Відродження відбувається активізація зв'язків українських і білоруських земель з країнами Західної Європи, зокрема з Італією. Італійські міста-республіки, заснувавши квітучі колонії на північних берегах Чорного й Азовського морів, розгортають у XIV—XV ст. торговельну діяльність як у Московській Русі, так і на Україні й Білорусії. Важливі шляхи італійської торгівлі перехрещувалися тоді у Львові, тож не дивно, що в XVI ст. це старовинне українське місто стає одним із значних вогнищ слов'янської ренесансної культури. У цей час в містах України з'являються не тільки італійські купці, а й вчені, будівничі, митці, серед яких були й справжні діячі культури¹⁰. Як писав М. Бажан, «з Ломбардії, з Феррари, з Болоньї, з якогось невеличкого Кампйоне вже в XIV ст. рушали через Карпати й переправи Дунаю майстри, щоб ставити на українській землі церкви й монастирі, шляхетські палаци й купецькі хорони, навчаючи будівників Львова й Луцька, а згодом і Києва, і Переяслава,— суворой

¹⁰ Див.: *Daugnon F. de. Gli Italiani in Polonia dal IX secolo al XVII.*—Crema, 1905.—V. 1.

стриманості пропорцій Ренесансу й щедрості барокканського оздоблення»¹¹.

Важливим фактором у поширенні ренесансних віянь на Україні в XV — першій половині XVII ст. стає навчання вихідців з українських земель у європейських університетах. Слід підкреслити, що ці виїзди молоді до європейських університетів здебільшого не були випадковостями, викликаними приватними причинами — волею шляхетних батьків чи сцієнтичними захопленнями окремих індивідумів. Вони зумовлювалися й об'єктивними факторами, серед яких найважливішим був економічний розвиток міст, активізація їхніх торговельних зв'язків, що породжувало потребу в освічених людях, фахівцях тогочасних «інтелігентних професій» — лікарях, юристах, вчителях тощо. Слід зазначити й такий специфічний для тогочасної України фактор, як потреба у «вчених людях» — теологах-полемістах, письменниках-полемістах і т. д., — що спричинювалося боротьбою проти католицької експансії, яка невпинно посилювалася в XVI—XVII століттях.

Засвоюючи в європейських університетах здобутки ренесансної культури, студенти переносили їх на батьківщину, сприяючи тим самим поступові рідної культури. При цьому їм доводилося долати запеклу протидію поборників національної старовини, противників усього «латинського». Серед останніх найвпливовішими були ієрархи православної церкви, які, як приміром львівський єпископ Г. Балабан, вважали, що «люди от многих бывающие в Италии, премудрием внешних учений прельщающиеся, в различные ереси впадают и

¹¹ Бажан Микола. Зустрічі на вікових шляхах // Люди, книги, дати. — К., 1962. — С. 232.

обнажившиися благочестия, от церкви отпадают»¹². Внаслідок такої позиції православної ієрархії «чимало обдарованих, але незаможних дрібних шляхтичів і городян руського походження з Галичини й Литви для того, щоб одержати західну гуманістичну освіту, змушені були переходити в католицтво і на кошти єпископів та монастирів їхати до Італії»¹³. Проте вже ніякий опір консерваторів не міг зупинити процес, який мав важливе значення для розвитку тогочасної української культури і літератури.

Слід зазначити, що навчання вихідців з українських земель в європейських університетах почалося з середини XIV ст. У XV ст. їх кількість швидко зростає, зокрема в італійських університетах, де стверджувалися гуманізм і ренесансна культура.

Серед студентів-українців, які в XV ст. навчалися в італійських університетах, зустрічаємо вже кілька імен, які заслуговують на серйозну увагу. Так, 1449 р. дістав у Болонському університеті ступінь доктора медицини магістр Мартін Іоанн із Перемишля, яким згодом був написаний підручник з арифметики і складені астрономічні таблиці. Трохи пізніше, наприкінці 70-х рр. XV ст., в Болонському університеті завершив освіту Юрій Котермак із Дрогобича, наукова й педагогічна діяльність якого нині у нас широко відома. У Німеччині, в Грейфсвальдському університеті навчався Павло Русин із Кросна, латиномовний поет Відродження (в списку майбутніх бакалаврів цього університету за 1499 р. значиться Paulus Crosnensis de Rucia —

¹² Памятники полемической литературы Западной Руси. — СПб, 1882. — Т. П. — С. 932.

¹³ Голенищев-Кутузов И. Н. Славянские, литературы. — М., 1973. — С. 140.

Павло із Кросна на Русі) ¹⁴. Найпррмітніша по-
стать серед українців, які в першій половині XVI ст.
навчалися в західноєвропейських університетах —
це Станіслав Оріховський. Він же в листі до іта-
лійського вченого-гуманіста П. Рамузіо засвідчує,
що в 20—30-х рр. XVI ст. серед студентів з Поль-
ського королівства, які навчалися у Падуансько-
му університеті, найбільше було вихідців із Малої
Польщі й Русі (Руського воєводства, тобто Гали-
чини.— Д. Н.), що руські шляхтичі прибували туди
з таких глухих куточків, куди навіть не заглядали
королівські комісари ¹⁵. Нагадаймо у зв'язку з цим,
що на XVI ст. припадає розквіт Падуанського
університету, який тоді заслужено вважався кра-
щим в Італії і в усій Європі; пояснюється це на-
самперед тим, що він належав до багатой Венеці-
анської республіки і мав надзвичайно високий на
ті часи бюджет — від 65 до 75 тисяч флоринів, а це
дозволяло йому зосереджувати на своїх факульте-
тах кращі наукові сили країни. В Падуї існували
численні земляцтва, причому третім за кількістю
студентів було в XVI ст. земляцтво польське, не-
абиякою мірою завдяки тому, що до нього входили
також вихідці з Литви, Русі (тобто України й Біло-
русії) та Угорщини. За свідченням польських дос-
лідників, з середини XVI ст. багато «рутенських
студентів» навчалось в Базельському університеті
(Швейцарія), популярності якого дуже сприяв
Еразм Роттердамський, який провів там останні

¹⁴ Голенищев-Кутузов И. Н. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI вв. — М., 1963. — С. 230—231.

¹⁵ Epistolae clarorum virorum, selectae de quemplurimus optima ad judicandam noctrorum eloquentiam.— Venetia, 1556.— P. 22—23.

роки життя¹⁶. Цікаво зазначити, що у визначенні національної належності «рутенських студентів» у реєстрових книгах західних університетів другої половини XVI ст. починає вже вживатися назва «Україна», але у вузькому обласному значенні, як Наддніпрянина. Приміром, у списках Сорбонни за 1567 р. якийсь Адріан Заторікус визначений як студент «рутенської нації з України».

У середині XVI ст., у зв'язку з поширенням реформаційних рухів у Речі Посполитій, серед українсько-білоруської молоді теж посилюється потяг до протестантських університетів, передусім німецьких. У свою чергу, це навчання зміцнювало позиції протестантизму на Україні й Білорусії, активно сприяло його розповсюдженню: крім особистого впливу, студенти привозили з собою багато протестантської літератури, яка розходилася серед місцевої шляхти, а також певною мірою й серед городян. Як свідчить М. Любович, відомий дослідник реформаційного руху в Речі Посполитій, у XVI ст. «багато русинів і поляків з перемишльської та інших руських земель виховувалися у Віттенберзькому та інших університетах. Варто лише заглянути в список студентів Віттенберзького університету за 30-і й 40-і рр., і одразу зустрінеш багато прізвищ з позначеннями: *Ruthenus* або ж *Polonus ex Russia*»¹⁷. Чимало вчилася в протестантських університетах українців і білорусів із Великого князівства Литовського. 1535 р. король Сігізмунд I видав заборону відвідувати за кордоном «єретицькі школи»; проіснувала вона недовго,

¹⁶ *Kallenbach J.* Polacy w Bazylei w XVI wieku // *Archivum do dziejów literatury i oświaty w Polsce.*— 1890.— Т. VI.— S. 1—4.

¹⁷ *Любович Н.* История реформации в Польше // *Кальвинисты и антитринитарии.* — Варшава, 1883. — С. 74.

лише до 1542 р., зате було суворо заборонено привозити із-за кордону протестантську літературу й поширювати її. Але протестанти теж не сиділи без діла. Зокрема, князь М. Радзивілл Чорний, глава кальвіністів у Великому князівстві Литовському, заснував по закордонних протестантських університетах кілька стипендій для литовсько-руської молоді.

Крім Павла Русина й С. Оріховського, в західноєвропейських університетах XVI ст. здобувало освіти ще ряд визначних діячів тогочасної української й білоруської культур. Так, на початку 10-х рр. XVI ст. в Падуанському університеті навчався Ф. Скорина, видатний білоруський культурний діяч і першодрукар, і це навчання, на одностайну думку білоруських дослідників, відіграло велику роль у формуванні його ренесансно-гуманістичних поглядів. У останній третині XVI ст. до західних, переважно італійських і німецьких, університетів їхали продовжувати освіту деякі вихованці Острозької колегії, як, наприклад, ієромонах Кипріан, який у передмові до «Бесід Іоанна Златоустого», київського стародруку 1624 року, характеризується як «любомудрствовавший в Єнетіях (Венеції — Д. Н.) і Патавіях (Падуї — Д. Н.)»¹⁸. Також Мелетій Смотрицький, видатний український письменник-полеміст кінця XVI — початку XVII ст., після закінчення Острозької школи виїхав разом із своїм учнем, князем Соломерецьким, до Німеччини, де слухав лекції в Лейпцігському, Віттерберзькому та Нюрнберзькому університетах. Як вказують деякі дослідники, в університетах Італії та Франції опановував «латинську вченість» Петро Могила,

¹⁸ Харлампович К. Западнорусские православные школы XVI и начала XVII века. — С. 274—275.

засновник Києво-Могилянської колегії, яка наприкінці XVII ст. була перетворена в академію, перший вищий навчальний заклад на східнослов'янських землях ¹⁹.

Наведені факти, далеко не повні,— адже ця форма українсько-європейських культурних зв'язків доби Відродження ще мало вивчена,— є важливим свідченням поширення гуманізму й ренесансної культури на українських землях в XV—XVI ст. Разом з тим практика навчання молоді в європейських університетах створювала важливі передумови для включення українського народу в творення слов'янської культури Відродження. І. М. Голенищев-Кутузов відзначав у своїй доповіді на V Міжнародному з'їзді славістів, що «в XVI ст. з кафедр Кракова й Болоньї, Падуї і Відня вихідці з українських степів коментували латинських поетів», що «гуманісти українського походження, які вважали себе русичами, розвивали свою діяльність у самій Польщі й на Заході, вони поклали свої камені в фундамент чудової будови польського Відродження» ²⁰.

Водночас названа практика сприяла формуванню на Україні прошарку інтелігенції, яка за своїм типом наближалася до ренесансної. У зв'язку з цим нагадаймо, що поява нової, світської інтелігенції, яка протистояла середньовічно-клерикальній, була одним з найважливіших історичних звершень доби Відродження. За словами М. Й. Конрада, «воно трималося на інтелігенції доби, а вона, ця інтелігенція, була, безсумнівно, міжнародною, в масштабах свого часу, звичайно», її ж поява «була необхідною

¹⁹ Див.: *Титов Хв.* Стара вища освіта в Київській Україні XVI — поч. XIX ст. — К., 1924. — С. 85.

²⁰ *Голенищев-Кутузов И. Н.* Гуманизм у восточных славян // *Украина и Белоруссия.* — М., 1963. — С. 6—7, 26.

для руху людської думки, суспільного життя, культури, науки»²¹. На Україні цей процес не дійшов тоді до завершення, прошарок інтелігенції, відмежованої від церкви, так і не визначився, але при всьому тому вона зіграла першорядну роль у піднесенні української культури й літератури кінця XVI—XVII ст., а згодом взяла активну участь у перетвореннях, що відбувалися в російській культурі другої половини XVII—початку XVIII ст.

Ми не будемо тут докладно зупинятися на поширенні гуманістичних і реформаційних ідей та тенденцій на Україні XVI—XVII ст., оскільки ця проблема досить ґрунтовно висвітлена в ряді досліджень, на які ми й посилаємося²². Нас цікавить передусім суто літературознавчий аспект тогочасних відносин української літератури, який майже не потрапляв у поле зору дослідників,— її контакт-но-генетичні зв'язки, типологія художніх течій і структур, процес формування нової жанрово-стильової системи, спільної з системою європейських літератур нового часу.

У XVI ст. починає змінюватися вся система слов'янських і європейських взаємин української літератури. Цей процес пов'язаний з докорінними змінами в загальній системі європейських літературних відносин і зв'язків, у їхньому характері та структурі. В добу Відродження починає стиратися грань між «візантійсько-слов'янською» і «латин-

²¹ Конрад Н. И. Запад и Восток. — С. 238, 247.

²² Див.: Савич А. Нариси з історії культурних рухів на Україні та Білорусії в XVI—XVIII ст. — К., 1929; Голенищев-Кутузов И. Н. Гуманизм у восточных славян // Украина и Белоруссия; Ісаєвич Я. Д. Братства та їх роль у розвитку української культури XVI—XVIII ст. — К., 1966; Наливайко Д. С. Україна і європейське Відродження // Вітчизна. — 1972. — № 5, та ін.

ською» спільностями, великою мірою зумовлена конфесіональним чинником, і починає формуватися нова, всеєвропейська літературна спільність, заснована вже на інших, позаконфесіональних підвалинах.

Культура Відродження спершу в Італії, а потім і в інших країнах Західної і Центральної Європи прийшла на зміну середньовічній «латинській» культурно-історичній спільності. Визначаючи «культурний терен», на якому розгорнувся рух Відродження, Ф. Енгельс включив до нього всю Західну й Центральну Європу із Скандинавією, Польщею й Угорщиною. Вказав він і на одну з характерних рис епохи — появу взаємозв'язку в розвитку нових культур і літератур: «...вся Західна й Центральна Європа, включаючи сюди й Польщу, розвивалися тепер у взаємозв'язку»²³. Власне, йдеться про появу нової, ренесансної культурної спільності, всередині якої відбувалося становлення взаємопов'язаних літератур нового типу, відмінних від середньовічних, європейських літератур нового часу.

Важливе свідчення існування цієї спільності — нова художня система західноєвропейських літератур, яка складається в добу Відродження. Ця ж система, що формувалася з різнорідних елементів, як класичних (античних), так і середньовічно-фольклорних, була якісно новим утворенням, жанрово-стильовою системою європейських літератур нового часу. Можна сказати, що тим самим добою Відродження був сформований кістяк макроструктури новочасної європейської літератури, який згодом зазнавав певних змін і доповнень, але радикально не перебудовувався аж до наших днів. Ті літератури Європи, зокрема українська, які

²³ Енгельс Ф. Діалектика природи // Маркс К., Енгельс Ф. Твори. — Т. 20. — С. 374.

пізніше переживають свій перехідний період, теж поступово розвивають цю жанрово-стильову систему, звичайно, з певними регіональними й національними відмінностями.

Щодо православно-слов'янської культурної спільності, до якої належала українська література, то вона, починаючи з XVI ст., теж поступово занепадає. В цьому також проявилася дія Відродження. Маємо на увазі не тільки впливи західноєвропейського Відродження, а й стадіальні процеси та тенденції ренесансного характеру, які іманентно розвивалися на місцевому ґрунті, зокрема українському. Проте хоч названа спільність у XVI—XVII ст. занепадала, вона ще тривалий час залишалася важливим фактором у житті східно- й південнослов'янських літератур, і цим не можна нехтувати.

Необхідно зауважити: занепад характеризуваної середньовічної спільності не означав послаблення культурних і літературних взаємозв'язків між східними й південними слов'янами, тепер вони поступово набувають нового змісту й нових форм. І на даному етапі для кожної із цих літератур найближчим оточенням і контекстом залишаються літератури православно-слов'янського кола. Свідомість конфесіональної спільності продовжує відігравати важливу роль, але водночас дедалі більшого значення набуває усвідомлення слов'янської етнічно-культурної близькості. Істотним моментом є те, що тепер традиційний механізм взаємозв'язків починає служити і для поширення в регіоні нових, ренесансних віянь та впливів. У XVI — першій половині XVIII ст. центр ваги в цій системі взаємозв'язків знову переміщується на східнослов'янські літератури, причому активну роль починає відігравати саме українська література.

У перехідний період розширюється діапазон взаємин української літератури і водночас змінюється не тільки їхня орієнтованість, а й їхній зміст та структура. Найближчими до української літератури залишаються однотипні з нею літератури православно-слов'янського кола, але об'єктивно для неї, так само як і для літератур російської і білоруської, дедалі зростаючої ваги і значення набувають зв'язки з західноєвропейським і західнослов'янським Відродженням. Важливі зрушення і переорієнтації відбуваються у цей час і в слов'янському контексті української та інших східнослов'янських літератур: починаючи з XVI ст., в системі їхніх взаємин на перший план виходять і набирають все більшого значення зв'язки із західнослов'янськими літературами, насамперед з польською. Великою мірою пояснюється це тим, що в перехідний період Польща виступає посередником у зв'язках східнослов'янського світу з європейськими культурами Відродження й барокко.

Слід визначити специфічне місце української літератури в системі тогочасних європейсько-східнослов'янських літературних взаємин. В силу географічних та історичних обставин Україна й Білорусія упродовж століть перебували на межі двох культурно-історичних спільностей, внаслідок чого вони не тільки зазнавали інтенсивнішого впливу нової європейської культури, а й виступали посередниками в її поширенні на слов'янському Сході. Відомий хорватський славіст М. Мурко назвав Україну того часу «класичною областю для порівняльного літературознавства»²⁴, оскільки тут

²⁴ Рецензії на праці О. Колесси «Українські народні пісні в поезіях Б. Залеського» та «Шевченко і Міцкевич» // Archiv für slavische Philologie.— 1895.— Bd. XVII.

раніше розпочався й активніше протікав процес взаємодії середньовічної візантійсько-слов'янської літературної традиції з новими європейськими віяннями та впливами. Російська наука дожовтневого часу дотримувалася погляду, що в XVI—XVII ст. європейські впливи приходили в Росію майже виключно через «двохступеневе» польсько-українське посередництво. Це, безперечно, звужувало діапазон тогочасних російсько-європейських зв'язків, і тому сучасні радянські вчені значну увагу приділяють також прямим контактам між Росією і Західною Європою²⁵. Та разом з тим І. М. Голенищев-Кутузов слушно зазначає, що європейсько-східнослов'янські літературні зв'язки XVI—XVII ст. «неможливо охопити й зрозуміти, не вивчивши попередньо український гуманізм. Західна Русь була осередням, трансформатором, передатчиком західної літератури тривалий час; вона була також лабораторією російського вірша»²⁶.

Отже, українська література, разом з білоруською, належала до тих літератур східно- й південнослов'янської спільності, які найраніше вступили у взаємини з європейським Відродженням. Пояснюється це тим, що Україна й Білорусь становили тоді пограниччя з «латинською Європою», де розквітло Відродження. «В Польщі й Галицькій Русі, яка входила до її складу, — констатує І. М. Голенищев-Кутузов, — гуманістична течія проявляється в другій половині XV ст.», що було пов'язано

²⁵ Див.: *Алексеев М. П.* Явления гуманизма в литературе и публицистике Древней Руси (XVI—XVII вв.). — М., 1958.

²⁶ *Голенищев-Кутузов И. Н.* Украинский и белорусский гуманизм // *Славянские литературы.* — М., 1973. — С. 216.

з італійськими впливами²⁷. На інших українських землях та в Білорусії ренесансно-гуманістичні віяння та тенденції поширюються вже в XVI ст. Причому вони були не лише наслідком польських та західних впливів, але й породженням поступального розвитку національних культур і літератур.

Розглядаючи відносини української літератури з європейським Відродженням, важливо наголосити, що вона входила в спілкування не з якимось абстрактним «ренесансно-гуманістичним духом», а з певними течіями і явищами тогочасних західноєвропейських і західнослов'янських літератур. Література європейського Відродження тільки здалеку уявляється цілісним масивом; при близькому ж розгляді — це комплекс течій і стилів, що істотно різняться між собою. Адже Відродження — не якась цілісна структура духовного життя на схилі середніх віків, а передусім система тривалих і складних процесів перехідного характеру в розвитку європейської культури й літератури, що відбувалися на обширі нової культурно-історичної спільності й включали різні зональні й національні особливості й «відхилення».

Основними, організуючими виступали в літературі Відродження течії, які можна назвати «ренесансним класицизмом», «ренесансним романтизмом» і «ренесансним реалізмом»; своєрідний, але пов'язаний з Відродженням тип літератури був витворений Реформацією. Кожній із цих течій, об'єднаних ренесансом як синтезуючим напрямом доби, її «великим стилем», притаманні рельєфно

²⁷ Голенищев-Кутузов И. Н. Ренессансные литературы Западной и Восточной Европы // Литература эпохи Возрождения и всемирная литература. — М., 1967. — С. 264.

виражені стильові особливості, а також своя система жанрів²⁸.

Особлива роль античності в добу Відродження, поновлення гуманістами її поетики, її жанрів і стилів як зразкових зумовили появу ренесансного класицизму, орієнтованого на античні, головним чином римські форми й взірці. Перш за все до нього належала неолатинська література XV—XVI ст., «в усіх жанрах якої наслідування античності виступало провідним принципом творчості й умовою успіху»²⁹. Класицистичні принципи цілком домінували і в літературно-теоретичній думці доби: значення античності як норми й взірця, необхідність навчання у древніх стверджувалися всіма поетиками й естетичними трактатами XV—XVI ст. Не тільки для стилю ренесансного класицизму, а й для його жанрової системи характерна чіткість: ним визнавалися лише античні жанри й жанрові форми, жанри середньовічного й фольклорного походження рішуче відхилялись, і лише в творчості на національних мовах виняток робився для сонета. Вінцем поетичної творчості вважалася епопея, але в поезії найбільш поширеними жанрами були описова поема, елегія, ода, епіграма, в прозі ж широко практикувалися біографії і послання, промови, епістоли, діалоги, трактати. Усі ці жанри набули розвитку і в українській літературі XVI—XVIII ст.

У мовному відношенні література західноєвропейського Відродження поділяється за століттями: в XV ст. вона розвивалася переважно на латині, в XVI ст. настає її розквіт на національних мо-

²⁸ Див.: Наливайко Д. Жанрово-стилева система літератури Возрождения // *Вопр. лит.* — 1979. — № 11.

²⁹ *Tieghem P. van. La littérature latine de la Renaissance.*— Paris, 1944.— P. 30.

вах. Щодо Центральної Європи, а також Польщі, то тут і в першій половині XVI ст. переважала латиномовна ренесансна література. Наприкінці XV — першій половині XVI ст. вона частково починає культивуватися і в східнослов'янському світі на українському й білоруському терені.

Нині вже можна вважати доведеним, що ці прояви не можна вилучати із історії української і білоруської літератур, як це робили вчені дожовтневого часу, виходячи із віросповідального й мовного принципів. Тогочасна Польсько-Литовська держава була типовою феодалною «кляптевою» державою, що складалася із окремих країв, слабо пов'язаних економічно й політично, неоднорідних за національними й віросповідальними ознаками. Гуманістичний рух, поширюючись на її східні краї, зокрема Галичину, Волинь, Білорусію, втягав у свою орбіту й місцеве населення. Навіть коли письменники та культурні діячі з цих країв переходили в католицизм, вони продовжували усвідомлювати себе русичами, тобто українцями й білорусами. Звичайно, тут ще рано говорити про українську чи білоруську національну самосвідомість, мова може йти про свідомість «руськості», як належності до давньої етнокультурної спільності зі своїми основами й традиціями, відмінними від польських, «латинських».

Слід підкреслити, що ця неолатинська література була досить значним явищем з такими видатними постатями, як Павло Русин із Кросна, Миколай Гусовський, Станіслав Оріховський. Її високо оцінив І. М. Голенищев-Кутузов, вбачаючи в її представниках перших гуманістів і ренесансних письменників у східнослов'янському світі³⁰. На важли-

³⁰ Голенищев-Кутузов І. Н. Гуманизм у восточных славян. — С. 13.

вість вивчення неолатинської літератури звернув увагу П. Н. Берков, справедливо зазначаючи, що «в результаті незнання ролі цієї новолатинської освіченості створюється цілком неправильне уявлення про процес розвитку національних літератур, в тому числі й російської»³¹. Справедливо вбачаючи в ній перший складник всіх європейських літератур нового часу, вчений однак твердив, що його роль у східнослов'янських літературах проявляється лише з другої половини XVII ст. На слушну думку В. І. Дорошкевича, цей висновок правильний лише щодо російської літератури, в літературах українській і білоруській новолатинська освіченість дає себе знати вже в першій половині XVI ст.³². Важливо наголосити, що вона є попередницею латиномовної літератури, твореної в стінах Києво-Могилянської академії та інших православних «латинських» шкіл XVII—XVIII ст., новолатинської освіченості й шкільного класицизму, що в них культивувалися. Отже, тут уже маємо справу з досить визначеною традицією, що йде від доби Відродження.

На нашу думку, названих письменників слід віднести до представників ренесансного класицизму в українській і білоруській літературах. Досить характерною постаттю в цьому плані був уже Павло Русин. Син небагатого міщанина з міста Кросна в Руському воєводстві, він навчався в Грейфсвальдському університеті, 1506 р. отримав ступінь магістра в Краківському університеті, де залишився викладати класичну філологію. З цією діяльністю тісно поєднана його поетична творчість. Великий

³¹ Берков П. Н. Проблема літературного напрямлення Ломоносова // XVIII век. — М.; Л., 1962. — Сб. 5. — С. 18.

³² Дорошкевич В. И. Новолатинская поэзия Белоруссии и Литвы. — Минск, 1979. — С. 8.

вплив на Павла Русина мало середовище краківських гуманістів кінця XV — початку XVI ст., яке ще в основному складалося з пришельців із Італії та Німеччини (Ф. Каллімах, К. Цельтіс, Л. Корвінта ін.). Павло Русин відіграв важливу роль у розвитку ренесансної літератури в Польському королівстві, виступивши одним із зачинателів (разом з Л. Корвіном) вчено-гуманістичної латиномовної поезії. Це визначали польські історики літератури вже в минулому столітті; наприклад, М. Вишневський писав: «Кроснянин становить епоху в історії польсько-латинського віршування, бо з його школи вийшло багато чудових віршотворців, в тому числі Ян з Віслиці і Дантішек. Сам же він писав повні сили й привабливості елегії, дотепні жартівливі епіграми й поважні пісні»³³.

Для Павла Русина, який на початку XVI ст. став визнаним ватажком поетів-гуманістів при Краківському університеті, дуже характерна вже згадувана естетико-літературна переорієнтація на класичні зразки, передусім на римську літературу. Латинь він вивчав на творах Ціцерона, а в своїй поетичній творчості надихався Горацієм і наслідував його поетичну систему, що наприкінці минулого століття переконливо показав польський дослідник Б. Кручкевич шляхом докладного зіставлення його творів, їхньої поетики й стилю з творчістю Горація³⁴. Павло Русин був також знавцем творчості Овідія, Персея, Сенеки та інших римських поетів, яких він тлумачив у своїх лекціях студентам Краківського, а згодом і Віденського університетів.

³³ Wiszniewski M. Historia literatury polskiej.— Kraków, 1844.— Т. VI.— S. 225.

³⁴ Paweł z Krosna (Crosnensis Paulus Ruthenus), Carmina. Ed. Kruczkewicz.— «Corpus antiquissimorum poetarum Poloniae Latinorum».— Cracoviae, 1887.— Т. III.

Павло Русин, цілком в дусі гуманістів Відродження, займався також публікацією античних авторів; так, 1513 року під його редакцією вийшли у Відні дві трагедії Сенеки³⁵. Все це дозволяє вбачати в Павлі із Кросна представника ренесансної інтелігенції, а в плані літературному — представника ренесансного класицизму, що розвивався спершу латинською мовою. Звичайно, його світогляд ще не вивільнився повністю з-під впливу середньовіччя (як і багатьох німецьких, італійських та інших гуманістів того часу), але незаперечним є той факт, що «начала Відродження у магістра Павла брали гору над традиціями середньовіччя»³⁶, що його естетико-літературні орієнтації і художня практика в основному йшли вже у річищі нової, ренесансно-гуманістичної традиції, зокрема латиномовної вчено-гуманістичної поезії, поширеної тоді по всій Європі.

Важливо зазначити, що цьому латиномовному поету-ерудиту було притаманне характеризоване вище руське самоусвідомлення: він називав себе «Русином» (Ruthenus), а свої твори й публікації підписував Paulus Crosnensis Ruthenus (Павло Русин із Кросна). Так називали його й учні та послідовники, під цим ім'ям він був тоді відомий в гуманістичних колах не тільки Галицької Русі й Польщі, а й Угорщини та Відня, де пройшла значна частина його творчої й культурно-освітньої діяльності. Не чужою була Павлові із Кросна гордість славним минулим Русі, про що, зокрема, дізнаємося від його учня, польського латиномовного

³⁵ L. A. Senecae Tragoedia sexta, quae Troas inscribitur et L. A. Senecae tragoedia secunda, Thyestes.— Viennae Austriae, 1513.

³⁶ Голенищев-Кутузов И. Н. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI вв. — С. 251.

поета Яна із Віслиці, який в посланії своєму вчителеві говорить, що той «прославляв доблесть русичів (*Ruthenorum selebranda virorum*) і варварську силу Сарматії»³⁷.

До того ж типу митців слід віднести й білоруського новолатинського поета М. Гусовського, автора поеми «Пісня про зубра», написаної десь у 1521—1522 рр. Названий твір належить до жанру описової поеми, дуже поширеного в латинській поезії Відродження. Пов'язано це з тим, що гуманісти Відродження дещо по-іншому дивилися на поезію, ніж ми, для них вона була «королевою всіх наук», вищою і універсальною формою духовної діяльності, здатною охопити й досконало виразити «за допомогою метра» різні сфери досвіду й різні галузі знань; цим завданням якнайкраще відповідала описова поема, і звідси її популярність в латинській поезії гуманістів. Саме таким твором і є «Пісня про зубра» Гусовського, в якій поетичне описання зубра й полювання на нього дається на тлі картин литовської (білоруської) природи й численних ремінісценцій на теми історичні, етнографічні, суспільно-політичні тощо.

Найзначнішою постаттю в східнослов'янській латинській літературі Відродження був, безперечно, Станіслав Оріховський (1513—1566). Він був прозаїком і публіцистом; свідомість належності до Русі проявлялася у нього з особливою гостротою та інтенсивністю. Син окатоличеного дрібного шляхтича й православної попівни із Перемишля, виріс він у сім'ї, де, як сам згадував, були живі православно-руські традиції. Чотирнадцятилітнім підлітком виїхав він на навчання до Німеччини й три роки провів у Віттенберзькому університеті,

³⁷ *Ulewicz T. Sarmacia.*— Kraków, 1951.— S. 57.

де його наблизив до себе Лютер і навіть поселив у власному домі. Далі йому довелося залишити «єретичну» Німеччину й переїхати до Італії, де він продовжував освіту в Болонському й Падуанському університетах і кілька років провів у Римі. Загалом Оріховський пробув на Заході сімнадцять років і на батьківщину повернувся зрілою людиною і сформованим письменником. Письменником, що сформувався під визначальним впливом інтернаціональної культури європейського гуманізму і значною мірою до неї належним.

Однак тривалий відрив від батьківщини й перебування в європейському культурному середовищі не привели до втрати Оріховським руської (української) самосвідомості — в характерній для того часу формі. В трактаті «Зразковий підданий» (1543), виданому незабаром після повернення на батьківщину, він заявляв: «Я русич, гордий цим і охоче говорю про це всюди»³⁸. В листі до італійського вченого-гуманіста П. Рамузю, який захоплено відгукнувся на його промову «На погребіння Сігізмунда I», перевидану у Венеції, Оріховський розповів не стільки про себе, скільки про свою вітчизну — Русь: він стисло описав її походження та історію, особливо наголосивши при цьому, що християнство вона прийняла від греків і через їх посередництво прилучилася до європейської культури й літератури³⁹. Про національну самосвідомість свідчить і те, що свої твори він незмінно підписував подвійним ім'ям *Orichovii Rutheni* (Оріховський-Русин) або *Orichovius Roxolanus* (Оріховський-Роксолан).

³⁸ Biblioteka zapomnianych poetów i prozaików polskich XVI—XVII w.— Warszawa, 1908.— T. XXV.— S. 3.

³⁹ Див.: *Orzechowski S. Wybór pism.*— Wrocław, 1972.— S. 93.

Не входячи в широку характеристику Оріховського як українського латиномовного письменника Відродження⁴⁰, вкажемо принаймні на основні аспекти його творчості. Важливе місце посідають в ній теми, характерні для української літератури XVI—XVII ст.: боротьба з турецько-татарською навалою, критика догматів та суспільної практики католицизму і захист православно-руської церкви й культури.

Незабаром після повернення на батьківщину Оріховський опублікував дві промови в стилі філіп'як Демосфена, так звані «турчки», в яких закликав усе королівство до боротьби з Османською імперією. Як слушно зазначив М. Ф. Сумцов, тут Оріховський «виступає українцем за своїми симпатіями й думками»⁴¹, йде в річищі українського письменства XVI—XVII ст. і всього українського життя того часу, в якому боротьба з турецько-татарською навалою незмінно належала до проблем найактуальніших і найживотрепетніших. У цих промовах Оріховський викривав також польську шляхту, яка не бажала захищати від турків підвладні їй українські землі, прагнучи лише до збільшення своїх маєтностей і прибутків. Та й загалом ці заклики «рутенського Демосфена» суперечили тодішній політичній лінії шляхетської Польщі, яка прагнула жити в мирі з турками; зате значний резонанс викликали вони в Західній Європі, дуже занепокоєній османськими завоюваннями на Дунаї.

⁴⁰ Див. про це: *Наливайко Д. С.* Станіслав Оріховський як український латиномовний письменник Відродження // Українська література XVI—XVIII ст. та інші слов'янські літератури. — К., 1984.

⁴¹ *Сумцов Н. Ф.* Станіслав Оріховський // Киевская старина. — 1888. — Кн. XXIII. — С. 218.

Названі твори Оріховського були перевидані спершу в Базелі (1551), а потім у Римі (1594), виходили вони на Заході і в першій половині XVII ст., а їх останнє, римське, видання позначене 1663 роком.

Чисельніші твори Оріховського, в яких він піддає різкій критиці окремі догмати та суспільну практику католицизму і виступає на захист Русі та православно-руської церкви. 1554 р. вийшла у Кракові його брошура «Хрещення у русинів» («Baptismus ruthenorum»), в якій він прагнув спростувати упередженість та вигадки католицького духовенства щодо православної Русі та її церковних обрядів і доводив, що нема суттєвих відмінностей між православною і католицькою вірою. Цей твір Оріховського, пройнятий живою й активною симпатією до українського народу, до його віри й культури, викликав озлоблення у католицького духовенства й послужив початком конфлікту, який особливо загострився після появи трактату письменника, де він заперечував безшлюбність католицького духовенства, тобто целібат. Оріховський, блискучий сатирик, піддає критиці не тільки целібат, а й користолюбство та розбещеність католицького духовенства, не зупиняючись перед нападками й на самого папу римського. Поряд з цим, зовсім по-ренесансному, складає він гімн жінці, її красі й розуму, прославляє любовне почуття і сімейне життя, посилаючись на закони природи. Трактат викликав справжню бурю в Польському королівстві, причому найбільше співчуття знайшов він на Русі серед православного населення. За його публікацію Оріховського було притягнуто до суду в перемишльській консисторії. І, що найцікавіше, в провину йому особливо ставили те, що він підтримує православну Русь в «її помилках» і тим

самим шкодить торжеству «істинної віри». Трактатом Оріховського зацікавилися також протестантські кола Західної Європи, і 1551 року він був перевиданий у Швейцарії, а пізніше з'явився і в німецькому перекладі.

На початку 50-х рр. боротьба Оріховського з католицьким духовенством досягла апогею і, як не раз вже зазначали дослідники, своїми творами, своїми діями цього періоду письменник активно сприяв поширенню реформаційних рухів у Польсько-Литовській державі. Будучи каноніком, тобто духовною особою, він весною 1551 року одружився і незабаром після цього направив сміливе послання папі Юлію III з вимогою визнати його шлюб і погрозою підняти на папство весь світ у разі відмови. «Подумай, Юлію,— писав Оріховський,— і не раз подумай, з якою людиною ти матимеш справу. Не з італійцем, а з русином, не з твоїм папським підданим, а з жителем того королівства, в якому сам монарх мусить поважати права шляхти»⁴². У відповідь на виклик Оріховського перемишльський католицький єпископ оголосив його єретиком, і цей вирок затвердив король. Боротьба «рутенського Демосфена» з католицькою церквою загострилася до краю, йому загрожувала конфіскація майна, вигнання або смерть, якщо він не залишить батьківщину. Знаменно, що в такий критичний момент на захист Оріховського найрішучіше піднялася руська шляхта, особливо «падуанська молодь» (тобто та, що навчалася в західних університетах), яка повсюди його супроводжувала, войовниче брязкаючи шаблями.

У цей період Оріховський пише памфлет «Розрив

⁴² *Ossoliński J. M. Wiadomości krytyczno-historyczne do dziejów literatury polskiej.*— Kraków, 1822.— Т. III.— Cz. I.— S. 50—51.

з Римом» («*Repudium Romae*», 1551), про який рознеслися чутки як «про книгу, дуже грізну й небезпечну для католицизму»⁴³. З повним правом «Розрив з Римом» можна поставити в один ряд з кращими антипапськими сатиричними творами європейської літератури Відродження й Реформації. Разом з тим памфлет перегукується з українською полемічною літературою кінця XVI — початку XVII ст., зокрема з антипапськими й антикатолицькими посланнями Івана Вишенського, і, зрештою, є однією з ланок зв'язку між ними. В своєму творі Оріховський піддає різкій критиці саму інституцію папства, трактуючи її, слідом за протестантськими полемістами, як підступного й небезпечного ворога європейських народів. Папу Павла IV, що недавно поклав на голову тіару, він називає тираном, хижим вовком, лютим ненависником науки та освіти і вимагає припинити втручання церкви в світські справи. Звертаючись до польського короля, він, подібно до Ульріха фон Гуттена, заявляє, що католицькі єпископи — зрадники країни, папські агенти, а ченці — грабіжники й паразити, ненажерлива сарана, яка об'їдає багаті ниви. Словом, гуманістичні й реформаційні погляди Оріховського проявляються в цьому творі повніше й чіткіше, ніж в будь-якому іншому.

Важливо зазначити, що в ньому Оріховський хвалить патріархів православної церкви за те, що «вони не присягнули папі і з келиха його неправоти не пили», і за це він «як гордий фараон, проголосив їх відступниками»⁴⁴. Та й взагалі наприкінці 40-50-х рр. Оріховський не раз заявляв про

⁴³ *Kubala L.* Stanisław Orzechowski i wpływ jego na rozwój i upadek reformacji w Polsce.— S. 40.

⁴⁴ *Ossoliński J. M.* Wiadomości krytyczno-historyczne...— T. III.— Cz. I.— S. 320.

намір повернутися «до віри своїх предків», тобто до православно-руської церкви. Як правило, польські дослідники ці заяви розцінювали лише як шантажування католицького духовенства й самого римського папи, які, переслідуючи Оріховського, разом з тим дуже боялися, щоб цей блискучий письменник і публіцист не перейшов повністю в табір православних чи протестантів. Однак беручи до уваги гостроту усвідомлення Оріховським своєї приналежності до Русі, його активну симпатію до гнобленої католиками православної церкви, справедливіше вважати, що за згаданими деклараціями ховається серйозний і досить-таки драматичний зміст.

Одним із найперших серед письменників і вчених Європи Оріховський цікавився слов'янською проблемою і розвивав ідею етнічної та мовної єдності слов'янських народів. У дусі ренесансно-гуманістичної традиції, яка походження нових народів прагнула вивести від греків і римлян, Оріховський у своїх етнічно-історичних побудовах доводив, що слов'яни походять від греків, а слов'янські мови — від давньогрецької. Великий інтерес виявляв він до старослов'янської мови, вбачаючи в ній ніби праслов'янську мову і водночас одну з поширених культурних мов.

Загалом же творчість Оріховського відзначається великою тематичною і жанровою розмаїтістю, справжньою ренесансною універсальністю. Один з критиків XVII ст., складаючи список його творів, до кожного додавав: тут Оріховський історик, тут філософ, тут оратор, там граматик, теолог, поет тощо, а загалом виходило, що його творчість охоплює всі галузі знань того часу⁴⁵. Але передусім він був видатним письменником і оратором, «сучас-

⁴⁵ *Kubala L. Stanisław Orzechowski i wpływ jego na rozwój i upadek reformacji w Polsce.— S. 40.*

ним Ціцероном», «русинським Демосфеном», як називали його захоплені шанувальники. В своїй латинській прозі він вдавався до жанрів і форм, характерних для прози Відродження: це біографії і промови, епістоли, дискусії, діалоги, трактати, памфлети тощо. Латинський стиль Оріховського був визнаний і високо оцінений як в Польському королівстві, так і в Західній Європі. На Заході його латиномовні твори постійно перевидавалися і включалися як взірці певних жанрів, до спеціальних збірників і антологій. Так, згадуваний лист Оріховського до Рамузю був вміщений у збірнику зразків ренесансної епістолярної прози («*Epistolae clarorum virorum...*»,— Венеція, 1556), а промова на похороні Сігізмунда I увійшла до антології ораторської прози («*Orationes clarorum hominum...*» — Венеція, 1559). Стилю Оріховського притаманні простота і ясність, плавність розвитку думки, чергування коротких фраз і довгих закруглених періодів, часті звертання до античних прикладів і парафраз. За жанрово-стильовими ознаками творчість Оріховського постає як досить характерне явище ренесансного класицизму в неолатинській літературі XV—XVI ст.

Серед письменників слов'янського Відродження Оріховський був найвідоміший у Західній Європі XVI ст. Його сучасник, відомий польський історик М. Кромер писав: «Не думай, мій Оріховський, що твоє ім'я не знане за кордоном. В Італії, Іспанії, Франції і Німеччині мені доводилося чути схвальні відгуки про твої твори, які становлять гордість і честь нашої вітчизни. Я не зустрічав вченого, який би не читав їх і не підносив до неба твоєї дотепності, красномовства і вченості»⁴⁶. Водночас

⁴⁶ Сумцов Н. Ф. Станислав Ориховский. — С. 230.

Оріховський мав високу письменницьку репутацію на Україні й Білорусії у XVI—XVII ст.; його творчість справила помітний вплив на розвиток літератури, насамперед полемічної. На нього посилався Христофор Філалет у своєму «Апокрисисі», кілька разів цитував його Захарія Копистенський у «Палінодії».

Таким чином, ще в XVI ст. неолатинська література з притаманним їй ренесансним класицизмом не обійшла східнослов'янський світ, зокрема українську й білоруську літератури. Треба мати на увазі, що ці явища виникали на межі східнослов'янських літератур з польською, вони не проникали в глибинні пласти духовного життя «руських» народів, де тоді ще превалювали візантійсько-слов'янські традиції і структури. Однак це аж ніяк не означає, що новолатинська освіченість і ренесансний класицизм були чимось стороннім і непотрібним для української та інших східнослов'янських літератур. Вони започаткували процес, який в інших формах знайшов продовження в XVII—XVIII ст. і зіграв принципово важливу роль в утвердженні цих літератур на нових шляхах розвитку. Без цього істотного складника неможливо уявити історію східнослов'янських літератур перехідного періоду і, зокрема, літератури української. На цей давній класицистичний струмінь в історії нашого письменства тим важливіше вказати, що деякі дослідники донині заперечують присутність класицизму в українській літературі, гадаючи, що вона його «оминула». Тут даються ознаки як односторонності загального погляду на український літературний процес, так і вузькості розуміння класицизму.

Поряд з ренесансним класицизмом у літературі Відродження розвинулася течія, яку можна назвати ренесансним романтизмом. Найістотніша її риса — звернення до спадщини «високого середньовіччя» і народної поезії, використання їхніх сюжетів і мотивів, образів і фарб⁴⁷. Її неважко віднайти вже у зачинателів Відродження, в «Канцоньєре» Петрарки й «Декамероні» Боккаччо, але широкого розвитку набирає вона з переходом ренесансної літератури на національні мови, що неминуче підносило роль і значення середньовічних та народнопоетичних традицій. Ця течія розвивалася на різних рівнях, і не можна зводити її до рицарських романів, захоплення якими прокотилося в XVI ст. по всій Європі, сягнувши під його кінець і східного слов'янства. До того ж і не всі тогочасні рицарські романи — другорядна література, серед них були й значні явища, як, приміром, цикл Т. Мелорі «Смерть Артура» чи роман Сервантеса «Перселес і Сіхізмунда». Але ренесансний романтизм розвивався і на інших рівнях, тут до нього належать деякі жанри й види лірики, що йдуть від народнопоетичних джерел, і своєрідні епічні поеми Боярдо, Аріосто, Спенсера та інші, що не мали нічого спільного з класичними епопеями, і гротескно-комічна література на зразок поеми Пульчі «Морганте» чи роману Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», яка ґрунтувалася на середньовічній народно-сміховій культурі, і т. д.

Ця течія, виникнувши поза гуманістичним рухом, вступила з ним в активну взаємодію і виявилася здатною яскраво виражати ренесансний зміст епохи. Однак чуття й розуміння форми переважало

⁴⁷ Докл. про це: *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили. — С. 38—42, 85—91.

в ній середньовічне, «романтичне». І не випадково автори італійських поетик XVI ст. поеми Боярдо й Аріосто називали *romanzi*, тобто романами, маючи на увазі генетичну спорідненість їхньої структури з середньовічними рицарськими романами. Важливо ще вказати, що ренесансний романтизм мав свій підбір жанрів і жанрових форм, причому всі вони — середньовічно-фольклорного походження. Це балади й романси, канцони й мадригали, епічні поеми (*romanzi*), новели тощо. Вони створювали важливий складник широкого й неоднорідного жанрового комплексу літератури доби Відродження, із якого формувалася жанрова система європейської літератури нового часу.

Українська література XVI—XVII ст. мала своєрідні вияви ренесансного романтизму і своєрідні контакти з його західноєвропейськими втіленнями. Тут з особливою виразністю видно дію згадуваних вище стадіальних і структурних відмінностей між тогочасними західноєвропейськими і східнослов'янськими літературами. Ці відмінності позначилися на всій системі їхніх відносин і зв'язків. Насамперед — на рецепції західноєвропейських літератур в східнослов'янському світі: на відборі творів і рівні їх сприймання, на характері й спрямованості їх інтерпретації та трансформації тощо. Слабке проникнення італійської літератури Відродження в Польщу XVI ст. польський вчений М. Брамер пояснював «глибокими структурними відмінностями, які чинили визначальний вплив на розвиток обох культур»⁴⁸. Ще глибші структурні відмінності розділяли тоді літератури Західної Європи, які пережили розквіт Відродження, і

⁴⁸ *Brahmer M. Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych.*— Warszawa, 1939.— S. 13.

східнослов'янські літератури, де тільки починався перехід від середньовіччя до нового часу. За точним визначенням Д. С. Лихачова, у XVI—XVII ст. російській літературі стадіально були близькі не нові, ренесансні жанри й зразки, а ті, що належали пізньому середньовіччю: рицарські романи, повісті пригод, збірники типу «Римських діянь» тощо⁴⁹. З деякими застереженнями те саме можна сказати й про українську та білоруську літературу того часу.

Таким чином, східнослов'янські літератури, в тому числі й українська, починають не з прямого культивування ренесансного романтизму, а з того, що було ними пропущено ще на середньовічній стадії розвитку і що в європейських літературах передувало ренесансному романтизму й становило його вихідну основу — із зразків світської літератури «високого середньовіччя». І в цьому є своя закономірність, своя логіка.

У XVI—XVII ст. в східнослов'янських літературах набуває популярності рицарський роман, причому в усіх трьох літературах переважно представлені одні й ті ж твори, щоправда, нерідко в різних варіантах; але є і певні розходження в репертуарі рицарських романів у російській літературі — з одного боку, і українській та білоруській — з другого. До того ж у східнослов'янських літературах того часу знаходимо рицарські романи різних типів. За класифікацією В. Д. Кузьміної, це романи героїчного змісту, які швидко зблизилися з національною епічною традицією (про Бову Королевича, про Єруслана Лазаревича); куртуазні романи рубежа

⁴⁹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — С. 65—66.

середньовіччя й Відродження, які нерідко вбирали в себе давні казкові мотиви (про Петра Золоті Ключі, про королевича Брунсвіка); рицарські романи, засновані на побутових і казкових мотивах, близькі до «візантійських романів» у західній середньовічній літературі (про кесаря Оттона, про Василя Золотоволосого тощо)⁵⁰. Сюди ж треба віднести «рицарську» трансформацію «Александрії», роман «Магелону», польська версія якого в XVII ст. з'являється в українському й російському перекладах. У XVI ст. на Україні й Білорусії, проминувши Польщу, стає відомий славнозвісний роман про Трістана та Ізольду — його своєрідна пізня версія, в якій акцент помітно змістився з морально-психологічної проблематики на «чюдные дела и доброе витезство и чудные речи» героя.

У XVI—XVII ст. в Західній Європі середньовічні рицарські романи переходять в «нижній поверх» літератури й поступово стають надбанням лубочних видань⁵¹. У тогочасних східнослов'янських літературах їхня роль і їхнє значення були іншими. Тут вони передусім засвідчували утвердження світської тематики, розширення й поглиблення процесів секуляризації словесної творчості, емансипацію її художніх функцій, відтіснення ними функцій практично утилітарних, які переважали на попередніх етапах розвитку цих літератур як літератур середньовічних. Оскільки письменство Київської Русі та його спадкоємці, східнослов'янські письменства XIV—XV ст., фактично романного жанру не

⁵⁰ Кузьмина В. Д. Рыцарский роман на Руси. — М., 1964. — С. 11—12.

⁵¹ Див.: Brochon P. Le livre de colportage en France depuis le XVI siecle // Sa litterature — ses lecteurs. — Paris, 1964.

знали⁵², поява східнослов'янських версій рицарських романів означала входження в українську, білоруську й російську літератури цієї оповідної форми, хай і в її «застарілому», середньовічному за походженням, варіанті.

Проте в українській літературі перехідного періоду мали місце й окремі прямі вияви ренесансного романтизму. До них можна віднести віршований переспів новели про Гвіскардо й Гісмонду із «Декамерона» Боккаччо, створений десь на рубежі XVIII ст. Як відомо, своєю структурою уславлена збірка Боккаччо дуже різноманітна, значне місце посідають у ній новели куртуазно-рицарського походження, до яких належить і названа новела. В українському переспіві куртуазно-рицарський мотив ще більше увиразнився, в чому, слід думати, не обійшлося без впливу популярних рицарських романів. Десь в той же час з'являється на Україні й переклад «Звільненого Єрусалиму» Т. Тассо, твору, тісно пов'язаного і з середньовічною епічною традицією, і з італійськими ренесансними поемами (готанз). Створювався цей переклад не з оригіналу, а із знаменитого польського перекладу П. Кохановського⁵³.

Якщо ж говорити про поетичні ліро-епічні й епічні жанри типу балад і романсів, канцон і мадригалів, то творами подібного змісту й структури багата українська напівкнижна, напівусна поезія

⁵² История русского романа: В 2-х т. — М.; Л., 1962. — Т. I. — С. 27.

⁵³ Див.: Перетц В. Н. «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо в украинском переводе конца XVII — начала XVIII вв. // Исследования и материалы по истории украинской литературы XVI—XVIII веков. — Л., 1928. — Вып. 2.

XVI—XVII ст. «середнього» і «низького» соціально-культурного рівнів, близьких до фольклору. Не обходила ці жанрові форми і книжна «висока» поезія, використовуючи їх елементи в численних «ляментах» і панегіриках, декламаційних композиціях і «шкільних драмах», реалізуючи їх у формі окремих віршів, що знаходимо у багатьох поетів від Даміана Наливайка до Григорія Сковороди. Щоправда, всі ці жанрові форми, генетично чи типологічно пов'язані з тим, що ми називаємо ренесансним романтизмом, розвивалися в українській та інших східноєвропейських літературах вже переважно в «силовому полі» барокко.

На стан і перспективи цієї жанрово-стильової течії в системі тогочасного українського письменства істотно впливала й та обставина, що в XVII—першій половині XVIII ст. загальний рух європейських літератур йшов у класицистичному напрямі. І в творчій практиці, і особливо в естетичній та літературній теоретичній думці встановлюється гегемонія класицизму. Класицистичні поетики заперечують роман, і взагалі жанри й стилі середньовічного й фольклорного походження опиняються «поза законом». У цей період як романні, так і ліричні форми продовжують культивуватися в «середній» і «низькій» сферах літературного життя, знаходячи постійну підтримку й опору в фольклорі.

Ренесансний реалізм у тогочасному українському письменстві проявляється дискретно, теж в основному на «середньому» й «низькому» рівнях літературної творчості — у фацеційних новелах і повістях, інтермедіях, сатиричних і гумористичних віршах, зокрема в творах бурлескного і травестійного характеру. Власне, пробивалася спорадично реалістична тенденція, говорити ж про реалістичний напрям чи течію ще надто рано. У зв'язку

з цим слід нагадати, що й на Заході розвиток реалізму мав тоді дискретний характер. Художні відкриття Сервантеса і Шекспіра не були сприйняті сучасниками, не стали нормою літературного життя, усвідомлення і освоєння цих відкриттів розпочалося лише з другої половини XVIII ст. І хоча реалістична течія в українській літературі перехідного періоду не склалася, в ній відбувалося поступове нагромадження реалістичних елементів. Проявлялося воно передусім у послабленні алегоризму і в посиленні та наростанні конкретизуючих елементів художнього зображення — на шкоду абстрагуючим та ідеалізуючим.

Звертаючись до проблеми Відродження на Україні, дослідники останніх десятиліть особливу увагу приділяють полемічній літературі кінця XVI — першої половини XVII ст. В ній вони знаходять насамперед прояви гуманізму та ренесансної культури, а її представників найчастіше співвідносять із письменниками європейського Відродження. Ці уявлення потребують серйозних уточнень, якщо не перегляду.

Трактуючи дану проблему, необхідно пам'ятати, що на Україні й загалом на слов'янському Сході Відродження в основному розвивалося не в «класичному» італійському варіанті, а, скоріше, у варіанті центральноєвропейському, якому властиве поєднання і переплетення з Реформацією. Щодо Реформації, то її не можна ототожнювати з гуманізмом і Відродженням, як це роблять деякі дослідники (О. І. Клібанов, В. К. Зайцев та інші), йдучи, власне, за відомою концепцією К. Бурдаха, згідно з якою Реформація є специфічним продовженням Відродження на певному етапі суспільного

й культурного розвитку частини європейських країн⁵⁴.

На наш погляд, Реформація не була й не могла бути продовженням гуманізму й Відродження, навіть специфічним, бо за своєю суспільно-ідеологічною природою це зовсім різні явища. Як відомо, діячам Відродження доводилося йти на компроміси з церквою, але об'єктивно їхня діяльність вела до вивільнення свідомості людей з-під влади релігійно-церковних догм, створення світської ідеології й культури, тоді як Реформація мала на меті «очищення релігії» та «удосконалення церкви», пристосування її до потреб нового часу. Не секрет, що там, де Реформація перемагала, «нова церква» ще з більшим завзяттям переслідувала гуманізм та «поганське» мистецтво ренесансу, ніж «стара» католицька церква, яка намагалася діячів Відродження «приручати», схиляючи до компромісів. Але не можна ігнорувати й те, що Реформації не чужий був раціоналізм, прагнення узгодити церковні догми з «велінням розуму», що її діячі широко користувалися досягненнями гуманістів, їхньою філософією, педагогікою та філологією. Це спричинялося до того, що на перших стадіях розвитку, поки не визначилася остаточно сутність обох цих рухів, у країнах Центральної і Східної Європи вони зближались і навіть зливалися в боротьбі проти спільного ворога — середньовічного феодалізму й церкви. До тих країн, де в XVI ст. склався цей специфічний ренесансно-реформаційний комплекс, належали також Україна й Білорусія. Тут справа ускладнювалася наявністю третьої церкви —

⁵⁴ *Burdach K. Reformation, Renaissance und Humanismus.*— Berlin, 1926.

православної, і всі три церкви боролися між собою. До того ж всередині православної церкви розвивалася своя «православна реформація», а відповідно їй «православна контрреформація». Українсько-білоруським діячам доводилося жити й творити у вирі цієї боротьби, пристосовуючись до конкретних умов, часом міняючи орієнтації і позиції.

Ми не будемо зупинятися на поширенні реформаційних течій на Україні й Білорусії, пославшись на спеціальну літературу з цього питання⁵⁵. Як відзначав ще Я. Лукашевич, у другій половині XVI ст. «за короткий час захоплення протестантськими рухами в Литві (Білорусії.— Д. Н.) й на Русі (Україні.— Д. Н.) стало настільки загальним, що рідко хто з більш-менш освічених людей уникнув його»⁵⁶. Значного поширення на українських і білоруських землях досяг антитринітаризм, одна з найрадикальніших реформаційних течій, пройнята духом ренесансного раціоналізму. І все-таки це були західні, «латинські» реформаційні течії, які залишалися «зовнішніми» щодо глибинної православно-руської традиції, хоча вони і вступали у взаємодію з нею і мали на неї значний вплив. Специфічний інтерес становить діяльність братств, громадсько-релігійних організацій українських та білоруських городян, якій були притаманні до-

⁵⁵ Див.: *Левицкий О.* Социнианство в Польше и Юго-Западной Руси. — К., 1883; *Савич А.* Нариси з історії культурних рухів на Україні та Білорусії в XVI—XVIII вв.; *Ісаєвич Я. Д.* Братства та їх роль у розвитку української культури XVI—XVIII ст.; *Падокшин А.* Реформація и общественная жизнь Белоруссии и Литвы. — Минск, 1970, та ін.

⁵⁶ *Lukaszewicz J.* Dzieje Kościoła helweckiego w Litwie.— Poznań, 1844.— Т. I.— S. 8-9.

сильно виразні реформаційні тенденції. Як заявив М. П. Драгоманов у 1886 році, полемізуючи з консервативними вченими, «братства були не реакцією за православ'я, а початком свого роду реформації»⁵⁷.

З братствами була тісно пов'язана українсько-білоруська полемічна література кінця XVI — першої половини XVII ст., і передусім в ній знаходили літературний вияв названі тенденції. На цій підставі її навіть називають «складовою частиною Відродження і Реформації»⁵⁸. І. М. Голенищев-Кутузов розглядав цю літературу в плані поширення гуманістичних ідей у східних слов'ян і також називав її представників українськими й білоруськими гуманістами⁵⁹. Проте слід зважити, що, перегукуючись із власне ренесансним гуманізмом, ця література за своєю типологією, своїми функціями і своїм жанровим складом дуже близька саме до літератури, породженої західноєвропейською Реформацією.

Наскільки нам відомо, питання про взаємодію Реформації з літературним процесом, про створення нею особливого типу літературної творчості в добу Відродження у нас ніким ще не ставилося. А тим часом воно заслуговує найсерйознішої уваги, зокрема, без його розв'язання важко по-справжньому розібратися в багатьох явищах східнослов'янських літератур XVI—XVII ст. Тут можуть прислужитися дослідження вчених НДР, які в останні десятиліття

⁵⁷ Матеріали для культурної і громадської історії Західної України. — К., 1928. — Т. I. — С. 156.

⁵⁸ *Kirchner P.* Strömungen und Gattungen in ukrainischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts // *Zeitschrift für Slawistik.*— 1968.— Н. 3.— С. 330—331.

⁵⁹ *Голенищев-Кутузов И. Н.* Украинский и белорусский гуманизм.

настійно розробляють назване коло питань на матеріалі німецької літератури XVI ст.⁶⁰.

Дія Реформації на літературний процес була неоднозначною і неоднорідною. З одного боку, нею було викликане нове зміщення центру духовного життя в релігійно-метафізичну сферу, що означало відхід від ренесансного ствердження людини й людського світу як вищих цінностей буття і основного предмета мистецтва. Бог, відносини людини з богом,— ось що знову стає центральною проблемою не лише теологічних трактатів, а й художньої літератури, що виникла на ґрунті Реформації; характерним її породженням є, наприклад, поезія польських антитринітаріїв, серед яких було немало й обдарованих поетів⁶¹. Водночас Реформація викликає крайнє загострення релігійно-віросповідальної боротьби, знову незвичайної актуальності набувають конфесіональні питання, що веде до швидкого зростання ролі й ваги релігійно-полемічної літератури.

З іншого боку, Реформація в ряді країн викликала громадсько-політичну активізацію літератури, її зближення з життям і суспільно-ідеологічною боротьбою, в яку втягувалися також народні маси. Ренесансний гуманізм був видатним прогресивним рухом, але його соціальна база була вузька, його носієм і рушійною силою виступала в основному ренесансна інтелігенція. Реформація ж у багатьох країнах привела в рух народні маси, що не супе-

⁶⁰ Weltwirkung der Reformation.— Berlin, 1969.— Bd. I; Grundpositionen der deutschen Literatur im 16. Jahrhundert.— Berlin und Weimar, 1972; Entner H., Lenk W. Literatur und Reformation im 16. Jahrhundert // Weimarer Beiträge, 1970.— Н. 5.

⁶¹ Див.: Dürr-Durski S. Ariane Polscy w świetle własnej poezji. Zarys ideologii i wybór wierszy.— Warszawa, 1948.

речить логіці історії, оскільки, за визначенням В. І. Леніна, «виступ політичного протесту під релігійною оболонкою є явище, властиве всім народам на певній стадії їх розвитку»⁶².

Прообразом, чи, точніше, прототипом європейської літератури Реформації з повним правом можна назвати гуситську літературу в Чехії XV ст. Найхарактерніша риса цієї літератури — максимальне наближення до життя країни й вируючої релігійно-політичної боротьби, оперативність і категоричність відповідей на потреби й запити, продиктовані цією боротьбою. Провідними жанрами в ній стають духовні пісні й гімни, проповіді й послання, а також сатира, поєднана з полемікою. Література стає загострено тенденційною і водночас агітаційною, набуває нових функцій, що виразно позначається і на її жанрово-тематичній структурі, і на її методі та стилі. «Нові функції літератури породили й новий метод зображення. Гуситство прагнуло до прямого вираження проблем, без посередництва мистецької образотворчості»⁶³. Тропи, стиль відкладаються на кращі часи, головною, і чи не єдиною, турботою стає максимально чітке й дохідливе вираження думки. В гуситську добу ґрунтовно міняється макроструктура чеського письменства, завмирає література пригод і фантазії, світські жанри рицарської і міської літератури, а також драматургія і театр, натомість поновлюються в правах середньовічні синкретичні жанри.

Свого повного й завершеного вираження література Реформації досягла в Німеччині першої третини XVI ст., де реформаційний рух поєднувався

⁶² *Ленін В. І.* Проект програми нашої партії // Повне зібр. творів. — Т. 4. — С. 219.

⁶³ *Dějiny české literatury.*— Praha, 1959.— Т. I.— S. 190.

з ранньою буржуазною революцією. Це була література, втягнута в напружену релігійно-політичну боротьбу й опозиційна всьому феодальному світопорядку. Вона «в зростаючій мірі почала усвідомлювати себе органом, що формує свідомість громадськості, і перетворюватися на дійове знаряддя антифеодальної своєю спрямованістю бюргерської опозиції»⁶⁴. Відповідно зростала сфера впливу цієї літератури, поступово охоплюючи також плебейсько-селянські прошарки населення. Щодо її жанрової системи, то вона ґрунтувалася переважно на жанрах, відомих із середньовічної церковної літератури, які, однак, наповнюються новим, часто революційним змістом, як, наприклад, проповіді Т. Мюнцера. Нові функції літератури німецької Реформації найвиразніше проявлялися в «оперативних жанрах», таких як: духовні пісні, проповіді, звернення, послання, листівки, памфлети, діалоги тощо.

Усі ці якості й риси літератури Реформації, зокрема те, що нагальний ідеологічний зміст вона виражала в «релігійній оболонці», робили її стадіально й структурно найбільш близькою тогочасним східнослов'янським літературам, які не пережили розвиненого Відродження й процесу секуляризації. Особливо споріднене з літературою Реформації українсько-білоруське полемічне письменство кінця XVI — першої половини XVII ст., активізоване специфічними обставинами тогочасного суспільного й культурного розвитку України й Білорусії. Поява цього письменства зумовлена тим, що «в кінці XVI—XVII ст. Україна й Білорусь опинилися в центрі руху тих могутніх історичних, соціальних

⁶⁴ Grundpositionen der deutschen Literatur im 16. Jahrhundert.— S. 82.

і культурних процесів, які визначили запеклу боротьбу навколо найважливіших для сучасників ідеологічних проблем, пов'язаних з бурхливим розповсюдженням начал європейської цивілізації в умовах переходу від феодального середньовіччя до нового часу»⁶⁵. Разом з тим, перебуваючи на вістрі напруженої боротьби з польсько-шляхетською і католицькою експансією, полемічна література не обмежувалася релігійно-догматичними питаннями, а охоплювала повноту тогочасного суспільно-політичного й культурного життя України й Білорусії.

Цій літературі притаманні як прямі контактні зв'язки, так і очевидні типологічні сходження з літературою європейської Реформації. Контактні зв'язки розвивалися на ґрунті зближення православних і протестантів Речі Посполитої перед лицем спільної небезпеки — наступу войовничого католицизму контрреформації. Причому це зближення відбувалося не тільки на політичній основі, «а й на ґрунті релігійно-науковому,— на ґрунті багатої полемічної літератури останніх»⁶⁶, тобто протестантів. Згаданий союз почав складатися відразу ж, як тільки в Речі Посполитій активізувалася католицька реакція і виникла реальна загроза унії. Коли з'явився трактат П. Скарги «Про єдність церкви божої» (1577), який містив програму й «теоретичне обґрунтування» унії, князь Острозький доручив заперечити його українському антитринітарію Мотовилу, полемічна відповідь якого, на жаль, не збереглася. На наступний твір Скарги «Брестський собор» (1597) теж відповів протестант, який

⁶⁵ Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. — М., 1974. — С. 312—313.

⁶⁶ Харлампович К. Западнорусские православные школы XVI и начала XVII века. — Казань, 1898. — С. 212.

сховався під псевдонімом Христофора Філалета, блискучим «Апокрисисом» (1598); як показали дослідження останнього часу, цей твір написано з реформаційних позицій, в багатьох відношеннях близьких до антитринітаризму⁶⁷.

Широко звертаючись до літератури Реформації, письменники-полемісти запозичували з неї не тільки відомості історичного й догматичного змісту, а й викривальні та дидактичні ідеї, окремі сюжети й мотиви, образи, полемічні прийоми і риторичні засоби. Наприклад, ними була підхоплена ідея папи-антихриста, спрямована проти папства й католицизму Лютером. На Україні першим цей гротескно-сатиричний мотив почав розвивати антитринітарій Мотовило в згадуваній відповіді Скарзі, а далі він був підхоплений православними письменниками-полемістами — невідомим автором «Послання до латин из их же книг», Василем Суразьким, Стефаном Зизанієм, Іваном Вишенським та іншими, причому у них цей мотив дістав переважно літературну сатирично-викривальну, а не богословсько-догматичну розробку.

Типологічна близькість української полемічної літератури до літератури Реформації виразно проявляється і в тому, що вона теж розвивалася під гаслом повернення до «чистого», тобто первісного християнства. Як вказував Енгельс, ідеалом і водночас еталоном суспільного устрою для радикальних реформаційних течій був уклад життя первісних християнських общин⁶⁸. Ця ідея, цей комплекс уявлень і прагнень був властивий також українським письменникам-полемістам. Не дивно, що

⁶⁷ Яременко П. К. Український письменник-полеміст Христофор Філалет і його «Апокрисис». — Львів, 1964.

⁶⁸ Енгельс Ф. Селянська війна в Німеччині // Маркс К., Енгельс Ф. — Твори. — Т. 7. — С. 345.

розгорнуте вираження знайшли вони в «Апокрисі» — творі, написаному протестантом, добре обізнаним з польською і західною літературою антитринітаріїв. Але водночас із тих же ідей і уявлень виходив і Стефан Зизаній у «Казанні святого Кирила...» (1596), трактуючи Христа як захисника всіх принижених і пригноблених, тобто в дусі раннього християнства, яке було релігією соціальних низів. Ці ж ідеї на всю силу звучать у Івана Вишенського, для якого первісне християнство теж було ідейною платформою критики й заперечення не лише унії та католицької церкви, а й усього суспільного устрою, всього «гріховного світу». Характерно, що близькою до раннього християнства він вважав саме православну церкву, переслідувану в Речі Посполитій, і проголошував, що тільки на її основі може відродитися «чисте християнство».

Типологічну спорідненість українсько-білоруської полемічної літератури з літературою європейської Реформації знаходимо і в тому, що вона теж широко зверталася до біблії як арсеналу соціально гострих ідей і викривального пафосу, грізних попереджень і патетичних пророцтв. Знову ж таки найвиразніше ця тенденція проявляється в Івана Вишенського, в його «єреміадах», спрямованих як проти католицької церкви й православних ієрархів, так і проти феодального гноблення й соціальної несправедливості в тогочасній Речі Посполитій.

Література Реформації, особливо в Німеччині першої третини XVI ст., взяла на озброєння насамперед «оперативні жанри», зробила їх ефективним знаряддям суспільно-політичної боротьби. В українській полемічній літературі кінця XVI — першої половини XVII ст. ці нові якості й функції теж проявилися з повною визначеністю. Адже ця література брала найактивнішу участь в релігійно-

політичній і національно-визвольній боротьбі, вона підносила нагальні проблеми життя і прагнула дати на них відповіді. Внаслідок своєрідних умов, що склалися тоді на Україні, вона виступала переважно виразником інтересів і настроїв суспільних прошарків, опозиційних феодальному ладу й пануючій католицькій церкві. Будучи «не чим іншим, як складовою частиною національно-демократичного руху»⁶⁹, полемічна література не тільки відбивала умонастрої опозиційних прошарків, але й ставила на меті їх об'єднання й просвітництво, організацію відсічі шляхетсько-католицькій експансії, тобто набувала функцій, громадсько-політичних за своїм характером і спрямованістю. В цьому полягає чи не найістотніший момент її типологічних сходжень з літературою Реформації.

У зв'язку з цим слід звернути увагу на жанровий склад української полемічної літератури кінця XVI — першої половини XVII ст. З'являлися у той час і великі трактати типу згаданого «Апокрисиса» чи «Палінодії» Захарії Копистенського, автори яких у всеозброєнні богословської ерудиції вели теоретичні бої з католиками й уніатами. Але переважали тоді інші, власне, «оперативні жанри»: звернення і послання, «отписи», проповіді, казання, памфлети тощо. Здебільшого далекі від богословських тонкощів, вони були прямими відгуками на злобу дня. Їх призначенням було протестувати й боротися, викривати й захищатися, давати відсіч ворогам і згуртовувати одновірців та однодумців. У цих творах частіше аргументами служили не богословські догми, а конкретні життєві явища й факти, що використовувалися переважно у викриваль-

⁶⁹ Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. — С. 315.

но-сатиричних цілях. Щодо цього характерні твори Івана Вишенського, який побивав своїх ворогів не богословською ерудицією, а насамперед правдою життя, фактами несправедливостей і насилля над православним населенням Речі Посполитої, передусім простим народом.

Таким чином, і за жанровим складом, і за функціональністю українська полемічна література кінця XVI — першої половини XVII ст. близька саме до літератури Реформації, особливо до літератури її радикальних течій. У ній теж відбувалося опанування нових функцій, розширення діапазону дії, втручання в живе громадсько-політичне життя. І тут особливого розвитку набуває викривально-сатирична тенденція. Не будучи ще світською в прямому значенні слова, залишаючись ще під егідою богослов'я, полемічна література теж не тільки активно займається світськими справами, але й великою мірою сповнюється світським, громадсько-політичним змістом. З цим внутрішньо пов'язане зростання питомої ваги художнього елемента у відповідному колі її творів, значна трансформація жанрів і стилів, середньовічно-церковних за своїм походженням; у них теж відбуваються процеси, характерні для літературного розвитку перехідного часу.

Загалом же слід констатувати, що в українському письменстві XVI — першої половини XVII ст. в діапазоні, визначеному місцевими умовами, в своєрідних формах відбуваються процеси, характерні для літератури Відродження, для певних її течій та видів. Це можна сказати й про ренесансний класицизм і, в певному розумінні, про ренесансний романтизм та ренесансний реалізм і особливо про літературу Реформації, яка стадіально й структурно була найспорідненішою з тогочасними східно-

слов'янськими літературами. Все це істотно розширювало художню систему українського письменства і збагачувало її певними жанрами й формами, передусім світської літератури. Водночас відбувалася трансформація традиційних середньовічних жанрів, що особливо характерно для полемічної літератури. Проте це були в основному жанри й форми, які й раніше існували в загальній художній системі європейських літератур. Щодо жанрово-стильової системи нового часу, створеної Відродженням, то вона в українській літературі, як і інших східнослов'янських, утверджується вже за хронологічними рамками власне Відродження, в XVII—XVIII ст. Але ж і в Західній Європі вона сформувалася лише на завершальному етапі Відродження, внаслідок тривалого процесу розвитку й синтезування різнорідних елементів.

Але хоча на слов'янському Сході нова художня система склалася вже в XVII—XVIII ст., її формування тісно пов'язане з добою Відродження і за своїм характером являє собою своєрідний ренесансний процес. Визначальними його тенденціями є секуляризація та гуманізація літератури й усієї духовної культури. Нова жанрово-стильова система в певному розумінні була своєрідною матеріалізацією цих процесів і тенденцій.



БАРОККО ЄВРОПЕЙСЬКЕ, БАРОККО УКРАЇНСЬКЕ

В українській та інших східнослов'янських літературах у XVII — першій половині XVIII ст. посилюються процеси перехідного характеру, набираючи дедалі більшого розмаху й інтенсивності. З ними тісно пов'язане розширення та прискорення європейсько-східнослов'янських літературних зв'язків, які активно сприяли поступові східнослов'янських літератур, перебудові їхньої ідейно-художньої структури, виробленню новочасної системи жанрів і стилів, збагаченню образної палітри. Все це створювало необхідні передумови для становлення і розвитку на східнослов'янському ґрунті першого художнього напрямку, спільного для всіх європейських літератур,— напрямку барокко. І за всієї неповноти проявів «бароккового комплексу», за всіх його національних відмінностей, барокко в східнослов'янських літературах з особливою переконливістю засвідчувало зростання спільності культурного й літературного поступу континенту, настання якісно нового етапу в цьому поступі.

Можна сказати, що в сучасній радянській науці вже подолано однобічний, позначений вульгарним соціологізмом підхід до барокко, який зводив цей художній напрям до вираження ідеології контрреформації і феодальної реакції. Насправді ж, породжене бурхливою перехідною добою, що, з

одного боку, характеризується наступом контрреформації і частковою рефеодалізацією, а з другого — посиленням розвитку буржуазних відносин, революційними й народно-визвольними рухами, барокко було складним і суперечливим явищем. За словами Д. С. Лихачова, воно «в окремих своїх різновидах виражало ідеологію контрреформації (єзуїтське барокко, напр.), а в інших — прогресивні явища епохи»¹.

Однак наявність у барокко течій і шкіл, протилежних ідеологічним спрямуванням, численних проміжних явищ аж ніяк не виключає наявність спільних естетико-художніх засад і стильових рис, які дають змогу розглядати барокко як один з «великих стилів» літератури й мистецтва. А «великий стиль» не закріплюється за тією чи іншою ідеологічною системою свого часу, бо «стиль — це форма форм, спільна форма для багатьох окремих форм. Він порівняно вільніший від змісту, ніж конкретна форма. Тому спільний стиль може охоплювати твори з різним змістом»².

Хибним було й поширене раніше однозначне протиставлення барокко, як кризового явища, Відродженню. В сучасній радянській науці чимдалі усталюється думка, за якою барокко породжувалося не тільки післяренесансною кризою, а й намаганням «творчо осмислити наслідки цієї кризи, зробити позитивні висновки, збагатити в світлі її уроків гуманістичні уявлення про людину й дійсність»³. Як зазначає О. А. Анікст, «в сучасному ро-

¹ Лихачев Д. С. Барокко и его русский вариант XVII века // Русск. лит. — 1969. — № 2. — С. 21.

² Там же. — С. 33.

³ Виннер Ю. Б. О «семнадцатом веке» как особой эпохе западноевропейских литератур // XVII век в мировом литературном развитии. — М., 1969. — С. 57.

зумінні барокко являє собою не розпад ренесансної єдності, а відродження її в нових умовах контрреформаційного періоду. Барокко властиве прагнення до гармонії і єдності»⁴.

Словом, сучасна наука вбачає в барокко не лише антитезу Відродженню, а й продовження певних його процесів і тенденцій на новому етапі європейського суспільного й культурного розвитку, в ускладнених історичних умовах. З особливою виразністю ці аспекти барокко проявилися в країнах православно-слов'янського кола, які не знали розвинутого Відродження: тут барокко взяло на себе ряд важливих ренесансних функцій, в тому числі й такі, як секуляризація й гуманізація духовної культури і, зокрема, літератури. За словами відомого польського літературознавця Ю. Кшижановського, «барокко завершило справу, не доведену Відродженням до кінця, воно гуманізувало культуру всієї Європи і всупереч перешкодам, які породжувалися політичними й релігійними антагонізмами, витворило спільну інтелектуальну й художню культуру, значення якої належним чином починає усвідомлювати й оцінювати тільки наука наших днів»⁵. Все це повною мірою стосується українського барокко, якому належала важлива роль у розвитку бароккової культури й літератури всього східно- й південнослов'янського культурного регіону.

Іноді барокко визначають як синтез Відродження й середньовіччя, в плані суто художньому — ренесансу й готики. З цим можна погодитися за однієї

⁴ Ренессанс. Барокко. Классицизм // Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. — М., 1966. — С. 232—233.

⁵ *Krzyżanowski J.* Historia literatury polskiej // Allegoryzm — preromantyzm. — Warszawa, 1962. — S. 266.

неодмінної умови — визнання ренесансної основи цього синтезу, провідної ролі ренесансних моментів у ньому. Безперечно, в епоху барокко відбулися докорінні зміни в ставленні до середньовіччя: воно вже не заперечується категорично, як це робили ренесансні гуманісти, а сприймається як близька спадщина, що знову набула цінності. Цікаво зіставити в цьому плані дві великі італійські поеми XVI ст.— ренесансного «Несамовитого Роланда» (1532) Л. Аріосто і барокково-маньєристичний «Звільнений Єрусалим» (1575) Т. Тассо. В поемі Аріосто знаходимо невтримне, з почуттям повної переваги, іронізування над середньовіччям, його культурою, всією системою його цінностей та ідеалів, у поемі Тассо — їх серйозне, патетико-трагічне переживання. Слід сказати, що сама історична епоха, породженням якої було барокко, з її частковою рефеодалізацією, наступом контрреформації, кризою гуманізму сприяла певному поверненню до середньовічної традиції, до того ж далеко не повністю перерваної Відродженням. Відбувається активізація впливу релігії на культуру, поживаються в літературі призабуті духовні жанри, в живописі й пластичному мистецтві спостерігається певне повернення до готичного стилю. Одне слово, виникає комплекс явищ в літературі й мистецтві, загалом в духовному житті епохи, який деякі сучасні вчені називають барокковим медієвалізмом.

Але ж барокко зовсім не відмовилося і від надбань Відродження, а також від актуалізованої гуманістами «язичницької» культури античності. Навпаки, в більшості своїй мислителі та письменники барокко засновувалися передусім на досягненнях Відродження, в багатьох відношеннях розвиваючи і збагачуючи їх. Навіть у трактуванні релігійних

сюжетів поети й живописці барокко не забували про класичні традиції. Так з'являлися в їхніх творах дивовижні поєднання християнських і античних елементів: хрест порівнювався з тризубцем Нептуна, мадонна виступала під ім'ям Діани, символічними вираженнями теологічних понять ставали амури й купідони. Щоправда, автори бароккових поетик і трактатів з питань мистецтва завбачливо пояснювали, що античних богів і героїв слід розуміти лише як художні алегорії чи риторичні фігури, але це суті справи не міняло. Дещо забігаючи вперед, скажемо, що подібне «синтезування» зустрічається і в тогочасній українській літературі, хоч православна церква ставилася до нього з більшою нетерпимістю.

Очевидно, немає вже потреби давати тут цілісну характеристику барокко як напряму літератури, як естетико-художньої системи. Такі характеристики, досить широкі й докладні, можна знайти в багатьох працях про барокко, що з'явилися в радянській науці упродовж останніх десятиріч⁶. Хотілося б лише зазначити, що жодна з цих характеристик, цих моделей не є вичерпною, всеохоплюючою в силу надзвичайної внутрішньої складності й естетичної «багатоликості» цього художнього феномена. В самій естетичній природі барокко — мінливість, поліморфність, оскільки було воно породженням і художнім вираженням різко контрастної, суперечливої доби: реформація і контрреформація, абсолютизм і феодална станова держава, ренесансний гуманізм і середньовічна схоластика, античний класицизм і готика — такі були ті різнорідні полюси, в силових лініях яких складалося і розквітало барокко. Своїй книзі про французьку

⁶ *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили. — К., 1981. — С. 106—139.

бароккову літературу Ж. Руссе дав підзаголовок «Цірцея і пава», бо ці образи, поширені в літературі й мистецтві барокко, вдало передають його визначальні риси — ті ж мінливість, поліморфність, тяжіння до пишного й барвистого декору⁷. Як на стильові домінанти барокко, дослідники незмінно вказують на динаміку образів і композицій, на різкі контрасти, як формальні, так і смислові, на метафоричність, доведену до своєрідної універсалізації, на кончетизм, тобто поєднування віддалених, а то й протилежних понять і явищ, і емблематичність, а також на підвищену комунікативність, на прагнення вразити глядача чи читача, заволодіти його почуттями й свідомістю.

Безперечно, барокко було інтернаціональним стилем за своїм характером і типологією. Разом з тим воно мало здатність гнучко пристосовуватися до національних умов та традицій, включати їх елементи до своєї художньої системи і набирати рис національної своєрідності. Звідси незвичайна строкатість його регіональних і національних варіантів, позначених яскраво вираженою своєрідністю не лише на змістовому, а й на художньо-стильовому рівні. Барокко католицького півдня Західної Європи дуже відрізняється від барокко протестантської півночі, від них ще далі відходить барокко слов'янського світу, всередині кожного з цих регіонів існують значні відмінності національних варіантів бароккової літератури й мистецтва. Зрозуміло, що особлива самобутність притаманна барокко на православно-слов'янському сході, культурний розвиток якого багато в чому здійснювався іншими шляхами і в інших формах, ніж у Західній Європі.

У європейському масштабі розвитку барокко

⁷ *Rousset J. La littérature de l'âge baroque en France // Circée et la paon.— Paris, 1954.*

властива асинхронність, в різних регіонах і країнах воно в різний час складалося, розквітало і занепадало. Про слов'янський світ загалом можна сказати, що барокко в ньому сформувалося пізніше, ніж у країнах Західної Європи, головним чином в першій половині XVII ст., зате й існування його було тут тривалішим, ледве не впродовж усього XVIII ст. Проте асинхронність розвитку барокко дається взнаки і в межах слов'янського світу. Так, у польській літературі інтенсивне формування барокко відбувалося вже в останні десятиліття XVI ст., паралельно із згасанням Відродження. Сучасні польські дослідники, зокрема Ч. Гернас, визначають 80-і роки XVI ст.— 10-і роки XVII ст. як період «раннього барокко» в польській літературі, вказуючи на ряд його значних і різномірних явищ: на «метафізичну поезію» (М. Семп-Шажинський, С. Грабовецький та інші), на поширення совізжальної поезії, міщансько-плебейської за своїм характером, на ораторсько-проповідницьку прозу П. Скарги та його послідовників, на виникнення шкільного, єзуїтського й народного театрів і т. д.⁸ У чеській літературі формування барокко розпочалося ще в «передбілогорський період», на рубежі XVII ст., але в основному його розвиток припадає на наступну, дуже похмуру епоху в історії країни, чим передусім пояснюється специфічний характер чеського барокко, на яку наклали відбиток контрреформація і феодально-католицька реакція. На рубежі XVII ст. барокко починає формуватися також у хорватській літературі, зокрема в Дубровнику, найважливішому культурному центрі Далмації; щодо північної Хорватії, то там барокко набуває розвитку з середини XVII ст. Загалом же в межах

⁸ Див.: *Hernas C. Barok.*— Warszawa, 1973.— Ч. I.

слов'янського світу література й культура барокко раніше з'являються і досягають значного рівня в католицьких країнах, які здавна належали до «латинської Європи» як культурно-історичної спільності, що виникла в середньовіччі і доживала свій вік в епоху барокко.

Деякі сучасні дослідники формування барокко в таких слов'янських літературах, як польська й хорватська (далмацька), виводять з глибини Відродження. Наприклад, О. В. Ліпатов пише, що «в Польщі передвістя барокко з'являються ще до дебюту найвидатнішого поета національного Відродження Яна Кохановського»⁹. Тим самим радянський вчений-славіст порушує питання, яке вимагає неабиякої уваги. Не вдаючись тут в його з'ясування, хотілося б висловити з цього приводу деякі міркування. Згадані «передвістя барокко» справді могли бути традиціями середньовічної образності й стилістики, які не були подолані польським Відродженням і продовжували функціювати навіть в час його апогею. Та разом з тим, виходячи із змісту й характеру згаданих «бароккових передвість», можна припустити, що це були й прояви маньєристичних тенденцій, які в XVI ст. набули великого поширення в художній культурі Італії та інших країн Західної Європи і, очевидно, проявлялися й на слов'янському терені, хоча б під дією італійських, французьких та інших впливів. У зв'язку з цим нагадаємо, що маньєризм виник ще в першій третині XVI ст. і після короткого спалаху Високого Відродження, став у Італії та інших західних країнах однією з найрепрезентативніших течій літератури й мистецтва пізнього Відроджен-

⁹ Славянское барокко // Историко-культурные проблемы эпохи. — М., 1979. — С. 40.

ня¹⁰. Поетика маньєризму з її нахилом до екзальтації і гіперболізму, з її тяжінням до загостреної експресивності виявляє спорідненість з готикою і, порівняно з ренесансним класицизмом, була певним поверненням до неї. Отже, цілком ймовірно, що в тих слов'янських літературах, де склалося і набуло значного розвитку Відродження, в XVI й на початку XVII ст. могли проявлятися й маньєристичні тенденції, які за своїм характером і функціональністю теж були «передвістями барокко».

Серед країн православно-слов'янського кола барокко найраніше почало складатися на Україні і в Білорусії, які входили тоді до Речі Посполитої і тісніше стикалися з польською і європейською барокковою культурою, яка починає на них справляти вплив десь з кінця XVI ст. Цей процес був досить широкий і протікав у різних формах, як «мирних», так і «конфліктних». До перших слід віднести запозичення нових жанрів і форм, насамперед поетичних, нової образності й стилістичних засобів, яке розгорнулося в українській літературі кінця XVI — початку XVII ст., сприяючи її збагаченню. До других — ті стосунки, в яких перебувала українська полемічна література з однотипною польською і новолатинською літературою, яка служила знаряддям католицької експансії на православно-слов'янському сході: борючись проти неї, українські письменники-полемісти водночас запозичували її полемічні й сатиричні засоби, художньо-стильові прийоми, щоб негайно повернути їх проти свого противника.

У своїй «Історії сербської літератури доби барокко» югославський учений М. Павич її початок

¹⁰ Див.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 454—461.

датує 1648 роком: «Вона була створена в 1648 році, коли в Трговищі були написані перші силабічні вірші сербської бароккової поезії»¹¹. Якщо появу силабічних віршів брати за свідок виникнення барокко в східно- й південнослов'янських літературах, то тоді його витoki в українській літературі доведеться віднести до останніх десятиліть XVI ст. Як відомо, початок української писемної поезії датується 1581 роком, коли з'явилися два поетичні твори Герасима Смотрицького, вміщені в «Острозькій біблій», і «Хронологія» Андрія Римші. Важливо зазначити, що вже в цих перших зразках української книжної поезії досить відчутні впливи бароккового стилю, та й починалася вона з тих жанрових різновидів — геральдичні й загалом емблематичні вірші, панегірики, вірші на теми із євангелія і життя святих, духовні гімни тощо,— які належать до характерних, широко представлених у польській і європейській поезії барокко. На тісний зв'язок ранньої української книжкової поезії з польською і європейською поезією барокко вказував В. М. Перетц, наголошуючи при цьому, що її формування неможливо пояснити без урахування її зв'язків «із західноєвропейськими літературами й культурою епохи, із смаками гуманістичних літературних кіл і представників єзуїтсько-католицької реакції, яка прагнула скористатися всіма можливими засобами, щоб привернути до себе різні верстви Польської держави того часу»¹². Все це були тенденції літературного процесу, які свідчили про інтенсивне формування барокко в укра-

¹¹ Павић М. Историја српске књижевности барокног доба XVII и XVIII век.— Београд, 1970.— С. 27.

¹² Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII веков. — М; Л., 1962. — С. 137.

їнській літературі, а в художню систему складається воно дещо пізніше, з заснуванням Києво-Могилянської колегії (1632).

Водночас відбувається проникнення барокового стилю в українську полемічну літературу кінця XVI — початку XVII ст. На той час цей стиль досягнув значного поширення в клерикальній католицькій літературі, найвидатнішим представником якої в Речі Посполитій був Петро Скарга; сучасні польські дослідники характеризують його як «найзначнішого майстра ораторсько-проповідницької прози раннього барокко»¹³. В такому ж плані розглядав його і В. М. Перетц, зазначаючи, що «стиль Скарги» цілком відповідав «стилю барокко», який запанував тоді в образотворчому мистецтві¹⁴. Безперечно, творчість Скарги, фанатичного католика й обдарованого письменника, належала тоді до найактивніших факторів громадсько-літературного життя всієї Речі Посполитої, в специфічній формі, про яку вже йшлося вище, мала вона вплив також на тогочасні українську й білоруську літератури. Тому необхідно тут хоча б у загальних рисах визначити її бароковий характер, не забуваючи того, що Скарга був одним із зачинателів клерикального, єзуїтського барокко в польській літературі.

Свою діяльність Петро Скарга (1536—1612) починав у «золотий період» польського Відродження, проте його творчість з самого початку мала антиренесансний характер. Так, його відомі в історії польської літератури «Життя святих» (1579) спрямовані проти ренесансного антропоцентризму та індивідуалізму ренесансної особистості; в них

¹³ *Hernas C. Barok.* — S. 141.

¹⁴ *Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII веков.* — М.; Л., 1962. — С. 180—181.

Скарга виявляє середньовічний погляд на життя і людину, прагне поновити святість як вищий етичний ідеал і взірець поведінки. Загальновідома та запекла боротьба, яку вів Скарга проти протестантів і православних у Речі Посполитій, його активна участь у підготовці й здійсненні Брестської унії. Світогляд Скарги протилежний ренесансному, але він близький, досить характерний для певних течій барокко. Якщо для гуманістів Відродження світ — це цілісність, центром і мірою якої є людина, отже, цілісність, що піддається раціональному виміру і аналізу, то для Скарги світ — це поєднання явищ природних і надприродних, арена діянь людських і провіденційних, які не піддаються раціональному розумінню і витлумаченню. Та найбільш характерна для цього світу всеохоплююча і всепроникаюча присутність бога, сили надприродної і всемогутньої, яка, зрештою, визначає всі прояви особистості, обмежує свободу її дій і рішень.

Інший світогляд Скарги, інші завдання і цілі вимагали й іншого стилю, який би рішуче поривав з ренесансним раціоналізмом, логічною злагодженістю будови твору і ясністю викладу. Як письменник бароккового типу, Скарга вдається до «сильних засобів» дії на свідомість і почуття читачів, до різких протиставлень і антитез, до пророцтв і закликань, до алегорій і символів, до грубих «натуралістичних» образів тощо. Але найуживаніший стилістичний засіб Скарги — парафрази Старого завіту й своєрідні візії-параболи, «відчуження» сучасної дійсності за допомогою біблійних образів та ситуацій, завдяки чому досягалась особлива гострота і наочність у вираженні свого розуміння сучасних проблем та їх інтерпретації. Загалом же стильова домінанта Скарги йде від біблії, від її експресивно-емоційного ладу, а також від патри-

стики, яка біблійний стиль поєднувала з риторичною традицією пізньої античності. Все це, до речі, в цілому характерне для європейського клерикального барокко, і не тільки католицького¹⁵.

Серед ідеологічних ворогів українських і білоруських письменників-полемістів Скарга був найбільш обдарованим письменником. Вони завзято боролися проти нього і в той же час, прагнучи до підвищеної дії на аудиторію, засвоювали його полемічні й стилістичні засоби, як і інших письменників-єзуїтів, які в своїх цілях використовували багатий художній арсенал тогочасної європейської літератури. Так почалося проникнення впливів європейського барокко в тогочасну українську полемічну літературу. Уже в «Апокрисисі» Христофора Філалета, який був відповіддю на «Брестський собор» Скарги, відчутні елементи бароккової риторичної патетики: тут автор-протестант часто вдається до риторичних питань і звернень, до анафоричних конструкцій, до метонімії і алегоричного вираження думки. Різно відповідаючи Скарзі, борючись проти його ідей, Христофор Філалет водночас засвоює деякі засоби й прийоми його літературної майстерності. Слід тут згадати й Мелетія Смотрицького, який був добре обізнаний і з польським, і з німецьким раннім барокко — під час навчання в університетах Німеччини. На наш погляд, елементи бароккової поетики й стилю відчутні в його творах, зокрема в знаменитому «Треносі». Створений ним образ Матері-православної церкви, поставлений в центр раціонально продуманої системи образів-символів, підноситься на висоту тієї «символічної Метафори», в якій теоретики барокко вбачали вінець мистецтва. Разом з тим вся система релігійно-політичної

¹⁵ Див.: *Dyck J. Ticht-Kunst. Deutsche Barock-Poetik und rhetorische Tradition.*— Bad Homburg, 1966.— S. 136—144.

символіки «Треносу» спирається на фольклорну основу, що дозволяє вбачати в ньому твір, де з'являється характерна тенденція українського барокко, синтезування фольклорних елементів.

Елементи бароккового стилю мають місце і у Івана Вишенського, котрий, хоч і заперечував риторичку і діалектику як «латинські хитрощі», протиставляючи їм «руську простоту», сам був і «ритором» високого гатунку, і «діалектиком» — у специфічному тогочасному розумінні. Деякі сучасні дослідники, зокрема Е. Андьял і О. А. Морозов, вбачають в І. Вишенському «справжнього представника ранньої бароккової прози»¹⁶. Але, відзначаючи риси бароккового стилю у Вишенського, необхідно при цьому підкреслити, що вони не були наслідком польських і європейських впливів, що у них інше, «місцеве» походження. Вони пов'язані з дуже важливою і ще зовсім не вивченою проблемою національних витоків українського і загалом східнослов'янського барокко.

Аж ніяк не претендуючи на з'ясування цієї проблеми, спробуємо тут окреслити її в загальному плані й пунктирно намітити можливі шляхи її вивчення. На нашу думку, необхідно передусім чітко розрізняти дві сторони даної проблеми, різні за змістом і характером, що, в свою чергу, вимагає різного підходу до них і різних шляхів дослідження. Це, по-перше, давньоруські витoki українського (так само як російського і білоруського) барокко, тобто витoki книжного походження, що йдуть, через візантійське посередництво, від риторичної традиції пізньоантичної літератури, яка, до речі, є також одним із важливих стильових джерел західноєвро-

¹⁶ *Angial A. Barok polski między Madrytem i Moskwą (Kilka uwag i propozycji) // Literatura, komparatystyka, folklor.— Warszawa, 1968.— S. 49.*

пейського літературного барокко. По-друге, це фольклорні витoki українського барокко, на які,— щоправда, лише в загальній формі,— вже вказували радянські дослідники, зокрема В. М. Перетц, І. П. Єрьомін, О. А. Морозов. В даному відношенні українське літературне барокко не відрізняється від барокко в інших європейських літературах, особливо слов'янських, де досить активно протікала взаємодія з народнопоетичною творчістю, не обмежуючись сферою «низового барокко», а охоплюючи й інші художньо-стильові рівні бароккової літератури.

У своїй статті про українське літературне барокко І. В. Іваньо зауважив, що воно знайшло «сприятливий ґрунт у формально спорідненому давньоруському риторичному стилі»¹⁷. Думка про спорідненість стилю барокко з давньоруським риторичним стилем цілком слушна, потребує уточнення хіба що твердження про те, що названий стиль послужив для українського літературного барокко лише певною опорою в його розвитку. Насправді ж це була та багатовікова літературна традиція, яка актуалізувалася в кінці XVI—XVII ст. і з неї, під дією нових історичних умов, нових потреб і завдань, а також імпульсів, що йшли ззовні, теж формувалося літературне барокко на Україні, в Росії та в інших країнах православно-слов'янського кола. Набагато ближчі до істини сучасні югославські дослідники, які у формуванні й розвитку сербської бароккової літератури вбачають дві лінії, дві школи: «місцеву», що опиралася на середньовічну сербську літературу і зазнала впливу «візантійського маньєризму», та породжену впливами розвиненого європейського барокко, які приходили в Сербію

¹⁷ Іваньо І. В. Про українське літературне барокко // Рад. літературознавство. — 1970. — № 10. — С. 49.

різними шляхами — із Італії, із Німеччини, із Польщі і т. д.¹⁸ Безперечно, на Україні існувала аналогічна вихідна ситуація розвитку літературного барокко, ті ж її основні складники, але виникла вона десь на півстоліття раніше, чим і зумовлена більш рання поява українського барокко.

До речі, в сучасній зарубіжній науці вважається чи не аксіомою, що середньовічна літературно-риторична традиція, яка йшла від пізньоантичного письменства й патристики, відіграла активну роль у формуванні й розвитку різних «національних варіантів» європейського барокко. Особливо ж значною була її роль у східно- й південнослов'янських літературах, які не знали стадії розвиненого Відродження.

Як відомо, риторика заповонила пізню античну літературу і перетворилася на невіддільний, надзвичайно вагомий компонент її художньої системи. На ліричну поезію принципи риторики поширив Овідій, на драматургію — Сенека, на епос — Лукіан, наприкінці I ст. н. е. з'явився «*Institutio oratoria*» Квінтіліана, трактат про виховання, в якому красномовство виступає вінцем всіх наук і мистецтв, головним знаряддям формування духовного світу особистості. Пізня античність вбачала в риториці організуючу основу всієї системи освіти і виховання, своєрідну вісь духовного життя людини. В літературі відбувається стирання граней між поетикою і риторикою, остання стає, зі своїми законами й правилами, керівництвом у творчій практиці поетів і драматургів, прозаїків і істориків. Принцип «оздоблення мови», використання риторичних засобів і фігур з метою посилення дії на аудиторію

¹⁸ Див.: Павић М. Историја српске књижевности барокног доба XVII и XVIII век; Медаковић Д. Путеви српскога барока.— Београд, 1971.

проймає різні роди й жанри пізньоантичної літератури. Складається особливий стиль, який багато в чому близький і співзвучний літературі, що формувалася після кризи Відродження. У зв'язку з цим слід нагадати, що перехід від Відродження до барокко включав і такий процес, як зміщення центру інтересу з класичної античності на пізню, елліністичну.

Ця літературно-риторична традиція пізньої античності була сприйнята патристикою, яка її асимілювала, пристосовувала до потреб християнської церкви й тим самим ввела в середньовічну культуру й літературу. Раніше, ще на рубежі III ст. н. е., цей процес розпочався в грецьких областях пізньоантичного культурного регіону (Климентій Александрійський), через півтора століття розгорнувся він і в «латинській патристиці», де його започаткував знаменитий Єронім, якого небезпідставно називають одним із «зачинателів західного середньовіччя» — в культурно-історичному плані. Риторична традиція проймає всю візантійську літературу, яка відіграла таку визначну роль у формуванні й розвитку південно- й східнослов'янських літератур. Радянський візантолог Л. А. Фрейберг зазначає: «Антична риторична техніка, як правило, супроводжувала будь-які літературні заняття, і в зв'язку з цими практичними потребами різні інтелектуальні рівні й різне особисте обдаровання візантійських авторів зумовлювало їхню прихильність до різних авторитетів античної риторики»¹⁹. Одним із найвидатніших представників цього літературно-риторичного стилю, що вкорінився у Візантії, був Іоанн Хрисостомос (Златоуст), який по XVII ст. включно залишався високоавторитетним

¹⁹ Античность и Византия. — М., 1975. — С. 36.

літературним взірцем і наставником у країнах греко-слов'янської культурної спільності, в тому числі й для українських письменників-полемістів кінця XVI — початку XVII ст. Тим же вогнищем, де аж до XVIII ст. дбайливо підтримувалася ця давня літературна традиція, незмінно залишався Афон.

Про формальну спорідненість цієї літературної традиції зі стилем барокко свідчить такий цікавий епізод літературних контактів Дубровника з Афоном у XVII ст. Як зазначалося, в Дубровнику ще на початку XVII ст. ствердилося барокко, яке знало значного італійського впливу. Спонукувані практичними потребами, жителі Дубровника звернулися до книжників Афона з посланням у стилі марінізму, однієї з характерних течій західноєвропейського барокко. Зіткнувшись з необхідністю відповісти в подібному стильовому ключі, книжники Афона вдалися до згадуваної літературно-риторичної традиції, здавна їм відомої, і досягли в своєму посланні-відповіді разючої стильової відповідності²⁰. Цей факт проливає яскраве світло на проблему генези літературного барокко в країнах греко-слов'янської культурної спільності, зокрема підтверджує важливу роль у його формуванні давньої літературно-риторичної традиції, спільної для всього регіону.

У зв'язку з цим слід нагадати, що вся літературна діяльність Івана Вишенського протікала на Афоні, і названа традиція, в її патристичній трансформації, справила, безперечно, значний вплив на його творчість і його стиль. У своїй праці «Український і білоруський гуманізм» І. М. Голенищев-Кутузов твердив: «Саме з патристики беруть початок

²⁰ Павић М. Историја српске књижевности барокног доба XVII и XVIII век.— С. 90—91.

викриття Вишенського. Златоуст був його провідником; у Златоуста він навчився викривати гордих царедворців, чванливу знать, придворних дженджиків і навіть самого світського владику»²¹. Треба тут сказати, що творчість Іоанна Златоуста, ранньовізантійського письменника й проповідника, була явищем унікальним за своїм високим викривальним пафосом і безкомпромісністю в осудженні «неправедного життя» й суспільних несправедливостей. За характеристикою С. С. Аверінцева, «до ідеї священної держави як образу царства божого на землі Іоанн ставився холодно; не посягаючи на самий принцип існування суспільного ладу, він без прикрас говорив про розбещеність багатих і про безправність бідних, про неправду судів, про свавілля збирачів податків»²². Впадає у вічі, що Златоуст був близький Івану Вишенському й такими рисами, як прохолодне ставлення до теологічної догматики й загостреним інтересом до конкретики суспільного життя і його насущних потреб.

Слід ще додати, що стиль Івана Вишенського значною мірою складався під впливом характеризуваної літературно-риторичної традиції, яка не згасала на Афоні, традиції, одним з найавторитетніших представників якої був усе той же Іоанн Златоуст. Серйозні дослідники, зокрема І. П. Єрьомін, вказували на наявність у стилі Івана Вишенського «двох систем викладу, які зовні виключають одна одну, але внутрішньо між собою пов'язані»²³. Перша з них, безсумнівно, йде від названої

²¹ Голенищев-Кутузов И. Н. Славянские литературы.— М., 1973. — С. 194.

²² Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1977. — С. 303.

²³ Еремин И. П. Иван Вишенский и его общественно-литературная деятельность // Иван Вишенский. Соч. — М.; Л., 1955. — С. 266.

традиції: вона позначена високою патетикою, постійними зверненнями до риторичних прийомів, варіаційним розвитком тієї чи іншої теми, анафоричними конструкціями тощо. Друга стилістична система творів Вишенського виявляє певну близькість не лише до української народної мови, а й до народного художнього мислення, зокрема викривально-сатиричного й комедійно-пародійного. До речі, цей стильовий прошарок творів Вишенського досить широко розкритий у книзі Л. Е. Махновця про сатиру й гумор в давній українській літературі²⁴, але слід сказати, що її автор не уникнув однобічності, не надавши належного значення «першій системі» в стилі видатного українського письменника-полеміста.

Однак зазначаючи бароккові риси різного походження в творах Івана Вишенського, Мелетія Смотрицького та інших українських письменників того часу, ми разом з тим далекі від того, щоб зараховувати їх до літератури барокко. Їхня творчість — явище складної ідейно-художньої структури, де поєднуються і традиції середньовічної літератури в її східноєвропейському варіанті, і ренесансні та реформаційні елементи, і прояви та тенденції бароккового стилю, який у той час інтенсивно формувався. Зрозуміло, що тут вони нас цікавлять лише в плані генези та становлення українського літературного барокко.

Як слушно підкреслив О. А. Морозов, «слов'янське барокко пов'язане з історією всього європейського барокко як частина загальноєвропейського процесу. Його не можна розглядати ізольовано, але водночас при його вивченні не слід виходити лише з тих загальних рис і прикмет, які служать для

²⁴ *Махновець Л. Е. Сатира і гумор української прози XVI—XVIII ст. — К., 1964.*

характеристики західноєвропейських варіантів цього стилю»²⁵. Це в повній мірі стосується й українського барокко, якому притаманна яскраво виражена своєрідність. І це закономірно, оскільки воно, як і загалом барокко слов'янського сходу, виникло на іншому культурно-історичному ґрунті, інтегрувало інші культурні й художні традиції. Як на одну з характерних рис українського барокко, дослідники вказують на його зв'язки з народним мистецтвом, його взаємодію з фольклором, що й послужило одним з джерел його своєрідності.

Властива барокко в різних його течіях і різновидах орієнтація на масову аудиторію настільки виразна, що на цій підставі Ю. М. Лотман навіть побачив у ньому своєрідну «масову культуру XVII ст.». Це, безумовно, явна модернізація, але той факт, що барокко охопило також тогочасну народну культуру й вступило у взаємодію з нею, не викликає сумніву. Майже в усіх країнах Європи з'явилося «низове» або «народне барокко», представлене в літературах значною кількістю жанрових різновидів. Примітного й багатогранного розвитку досягло воно в слов'янських країнах. Так, у польській літературі «низове барокко», переважно плебейсько-міщанське за своїм соціальним характером, виникло водночас із «високим» і «середнім» вже на рубежі XVII ст., і проявилось досить вагомо, насамперед у жанрах пародійно-гумористичних, сатиричних тощо. Специфічним відгалуженням польського «низового барокко» була совіжальна література, яку Ч. Гернас визначає як «літературу передінтелігентів», що відігравала значну роль у розвитку міщанської самосвідомості

²⁵ Морозов А. А. Основные задачи изучения славянского барокко // Сов. славяноведение. — 1971. — № 4. — С. 56.

того часу²⁶. Значного розмаху взаємодія барокко з народнопоетичною творчістю набула в хорватській і сербській літературах, де ця взаємодія охопила й «високі жанри», зокрема епічну поезію і трагедійну драматургію. Характерне явище в цьому плані — епічна поема І. Гундуліча «Осман», оригінальний синтез європейської ренесансно-бароккової «романічної поеми» й народної епічної поезії сербів і хорватів. Однією з істотних рис чеського літературного барокко теж є особлива, високоактивна роль народної і напівнародної творчості в його розвитку²⁷.

Аналогічні явища спостерігаються і в тогочасній українській літературі, для якої теж властива поступова демократизація барокко, активна його взаємодія з фольклором. На цьому ґрунті виникають такі своєрідні прояви українського «народного» барокко, як вертепна драма, жартівливо-пародійні «різдвяні» й «великодні» вірші, бурлескні твори, від яких тягнеться нитка й до «Енеїди» Котляревського. Проте на Україні взаємодія барокко з фольклором теж не обмежувалася «низькими», комедійно-пародійними жанрами — фольклорні впливи проникають і на «середній» та «високий» стильові рівні літератури барокко. Народна творчість, в свою чергу, зазнає впливу «середнього» та «високого» барокко. Найяскравіше підтвердження цьому — поетичні твори Г. Сковороди, які набувають поширення серед народу, стають набутком народної поезії.

Важливу роль у розвитку українського літературного барокко відіграла Києво-Могилянська

²⁶ *Hernas C. Barok.* — S. 88.

²⁷ Див.: *Hrabak J. O českém literárním baroku v kontextu slovanskem a europskem // Československe přednášky pro VI mezinárodní sjezd slavistu.* — Praha, 1968. — S. 245—252.

академія (колегія), заснована 1632 року. Її відкриття знаменувало насамперед завершення тривалого й досить болючого перелому в ставленні до «латинської вченості», який відбувався на Україні та в Білорусії наприкінці XVI і в першій третині XVII ст. На відміну від шкіл попереднього періоду, які були «словено-грецькими» за своїм характером та структурою, названа академія була «латинським» навчальним закладом, орієнтованим на тогочасні польські й західні університети, і викладання в ній велося латинською мовою. Однак цей факт не суперечить тому, що виникла вона на хвилі національно-культурного руху першої половини XVII ст., який був відповіддю українського народу на посилення шляхетсько-католицької експансії, і досить швидко стала важливим складником боротьби за збереження національної культури й самої народності. Оцінюючи діяльність Петра Могили, Франко писав, що він «вніс небувале пожвавлення в церковне і розумове життя всього народу», а «головна справа його життя — це заснування Києво-Могилянської колегії, яка мала стати захистом православної церкви і південноруської народності, користуючись тією зброєю, якою на них нападали вороги, — наукою і освітою»²⁸. Принципово важливим було те, що Петро Могила та його послідовники не зводили свого завдання до догматичної оборони православ'я, — навпаки, вони пішли шляхом освоєння європейської освіти й культури, усвідомлюючи, що лише на цьому шляху можна відстояти національну й культурну будучину свого народу. Цілком слушно сучасний австрійський славіст Й. Матль зазначає, що діячі Києво-Могилянської академії «праг-

²⁸ Франко И. Южнорусская литература // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. — 1904. — Т. 81. — С. 302.

пули освоїти здобутки західноєвропейської освіти й культури, освоїти гуманізм і Відродження, Реформацію і контрреформацію, але вони поєднували освоєння цих здобутків з полемікою проти них, яку вели з завзятістю, характерною для сили, що йде з глибин народності»²⁹. Іншими словами, Петро Могила та його послідовники прагнули до синтезування набутоків європейської освіти й культури на основі православно-руської культурної традиції, і це вже надає створеній ними академії барокового характеру. Важливе значення має питання, до якого типу культурних діячів належали вчені й письменники, пов'язані з академією. Переважна більшість вчених дожовтневого періоду без особливих вагань заявляли, що це були схоласти середньовічного складу, далекі від європейського культурного поступу того часу. Дослідження останніх десятиліть не полишили сумніву в тому, що цей погляд надто спрощений і односторонній, але не можна згодитися і з тими вченими, які в діячах Києво-Могилянської академії вбачають лише ранніх просвітителів³⁰. На нашу думку, істина на боці тих сучасних дослідників, які доводять, що за своїм духовним складом і ставленням до життя, за змістом і характером їхньої діяльності киевомогилянці були людьми барокко: вони середньовічні культурно-релігійні традиції поєднували з індивідуалізмом та класично-гуманістичними принципами, тобто з духовними й культурними набутками Відродження³¹. І справді, попри всі яскраво виражені національні

²⁹ *Matt J. Europa und die Slaven.*— Wiesbaden, 1964.— S. 164.

³⁰ Найрішучіше цей погляд виражено у Е. Вінтера (НДР). Див.: *Winter E. Frühaufklärung.*— Berlin, 1966.— S. 321—330.

³¹ Чи не першим цю точку зору сформулював Е. Андьял (УНР). Див.: *Angial A. Die slavische Barockwelt.*— Leipzig, 1961.— S. 212—223.

і ширше — православно-слов'янські відмінності, в сутності своїй це був тип бароккового культурного діяча, тип, характерний для всієї тогочасної Європи.

Завдяки новим переважаючим орієнтаціям, вже не на греко-слов'янський світ, а на «латинську Європу», Києво-Могилянська академія активізувала культурні й літературні зв'язки України з європейськими країнами, розширила їх форми й географічний діапазон до віддаленої Іспанії включно³². Для її діяльності, як неодноразово зазначалося в дожовтневій і сучасній науці, було характерне бажання надолужити втрачене, тяжіння до проявів думки й літератури Заходу, а також гарячкове, часто без відбору, хаотичне їх засвоєння, іноді шляхом перетлумачень і переробок. Річ відома, увагу києвомогилянців часто привертала далеко не нові й не кращі набутки європейської науки, філософії, літератури; поряд із справжніми цінностями вони переносили на вітчизняний ґрунт немало й мотлоху середньовічно-схоластичної вченості. Та разом з тим у стінах академії відбувалося також освоєння справжньої освіти й справжньої культури. Власне, відбувалося передусім освоєння європейської бароккової культури, яка включала в себе як ренесансні, антично-класицистичні, так і середньовічні елементи.

Києво-Могилянська академія через певний час посіла провідні позиції в культурному й літературному житті України і наклала виразний відбиток на літературу українського й усього східнослов'янського барокко. «В країнах Східної Європи, — зазначав І. П. Єрьомін, — барокко ствердилося в тому його варіанті, який культивувався переважно в

³² Див.: Алексеев М. П. Очерки испано-русских литературных отношений.— Л., 1964.— С. 23—31.

духовній школі — під пером шкільних теоретиків літератури, шкільних поетів і драматургів»³³. Але треба тут уточнити, що ця дія Києво-Могилянської академії і похідних від неї навчальних закладів далеко не в однаковій мірі поширювалася на різні течії і види українського і всього східнослов'янського барокко.

У плані нашої розвідки важливо передусім вказати на визначну роль академії в тій поступовій перебудові всієї структури української та інших східнослов'янських літератур, системи їх жанрів і стилів, яка відбувалася в XVII—XVIII ст. Ця перебудова означала перехід від середньовічної до новочасної стадії у розвитку названих літератур. Важлива роль в цьому процесі належала курсам поетики й риторики, які читалися в названих навчальних закладах. Не будемо зупинятися на київських поетиках XVII — першої половини XVIII ст. та їхньому значенні у згадуваній перебудові східнослов'янських літератур, оскільки ця проблема висвітлювалась в нашій статті³⁴. Але необхідно нагадати коротко основні її висновки, які полягають ось у чому. Зіставлення тогочасних українських і російських поетик з західними, передусім італійськими, поетиками Відродження показують, що вони своє походження ведуть не від «середньовічних латинських керівництв», як вважали вчені дожовтневого часу, а від поетик італійських та інших західних гуманістів XVI ст., і багато з того, що нашим попередникам здавалося середньовічною

³³ IV Международный съезд славистов //Сборник ответов на вопросы по литературоведению.— М., 1958.— С. 84.

³⁴ *Наливайко Д. С.* Київські поетики XVII — початку XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу //Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI—XVIII ст.— К., 1982.

схоластикою, насправді було проявом (нерідко спрощеним) загальних рис і принципів методології літературно-теоретичного мислення доби Відродження. Принципово важливе значення цих поетик, при всіх моментах схоластичності, їм властивих, полягало у тому, що вони знайомили східнослов'янський світ з типами й моделями літературно-теоретичного мислення, що склалися в Європі XV—XVII ст., з новою системою жанрів і стилів, класицистичних і бароккових.

Особливо слід підкреслити, що в поетиках і риториках пропагувалася світська система літературно-художньої творчості, яка в основному складалася із жанрів, витворених античністю й поновлених Відродженням. У всіх цих жанрових структурах у центрі уваги перебуває людина, її діяння й вчинки, її заняття й переживання; це незмінно відзначали й автори київських поетик, окреслюючи «предмет поезії». Таким чином, можна сказати, що поетики здійснювали на слов'янському сході такі ренесансні функції, як секуляризація і гуманізація літератури. Однак твори, які komponувалися за настановами цих поетик, мали не ренесансний, а, швидше, шкільно-класицистичний характер, здебільшого із значними й нерідко превалюючими проявами бароккового стилю.

В своїй основі ці поетики були класицистичними (в широкому значенні слова), так само як західноєвропейські й польські поетики доби Відродження. Зумовлено це тим, що протягом багатьох століть, особливо з XV по останню третину XVIII ст., класицизм був у Європі єдиною розробленою естетико-художньою системою, викладеною у вигляді стрункої доктрини. «Що б не казали,— слушно зауважує французький вчений Ф. Менге,— але не існує ні теорії рококо, ні теорії барокко у вигляді

чітко вираженої поетики. Будь-яка теорія мистецтва обов'язково була пов'язана зі своєрідним класицизмом, що піддається викладу у вигляді доктрини, не позбавленої специфічного академізму»³⁵. Ця теорія глибоко ввійшла в європейську шкільну практику, на її основі здійснювалося шкільне навчання і художнє виховання, що й послужило безпосереднім ґрунтом для шкільного класицизму. В різних країнах Європи широко культивувалися тоді шкільна поезія, шкільна драматургія, шкільне красномовство, які спиралися на класичні поетики, але зазнавали потужних впливів барокко. На Україні цей різновид літературної творчості розвивається з заснуванням Києво-Могилянської колегії та інших «латинських шкіл».

На відміну від класицизму, барокко не належить до художніх систем із розробленою теоретичною основою, з поважною шкільною традицією,— воно було напрямом і стилем художньої практики, і саме в такому плані чинило великий вплив на загальний художній розвиток XVII ст., а на європейському сході — й XVIII ст. З часом повсюдно барокко починає проникати і в поетики, але у вигляді бароккових нашарувань на класицистичну фундаментальну основу. Слід сказати, що між згаданою основою і нашаруваннями раз у раз виникають теоретичні розбіжності й суперечності, але вони, очевидно, не помічались тогочасними теоретиками й митцями.

Все це повною мірою стосується й українських поетик XVII й першої половини XVIII ст. В них теж маємо і ренесансно-класицистичну основу, і бароккові нашарування, нерідко оформлені у вигляді окремих розділів. І має рацію Г. М. Сивокінь, коли пропонує «прикладну поетику» в київських курсах

³⁵ *Minguet Ph. Esthétique de Rococo.*— Paris, 1966.— P. 241.

поділяти на дві частини, які в основному збігаються з ренесансно-класицистичною основою і барокковими доповненнями цих курсів; прикладна поетика, зазначає він, «помітно розпадається на 1. вчення про такі поетичні роди, як епопея, драма, лірика, елегія, яке, безсумнівно, є головним в більшості курсів, і 2. настанови щодо курйозних віршів з їх численними різновидами — загадкою, хроновіршем, леонінським, акровіршем, ієрогліфом, раками і т. д.»³⁶. Вчення про курйозний вірш і його різновиди є, безперечно, суто барокковою частиною тогочасних українських поетик. Проте їх бароккові елементи й тенденції до цього вчення не зводяться, проникають вони і в інші частини поетик, позначаючись на трактуванні деяких жанрів і деяких теоретичних питань.

Як відомо, теоретики барокко Б. Грасіан, Е. Тезауро та інші особливого значення надавали «дотепності» або «винахідливості розуму», що швидко схоплює сутності різнорідних, віддалених речей і явищ, зближує їх, відкриваючи завдяки тому їхні нові, незвідані якості й грані і водночас — ще не використаний художній потенціал. На цих якостях розуму, власне, й засновувалася знаменита бароккова метафоричність, яка є безперечною домінантою стилю літературного барокко. «Наука дотепності» присутня (правда, в різній мірі) і в київських поетиках, в деяких із них вона викладалася ґрунтовно, окремими розділами, як своєрідне теоретичне керівництво до жанрових різновидів епіграми, епітафії, курйозного вірша тощо. Зокрема, значну увагу приділяє їй Митрофан Довгалевський у своєму «Саді поетичному», трактуючи «дотепність» чи «винахідливість розуму» як основу

³⁶ Сивокінь Г. М. Давні українські поетика.— Харків, 1960. — С. 76.

поетичного вимислу й творчості взагалі³⁷, тобто в напрямку, спільному із згаданими іспанським і італійським теоретиками.

Суто барокковою рисою київських поетик є також підвищена увага до алегорій, емблематики і символіки; в більшості поетик їм відводиться немало сторінок або й окремі розділи, в яких теоретичні твердження ілюструються прикладами, іноді численними. Та найбільший інтерес виказували вони до емблематики, і ця традиція виявилася на Україні стійкою, вона дає себе знати і в Сковороди, який відвів емблемам ряд сторінок в своїх діалогах. Довгалевський дав емблемам таке визначення: «Емблема — це фігурне зображення, яке одним своїм виглядом ясно передає характер і життя речі, яка мислить, ґрунтуючись на природних властивостях інших речей, які мислять... Емблема складається з трьох частин: перша — це зображення, або малюнок, друга — напис, або заголовок, і третя — підпис, що пояснює весь предмет. У кожній такій емблемі повинні бути: протасис, в якому закладається подібність, і аподосис, що містить у собі предмет, що уподібнюється»³⁸.

Зацікавленість літератури барокко емблематикою витікає із властивого їй прагнення до наочності, причому не тільки до наочності візуальної, а й тієї, що призначалася для «внутрішнього», «духовного зору» й полягала в наочному вираженні абстрактних понять, явищ і т. д. Суть емблематичної літератури в предметній реалізації вторинних (переносних) значень, у прагненні представити абстрактні уявлення і поняття в зримій, предметно-наочній формі. В усьому цьому

³⁷ Довгалевський Митрофан. Поетика (Сад поетичний). — К., 1973. — С. 259—295.

³⁸ Там же. — С. 236—237.

дається взнаки така характерна для барокко «алегоризуюча свідомість», яка всюди шукала приховані співвідношення і відповідності, надто ж між сферою абстрактного і сферою наочно-предметного.

Характерне породження доби барокко, жанр емблеми в XVII—XVIII ст. набуває значної популярності і в східнослов'янському світі. На Україні були видані два емблематичні збірники. До цього жанру звертався Ф. Прокопович та інші письменники. Значення емблематики полягало насамперед у тому, що вона сприяла виробленню нової поетики, спільної з тогочасною європейською, поетики, яка засновувалася на визнанні першості образотворчого мистецтва й прагнула до словесного закріплення певних понять, уявлень, символічних значень тощо в пластично зримих образах, здебільшого походження міфологічного, біблійного і т. п. Як зазначає М. Я. Поляков, «емблематика знайшла своє теоретичне і практичне вираження в творчості найвидатнішого представника українського барокко — Г. С. Сковороди»³⁹. Добре відомо, що діалоги й численні вірші Сковороди побудовані за принципом поетичного опису емблематичного малюнка. В плані загальноестетичному він, подібно до інших теоретиків і митців барокко, виходив з того положення, що художня краса речей насамперед полягає не в їхній, так би мовити, фізичній привабливості, а в певній символічній ідеї, надаваній їм, яка є «тінь небесних і земних образів». У передмові до «Басен харковських» він писав: «Ни одни краски не изъясняют розу, лілію, нарцисса столько живо, сколько благолепно у их образует невидимую божію истину, тень небесных и земных образов. Отсюда родились hieroglyphica, emblemata, symbola,

³⁹ Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. — М., 1978. — С. 193.

таинства, притчи, басни, подоби́я, послови́цы...»⁴⁰. Тут Сковорода вказує на жанрові утворення в літературі барокко, які розглядалися також в «бароккових доповненнях» київських поетик.

Та організуючим елементом поезії Сковороди є символ, якому взагалі належить принципово важливе місце як у системі його світогляду, так і в естетико-художній системі. Як відомо, видатний український філософ і поет виходив з постулату про двоїстість світу, про поєднання в ньому духовного й фізичного начал і про взаємопов'язаність та взаємодію цих начал. За переконаннями Сковороди, в символі цей взаємозв'язок і взаємодія двох начал світу знаходять свою реалізацію і водночас своє смислове й художнє вираження. Цим і визначається своєрідна і разом з тим суто бароккова особливість його поезії, те, що в ній «пластично абстрактний тип поетичного бачення світу втілюється в складному поєднанні конкретності (навіть роздрібності емоційно-поетичних описів світу), пластичності (навмисне грубо натуралістичної) і абстрактності філософської думки...»⁴¹.

Емблематичний характер притаманний також слов'янському театру доби барокко, в тому числі й українському. Це питання ґрунтовно висвітлене в монографії Л. О. Софронової про поетику слов'янського театру XVII — першої половини XVIII ст.⁴². Тут, зокрема, дослідниця пише: «Емблематичним був і театр барокко, в тому числі театр шкільний. В даному випадку маємо на увазі не

⁴⁰ Сковорода Г. С. Повне збір. творів. — К., 1973. — Т. 1. — С. 108.

⁴¹ Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. — С. 194.

⁴² Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в. // Польша, Украина, Россия, — М., 1981. — С. 208—223.

численні емблематичні образи в текстах драматичних творів, а співвідношення між тим, що зображалося на сцені, і тим, що вистава означала. П'єса мала не тільки безпосереднє значення. Дії, які чинили актори, слова, які вони промовляли, означали не тільки те, що бачив і чув глядач, а й щось більше, оскільки, крім реального плану дії, існував ще й метафоричний. Безпосередній зміст п'єси був тільки шаблоном до пізнання *vero significatio*. Її фабула була ілюстрацією, прикладом якоїсь загальної ідеї»⁴³. Все це, до речі, зближає бароковий театр з середньовічним театром і з середньовічним складом мислення, що полегшувало його сприйняття і розвиток у східнослов'янському світі XVII — першої половини XVIII ст., який не знав розвиненої культури Відродження.

Як відомо, в добу барокко в українській та інших східнослов'янських літературах розгорнувся процес перебудови їхньої структури, формування жанрово-стильової системи, притаманної європейським літературам нового часу. Цей процес здійснювався двома шляхами: шляхом засвоєння жанрів, уже сформованих у західноєвропейських літературах, і шляхом трансформації традиційних. Першим шляхом в основному формувалися поетичні й драматичні жанри, відсутні в давньоруській літературі і в її спадкоємцях, російській, українській і білоруській літературах XIV—XVI ст., другим — головним чином прозові жанри. У формуванні поетичних і драматичних жанрів важлива роль належала поетикам, особливо їхній «прикладній частині», де викладалися теоретичні настанови і практичні поради щодо поетичних і драматичних

⁴³ Там же. — С. 211.

жанрів, а також щедро наводилися ілюстрації та приклади — для «вправ у труді».

Не будемо зупинятися на цьому процесі, оскільки він уже висвітлювався⁴⁴. Вкажемо лише на те, що як нові для української літератури жанри, так і трансформовані традиційні набувають досить виразних бароккових рис. Особливо посилився цей процес після заснування Києво-Могилянської академії і під її прямою дією, яка мала широкий діапазон: до «кола письменників Києво-Могилянської академії» сучасні дослідники відносять літературних діячів не лише України, а й Росії, Білорусії, Молдавії, південнослов'янських країн⁴⁵. Безперечно, серед письменників цього кола зростає вплив західноєвропейського барокко, інтенсивніше відбувається засвоєння арсеналу його виражальних засобів. У поезії Івана Величковського й Сімеона Полоцького, в прозі Іоанникія Галятовського й Стефана Яворського, в драматургії Митрофана Довгалевського й Мануїла Козачинського, в творчості багатьох інших письменників знаходимо ускладнені метафори й кончетто, ефектні контрасти й риторичні фігури, тяжіння до алегоричного вираження думки й пишного декору, емблеми, оксюмори і т. ін.

Важливо зауважити, що в цей час з'являється свідоме й наполегливе прагнення до художнього збагачення рідної літератури досягненнями європейських літератур, їх жанрами й формами, віршо-

⁴⁴ Див.: *Наливайко Д. С.* Київські поетики XVII — початку XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу; Українське барокко в контексті європейського літературного процесу XVII ст. // Рад. літературознавство. — 1972. — № 1.

⁴⁵ *Luźny R.* Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. — Kraków, 1966.

вими розмірами й стилістичними фігурами. Так, дуже виразно, в простодушньо-патріотичній формі це прагнення проявилось в «Предмові до чителника», яку Іван Величковський подав до збірки своїх курйозних віршів «Млеко, от овцы пастыру належное» (1691). Зазначивши, що інші народи, «звласа в науках обфитующе, много имеют не только ораторских, але и поетических, ..., природным их языком, от высоких разумов составленных трудолюбий», Величковський далі заявляє, що він, «яко истинный сын Малороссийской отчизны нашей, болеючи на то сердцем, иж в Малой нашей России до сих пор таковых не от кого тыпом выданных не оглядаю трудов, з горливости моеи ку милой отчизне, призвавши бога и божію матку и (святых) умыслил, иле зможность подлого (довцепу) моего позволяла, некоторые значнейшие штуки поетические руским языком выразити...»⁴⁶. Та характерно, що Величковський вже не обмежується наміром власні твори писати «на подобенство інородних», — він намагається знайти «и ціле руские способы», які «иным языком ани ся могут выразити»⁴⁷. Ось це намагання знайти і власні «способы» художнього вираження характеризують Величковського як поета, котрий зробив важливий крок до мистецтва нового часу, бо для нього найважливішим принципом літературної творчості є вже не наслідування, а оригінальність. Свого завершеного розвитку ця важлива тенденція української барокової літератури досягла в творчості Сковороди, позначеній глибокою самобутністю і яскравою оригінальністю.

Для барокових поетів загалом характерне

⁴⁶ Величковський Іван. Твори. — К., 1972. — С. 70—71.

⁴⁷ Там же. — С. 71.

прагнення до розширення виражальних можливостей поезії, до інтенсифікації всіх компонентів її форми, з тим, щоб досягнути максимуму інтелектуальної й емоційної дії на читачів. Барокковий поет, слушно зазначає словацький дослідник Р. Бртань, «наполегливо прагнув розкласти форму на її синтаксичні й звукові, ритмічні й інші компоненти, виявити всередині строфи розмах ритму й розкоти звуку. Разом з тим він прагнув ущільнити різні евфонічні фігури, наповнити словник новими поетизмами, метафорами, натяками, персоніфікаціями й перифразами, новими кончеттизмами»⁴⁸. Все це властиве й творчості Величковського, Яворського та інших українських поетів другої половини XVII й першої половини XVIII ст., але разом з тим деякі із названих рис і прагнень бароккової поезії, зокрема в сфері евфонії, ритміко-мелодійної організації вірша у них не проявились виразно. Очевидно, в немалій мірі це пояснюється тим, що вони були скуті і архаїчною літературною мовою того часу, далекою від живої народної мови, й силабічною системою віршування, яка не відповідає фонетичній природі й граматичним нормам східнослов'янських мов.

Як зазначалося, в другій половині XVII й першій половині XVIII ст. посилюється вплив польського й західноєвропейського барокко на українську літературу. Однак це не означає, що національні джерела й традиції, про які йшлося вище, на цьому етапі втрачають значення для українського літературного барокко. Насправді ж письменники «кола Києво-Могилянської академії» продовжують звертатися до цих джерел і традицій, черпаючи з них не тільки ідеї та принципи, а й художньо-стильові

⁴⁸ *Brtan' R. Artizmus a manierizmus v barokovej poézii // Literarny barok / Letteraria XIII.— Bratislava, 1971.— S. 64.*

форми. На цю безперервність традиції ще наприкінці минулого століття з усією визначеністю вказував П. Г. Житецький у відомій полеміці з М. Ф. Сумцовим⁴⁹. Зростаючий вплив польського й західноєвропейського барокко не суперечив продуктивності місцевих і регіональних джерел української бароккової літератури. Ці дві її лінії досить органічно перепліталися, що переконливо показав В. І. Крекотень на матеріалі української ораторської прози того часу⁵⁰. З її відомих представників Л. Баранович був прибічником греко-слов'янської традиції, а І. Галятовський і А. Радивилівський виявляли прихильність до «латинських» впливів, але це не приводило ні до розпаду спільного ідейно-тематичного комплексу їхньої творчості, ні до принципових розбіжностей в їхній поетиці й стилі.

Згадані впливи не приводили й до втрати своєрідності українського барокко, до стирання його характерних особливостей. Але в чому ж вони передусім полягали? Безперечно, найістотніша відмінність українського і всього східнослов'янського барокко в тому, що розвивалося воно без попередньої ренесансної стадії культурного розвитку, і звідси вже виникають його фундаментальні особливості. Насамперед це означає, як уже вказували численні дослідники, що воно взяло на себе ряд важливих ренесансних функцій, зокрема функції секуляризації і гуманізації культури. Проте хибний був би висновок, що внаслідок цього воно стало «ренесансним», бо то були функції ідеологічного й культурно-історичного змісту, які в літературі й мистецтві

⁴⁹ Див.: *Житецький П.* Очерк літературної історії малорусского наречія в XVII и XVIII вв., — К., 1889. — Ч. 1.

⁵⁰ *Крекотень В. І.* Оповідання Антонія Радивилівського.— К., 1983.

знаходили вираження в бароккових художніх формах (а також у формах «шкільного класицизму»).

З легкої руки Д. С. Лихачова серед специфічних рис східнослов'янського барокко вказують на його більш світлий і оптимістичний характер порівняно із західноєвропейським барокко. В основі цих тверджень дуже просте міркування: оскільки східнослов'янський світ не знав розвиненого Відродження, то ним не була пережита і його криза, тому східнослов'янське барокко вільне від кризових явищ, від болісних розчарувань і гарячкових пошуків, від тривоги й песимізму. Певною мірою так воно й було, але, по-перше, не слід при цьому в західному барокко вбачати передусім породження кризи Відродження й надто наголошувати його похмурий песимістичний характер. Сучасна наука, в тому числі й радянська, схиляється до думки, що вираження кризи й розпаду Відродження випало головним чином на долю маньєризму, барокко ж було реінтеграцією художньої культури, спробою нового синтезу уявлень про світ і людину, поглиблених і ускладнених названою кризою. По-друге, не слід забувати й про світоглядні підвалини «оптимізму» східнослов'янського барокко, які недвозначно виявляють свою середньовічно-теологічну природу.

Думається, відсутність «нормальної стадії Відродження» на слов'янському сході проявилось передусім не в тому, що барокко тут набрало оптимістичного характеру. Головним наслідком було інше — набагато значніший і тісніший його зв'язок з середньовічною культурою в її східноєвропейському, «греко-слов'янському» варіанті. Медієвістські елементи й тенденції загалом притаманні барокко, в українській же барокковій літературі вони проявляються з особливою виразністю, власне, стають пре-

валюючими. Досить тут згадати рішучу перевагу духовних тем і мотивів, духовних жанрів у барокковій поезії, прозі, драматургії України та інших країн православно-слов'янського кола. Одне слово, це була література, значною мірою ще інтегрована середньовічною культурою (не випадково ж залишаємо її в межах «давньої»), але разом з тим і література перехідного характеру від середньовічної до новочасної.

І на завершення ще раз окреслимо місце й роль українського бароккового письменства в системі тогочасних літературних взаємин, в загальноєвропейському літературному процесі. Особливо широкі й активні зв'язки українська література мала тоді з польською літературою — з одного боку, і російською — з другого. Річ відома, що Польщу — з одного боку, Україну і Росію — з другого, розділяли в той час глибокі державно-політичні й релігійно-ідеологічні суперечності, невщухаюча боротьба на цих теренах, яка нерідко виливалася у війни. Але ж ні релігійно-політична боротьба, ні війни не тільки не знімали інтенсивного польсько-українського і загалом польсько-східнослов'янського культурного спілкування, а й не визначали його основного змісту, що полягав у освоєнні східнослов'янськими народами, через активне польське посередництво, набутоків європейської ренесансної і бароккової культури. І. М. Голенищев-Кутузов говорив на V Міжнародному з'їзді славістів: «Комплекс польсько-українсько-російської культури XVI—XVII ст. не слід розбивати, виключаючи взаємні впливи, оберігаючи примарні межі «самобутності»; набагато важливіший братерський зв'язок на Сході слов'янських народів. Згадаймо краще вільні дари на терені культури, від яких ніхто не убожив, а всі багатіли. Ми вважаємо також, що слід повернутися до

правильної оцінки значення України й Білорусії як передавачів західної літератури й освіти Московській Русі, хоч Москва в XVII ст. значною мірою сама почала черпати відомості на Заході»⁵¹. Комплекс культурних і літературних зв'язків на тогочасному слов'янському сході нині нерідко розглядають як чотирьохступінчатую систему, полюсами якої виступали Західна Європа й Росія, а середніми ланками — Польща і Україна⁵². Ця система відіграла тоді величезну роль у розвитку культури й літератури названих слов'янських країн, насамперед через неї здійснювалося поширення нових ідейних і художніх віянь у східній частині Європи.

Як не раз зазначали і вітчизняні, і зарубіжні дослідники, серед країн православно-слов'янського регіону культура барокко найбільшого розвитку набула на Україні. Тогочасний Київ був найзначнішим центром бароккової культури в названому регіоні, центром, який виконував важливу роль посередника. Європейські літературні й загалом культурні впливи, які приходили сюди, зазнавали тут адаптації і, вже значною мірою трансформовані, пристосовані до потреб і традицій згаданої культурно-історичної спільності, розповсюджувалися далі по її обширах, як на північний схід, в межі Російської держави, так і на південний захід, в Сербію і Болгарію, Молдавію і Валахію. На думку Д. С. Лихачова, «перехід барокко в Росію із України й Білорусії був полегшений тим, що воно ввійшло в руські традиції, злилося з цими традиціями

⁵¹ Голенищев-Кутузов И. Н. Славянские литературы. — С. 215.

⁵² Див.: Lewitter L. R. Poland, the Ukraine and Russia in the 17-th century // The Slavonic and East european Review.— Warszawa, 1946.— Т. XXVII.— Р. 159—170, 414—428.

і, зрозуміло, з внутрішніми потребами в барокко»⁵³. Подібно тому, пише далі Д. С. Лихачов, як візантійська культура «прийшла на Русь через посередництво Болгарії, ...так і барокко прийшло на російський ґрунт через посередництво Білорусії і України, де воно також, як згодом в Росії, було засвоєне без передуючої йому «нормальної» стадії Ренесансу. Росія засвоїла барокко в «адаптованому», «полегшеному» Україною і Білорусією вигляді»⁵⁴.

Аналогічні функції українське барокко виконувало також у південних слов'ян, у Молдавії і Румунії. Відомий югославський дослідник Д. Меданович вказує, що в Сербії «становлення барокко відбувалося тоді тільки завдяки міцним зв'язкам з українськими культурними сферами, Києвом у першу чергу»⁵⁵. Інший югославський вчений Д. Давидов констатує сербські орієнтації на Київ і визнає, що це був «добрий і надійний приклад для наслідування, бо тогочасний Київ був визнаним центром... педагогіки, видавничої діяльності та мистецтва, де з середини XVII ст. відбувався процес європеїзації та оновлення філософських і естетичних поглядів... Тут зародилося й слов'янське барокко — явище, яке відіграло важливу роль у формуванні й розвитку мистецтва не тільки України та Росії, а й Наддунайської Сербії»⁵⁶. Значний вплив культура українського барокко чинила в той час також на Молдавію і Валахію, куди з 30-х років XVII ст. постій-

⁵³ Лихачев Д. С. Социально-исторические корни отличий русского барокко от барокко других стран // Сравнительное изучение славянских литератур. — М., 1973. — С. 387.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Пащенко Є. Українське барокко в Сербії // Всесвіт. — 1977. — № 12. — С. 175.

⁵⁶ Там же.

но прибували вихованці Києво-Могилянської академії; згадаймо тут хоча б такий яскравий епізод, як культурно-освітня і літературна діяльність Паїсія Величковського в Молдавії у середині XVIII ст.⁵⁷.

У цьому процесі культурних впливів особливо слід виділити нові жанри й стилі, які раніше освоювалися українською літературою і згодом через її посередництво поширювалися на інші літератури регіону. Це в цілому стосується поетичних і драматичних жанрів, які не сформувалися на попередніх етапах розвитку літератур православно-слов'янського кола. Оцінюючи українську барокову поезію та її історико-літературне значення, І. М. Голенищев-Кутузов писав: «Звичайно, багато опусів західноруських віршетворців досконалістю не відзначалися, але в них було закладене велике майбутнє не тільки української, а й російської поезії»⁵⁸. Те ж саме можна сказати й про роль та значення давньої української драматургії й театру. Ще в 1923 році О. І. Білецький зазначав, що «не тільки німецькому пасторові Грегори, а й вихованцям Київського колегіуму належить ініціатива у справі створення російського театру», що «український старовинний театр був першим пестуном російського нового театру поряд з іншими, сильнішими, але зате чужими західними театрами»⁵⁹. Водночас вихованці Київської академії приносили зразки драматургії, театральні традиції також в Білорусію і Сербію, Молдавію і Румунію, тим самим сприяючи збагаченню й розвиткові їх національних літератур і мистецтва. В цьому полягає один з най-

⁵⁷ Див.: *Angial A. Die slavische Barockwelt.*— S. 301—303.

⁵⁸ *Голенищев-Кутузов И. Н. Славянские литературы.* — С. 196.

⁵⁹ *Білецький О. І. Зібр. праць: У 5 т. — К., 1965. — Т. 1. — С. 352.*

важливіших аспектів інтернаціонального контексту української літератури доби барокко.

Загалом же реальний зміст інтернаціонального контексту української літератури барокко не досягнути без належного врахування того факту, що в цей час відбувається радикальна перебудова всієї системи літературних зв'язків східнослов'янського світу. Трансформується їхній зміст і характер, змінюється і їхній основний напрямок: якщо з XI по XVI ст. вони були орієнтовані переважно на південний захід, на Візантію і південнослов'янські країни, то тепер на перший план виходять контакти з Польщею і Західною Європою. Без перебільшення, літературні зв'язки Східної і Західної Європи в добу барокко піднімаються на вищий, принципово важливий шабель.



УКРАЇНА І ЄВРОПЕЙСЬКИЙ РОМАНТИЗМ

В історії українсько-європейських літературних відносин важливим етапом стала доба романтизму. На цьому етапі відбувається їх активізація і розширення, поряд з традиційними з'являються нові їх аспекти і форми. До традиційних форм належить звернення письменників різних країн Європи до української теми, відображення життя й історії українського народу в їхніх творах. У добу романтизму ця форма контактних зв'язків стає дієвішою, збільшується кількість літературних творів на українські теми, які набувають специфічно романтичного характеру й забарвленості.

Інтерес до життя й історії українського народу тепер поєднується із зацікавленістю українським фольклором, яка дедалі зростає і виливається в переклади «козацьких пісень» (визначення, поширене тоді в Європі) на польську, німецьку, французьку та інші мови, в їх переспіви та контамінації. Значна зацікавленість народною творчістю зрештою веде й до пробудження інтересу до української літератури і разом з тим надовго визначає підхід до її явищ, характер їх сприймання та інтерпретації.

Водночас у добу романтизму відбувається поглиблення типологічної спільності української літератури з літературами європейськими, ідентифіка-

ція їх структур. Проте ця ідентифікація не приводить до втрати чи послаблення національної своєрідності українського письменства. Тут мається на увазі та обставина, що романтизм був першим розвинутим напрямом нової української літератури, одностадіональною з іншими слов'янськими і західноєвропейськими літературами. Першим загальноєвропейським художнім напрямом вважається барокко, яке охопило як літератури «латинської Європи», так і літератури східно-й південнослов'янської культурної спільності, але останні, як показано в попередньому розділі, перебували на іншій стадії розвитку, залишалися ще «давніми», тобто значною мірою середньовічними, літературами, що й породжувало істотні розбіжності і на змістовому, проблемно-тематичному, і на художньому рівнях. Перехід до новочасної стадії завершується в українській літературі наприкінці XVIII ст., тобто в той час, коли в ній з'являються преромантичні риси й тенденції, які знаменують формування романтизму, напряму, стадіально й структурно однотипного з європейським романтизмом.

Як відомо, романтизмові в літературі й мистецтві країн Європи передував преромантизм, який набрав значного розвитку в другій половині XVIII ст., а в деяких країнах продовжувався і в перших десятиліттях XIX ст. Не проминув він і української літератури, проявившись з різною мірою виразності в ряді її пам'яток кінця XVIII — початку XIX ст., таких як: «Історія русів», драматургія Котляревського, балади Гулака-Артемівського тощо. Преромантизм — це ще не романтизм, а саме течія передромантичного типу, яка розвивалася в загальній системі ідеологічного руху Просвітництва, але водночас готувала ґрунт для розквіту романтизму,

розвивала його елементи й тенденції. До них передусім належить ствердження переваги «природи» над «культурою», культ серця і почуттів, розуміння митця як «природного генія», що не рахується із «законами» й «правилами» мистецтва, наголошення першорядного значення народно-національної основи художньої творчості, відкриття цінності фольклору й захоплення ним і т. д. Але не будемо вдаватися в докладну характеристику преромантизму¹, для нас тут важливіше те, що він позначився й на розвитку європейсько-українських літературних відносин, падаючи їм нового змісту й спрямованості. Справа в тому, що риси й тенденції, характерні для романтичного стану цих відносин, починають з'являтися вже в преромантичний період. Особливо значну роль в цьому відіграла творча діяльність Й. Г. Гердера (1744—1803), видатного філософа, естетика і фольклориста пізнього німецького Просвітництва.

Щоправда, у Гердера знаходимо лише окремі згадки й висловлювання про Україну та її народну творчість, розсіяні по різних його творах. Але в даному випадку принципове значення мають його праці, його ідеї, які безпосередньо України не стосувалися, але окреслювали або й визначали підхід до неї, який став домінуючим у німецькій і ширше — європейській україніці епохи романтизму. Зміст і характер сприймання українського народу і його культури в епоху романтизму (і не тільки в Західній Європі) важко уяснити без гердерівської концепції народної творчості, її ролі й значення в духовній культурі людства і без гердерівських ідей щодо слов'янства, його особливої

¹ Див.: *Наливайко Д. С.* Искусство: направление, течение, стили. — Ч. 1. — С. 212—223.

сутності і місії в розвитку європейської культури.

Заперечуючи сучасну цивілізацію і капіталістичний процес, Гердер «разом з Руссо шукав безпосереднього вираження «природи» й справжнього «почуття» в залишках патріархальної культури і в творчості патріархальних мас, не уражених розтлінним впливом буржуазної цивілізації»². Під визначальним впливом Руссо з його вченням про перевагу «природного стану» над цивілізацією складається у нього програма оновлення культури шляхом її звернення до народно-національних джерел, що з часом стане однією з провідних тенденцій європейського романтизму. На відміну від класицистів та просвітителів-раціоналістів, Гердер розумів художній твір і мистецтво загалом як своєрідний організм, що виростає на певному народно-історичному ґрунті і формується його умовами, традиціями, особливостями життя і духовної культури. За вдалим визначенням Г. Бегенау, в центрі уваги Гердера постійно перебувала проблема взаємозв'язку мистецтва і народу³, і, вважаючи, що в фольклорі найглибше розкривається дух кожного народу, вся повнота його життя⁴, він через народну поезію сподівався прийти до розв'язання зазначеної проблеми.

Ідеї Гердера відкинули шкалу художніх ціннос-

² Жирмунский В. М. Предисловие к изданию // Гердер И. Г. Избр. соч. — М.; Л., 1959. — С. 23.

³ *Begenau H. Grundzüge der Ästhetik Herders.*— Weimar, 1956.— S. 52.

⁴ У статті «Про схожість середньовічної англійської і німецької поезії» (1777) Гердер писав, що народні пісні — це «архів народів, скарбниця науки і релігії, їхньої теогонії і космогонії, діянь предків і подій їхньої історії, карб їхнього серця, картина їхнього домашнього життя в radoщах і горі, на шлюбному ложі й на смертному одрі».— *Herders Werke in fünf Bänden.*— Weimar, 1956.— Bd. II.— S. 173.

тей, загальноприйняту в Європі XVII—XVIII ст. Те, в чому класицисти й просвітителі-раціоналісти бачили лише пережитки «варварських часів», тобто народні пісні, балади, сказання тощо, він проголосив вищими набутками мистецтва, а творінням нашкленої класицистичної музи рішуче відмовив у художній цінності. У народній поезії він знаходив вираження самої природи, що його мовою означало — життєву правдивість і безпосередність, емоційну наснаженість, енергію і виразність художніх образів і картин. Це була справжня революція естетико-художніх понять і орієнтацій, без якої годі уявити широке звернення романтиків до фольклору й народного мистецтва, зокрема вияву інтересу до української народної поезії, яка стає важливим складником тогочасних європейсько-українських культурних зв'язків.

До речі, й українська преромантична й романтична фольклористика зазнала великого впливу гердеризму, що відчутно позначилося й на розвитку тогочасної української літератури⁵.

В епоху романтизму на сприймання й тлумачення слов'янського світу, його культури, в тому числі й України, значний вплив мала гердерівська концепція слов'янства, найповніше виражена в останньому томі його ґрунтовної праці — в «Ідеях до філософії людства» (1784—1791). Але ще в свій ранній, «ризький період» Гердер побачив у слов'янах народи, які зберегли риси «природного стану», і пов'язав з ними свої руссоїстські ідеали, свої надії на майбутнє європейської культури. Слов'яни уявлялися йому «природними людьми», не зіпсованими «фальшивою цивілізацією», молодими й повними свіжих сил народами, які мають оновити європей-

⁵ Див.: *Комаринець Т. І.* Ідейно-естетичні основи українського романтизму. — Львів, 1983. — С. 85.

ську цивілізацію, внести в неї дух гармонії і гуманності. В «Ідеях...» концепція слов'янства поглиблюється, дістає своєрідне філософсько-історичне обґрунтування. Тепер, у тлумаченні Гердера, слов'яни — це нації мирних трудівників, які завжди охоче займалися землеробством, скотарством та ремеслами і, на відміну від своїх сусідів, передусім германців, ненавиділи військові походи, розбої й грабежі. В їхньому характері, в їхній мирній праці дістала найповніше втілення гуманність, що притаманна людській природі і є, за Гердером, вищим законом і вищою метою суспільного розвитку.

Важливе місце в гердерівській концепції слов'ян відведено їхній художній, зокрема музикальній обдарованості, нахилу до поезії й краси. За Гердером, ці риси й нахили перебувають у тісному зв'язку із сутністю слов'ян, є органічним породженням їхнього миролюбного характеру, їхнього способу життя. Ці твердження Гердера, до речі, зіграли велику роль у поширенні уявлень про особливу любов слов'ян, зокрема українців, до поезії й музики. Саме звідси бере початок і популярна серед романтиків думка, що слов'янській народній поезії чужі військово-героїчні теми, що в ній «лірико-жіноче начало» превалює над «чоловічим», діяльним і войовничим, і її провідні мотиви — мотиви кохання й сімейного щастя, точніше, туги за ним, оскільки майже завжди воно виявляється недосяжним.

Прогрес, майбутнє Європи Гердер пов'язував з її «слов'янським началом», оскільки, як наголошується в «Ідеях...», історії незрівняно необхідніші мирні землероби, ніж завойовники. В слов'янському ж світі почесне місце він відводив Росії і Україні, вважаючи, що завдяки чудовим умовам

природи, суто «слов'янському», тобто землеробському способу життя, тут набули конденсованого втілення слов'янська сутність, слов'янські нерозкриті можливості.

У «Щоденнику подорожі» 1769 року Гердер проголошував: «Україна стане новою Грецією. Чудове небо, що розкинулось над цим народом, його весела натура, музикальність, родючі ниви і т. п. вродять одного разу щедрими плодами. З безлічі малих диких народів, якими були колись і греки, виникне цивілізована нація»⁶. Це було одне з досить поширених у добу Просвітництва прогнозувань майбутнього культури Європи чи окремих її країн, що ґрунтувалися на вченні Руссо.

В одному із своїх творів Гердер сказав, що характеризувати той чи інший народ можна лише тоді, коли відчуваєш до нього симпатію; до цього ще необхідно ознайомитися з його історією, з умовами його життя в даний час, і все це не тільки зрозуміти, а й відчутти серцем⁷. У зв'язку з таким зізнанням Гердера постає питання: що знав він про Україну та її фольклор і що «відчував серцем»?

Поза сумнівом, його обізнаність з історією України, принаймні в ранній період творчості, була поверховою. Про це свідчить хоча б твердження з наведеного фрагмента, що її заселяють численні і невеликі племена, на зразок Греції класичного періоду. Мабуть, йому були відомі сторінки вольтерівської — «Історії Карла XII», де йдеться про Україну, наприкінці 60-х років він глибоко вивчав французьких просвітителів, зокрема, Вольтера; до згаданої праці вів його і гострий інтерес до Петра I, в якому

⁶ Herders sämtliche Werke // Hrsgn von B. Suphan.— Berlin, 1878.— Bd. IV.— S. 402.

⁷ Див.: Гайм Р. Гердер, его жизнь и сочинения. — М., 1888. — Т. 1. — С. 617.

він бачив «монарха-просвітителя». Певне, пізніше, в 90-х роках, ознайомився він з нарисом «Про козаків» А. В. Гупеля, свого ризького кореспондента й постійного інформатора про Східну Європу; окрім ґрунтовного викладу історії українського козацтва, цей нарис містить соціальні й етнографічні відомості про тогочасну Україну. Ще знав він деякі описи Російської імперії, куди входили й розділи про Лівобережну Україну, наприклад, «Опис всіх народів, що живуть у Російській державі...» Й. Г. Георгі, який у 1776—1777 роках вийшов одночасно російською, німецькою й французькою мовами. Можливо, потрапляли йому до рук й інші джерела, але безперечним є той факт, що ґрунтовних знань про Україну у Гердера не було, в наведеному фрагменті пріоритет не за аналітичним розумом, а за «серцем», яке певну суму відомих фактів щедро доповнює симпатією, уявою та інтуїцією.

Захоплювався Гердер і українським фольклором. Він оцінював його дуже високо, а прославлені думи відносив до найвищих досягнень світової народної поезії. Висуваючи перед поетами нову програму, закликаючи їх виходити з духу народної творчості, Гердер вказував, як на її блискучі зразки, не лише на англійські балади, іспанські романи і скандинавські саги, а й на литовські даїни і «козацькі думи» («kosakischen Dummi»).⁸ Деякі дослідники, зокрема М. К. Азадовський, твердили, що Гердер був безпосередньо обізнаний з українськими думами і «вони надзвичайно йому сподобалися»⁹. Гадаємо, що для таких тверджень нема достатніх підстав, що ближче до істини дослідник

⁸ Herders Sämmtliche Werke, hrsg. von B. Suphan.— Bd. I.— S. 266.

⁹ Азадовский М. К. История русской фольклористики. — Т. 1. — С. 120.

Е. Гексельшнайдер (НДР), який вважає, що про українські думи Гердер знав опосередковано, з відгуків людей, які мали змогу безпосередньо ознайомитися з ними¹⁰. Очевидно, якби Гердер мав тексти українських дум чи пісень, він обов'язково залучив би їх до широко відомого збірника «Голоси народів у піснях» («*Stimmen der Völker in Liedern*», 1778—1779), куди ввійшло чимало литовських, латвійських, морлоксських (хорватських) та чеських пісень, навіть дві перуанські пісні та одна пісня мальгашів з острова Мадагаскар. На той час, як відомо, ще не існувало зібрань українських народних пісень і дум, а російський збірник М. Д. Чулкова (1773—1774), в який потрапили й українські пісні, залишився Гердерові невідомий. Але ж значення Гердера в історії європейсько-українських культурних і літературних відносин полягає не стільки в його конкретних судженнях, скільки в його філософсько-історичних концепціях, які зрештою надавали цим відносинам нового характеру і спрямованості.

Преромантичний характер мають і «українські епізоди» з книги відомої французької письменниці Ж. де Сталь «Десять років вигнання», хоч ця книга з'явилася в другому десятилітті ХІХ ст. (написана вона була в 1812—1813 рр., а опублікована в 1813 р.). Але у Франції період Першої імперії — це час інтенсивного становлення нового напрямку і в цьому процесі мадам де Сталь брала активну участь, не випадково ж Пушкін назвав її «повивальною бабкою французького романтизму». Загалом же творчість письменниці перехідна за своєю сутністю, в ній поєднуються просвітительські й романтичні елементи.

¹⁰ *Hexelschneider E.* Die russische Volksdichtung in Deutschland bis 1848. Diss.— Leipzig, 1963.— S. 5.

До найцікавіших в книзі «Десять років вигнання» належать зарисовки з життя російських і українських селян, причому французька письменниця приділяла увагу їхньому духовному складу і моральній свідомості, їхній психології, народній поезії і музиці. Однією з перших серед письменників Заходу вона звернула увагу на багатство й красу українських народних пісень. Вперше вона почула українські пісні від селянок під час подорожі на Україну влітку 1812 року: «За звичаєм країни мальовничо одягнені селянки поверталися з роботи, співаючи українські пісні, які славлять любов і волю з відтінком меланхолії, схожої на скорботу»¹¹. Ширше вона передала свої враження від цих пісень, розповідаючи про концерт кріпосного хору, почутий у Петербурзі в графа Нарішкіна: «Жителі України, одягнені в червоне, співали нам пісні свого краю, напрочуд гарні, то веселі, то меланхолійні, то одне й друге разом. У цих піснях іноді бувають раптові зупинки всередині мелодії, ніби уява цих людей стомлюється доводити до кінця те, що спершу приносило їм таку насолоду, чи вважає пікантнішим притримати чари в момент, коли вони починають діяти з найбільшою силою. Так само султан із «Тисячі й одної ночі» постійно перериває розповідь тоді, коли зацікавленість досягає граничної гостроти»¹². Захоплена чарівністю мелодій українських пісень, мадам де Сталь назвала Україну «російською Італією», що на той час звучало найвищою оцінкою, коли йшлося про музику.

Як зазначалося, українська тематика широко входить в романтичну літературу першої половини ХІХ ст., особливо в літератури російську й польську. За визначенням А. Міцкевича в його курсі

¹¹ *M-me de Staël. Dix années d'exil.*— Paris, 1904.— P. 299.

¹² *Там же.* — С. 342—343.

лекцій з історії слов'янських літератур, прочитаних в Коллеж де Франс, Україна стала «землею обітованою слов'янської ліричної поезії», «всеслов'янським поетичним Парнасом» і водночас невичерпним джерелом історичних та народнопоетичних тем, мотивів і барв¹³. Загальновідомо, як активно зверталися до української тематики російські романтики, передусім прогресивного спрямування. Це її входження в літературу братнього народу було настільки значним, що радянські дослідники ставлять питання про специфічну роль української історії і фольклору в становленні і розвитку не тільки російської романтичної літератури, а й громадської та естетико-критичної думки¹⁴. Свого апогею в розробці української тематики російська романтична література досягає в таких творах, як поема Рилєєва «Войнаровський», поема Пушкіна «Полтава», збірки повістей Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки» й «Миргород».

Не меншу роль і значення мала українська тематика й для польської літератури. «Не підлягає сумніву,— пише сучасний польський дослідник В. Кубацький,— що з усіх романтичних джерел поезії Україна була найбагатшим і відіграла найбільш вагому роль»¹⁵. Як відомо, польський романтичний рух значною мірою живився «українським матеріалом»,— історичними спогадами й мотивами, традиціями народного життя, фольклорними багатствами, «степовим колоритом» тощо. До цього терену слід віднести не тільки «українську школу» поль-

¹³ *Mickiewicz A.* Les Slaves. Cours professé au Collège de France.— Paris, 1849.— Т. I.— Р. 33.

¹⁴ Див.: *Комаров А. И.* Украинский язык, фольклор и литература в русском обществе начала XIX века // Уч. зап. ЛГУ. — Серия филол. наук. — Л., 1939. — Вып. 4.

¹⁵ *Kubacki W.* Poezja i proza.— Kraków, 1966.— S. 210.

ських романтиків (А. Мальчевського, Б. Залеського, С. Гощинського), а і Ю. Словацького, життя і творчість якого тісно пов'язані з Україною, В. Поля, М. Чайковського та інших. Більше того, захоплення Україною стало ледь не загальним серед польських романтиків, набуло такого розповсюдження, що Ю. Крашевський зарахував «україноманію» до поширених «моральних хвороб ХІХ ст.»¹⁶. Навпаки, М. Грабовський, відомий польський критик того часу, в цій же «україноманії», в широкому використанні українських історичних та народнопоетичних джерел і традицій знаходив один з доказів самодостатності польської літератури першої половини ХІХ ст., її незалежності від західних літератур; таку ж думку розвинув і М. Чайковський у доповіді «Який вплив мали козаки на літературу Півночі і Сходу?», виголошеній на Паризькому конгресі істориків у 1835 році¹⁷.

Ця хвиля романтичної зацікавленості докотилася й до західноєвропейських літератур, виразніше проявившись у німецькій літературі, яка на той час мала більш тісні зв'язки зі слов'янським світом. Ясна річ, у німецькій літературі теж існували іманентні закономірності й стимули романтичної зацікавленості Україною, розробок тем і мотивів з її історії та народної творчості. Разом з тим на цей процес у Німеччині значний вплив мали російські й польські романтики, їхні твори української тематики, які починають з'являтися в німецьких перекладах з 20-х рр. ХІХ ст. Водночас у Німеччині пробуджується інтерес до української народної

¹⁶ *Kraszewski J. I. Choroby moralne XIX wieku. Ukrainomania // Tygodnik Peterburski.— 1839.— № 17.— S. 97—98.*

¹⁷ *Czajkowski M. Quelle e été l'influence de Kosaks sur la littérature dans le Nord et dans l'Orient? // Congrès Historique Européen.— Paris, 1835.— T. 1.— P. 141—147.*

поезії, а в 30—40-і роки розгортається її перекладання (збірки В. Поля, В. Вальдбрюля, Ф. Боденштедта та інші). Все це стає основним джерелом, що живило українську тематику в літературі пізнього німецького романтизму.

Дещо інша ситуація склалася у французькій і англійській літературах. В Англії і Франції теж пробудився інтерес до українського фольклору, але його перекладання не набрало значного розвитку й не мало помітного впливу на тогочасну україніку. Тут діяли загальні причини, притаманні всьому європейському романтизму, і їх необхідно хоча б контурно окреслити.

Нерідко дослідники, зокрема польські, тяжіння романтиків до України пояснювали тим, що це була «екзотика, яка знаходиться поряд», і в цьому є доля істини. Захоплення екзотичним справді властиве романтизмові. Але варто при цьому пам'ятати, що «екзотизм» романтиків дуже специфічний, що він має серйозне соціально-філософське підґрунтя. Його основу становить вже згадуване протиставлення «природного стану» й «цивілізації», в якому цивілізація заперечувалася як така, що відходила від законів природи, і перевага надавалася «природному стану» як своєрідній нормі буття. Звідси активний інтерес у романтиків, особливо західноєвропейських, до країн, ще слабо втягнутих в процес капіталістичного розвитку, близьких, як їм уявлялося, до «природного стану». Тут вони знаходили незайману природу, повноту й органічність життя, сильні й яскраві характери, що не зазнали нівелюючої дії цивілізації, вільний прояв почуттів і пристрастей. Звісно, це була романтична поетизація «екзотичних країн», яка перебувала у великій невідповідності з їх реальною дійсністю, тут, так би мовити, самовираження поета рішуче витісняє

момент відображення (характерним прикладом в даному разі можуть бути знамениті «східні поеми» Байрона). В цьому ж аспекті західноєвропейські романтики, зокрема Байрон, Гюго та інші, сприймали й Україну.

Далі романтизм відзначався напруженим інтересом до історії, прагненням до її масштабного й живописного відтворення. Ця істина загально-визнана, але не завжди належним чином враховується той фактор, що прогресивні романтики прагнули відшукати в минулому народну основу для свого натхнення. Їх приваблювали епохи, позначені історичною активністю народу, його боротьбою за соціальне й національне визволення. Звідси той інтерес, який виявляли не тільки українські романтики, а й російські, польські, частково західноєвропейські, до бурхливої і драматичної історії України XVI—XVIII ст. З неї вони черпали сюжети й мотиви, які нерідко набували революційного звучання, перетворювалися на полум'яний заклик до боротьби — згадаймо хоча б поеми декабриста К. Рилєєва чи «Канівський замок» С. Гоцинського. Словом, романтики шукали історичного й народного в їх єдності і, звертаючись до України, до її історії і фольклору, знаходили завершене вираження цієї єдності, цього синтезу, про що з захопленням писав Ф. Боденштедт у передмові до «Поетичної України».

Однією з найпоширеніших у літературі романтизму була течія фольклорного чи народного романтизму, яка характеризується переважною орієнтацією на фольклор і народне мистецтво¹⁸. Причому її представники не просто черпали із фольклору мотиви, образи, барви тощо, а й знаходили в ньому

¹⁸ Див. докл.: *Наливайко Д.* Романтизм как эстетическая система. // *Вопр. лит.* — 1982. — № 11.

естетико-художню основу творчості, дотримувалися в тій чи іншій мірі принципів і структур народно-поетичного мислення. Словом, зв'язок з фольклором є визначальною рисою цієї течії романтичної літератури, її художньою домінантою. В ній знайшла продовження лінія, започаткована Гердером. Ця течія загальноєвропейська, але особливого розвитку вона набула в літературах Центральної і Південно-Східної Європи. І цілком закономірно, що її представники виявляли активний інтерес до української народної поезії, вдавалися до її перекладів і переспівів.

Переважно з першим із названих факторів зацікавлення романтиків Україною пов'язана поема Байрона «Мазепа» (1819). Цей відомий твір великого англійського поета часто ставав предметом тенденційних тлумачень, зокрема з боку буржуазно-націоналістичних істориків і критиків (Д. Донцов, Д. Дорошенко та інші), які йому приписували тенденцію звеличення Мазепи. Твір вимагає об'єктивного наукового висвітлення, яке вже частково давалося в радянському літературознавстві¹⁹. Саме таке висвітлення з усією переконливістю спростовує згадані тенденційні твердження. Поема Байрона мала велику популярність. Перекладена на різні європейські мови, вона знайшла відгомін у літературі (однойменна поема В. Гюго), в живописі (картини Л. Буланже, О. Верне та інші), в музиці (симфонічна поема Ф. Ліста). Критики різних країн високо оцінювали її, особливо їх вражала могутність уяви поета, невичерпність його фантазії,

У минулому столітті існувала версія, за якою Байрона на створення цієї поеми нібито надихнула розповідь А. Мальчевського, польського романтика

¹⁹ Див.: Елистратова А. А. Байрон.— М., 1955.— С. 135—309).

«української школи»²⁰, але ця версія не була підтверджена документально. В основу поеми ліг фрагмент із «Історії Карла XII» Вольтера, в якому розповідається про незвичайні пригоди молодого Мазепи. На це вказав сам Байрон, вміщаючи перед текстом свого твору, замість передмови, цей фрагмент із історичної праці Вольтера, наведений французькою мовою. «Він,— розповідав Вольтер про Мазепу, — виховувався пажем Яна-Казіміра, при дворі якого набув певної обізнаності в красному письменстві. Коли було викрито любовний зв'язок, який він мав у молодості з дружиною одного польського магната, розгніваний чоловік звелів прив'язати його, зовсім голого, до дикого коня і пустити в степ. Кінь, приведений з України, примчав Мазепу туди, напівмертвого від голоду і втоми. Місцеві селяни дали йому притулок; він залишився у них і через певний час відзначився в багатьох походах проти татар»²¹. Це не справжня подія і не фольклорно-легендарний мотив, як гадали деякі західні дослідники. Ця в сутності своїй фантастична історія є вигадкою Я. Х. Пасека, польського шляхтича і літератора кінця XVII ст., пущеною в хід з метою дифамації Мазепи, який при дворі короля Яна-Казіміра завдав йому образи. Популяризована Вольтером, ця дифамуюча вигадка в добу романтизму зазнала справді дивовижної трансформації, стала поширеним сюжетом в літературі й мистецтві.

Хоч поема створена Байроном на початку італійського періоду творчості (1818—1823), проте в тематичному, ідейному й стильовому плані вона приймає до «східних поем», написаних раніше. Як

²⁰ Пыпин А. Н., Спасович В. Д. История славянских литератур. — СПб., 1881. — Т. II. — С. 616.

²¹ Byron's Complete works in one volum.— London, 1828.— P. 220. Далі це видання цитується без посилань.

відомо, в «східних поемах» Байрона ще відсутнє прагнення конкретно осмислити реальний суспільний процес, конфлікт особистості з суспільством тлумачиться в них абстраговано, поза історичним часом і середовищем. «Дія відбувається не в Іспанії, а на Місяці»²²,— писав Байрон своєму видавцеві Д. Меррею про поему «Лара», застерігаючи проти надмірної локалізації її змісту в часі і просторі. Цими ж рисами позначена й поема «Мазепа». Подія великого історичного значення, розгром шведської армії під Полтавою, служить в ній тільки рамкою, в яку вставлено типово романтичний сюжет про незвичайні пригоди молодого Мазепи. До того ж між пригодами молодого Мазепи, тобто сюжетом поеми, і його обрамленням зв'язок лише зовнішній: зазначені пригоди не мають ніякого відношення до Полтавської битви і до дій історичного Мазепи, навіть найменшою мірою не проливають світла на неприглядну суть його історичної діяльності. Та й смисловий акцент обрамлення падає не на Мазепу, а на Карла XII; маємо тут характерні для Байрона похмурі роздуми про примхи долі, гру фатальних сил історії,— крах Карла XII асоціювався у поета з катастрофою Наполеона, яка в той час ще глибоко хвилювала уми.

З повним правом можна сказати, що в поемі історичного Мазепи немає, що Байрон і не ставив за мету вникнення в історичну суть його діяльності. Згадуваний твір Вольтера дав йому ефектний сюжет для розгортання улюблених романтичних мотивів, які до того вже знаходили вираження в «східних поемах», а також скупі штрихи «місцевого колориту» малознайомої «країни козаків», і цього було досить для появи низки лірико-живописних

²² The Works of Lord Byron. Letters and Journals.— London, 1899.— Vol. III.— P. 110.

романтичних картин, по-своєму сильних і яскравих, але відірваних від конкретних процесів та обставин української історії того часу. Не можна не погодитися з А. А. Єлистратовою, яка небезпідставно зазначала: «Герой у Байрона по суті штучно відокремлений від історичних обставин, і романтична яскравість барв у зображенні його характеру та драматизм сюжету не можуть замінити достовірно історичної правди»²³.

Одне слово, в поемі маємо не історичного Мазепу, навіть не модифікацію його образу, а передусім ще один, причому ослаблений, варіант романтичного героя байронівських «східних поем», одинака-індивідуаліста, який перебуває в непримиренній ворожнечі з суспільством, що нанесло йому тяжку образу. Сюжетна ситуація, яка лежить в основі цієї поеми, аналогічна ситуаціям інших «східних поем», зокрема «Гяура» і «Корсара»: герой кохає жінку, якою володіє жорстокий деспот, закохані стають жертвами грубого насильства і, скривджений та ображений до глибини душі, герой перетворюється на нещадного месника, що керується індивідуальними мотивами. До речі, в «Мазепі» ці мотиви звучать слабше, ніж в інших «східних поемах», поет був надто захоплений динамікою сюжету, живописною й психологічною стороною незвичайної історії. Пушкін зазначав, що в цій поемі Байрон «вражений був тільки картиною людини, прив'язаної до дикого коня, який мчить її степом. Безперечно, картина поетична. Але погляньте, що він з неї зробив! Та не шукайте тут ні Мазепи, ні Карла, ні цього похмурого, ненависного, болісного характеру, який проявляється майже у всіх творах Байрона — але якого... в Мазепі і немає;

²³ Елистратова А. А. Байрон. — М., 1955. — С. 136.

Байрон і не думав про нього, він виставив ряд картин, що вражають сильніше одна від одної, ось і все. Але яке полум'яне творіння, який замашний і швидкий пензель!»²⁴. Слова Пушкіна не позбавлені певної полемічної загостреності,— адже його «Полтава» була й ідейною, і художньою полемікою з байронівським «Мазепою»,— але в них точно і влучно визначена найхарактерніша художня особливість цього твору. Справді, найсильніша сторона поеми — поетично-живописна, проте наявні в поемі й типово байронівські ліричні мотиви, похмурі й патетичні.

Як і інші романтики, Байрон тяжів до незайманої природи, стихійної і дикої, яку ще не зачепила «фальшива цивілізація». Саме такою і уявлялася йому історична Україна, про безмежні степи якої він говорить, що там «ні людина, ні звір не залишили слідів, не видно там людського труда серед пустельних просторів, розкішних у своїй дикості». У цих степах живуть люди, такі ж вільні, як і навколишня незаймана природа, люди, які не терплять поневолення, які не схожі на цивілізоване буржуазно-міщанське суспільство. Разом з тим Байрон досить точний в передачі справжніх географічних особливостей України: спершу дикий кінь мчить героя повз замки, міста і села далі — через поля, ліси й діброви, тобто лісостепом, і лише після цього з'являються картини степу — як апофеоз не тільки поетично-живописного, а й лірико-психологічного плану поеми:

...в тумані ночі

Степи послалися без меж,
Що й краю їм не бачать очі,
Куди не глянь — одне і те ж.

(Переклад Д. Загула).

²⁴ Пушкін А. С. О літературе. — М., 1962. — С. 226.

І якщо раніше у героя жевріла надія на порятунок, то тепер вона зникає, ним заволодівають відчай і відчуженість приреченого, бездонні, як глибини степу, глухі, як його мовчання безлюдності. В міру того, як герой «фізично» губиться в безлюдній безмежності степу, яскраві живописні картини поеми все більше наповнюються лірико-психологічним змістом і стають пластичним вираженням самотності й відчуженості, від яких невіддільна смерть. Нерідко Байрона характеризують як поета розчарованості й меланхолії, але точніше було б назвати його поетом надмірного, титанічного страждання. Страждання самотнього й приреченого героя, ніким не почуте й неподілене,— ось та тема, яка постійно вабила великого англійського поета і знайшла глибоке лірико-патетичне вираження в його «східних поемах», і в «Манфреді» й «Каїні», і в багатьох інших творах. Серед них поема «Мазепа» виділяється тим, що в ній ця суто байронівська тема отримала своєрідне, переважно образно-пластичне втілення.

У своїй пейзажі Байрон любив вкраплювати історичні «реліквії», деталі й ремінісценції. Це створювало контраст між природою, величавою й вічною, і «слідами історії», що промовисто засвідчують нетривкість і плинність всього людського, його залежність від невблаганного часу. В цих зіставленнях, загалом характерних для романтиків початку ХІХ ст., рефлектуючий геній Байрона знаходив багату поживу для філософсько-ліричних медитацій про долю людини, народів і всього людства, роздумів, на які падає сумовитий відтінок «світової скорботи». Наявні «сліди історії», конкретної історії України, і в даній поемі. Байрон показує, як кінь проносить героя повз руїни давніх фортець, які колись оберігали країну від нападів татарських

орд. Далі з'являються й свіжіші «сліди історії», що їх залишили жахливі походи турецької армії на Правобережну Україну в 70-х рр. XVII ст., горезвісна «руїна», про яку англійський поет міг прочитати в тій же «Історії Карла XII» Вольтера, який спирався на документальні свідчення дипломатів і мандрівників. Поет дає стислу й виразну зарисовку «руїни»:

...the year before
The Turkish army had march'd o'er;
And where the Spahi's hoof hath trod,
The verdure flies the bloody sod ²⁵.

Саме романтичне змалювання України, її природи й історії, поєднане з характерними байронівськими мотивами й настроями, і становить найбільш цікавий для нас зміст цієї поеми.

Поема «Мазепа» Гюго із збірки «Орієнталії» (1829) була створена під безпосереднім впливом однойменного твору Байрона. Німецький дослідник О. Моель показав, що більшість строф першого розділу цього твору Гюго мають відповідники у поемі Байрона, образи і картини якої були поштовхом для створення образів і картин французького поета, іноді близьких, іноді тотожних за фабульним змістом ²⁶. Проте поему Гюго не можна вважати переспівом поеми Байрона, це все-таки твори різного змісту й стилю. І справа не тільки в тому, що в основу поеми Гюго покладена інша концепція, а й у тому, що структура байронівського

²⁵ Не зовсім вдало переклав ці рядки Д. Загул:

За рік приходило сюди
Турецьке військо... Всюди, де
Ступали спагів тих копита,
Там кров'ю вся земля полита
І зелень більше не росте.

²⁶ Moel O. Beiträge zur Geschichte der Entstehung der «Orientales» von Victor Hugo.— Mannheim, 1901.— S. 20—21.

твору тут піддається повній трансформації, ніби перекладається на мову іншої художньої системи. Байронівський сюжет Гюго переключає в систему «живописного романтизму» — течії, яка набула поширення у французькій літературі 20—30-х рр. ХІХ ст.,— внаслідок чого виникає зовсім інша художня структура. В ній не залишається й сліду від ліричного драматизму Байрона, сюжет переключається в епічний план і об'єктивізується. Якщо в англійського поета герой розповідає сам, що надає поемі характеру ліричної сповіді, то у Гюго розповідь ведеться в епіко-описовому ключі, і герой, власне, перетворюється на постійного компонента низки розкішних живописних кадрів, що йдуть один за одним. У поемі Гюго «Мазепа» живописний елемент має рішучу перевагу над поетичним, що взагалі характерно для його збірки «Орієнталії»²⁷. Проте це не приводить до посилення в цій поемі рис «місцевого колориту» чи до появи конкретних фактів і обставин української історії. Навпаки, поема Гюго ще більше абстрагується від національно-історичного часу й простору, від конкретики історичного життя українського народу. В намальованому пейзажі «української пустелі» зникають ті «сліди історії», з якими ми зустрічалися у Байрона. Наскільки приблизно уявляв Гюго «місцевий колорит» України, красномовно свідчить хоча б поява у творі піщаної пустелі з сипучими пісками, «схожими на смугасте покривало». Питання про зображення історичного Мазепи у Гюго не варто й ставити,— його в поемі нема. Щоправда, в заключних строфах першої частини йдеться про те, що «цей живий труп одного дня стане

²⁷ *Toussain A. L'esthétique de Victor Hugo. Le pittoresque dans le lyrisme et l'épopée.*— Paris, 1920.

повелителем племен України», що він «винагородить себе, засіваючи поле мертвими без погребіння», але все це говориться в такій загальній формі, що виглядає скоріше ілюстрацією до сентенції на тему про примхи долі, ніж спробою схарактеризувати одіозного історичного діяча. Щодо рядків про «винагороду», то вони, безсумнівно, навіяні розповіддю Байрона про те, як Мазепа помстився кривдникам, польським магнатам.

До того ж у другому розділі поеми Гюго виявляється, що так живописно змальована незвичайна скачка Мазепа не має самодостатнього змісту, що це «предметна» частина розгорнутого образу-символу, покликаною виразити типово романтичну думку про характер і процес поетичного натхнення. Одна з істотних прикмет поетики Гюго полягає в тому, що між ідеєю і символом ідеї він не вагається ні на мить і вдається до символу. Це ми й бачимо в поемі «Мазепа»: переходячи в другому розділі від «символу ідеї» до самої «ідеї», Гюго проголошує:

Ainsi, lorsqu'un mortel, sur qui son dieu s'étale
S'est vu lier vivant sur ta croupe fatal,
Génie ardant courcier,
Et vain il lutte, hélas, tu bondis, tu l'emportes
Hors du monde réel dont tu brise le portes
Avec tes pieds d'acier! ²⁸

Так перший розділ поеми втрачає смислову й художню самостійність і перетворюється на алегорію поетичного натхнення, на своєрідну декларацію одного з положень естетики Гюго. Стан на-

²⁸ «Ось так і смертний, коли сходить на нього божественне натхнення, бачить себе зв'язаним фатально на тобі, генію, гарячий скакуне. І даремно він бореться: ти стрибаєш, ти мчиш його геть від реального світу, ворота якого ти розбиваєш стальними підковами».

тхнення, «політ генія» такий же нестримний і фатальний, незалежний від поета, як шалена скачка Мазепи, прив'язаного до спини дикого коня, — таке образно загострене вираження дає тут Гюго поширеним уявленням про поетичне натхнення, якому романтики відводили визначальну роль у творчому процесі.

У силовому полі другого з основних факторів романтичної зацікавленості Україною, вказаних вище, перебуває визначний твір німецького романтизму, поема А. Шаміссо «Засланці» («Die Verbannten», 1831). Водночас тут виразно проявилася теж вже згадувана опосередковуюча роль російської та польської романтичної літератури: перша частина «Засланців» Шаміссо ґрунтується на поемі Рилєєва «Войнаровський» і до певної міри є своєрідною її переробкою.

Цікава творча історія поеми Шаміссо. Досить сказати, що німецька переробка «Войнаровського» стала відома світові набагато раніше від оригіналу, адже після розгрому повстання декабристів поема Рилєєва була заборонена царизмом і зарахована до нелегальної революційної літератури, яка поширювалися в списках лише потай. Довгим і кружним шляхом прийшла вона до Шаміссо. Наприкінці 20-х років минулого століття німецький вчений А. Ерман, мандруючи по Сибіру, зустрівся із засланцем-декабристом А. Бестужевим, який розповів йому про декабристів, їхні благородні прагнення й катастрофу, про Рилєєва і його трагічну долю²⁹; очевидно, саме він подарував Ерману список «Войнаровського», з яким той, повернувшись

²⁹ Див.: *Erman A. Reise um die Erde durch Nord-Asien und die beiden Oceane in den Jahren 1828, 1829 und 1830.*— Berlin, 1838.— Bd. II.— S. 269—274.

на батьківщину, і ознайомив Шаміссо³⁰. Ерман розповів поетові про свою зустріч з Бестужевим серед снігової пустелі Сибіру, небезпідставно вважаючи, що вона може послужити гарним сюжетом для поеми. Розповідь Ермана стала поштовхом для створення поеми «Засланці», але Шаміссо задум ускладнив, зустріч німецького вченого з Бестужевим стала сюжетною основою лише другої частини твору, невеличкої за обсягом, але концепційно дуже важливої, оскільки в ній знаходить завершення його ідейна формула. Щодо першої частини твору, то за основу їй послужила поема Рилеєва; проте її ідейно-художню структуру Шаміссо ґрунтовно переробив. Він перебудував сюжет за принципами лірико-епічної новели, на взірець тих, з яких складається, приміром, перша частина «Божественної комедії» Данте, де майже кожна пісня — це зустріч поета в пекельному антуражі з тим чи іншим грішником, який розповідає про свою драматичну історію, сповнену трагічної патетики. Так скомпонована й перша частина поеми Шаміссо, де в центрі — зустріч Міллера з Войнаровським і розповідь останнього про участь у діях Мазепи й тяжку розплату за це спільництво. Загалом же поема побудована за принципом художньої симетрії, на що, власне, вже звертав увагу М. П. Алексєєв, зазначаючи: «Як Войнаровський сповістив Міллеру історію своєї дружби з Мазепою, так і Бестужев розповів Ерману історію своєї дружби з Рилеєвим»³¹. На цих же «паралельних лініях» сюжету тримається ідейна концепція «Засланців». Ланкою зв'язку між двома

³⁰ Ботникова А. Б. Поэма А. Шамиссо «Ссылные» // Труды Воронежского госуд. университета. — Воронеж, 1958. — Т. 51. — Вып. 2. — С. 88.

³¹ Алексєєв М. П. Немецкая поэма о декабристах // Бунт декабристов. — Л., 1926. — С. 579.

зазначеними епізодами твору (отже, й двома його частинами) виступає образ Рилєєва, творця патріотично-вільнодумної поеми «Войнаровський» і героя визвольної боротьби з царизмом, який до того ж, на думку Шаміссо, в названій поемі провістив майбутні долі учасників грудневого повстання 1825 року. Саме через цей образ і завдяки йому досягається ідейно-художня єдність твору.

Як відомо, Рилєєв у своїй поемі тлумачив Войнаровського і Мазепу як героїв національно-визвольної боротьби українського народу проти царизму, проти «тиранії Петра I». Безумовно, таке тлумачення було помилковим, але ж не в цьому ідейно-художня суть «Войнаровського». «В поемі Рилєєва, — пише відомий дослідник російської літератури В. І. Кулешов, — маємо спробу, хоч і на хибній історичній основі, викласти в органічній єдності тему героя-революціонера і тему народу. Войнаровський виступив в ім'я свого народу і продовжує вболівати душею за його долю»³². Шаміссо повністю прийняв рилєєвське тлумачення Мазепи й Войнаровського, він, як пише В. І. Кулешов, «ще менше задумувався над правом Мазепи називатися борцем проти царів і не намагався виправити історичну неточність Рилєєва у виборі головного героя»³³. Більше того, поглиблюючи «історичну неточність Рилєєва», він перетворював Мазепу в прямого попередника декабристів, їхньої боротьби з царизмом. Німецький поет вводить у свій твір «заповідь Мазепи», тираноборська суть якої енергійно виражена в терцині:

³² Кулешов В. И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке. — М., 1965. — С. 363.

³³ Там же. — С. 361.

Ihn wird der Zorn des Himmels doch zertrümmern.
Gott heisst Vergeltung in der Weltgeschichte,
Und lässt die Saat der Sünde nicht verkümmern³⁴.

Цією ж терциною розпочинається друга частина поеми, де вона вже звучить як пісня декабриста Бестужева. Тим самим виразно підкреслюється ідея історичної традиції в боротьбі з царським деспотизмом, непоборність прагнень українського й російського народів до визволення. Безперечно, в загальній формі ця ідея цілком слухна, але не забуваймо, що її конкретне художнє вираження в даному творі стало можливим лише завдяки радикальному перетлумаченню Мазепи й Войнаровського як борців проти тиранії, перетлумаченню, що далеко розходиться з історичною дійсністю.

Разом з тим не слід забувати й про те, що це перетлумачення диктувалося, зрештою, загальним співчутливим ставленням як Рилєєва, так і Шаміссо до багатовікової боротьби українського народу за соціальне та національне визволення, захоплення його героїзмом і наполегливістю в цій боротьбі. Як відомо, в бурхливій історії України декабрист Рилєєв знаходив багатий і вдячний матеріал для втілення своїх вільнолюбних ідей та прагнень, і в дусі своєї загальної концепції української історії, характерної для поглядів декабристів, витлумачив він також сюжет про Войнаровського. Шаміссо йшов шляхом, прокладеним Рилєєвим, але на тому ж історичному матеріалі він вже виражав ідеї й настрої німецької демократії періоду французької Липневої революції 1830 року, причому образи й мотиви його поеми ще більш узагальнені, ще

³⁴ «Ії (деспотію царів. — Д. Н.) зруйнує гнів небес. Бог зветься розплатою в світовій історії. І він же не залишить гріха без карі».

більш абстраговані від конкретних обставин української й російської історії.

Безсумнівно, образ Войнаровського в герої поеми Шаміссо — це узагальнений образ патріота і борця за волю рідного народу, максимально наближений до сучасності, до декабристського руху та його трагічної розв'язки. Шаміссо, малюючи цей цілком «дантівський» образ вигнанця Войнаровського, особливо наголошує на його палкому патріотизмі, на любові до рідної України і вболіванні за її долю. І характерно, що вперше він постає перед нами, як завершене, чи не скульптурне своєю виразністю втілення туги за вітчизною і полум'яного пориву до неї:

Und dort am Walde hält er auf einmal
Erhebt gen Westen schmerzensüberwunden,
Zugleich die Arme mit der Augen Strahl
Und so wie Blut aus tiefen Herzenswunden,
Entquillt ein Schrei: «O du, mein Vaterland!»³⁵

Без перебільшення можна сказати, що ця тема лейтмотивом проходить через всю поему. В сибірському холодному пеклі, самотній і покинутий, позбавлений надій на майбутнє, герой Шаміссо вболіває за свою вітчизну. І коли через кілька років Міллер прибуває до хатини засланця, несучи йому звістку про звільнення, він бачить його труп на могилі вірної дружини, з лицем, повернутим на захід, до вітчизни. Тут перед нами постає лаконічно, але рельєфно окреслена картина, аналогічну й художньо рівнозначну якій можна знайти хіба що в дантівській «Божественній комедії»; скажемо мимохідь, що вплив останньої загалом найвиразніше

³⁵ «І там, під лісом, він раптом зупиняється, З невимовним болем простягає руки й спрямовує зір на захід. І, немов кров з глибокої серцевої рани, Виривається крик: «О ти, моя вітчизно!» (Нім.).

позначився на поетиці й стилі твору Шаміссо, та й написана вона «дантівськими терцинами».

Слідом за Рилеєвим, Шаміссо наголошує також на волелюбстві Войнаровського і його співвітчизників. Найсуттєвіший момент поеми Шаміссо — це глибоке й активне співчуття визвольній боротьбі українського і російського народів, віра в їхню майбутню перемогу над царизмом. І не випадково закінчується вона видінням грандіозної пожежі, яка охоплює кріпосницьку деспотію Романових.

На деяких творах німецьких письменників 30—40-х рр., що зверталися до української тематики, позначився вплив польських романтиків, зокрема «української школи». Твори польських романтиків почали перекладати в Німеччині з кінця 20-х років минулого століття, причому саме романтиків «української школи» перекладали найчастіше, і вони користувалися у тогочасного німецького читача найбільшою популярністю, особливо М. Чайковський, автор романтично забарвлених пригодницьких романів і повістей на козацькі теми³⁶.

До цих письменників, зокрема, належить Р. фон Готшаль (1823—1909), відомий у минулому столітті німецький поет, драматург і літературознавець. На початку творчого шляху він належав до поетів, у чий творчості виразилося наростання німецької революції 1848 року (збірки «Пісні сучасності», «Втікачі від цензури», драма «Максиміліан Робесп'єр»). У збірці «Пісні барикад» (1848) він оспівував революцію, прагнення народів до свободи, торжество людяності й справедливості над злом і насильством. Поразка німецької революції була пережита ним як велика суспільна трагедія, хоча певний час він не втрачав надії на нове революцій-

³⁶ Див.: *Fischbach-Pospelowa. Polnische Literatur in Deutschland.*— Meisenheim am Glan, 1960.— S. 31.

не піднесення в Європі. Про це, зокрема, свідчить збірка «Поезії» (1849), де він вітав революційну Угорщину, виказував палке співчуття поневоленій, але не зломленій Польщі, і викривав російський царизм, в якому вбачав «породження варварства і азіатського деспотизму». В цей період з'являється і його перший твір на українську тему — поема «Гонта» (1850), присвячена героєві селянсько-козацького повстання 1768 року. Далі Готшаль поступово відходить від революційно-демократичних позицій; одночасно, починаючи з 50-х років, відбувається прогресуючий занепад його творчості. У 60-х роках він ще раз звертається до української теми і пише трагедію «Мазепа» (1865), яка була перекладена на українську мову Юрієм Федьковичем; вона являє собою запізнілий романтичний твір епігонського змісту.

Хоч «Гонта» Готшала — поема історичного змісту, на ній дуже виразно позначилася політична злободенність Європи ХІХ ст. Нею продиктовані основні ідейні мотиви твору і, що найгірше, політична пристрастність автора потягла за собою грубі хиби у змалюванні історичної дійсності, в тлумаченні Коліївщини загалом і образу Гонти зокрема. Здавалося б, від одного з найактивніших поетів німецької революції 1848 року слід було б чекати співчутливого зображення селянсько-козацького повстання на Україні, поетизації героїки народної боротьби проти феодального гніту й іноземного поневолення. Та сталося так, що на зміст поеми вплинули пристрасті, породжені іншими злободенними факторами тогочасного політичного життя Європи, а саме: палке співчуття автора поневоленій Польщі і не менш палка ненависть до російського царизму. Річ у тому, що цілком природну і зрозумілу симпатію до своїх сучасників, поль-

ських шляхетських революціонерів ХІХ ст., Готшаль некритично переніс на Барську конфедерацію середини ХVІІІ ст., побачивши в її учасниках прямих попередників героїв польського Листопадового повстання 1830 року, борців проти ненависної «імперії царів». Барська конфедерація, як відомо, уславилася не тільки боротьбою проти царизму, а й жорстокими знущаннями над українськими селянами, що яскраво відобразив Шевченко в поемі «Гайдамаки». Ось це надмірне зближення барських конфедератів з повстанцями 1830 року привело врешті-решт до того, що Коліївщина була витлумачена Готшалем негативно, як протидія барським конфедератам, спровокована Катериною ІІ та православними священниками, її агентами. Чималу роль в цьому зіграла й та обставина, що сюжет про Гонту був взятий Готшалем із книги «Козаки України» графа Г. Красінського, польського шляхетського історика й письменника³⁷.

Починається ця невідома ще у нас поема Готшалья картиною селянського повстання на Україні, витриманою в патетично-експресивному ключі, але позбавленою будь-якої національної й історичної конкретності. Компонується вона за допомогою загальних образів, які важко назвати свіжими й оригінальними, наприклад:

Der Himmel spiegelt die wachsende Gluth;
Die Ströme röthen sich von Blut³⁸.

Тут же повідомляється, що це цариця Катерина закликала селян гострити коси й нападати на непокірних їй барських конфедератів, що підбурюють

³⁷ Count Henry Krasinski. The Cossacks of the Ukraine...— London, 1848. Ця книга була видана також німецькою мовою.

³⁸ «Небо відбиває розростання полум'я; Річки червоніють від крові» (нім.).— Gottschall R. Neue Gedichte.— Breslau, 1858.—S. 298. Далі, посилаючись на це видання, вказуємо сторінку в тексті.

селян її агенти, православні священники, яких Готшаль постійно називає спільним російським і українським словом «попи» (die Popen).

За цим виводить автор Гонту, «хороброго сина степів», який на чолі козацького загону, посланого київським воєводою, їде захищати шляхетські родини від повсталих селян. Змальовуючи Гонту, Готшаль вдається до фольклорних барв, які однак справляють враження невдалої імітації народно-пісенного стилю: «Як блищить шабля в руці Гонти, як шелестить плащ за його спиною! Син кріпака з дніпровської долини, і ось — козацький генерал (Kosackengeneral); у битві він ніби блискавка, що вогнем вилітає із степових хмар» (с. 298). Зав'язка поеми — зустріч Гонти з попом, агентом Катерини II. Від імені цариці піп вимагає, щоб Гонта відступився від «латинників», загрожує йому презирством всього православного люду й анафемою духовенства, яка переслідуватиме й на тому світі. Коли ж Гонта каже, що у нього дружина — польська шляхтянка й «діти з польською кров'ю», піп фанатично вимагає від нього спокути — знищення «свого гріховного роду» (с. 301).

Кульмінація поеми — взяття повстанцями Умані та вбивство Гонтою своїх дітей. Ці сцени особливо позначені нагнітанням жаху й мелодраматизму. Тут — на тлі страшної різанини — не менш страшний Гонта, який втрачає людську подобу і стає «демонічним духом степів». Вбиваючи своїх дітей, він звертається до поляків з такими словами:

Ihr Polen, hier ist euer Pfand —
Ich erhebe die blutefleckte Hand!
Ich schonte die eigenen Kinder nicht —
So bin ich frei von Eid und Pflicht!
Und jetzt, nachdem dies Opfer fiel,
Was kommen kann, ist Kinderspiel!

So richte jetzt, du blutiger Stahl,
Wie's meine Kaiserin befahl!³⁹

Мимоволі пригадується, що цей же мотив вбивства Гонтою своїх дітей проходить через останній розділ шевченківських «Гайдамаків» («Гонта в Умані»). Але яка величезна різниця його звучання в цих двох творах! І справа тут не лише в неспівмірності поетичних величин Шевченка й Готшала, а й у тому, що зазначені аналогічні мотиви дістали в ній зовсім різну ідейну наповненість. У Шевченка мотив вбивства дітей Гонтою піднятий на справді трагедійну висоту: це непомірно тяжка жертва героя в ім'я бойового братерства, вірності клятві й вітчизні, і, попри все своє варварське страхіття, вона внутрішньо вмотивована крайньою напругою соціальної і національної боротьби, психологією епохи, не вільною від віросповідального фанатизму. В даному випадку важливо ще зазначити, що вчинки героя Шевченка зумовлені усвідомленням свого обов'язку перед бойовою громадою і вітчизною. У Готшала ж Гонта здійснює раніше заплановане, примусове вбивство, поступаючись вимогам «попа», який діє від імені імператриці. Це вже не трагедійна жертва, а жахливий злочин, якому немає «вищого виправдання». І, що найважливіше, Гонта у Готшала чинить не як трагедійний герой, що має «свободу вибору», а як гідна жалю жертва підступної цариці Катерини II та попів.

З моменту вбивства дітей на перший план у поемі Готшала виходить мотив розплати Гонти за нелюдський злочин, за пограння моральних норм і зако-

³⁹ «Ось, поляки, мій заклад у вас — Я піднімаю на нього руку в кривавих плямах! Я не пощадив власних дітей — Тим більше вільний я від клятви й обов'язку! Все, що може бути після того, як впала ця жертва,— лише дитяча гра. Тож спрямовуйся, закривавлена сталь, як наказала моя імператриця!»— (309).

нів. Як і в Шевченка, Гонта у Готшала розшукує трупи дітей, але все це робиться для того, щоб в таку патетичну хвилину вивести з могили привид дружини героя й матері забитих ним дітей, і привид проголошує йому прокляття й пророцтво близької розплати. Завершується поема сценою страти Гонти, яку Готшаль підкреслено тлумачить у моральному плані як неминучу розплату героя за тяжку моральну провину. І все-таки справжніми винуватцями жахливого злочину Гонти і його не менш страхітливої смерті він вважає царицю Катерину II та її «попів», на що й вказують заключні рядки поеми — звернення до героя, в якому переплелися «чорна іронія» і жалісливе співчуття:

Es rollet dein Haupt auf den Boden hin —
Dich segnet der Pope, die Kaiserin!⁴⁰

Поза сумнівом, поема «Гонта» не належить до кращих творів Готшала. Хибні уявлення про причини й характер повстання 1768 року, запозичені з польсько-шляхетських джерел, привели автора до грубих спотворень як образу Гонти, так і Коліївщини загалом. Дуже зашкодила поемі й нав'язлива політична тенденційність, прагнення до викриття російського царизму на невідповідному історичному матеріалі. І все-таки ця поема становить фактичний інтерес — як відгомін Коліївщини в німецькій літературі пізнього романтизму.

Тепер перейдемо до найбільш репрезентативного аспекту тогочасних європейсько-українських зв'язків — інтересу до української народної поезії, її перекладання та впливу на літературу. В цій сфері безперечна провідна роль належала німецькій культурі, де ще Гердером були закладені міцні интерна-

⁴⁰ «Котиться твоя голова по землі, Благословили тебе під та імператриця!» — 315.

ціоналістські традиції фольклористики. І коли на початку ХІХ ст. піднялася нова, романтична хвиля захоплення фольклором, у Німеччині через певний час воно набуває виразно інтернаціонального характеру. Цей інтерес спрямовується передусім на слов'янський фольклор, найбагатший у Європі. В 1806—1808 рр. І. фон Арнім і К. Brentano опублікували збірник німецьких народних пісень і балад «Чарівний ріг хлопчика», який розпочав новий етап у романтичній літературі, позначений поширенням «фольклорної» чи «народної» течії. А в 1825 році Тальві (Тереза Якоб) публікує збірник перекладів сербських народних пісень («Serbische Volkslieder»), який теж стає важливою віхою на шляхах розвитку не лише фольклористики, а й літератури. Ним відкривається період посиленого перекладання слов'янського фольклору в Німеччині та інших країнах Західної Європи, а також його використання в художній літературі.

У Німеччині й Австрії слідом за збірником Тальві з'являються один за одним збірники перекладів Е. Веселого («Сербські весільні пісні», 1826), П. фон Гетце («Сербські народні пісні», 1827), В. Герхарда («Віла. Сербські народні пісні й казки про героїв», 1828). З Німеччини захоплення сербським фольклором перейшло до інших країн Західної Європи, де німецькі переклади й інтерпретації часто виступали посередником у засвоєнні сербської і взагалі слов'янської народної поезії. В європейських літературах того часу з'являються також переспіви й наслідування сербської народної поезії, згадаймо хоча б знамениту «Жалібну пісню про Хасанаганицю» Гете, містифікаційну збірку Меріме «Гюзла», переспіви з «поезії південно-західних слов'ян» Пушкіна й Міцкевича.

Зазначимо ще, що це захоплення сербським

фольклором у 20—30-і рр. ХІХ ст. характерне і для України.

Отже, перша хвиля захоплення слов'янським фольклором в 20-х рр. ХІХ ст. зводилася в основному до перекладання і наслідування сербської народної поезії. Однак це не означає, що в той час на Заході, зокрема в Німеччині, не відбувалося ознайомлення з фольклором інших слов'янських народів. 1829 р. в перекладах вже згаданого П. фон Гетце вийшов збірник «Голоси російського народу в піснях», сама назва якого вказує на те, що його автор усвідомлював себе продовжувачем справи, розпочатої Гердером в уславленому збірнику «Голоси народів світу в піснях». З'являлися також переклади польських, чеських та словацьких пісень, а також статті й нариси про них. На початку минулого століття в Німеччині та інших західних країнах була надзвичайно популярною українська народна пісня «Їхав козак за Дунай»⁴¹.

Новий етап в освоєнні слов'янської народної поезії в країнах Західної Європи розпочинається з 30-х рр. і охоплює приблизно два десятиліття. На цьому етапі інтерес вже не зосереджується на сербських епічних і ліричних піснях, а більш-менш рівномірно поширюється на фольклор всіх слов'янських народів. І, що важливо, в цей час зростаючу зацікавленість викликає українська народна поезія, яку тепер нерідко ставлять поряд з сербською, що раніше завоювала загальне визнання.

Тогочасне сприймання й оцінка фольклорних публікацій, як оригінальних, так і перекладних,

⁴¹ Див.: Нудьга Г. Слово і пісня.— К., 1985; Прийма Ф. Я. Об одном немецком переводе украинской народной песни «Їхав козак за Дунай» // Русск. лит.— 1960.— № 3; Henschneider E. Die russische Volksdichtung in Deutschland bis 1848.— S. 96—105.

мали свої особливості, які дещо відмінні від сьогоднішніх. Найістотніша із них у тому, що в той час фольклорні публікації не відділяли від літературного процесу, а розглядали як його важливий і необхідний складник. Адже за концепціями Гердера, які поділяли романтики, це була справжня, «природна поезія», гідна не тільки захоплення, а й наслідування, тобто прямого включення в літературний процес. Для доби романтизму це були літературні цінності, що існували й функціонували в одному ряду з пам'ятками писемної літератури, як давньої, так і сучасної. Ясна річ, все це поширювалося й на збірки та журнальні публікації перекладів слов'янської народної поезії. Як зазначає М. Єніхен (НДР), ці переклади виконували тоді в Німеччині подвійну функцію: по-перше, «вони служили доказом того, що кожен слов'янський народ має свої літературні цінності, які належать до світової літератури в гетевському розумінні слова», по-друге, «вони були, за визначенням одного з критиків того часу, внеском в осягнення багатогранної сутності й гармонії світового духу»⁴².

Перекладання і вивчення української народної поезії в Західній Європі 30.—40-х рр. минулого століття було б неможливим без тогочасного піднесення української фольклористики. Як без Вука Караджича не було б «сербського періоду» в західній фольклористиці, так і без збірок Цертелева, Срезневського, Лукашевича, Максимовича не виникло б зацікавлення українськими народними піснями й думами, яке прокотилося по Європі й «матеріалізувалося» в збірках перекладів Вальдбрюля, Бо-

⁴² *Jähnichen M.* Zur Theorie und Praxis slavischer Volkspoesie. Übersetzung ins Deutsche in der Period der deutschen Spätromantik // Zeitschrift für Slawistik.—1982.—Bd. 27.—N 5.—S. 642.

денштедта, Ходзька та інших. Особливо значним явищем в цьому плані була збірка Максимовича «Малоросійські пісні» (1827). Вона одразу привернула увагу західноєвропейських фольклористів і лягла в основу численних перекладів з української народної поезії на німецьку, англійську й французьку мови. Досить істотна і посередницька роль польських і чеських публікацій українського фольклору, зокрема збірника польського фольклориста Вацлава з Олеська «Польські й руські пісні Галичини» (1833) і відомого збірника В. Челаковського «Слов'янські народні пісні» (1822—1827).

Один із шляхів українського фольклору в Західну Європу пролягав тоді через Чехію, тогочасний центр слов'янознавства, зокрема слов'янської фольклористики. Так, з Прагою, з діяльністю чеських будителів пов'язана поява збірника Й. Венціга «Слов'янські народні пісні», який, власне, є першою антологією слов'янської народної поезії в перекладах на західноєвропейські мови. Й. Венціг (1807—1876), все життя якого пройшло в Празі, підтримував дружні зв'язки з чеськими будителями, перекладав їхні твори і слов'янську народну поезію, прагнучи тим самим сприяти національному визволенню слов'янських народів. Особливо близький він був до В. Челаковського, який 1825 року писав у листі до Й. Камаріча, що цей молодий поет палко співчуває слов'янам і горить бажанням перекласти «Slovanské národní písně» на німецьку мову⁴³. Цей намір вдалося йому частково здійснити 1830 року, коли він, не без допомоги Челаковського і на основі його збірника, видав свої перек-

⁴³ Див.: Францев Ф. А. Очерки по истории чешского Возрождения. — Варшава, 1902. — С. 100—101.

лади слов'янських народних пісень. До його збірника ввійшли 42 чеські, 16 словацьких, 41 російська, 5 українських і по 4 словенські і болгарські пісні. Всі ці пісні, крім чеських і словацьких, були перекладені не з оригіналу, а з чеських перекладів Челаковського; зрозуміло, це негативно позначилося на якості перекладів Венціга, які далеко відходять від оригіналів, від їх форми й стилю, їх розміру й ритмомелодики. Є в перекладах Венціга й значні розходження зі змістом українських народних пісень. Так, у пісні про Саву Чалого перекладач не зрозумів, що це за «гості з України» прийшли до героя, і прийняв їх за лісовиків (Lesen, тобто «леших»); у примітці він пояснює, що це «сатири слов'янської міфології». Коли ж ці «сатири слов'янської міфології» витягають шаблі і карають героя за зраду, це вже звучить, як нонсенс⁴⁴. Слід сказати, що ці «сатири» — не витвір Венціга, а повторення помилки, допущеної Челаковським⁴⁵.

Багато уваги слов'янській народній поезії приділяв часопис «Ost und West», який з 1837 по 1848 рік виходив у Празі й основним своїм завданням мав сприяння німецько-слов'янському культурному спілкуванню й духовному зближенню⁴⁶. Редактор часопису Р. Глезер мав тісні зв'язки з чеськими будителями, передусім з Шафариком, і виявляв значний інтерес до слов'янського фольклору. Слід вказати й на те, що він був знайомий з численними слов'янськими гостями Шафарика, зокрема з укра-

⁴⁴ Slavische Volkslieder übersetzt von Joseph Wenzig.— Halle, 1830.— S. 227—228.

⁴⁵ Celakowski W. Slovanské narodni pisné.— Praha, 1827.— T. I.— S. 243—244.

⁴⁶ Див.: Hofman A. Die Pragen Zeitschrift «Ost und West». Ein Beitrag zur Geschichte der deutsche-slavische Verständigung im Vormärz.— Berlin, 1957.

їнськими вченими й фольклористами О. Бодянським і І. Срезневським. Часопис «Ost und West» опублікував чимало етнографічних нарисів про Україну, зокрема уривки з «книг подорожей» Й. Г. Коля, які відзначаються значною широтою й ґрунтовністю змалювання Східної Європи. З'являлися на його сторінках також переклади українських народних пісень, здійснені різними перекладачами (М. Фіалкою, В. Вальдбрюлем, Р. і П. Метлеркампами, Й. П. Коубеком, А. Ріттером та іншими). Всього на сторінках названого журналу було надруковано біля двох десятків перекладів українських народних пісень.

Не пройшла непоміченою в Західній Європі і збірка «Малоросійські пісні» М. Максимовича і її друге видання «Українські народні пісні» 1834 року. Відгуки й рецензії з'явилися в трьох німецьких літературних журналах і в «Щорічнику слов'янської літератури, мистецтва й науки», редагованому вже згадуваним Й. П. Йорданом. 1840 року англійський журнал «Quarterly Review» відгукнувся на неї статтею «Історія і література козаків. Пісні України» невідомого автора, який сховався за криптонімом J. G.⁴⁷. В основу цієї змістовної статті покладений другий розділ із праці польського критика М. Грабовського «Про українські пісні», що за три роки перед тим була опублікована у Вільно⁴⁸. Через рік статтю передрукував один американський журнал, а ще через чотири роки,

⁴⁷ J. G. The History and Literature of the Cossacs. Songs of the Ukraine // The Foreign Quarterly Review.—1840.—T. XXVI.—P. 266—289.

⁴⁸ Grabowski M. O pieśniach ukraińskich.—Literatura i Krytyka.—Wilno, 1837.—S. 37—93.

в дещо зміненому вигляді, вона з'явилася у французькому журналі «Revue Britannique»⁴⁹. Стаття не позбавлена окремих помилкових тверджень, хоча б такого, що думи створювалися невідомими поетичними індивідуальностями, зокрема польськими шляхтичами, що осіли на Україні. Але, попри всі хибні твердження, стаття мала і позитивне значення, разом з нею в Англію і Францію прийшли перші зразки перекладів українських народних пісень і дум. Окрім деяких пісень і уривків із дум, наведених у тексті, і англійське, і французьке видання вміщують у вигляді додатків переклади «Думи про втечу трьох братів з Азова», яка характеризується в них як зразок «високої поезії». Хоча слід зазначити, що всі ці переклади не мистецького рівня, оскільки зроблені вони, очевидно, не з оригіналу, а з польських перекладів Грабовського, які теж не відзначаються поетичною вправністю. У статті наведено й деякі зразки української народної поезії, відсутні в книжці Грабовського,— свідчення того, що невідомий автор безпосередньо користувався й збірником Максимовича чи якимось іншим виданням українських народних пісень. Так, в обох публікаціях, англійській і французькій, наводяться переклади пісні «Ой не ходи, Грицю...», про яку Грабовський і не згадує. Але в обох перекладах художня структура пісні зазнала великих змін, наблизившись до сентиментального романсу. Наприклад, у французькому перекладі її перша строфа звучить так:

Oh! ne va pas à leur fête cette nuit,
Grégoire, o Grégoir!

⁴⁹ J. G. Chants des Cosaques de l'Ukraine // Revue britannique.— 1845.— Т. XXVII.— Р. 367—383.

Il y a des sorcières parmi les belles jeunes filles,
Grégoire, o Grégoir!⁵⁰

Щодо перекладу «Думи про втечу трьох братів з Азова», то англійський перекладач чомусь вирішив передати її різноскладовими рядками з чотирирядковою строфічною будовою, французький же відмовився від будь-якої строфіки й передав її вільно, ритмізованою прозою, що з цих двох рішень, гадаємо, було більш вдалим.

Важливою подією в ознайомленні німців з українською народною поезією була збірка «Слов'янська балалайка» («Slavische Balalajka», 1843) В. Вальдбрюля. Її автор, справжнє ім'я якого Антон Вільгельм Флорентін фон Цуккальмаль (1803—1869), на той час уже був людиною, відомою в колах німецьких літераторів, фольклористів і музикантів, зокрема багатим зібранням нижньорейнських пісень, які він видав у романтичній обробці, і численними статтями на фольклористичні, музичні та інші теми. Він був близький до Роберта Шумана та його «Давідсбунду», співробітничав у «Neue Zeitschrift für Musik», започаткованому великим композитором-романтиком⁵¹. Також у згадуваному празькому часописі «Ost und West» часто виступав Вальдбрюль із статтями, сповненими теплої симпатії до слов'янських народів та їхнього фольклору⁵². Його погляди на народну поезію формувалися під впливом Гердера, сприйняв він і гердерівський підхід до слов'ян,— все це, до речі,

⁵⁰ «О, не ходи на їхнє гуляння цієї ночі,
Григорію, о Григорію!
Є там відьми серед чарівних дівчат,
Григорію, о Григорію!»

⁵¹ Jensen F. G. Die Davidsbündler.— Leipzig, 1883.— S. 141—143.

⁵² Hoffman A. Die Prager Zeitschrift «Ost und West».— S. 214 і далі.

виразно відчувається і в його передмові до «Слов'янської балалайки».

В період з 1832 по 1840 рік Вальдбрюль вивчав слов'янські мови, російську і польську, а це відкривало йому доступ і до текстів українських народних пісень. Одночасно він посилено займався перекладами слов'янського фольклору, наслідком чого й була видана 1843 року в Лейпцігу «Слов'янська балалайка» — великий за обсягом збірник, що містить 369 перекладів пісень, з них 102 російських, 99 українських і 168 польських. Українські й польські пісні він поділив на «народні» (Volkslieder) і «танцювальні» (Tanzlieder), але фактично й ті, й ті є народними піснями. Свою зосередженість на перекладах російських, українських і польських пісень Вальдбрюль пояснював тим, що, по-перше, він краще обізнаний з життям цих народів, а по-друге, тим, що їхні чудові пісні менш відомі в Німеччині, ніж сербські або чеські⁵³. Слід зазначити, перекладач мав серйозні підстави говорити про свою «кращу обізнаність» з названими народами: в другій половині 30-х років минулого століття він перебував на службі у князя Горчакова і багато мандрував європейською частиною Російської імперії.

Переклади українських народних пісень були здійснені Вальдбрюлем з оригіналу на основі таких солідних джерел, як збірки Максимовича і Вацлава з Олеська: 24 пісні він взяв з першої збірки, 45 пісень і всі коломийки (Tanzlieder) — з другої, шість пісень неможливо ідентифікувати. Щодо перекладів російських народних пісень, то джерелом для Вальдбрюля послужила збірка «Русские народные песни» (1833)

⁵³ *Waldbrühl W. Slavische Balalaika.*— Leipzig, 1843.— Vorbemerkung.— S. VI.

Д. М. Кашина; польські пісні перекладені за збірками того ж Вацлава з Олеська і С. Войціцького.

Тематичний діапазон перекладів Вальдбрюля з української народної поезії ширший, ніж у його попередників. Раніше в німецьких збірках перекладів були представлені в основному любовні й історичні пісні, у Вальдбрюля вже зустрічаємо пісні соціального звучання, які відбивали похмуру сучасність у житті українського й інших народів «імперії царів». Серед них слід відзначити українську пісню про тяжку долю жінки-кріпачки («Höri gen»), з приводу якої письменник В. Алексіс схвильовано писав у своєму відгуку на збірку Вальдбрюля: «Біль шириться на весь світ, вже перші пісні вибухають не радістю, як я гадав, а пронизливим почуттям скорботи. Так і в російських, і в українських піснях. Це народ, який завжди любив співати. Мелодіями він виражає себе. Вони дихають почуттям глибокого суму, тужливої скарги, що стискає серце»⁵⁴. Як бачимо, переклад Вальдбрюля доніс до німецького читача біль і скорботу уярмленого українського народу, що страждав від важкого соціального гніту.

У збірнику Вальдбрюля теж представлені, хоч і не так широко, як у Боденштедта, історичні пісні українського народу, які, слід сказати, в добу романтизму викликали на Заході найбільший інтерес і захоплення. Особливо гарний, і за змістом, і за формою близький до оригіналу, переклад пісні про Бондарівну, яка у Вальдбрюля друкується під назвою «Пан Каньовський» (взагалі більшості перекладених пісень він дав свої назви). Краще й точніше, ніж Венціг і Тальві, без чеського посередництва, переклав він пісню про Саву Чалого («Herr

⁵⁴ Відгук Алексіса був надрукований в «Blätter für literarischen Unterhaltung».— 1843.— S. 995.

Sawa»), але допустився зміни розміру й збільшення кількості стоп у вірші, що утруднює звучання перекладу.

Близький «музикальній стихії», зв'язаний з музичними колами своєї країни, Вальдбрюль підвищену увагу приділяв відтворенню ритмомелодики українських та інших народних пісень. Добре розуміючи, що музика — це жива душа кожного пісенного тексту, він прагнув неодмінно ознайомитися з мелодіями тих пісень, які перекладав, і ними вивірити звучання своїх перекладів. «Головною турботою, — говорить він у передньому слові, — для мене було правильно передавати розміри, відтворювати систему рим і при встановленні розміру зіставляти мелодію (Tonweis) із словами, щоб у моєму перекладі вони гарно пасували одне одному і його можна було співати на мелодію оригіналу»⁵⁵.

Ці слова Вальдбрюля не залишилися голосливою декларацією: в багатьох перекладах він успішно відтворює не тільки «сюжети» українських народних пісень, а й їхню форму, стиль, ритмомелодику. До таких успіхів Вальдбрюля можна віднести, приміром, переклад пісні «Стоїть явір над водою...». Інколи йому вдається навіть якоюсь мірою оживити «душу» пісенного тексту, музику, що живе в метрі, рими, в усій його звуковій структурі. Так, вдало передана ним самотня ритмомелодика пісні «Дівчина, кохана, здорова була...», яка не має прецедентів у німецькій народній поезії:

Mädchen, mein Mädchen! Wie lebst Du indessen?

Meinte, Du hättest mich völlig vergessen!

Kummervoll bin ich zu Dir nun gefahren,

Ob Du noch liebest, das mögt ich erfahren?

⁵⁵ Waldbrühl W. Slavische Balalaika.— S. VI—VII.

Але далеко не всі переклади Вальдбрюля виконані на високому рівні. Деякі з них надто наближені до німецької романтичної лірики і далекі від складу українського народнопоетичного мислення й відчуження. Зустрічаються й грубі відступи від метру і образної системи українських пісень, є й такі доповнення на «поліпшення» текстів, що перетворюють переклад в переспів народного мотиву (так сталося, наприклад, з піснею «Ой не ходи, Грицю...», обсяг якої у Вальдбрюля збільшився втричі). Але слід насамперед підкреслити ще належно у нас не оцінене свідоме й наполегливе прагнення цього німецького перекладача до адекватного відтворення форми й звукової структури українських народних пісень, з урахуванням того, що вони невіддільні від музичного виконання, музичного звучання.

Збірка перекладів Вальдбрюля викликала значний інтерес у німецької громадськості й була схвально оцінена критикою. Як зазначалося, ці переклади, зокрема українських народних пісень, справили глибоке враження на відомого письменника-романтика В. Алексіса. «Точним відбитком слов'янського народного духу» назвав їх Й. П. Йордан, вказуючи поряд з цим, що в них знайшов вираження властивий слов'янам «порив до свободи, опір гнобленню суспільних верхів»⁵⁶.

Іншим визначним явищем в цьому плані була збірка Ф. Боденштедта «Поетична Україна» («Die poetische Ukraine», 1845), яка увінчує період активного перекладання української народної поезії в Німеччині, що припадає на 30—40-і роки ХІХ ст., і є разом з тим завершенням цілого романтичного етапу її освоєння. На відміну від «Слов'янської

⁵⁶ Jahrbücher für slavische Literatur, Kunst und Wissenschaft.— Leipzig, 1843.— Bd. I.— S. 205—206.

балалайки» Вальдбрюля, «Поетична Україна» Боденштедта не тільки викликала схвальні відгуки критики, а й не раз привертала увагу дослідників і незмінно діставала у них цілком заслужену високу оцінку⁵⁷.

Поет пізнього німецького романтизму й відомий перекладач (головним чином з англійської й перської мов) Фрідріх Боденштедт (1819—1892) молоді роки провів у Росії, де спершу служив гувернером в Москві, у князя Голіцина (1841—1843), а потім працював учителем гімназії в Тифлісі (1844—1848). Першим знайомством з українськими піснями й думами Боденштедт завдячує молодому російському поетові В. І. Красову (1810—1854), який один час обіймав посаду ад'юнкта в Київському університеті й пройнявся там палкою любов'ю до української народної поезії. Тоді ж Боденштедт, за допомогою Красова, почав вивчати українську мову й перекладати народні пісні, спершу впереміш українські й російські.

Зацікавленість Боденштедта українською народною поезією поглибилася на грузинській землі, в Тифлісі, де він зблизився з групою інтелігентів-українців: інспектором гімназії І. Розковшенком, колишнім членом харківського гуртка українських романтиків, поетом О. Афанасьєвим-Чужбинським і М. Раєвським, офіцерами Кавказької армії. До цього товариства належав також поляк-українофіл Т. Лада-Заблоцький, який перекладав українські народні пісні на французьку мову і збирався, так

⁵⁷ Див.: *Щурат В. І.* Боденштедтова «Поетична Україна» // Вибр. праці з історії літератури.— К., 1963.— С. 121—126; *Нудьга Г.* Українські народні думи в німецьких перекладах // Рад. літературознавство.— 1964.— № 4.— С. 68—70; *Zilinskyj O.* Ukrajinská lidová píseň v raných německých překladach a parafrázich // *Slavia*.— 1968.— XXXVII.— S. 341—342.

би мовити, виступити в ролі «французького Боденштедта». Цим людям не були чужі патріотичні настрої, всі вони були ентузіастами української народної поезії, любов до якої лише загострювалася віддаленістю від рідної землі. Цей гурток до певної міри замінив Боденштедтові перебування на Україні, і з певністю можна сказати, що без нього не було б «Поетичної України». Маємо на увазі не тільки велику практичну допомогу згаданих «українців», які постійно виступали консультантами Боденштедта⁵⁸, але й ту атмосферу любові до української народної пісні й захоплення нею, яка панувала в колі «тифліських українців».

Вони забезпечили німецького перекладача кращими виданнями української народної поезії. Як видно із передмови до «Поетичної України», Боденштедт мав у своєму розпорядженні збірку Цертелева, перше і друге видання збірки Максимовича, збірку П. Лукашевича «Малоросійські і червононоруські думи й пісні» (1836), «Запорожскую старину» І. Срезневського, а також згадуваний польський збірник Вацлава з Олеська. До речі, всі ці фольклористичні видання, разом з творами Шевченка і Марка Вовчка, збереглися в бібліотеці Боденштедта. Слід сказати, що з названих видань він взяв не тільки тексти народних пісень, а й чимало відомостей з історії України і поетики українського фольклору. Не можна забувати й те, що він міг користуватися порадами й поясненнями українських друзів, а також за їх допомогою ознайомитися з мелодіями, музичним звучанням тих пісень, які перекладав на німецьку мову. До того ж Боденштедт був досить обдарований поет та вчений, і все

⁵⁸ Про це він пізніше розповів у своїх «Спогадах». Див.: *Bodenstedt F. Erinnerungen aus meinem Leben.*— Berlin, 1883.— S. 316—317.

це забезпечило високий науковий і художній рівень збірки його перекладів. До неї він вмістив 45 перекладів, розбивши їх на дві частини: «Пісні» («Die Lieder»), — 33 переклади і «Думи» («Die Dumen»), куди він відніс 10 повних творів і 2 фрагменти («Перебийніс» і «Туга сестри за братом»). Проте в жанровій класифікації зразків українського фольклору Боденштедт допустився помилок, і насправді його збірка містить лише чотири переклади справжніх українських дум, що належать до турецько-татарського циклу («Втеча трьох братів з Азова», «Смерть Федора Безрідного», «Смерть Івана Коновченка» і «Буря на Чорному морі»). Щодо інших восьми, то чотири з них насправді є історичними піснями («Про козака Байду», «Про Богданка», «Смерть Морозенка» і «Палій в Сибіру»), а ще дві думи («Богуслав» і «Смерть Івана Свирговського») і згадувані фрагменти були, як пізніше виявилось, підробками І. Срезневського, який пішов слідами Макферсона і Ганки. Отже, до «Поетичної України» входить 37 пісень, головним чином історичних, 4 справжні думи і 4 думи-фальсифікати.

Як романтик, Боденштедт найбільше цікавився історичними піснями й думами, в яких вбачав глибоке й хвилююче відображення історії слов'янської країни. Це історія, пережита народом і збережена у його пам'яті, а тому, згідно з концепціями романтиків — історія більш істинна й правдива, ніж та, яку знаходимо в давніх хроніках чи працях дослідників. До того ж це історія, сповнена захоплюючого драматизму й високої поезії. «Яке багатство барв і подій тут панує!» — захоплено вигукує Боденштедт у передмові до своєї збірки, яка власне є стислим нарисом української історії, схопленої в окремих моментах і досить-таки суб'єктивно витлумаченої. Одне слово, це не науковий нарис,

а, скоріше, сповнена настрою романтична картина минулого України, за змістом близька до тієї, яку малювали українські поети і фольклористи 30—40-х років минулого століття. Завершує її Боденштедт таким цікавим резюме: «Цей нарис, накиданий легкими штрихами, хай буде доказом того, що українська історія ховає в собі матеріал для грандіозної поетичної картини. І ця велика драма, окремі риси якої ми намітили, розігравалися протягом п'ятисот років! Ці п'ять століть промайнули немов одна мить; як їх наслідок, залишився народ, який, хоч і не є таким, яким був, все-таки зберіг свій самобутній характер і свою національність. Сонце його слави зайшло, але пам'ять про неї піднімається в його піснях, як літньої ночі піднімається блідий місяць; відблиск величі дня, що минув. Пісні народу України живуть від покоління до покоління і розповідають дітям про діяння їх батьків»⁵⁹.

Боденштедт перший у Західній Європі почав перекладати думи,— згадувані вище англійський і французький переклади «Втечі трьох братів з Азова» не були серйозним починанням в цій справі, бо їх автори не усвідомлювали специфіки ідейно-художньої структури жанру і не прагнули до її відтворення. Щодо Боденштедта, то він доклав багато зусиль до того, щоб проникнути в поетичні секрети цього своєрідного фольклорного жанру, який не має аналогів ні в західноєвропейській, ні в слов'янській народній поезії. На відміну від Грабовського й залежного від нього англійського автора, Боденштедт цілком слушно вважав думи суто народнопоетичним жанром і наголошував, що «сво-

⁵⁹ Die poetische Ukraine. Eine Sammlung kleinrussischen Volkslieder ins Deutsche übertragen von F. Bodenstedt. Stuttgart und Tübingen, 1845.— Einleitung.— S. 16.

їм виникненням вони завдячують виключно бандуристам». Своє розуміння жанрової природи дум він виразив у такій формулі: «Від пісень вони відрізняються своїм епічним характером і домінуючим в них вільним розміром. Зміст їх, як правило, взятий з історії»⁶⁰. Помітив він і таку особливість стилю дум, як повна перевага дієслівних рим, і прагнув передати її у своїх перекладах. Однак далеко не всі секрети поезики й стилю українських дум були розгадані Боденштедтом і враховані в перекладах: приміром, він старанно усував постійні епітети, синонімічні й особливо тавтологічні повтори, спрощував синтаксис, прагнучи наблизити його до літературних норм, що, певна річ, негативно відбилося на художньому рівні його перекладів. Але, беручи до уваги, що це була перша спроба відтворення німецькою мовою своєрідного жанру українського фольклору, переклади дум, здійснені Боденштедтом, можна сміливо назвати досягненням.

У коротенькому вступі до першої групи своїх перекладів Боденштедт зауважив, що українські пісні, за змістом такі відмінні від пісень народів Західної Європи, за формою близькі до них. Тому небезпідставно їх переклад на німецьку мову він вважав справою значно простішою, ніж переклад дум. Важить і те, що в перекладі українських пісень він мав попередників, на досвід яких міг спертися. І справді, в його збірці чимало вдалих поетичних перекладів, якими навіть у наш час користуються німецькі укладачі антологій української й слов'янської народної поезії. Це, наприклад, переклади таких пісень, як «Віють вітри, віють буйні...», «За світ встали козаченьки...», «Чи це ж тая криниченька...», «Стоїть явір над водою...», «Пісня про Морозенка»

⁶⁰ *Bodenstedt F. Die poetische Ukraine.*— S. 21.

та інших. Слід ще сказати, що Боденштедт виявив тонкий художній смак у доборі пісень для перекладу, які вдало й різнобічно репрезентували німецькому читачеві українську народну поезію.

Разом з тим, розуміння українських народних пісень як таких, що за формою близькі до західно-європейської, зокрема німецької народної поезії, вело Боденштедта й до певної недооцінки їх художньої самобутності, національних особливостей їх поетики й стилю. Практично це проявилось в тому, що деякі його переклади надто «злітературені», надто наближені навіть не стільки до німецького фольклору, скільки до романтичної лірики раннього Гейне й Ейхендорфа, Мюллера й Уланда, яка надихалася народнопоетичними зразками й наслідувала їх.

Так, значно віддалився Боденштедт від оригіналу у відтворенні пісень «Летіла зозуля...», «У городі хмелинонька...» та деяких інших; власне, це вже навіть не переклади, а наслідування чи переспіви. В цьому немає нічого дивного, оскільки в той час більш-менш чіткі норми перекладу ще не усталилися, межі між перекладом народнопоетичних творів, їх переспівом та оригінальною творчістю відзначалися великою рухливістю і, як побачимо далі, нерідко вони набували синкретичної форми. Отже, було б несправедливим закидати Боденштедтові вільне поводження з українськими народними піснями, — скоріше можна дивуватися, що, керуючись лише художньою інтуїцією, він зумів так бережно до них підійти і в більшості випадків так вдало і майстерно відтворити їхній ідейно-художній світ.

«Поетична Україна» Боденштедта спричинила значний розголос і дістала численні схвальні відгуки тогочасної критики. Так, відома газета «Allgemeine Zeitung» писала: «Серед книжок, якими нас

щоденно засипають видавництва Німеччини, мало які сприймаються з такою холодністю та недовірою, як збірки віршів досі не відомих авторів. Єдиним винятком з цього правила, безсумнівно, є лише Боденштедтова «Поетична Україна». Особливе схвалення рецензента викликали переклади дум, «майже не знаного в Німеччині жанру». Основну заслугу Боденштедта рецензент вбачав у тому, що той за допомогою перекладів пісень, «сповнених свіжості, ніжності й мужності, ознайомив німецьких читачів з країною», «історія якої znana у нас лише частково, та й то мало кому»⁶¹. Через три роки переклади Боденштедта чотирьох українських пісень були вміщені літературознавцем Й. Шерром у виданні «Картинний зал світової літератури» («Bildersaal der Weltliteratur», 1848), яке є антологією світової поезії.

«Поетична Україна» Боденштедта перейшла межі Німеччини. Вона лягла в основу статті «Історія й доля козацьких пісень», яка 1856 року з'явилася в одному з англійських журналів⁶². На неї ж спирався К. Марм'є (1809—1890), відомий французький письменник і критик середини ХІХ ст., характеризуючи українську народну поезію в нарисі «Країна козаків», що був опублікований в його книзі «Від Дунаю до Кавказу»⁶³. За збіркою Боденштедта він навів тут свій прозовий переклад пісні «Стоїть явір над водою...» («Dans l'ombre est le platane, tristement incliné...»), а також перекази

⁶¹ Pannix X. До історії «Поетичної України». Ф. Боденштедта // Рад. літературознавство.— 1969.— № 7.— С. 80.

⁶² History and Destiny of Cossack Songs // «Shapes London Magazine», 1856.— Т. XVIII.— Р. 220—226. Стаття була передрукована журналом «National Magazine».— 1856.— Т. IV.

⁶³ Marmier X. Le pays des Cosaques // Du Danube au Caucase.— Paris, 1854.

«Пісні про Свирговського» й думи «Буря на Чорному морі». Коментуючи їх, Марм'є писав, що українські пісні «в наївних виразах передають найглибші емоції, вони гідні того, щоб ними займалися інтелігентні збирачі»⁶⁴. Певне, він не здогадувався про ту велику роботу по збиранню і публікації української народної поезії, яку в 20—40-х рр. проводили фольклористи. На Боденштедта посилався він і в своєму екскурсі в історію України.

У 30—40-х рр. у Німеччині вийшли друком також видання, які поєднують переклади українських народних пісень, їх переспіви та контамінації і оригінальну творчість. Слід сказати, що видання подібного типу з'явилися спершу в польській романтичній літературі, зокрема у романтиків «української школи» та близьких до них, а через їх посередництво — в німецькій літературі. До речі, такі твори були поширені і в українській романтичній поезії, українським романтикам межа між фольклором і оригінальною поетичною творчістю теж «уявлялася легко перехідною»⁶⁵.

Так, 1833 року в Лейпцігу був опублікований збірник «Народні пісні Польщі», видавець якого підписався криптонімом В. П. (W. P.). Це були ініціали Вінцента Поля (1807—1872), відомого в минулому столітті польського поета-романтика. Навчаючись у Львівському університеті і формуючись у річищі польського романтизму, В. Поль захоплювався фольклором і під час літніх канікул записував українські народні пісні Галичини. Його рання поезія зорієнтована на народну пісню, українську й польську, наслідує її образний лад, її

⁶⁴ Там же. — С. 359—360.

⁶⁵ Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини ХІХ ст. — К., 1979. — С. 233.

метрику, характер римування і всю ритмомелодійну структуру. Учасник повстання 1831 року, Поль емігрував до Німеччини, де жив спершу у Кенігсберзі, а потім у Лейпцігу, де і склав збірник «Народні пісні Польщі». Підготовлений він був по пам'яті, оскільки всі папери поета, зокрема й записи народних пісень, залишились у Вільно. Названий збірник — це не стільки переклади пісень, скільки їх переспіви й парафрази, а то й поезії за мотивами певних пісень.

В основі всіх цих переспівів і парафраз, всупереч назві збірника, лежать здебільшого не польські, а українські пісні. На це звернула увагу ще Тальві, яка писала, що «було б справедливіше назвати цю збірку «Пісні українського народу в Польщі» («Lieder des ruthenischen Volkes in Polen»⁶⁶. Того, що «перекладені» ним пісні — пісні українські, не приховує й Поль, навпаки, він вказує в передмові, що зібрані вони біля підніжжя Карпат, що йдеться в них «про Дунай і Україну, про Чорне море й козаків», що в більшості своїй вони прийшли на Передкарпаття з України (в розумінні Наддніпрящини)⁶⁷. Однак це усвідомлення української національної належності пісень не завадило Полю назвати збірку «Народними піснями Польщі».

Справа в тім, що В. Поль, як і переважна більшість польських поетів, істориків і публіцистів того часу, в українському питанні стояв на шляхетсько-великодержавницьких позиціях і вважав Україну, принаймні по Дніпро, частиною Польщі, а її народні пісні — частиною польських фольклорних багатств. Як відомо, польські революційні діячі, виборюючи національну незалежність своєї вітчизни,

⁶⁶ *Talvi*. Übersichtliches Handbuch einer Geschichte der slavischen Sprachen und Literatur.— S. 297.

⁶⁷ *W. P.* Volkslieder der Polen.— Leipzig, 1833.— S. 15—16.

відмовляли в цьому праві українському народові й протягом всього ХІХ ст. вели ідеологічну боротьбу з російським царизмом за свої «історичні права» на Україну. У такому ставленні до українського фольклору В. Поль не був самотнім серед польських фольклористів: тенденція «злиття» українського фольклору з польським проймає згадувану збірку Вацлава з Олеська, притаманна вона також збіркам Жеготи Паулі, Войціцького, Голембйовського та іншим. Проте, попри все це, діяльність польських фольклористів мала й безперечне позитивне значення у вивченні українського фольклору, а також і в поширенні його в країнах Західної Європи. Ясна річ, певною мірою це стосується й збірника В. Поля, якому передуює простора передмова, присвячена здебільшого українському фольклорові.

Всі слов'яни кохаються в піснях, констатує В. Поль у цій передмові, «але ця їхня риса найвиразніше проявляється у сербів і українців»; Сербія і Україна — це «царство фей і колиска слов'янської народної поезії»⁶⁸. І далі: «Там (у Сербії.— Д. Н.) причина тому, очевидно, південне небо, тут же (на Україні — Д. Н.) — незгоди, динамічний характер степового життя і якийсь смуток, що напевне виник з відчуття самотності і з часом став народним настроєм та основним тоном всіх його пісень. Що для араба східне небо, піщана пустиня, верблюди, оазиси й джерела води, то для українця його степ і вітер, його поля й ріки, його кінь і хатина коханої десь на далекій ниві»⁶⁹. Як бачимо, зрештою, і ці рядки Поля не що інше, як одна з варіацій того стереотипу романтичного сприймання й переживання української народної поезії — а через неї й

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Там же. — С. 18.

української природи, української історії, — який спершу склався в слов'янських літературах, зокрема в польській, а потім набув поширення і в Західній Європі. Далі Поль наголошує, що українським народним пісням притаманне інтенсивне відчуття єдності з природою, з усіма проявами життя, тобто своєрідний язичницький пантеїзм: «Ніщо тут не виступає як причина й наслідок (тобто відсутній раціоналізм.— Д. Н.), все тут чарує, все живе, відчуває, на когось впливає і само зазнає впливу»⁷⁰. Нагадаймо, що цей «первісний», «язичницький» пантеїзм романтики знаходили в усій слов'янській народній поезії і вбачали в ньому одну з її найхарактерніших рис. Також вказував В. Поль на красу й мелодійність української народної музики, не лише пісень, а й танців, «які красу народної поезії виражають мовою пластики».

Збірник Поля невеликий, всього в ньому тридцять творів, різною мірою близьких до оригіналів — українських і польських народних пісень. «Мені вдалося знайти оригінали багатьох цих творів,— пише М. Мани, дослідник творчості В. Поля,— і я переконався, що це дуже вільні переклади, в основі яких два види пісень: одні — справжні пісні, записані з уст люду, але не тільки польські, а й руські (тобто галицькі.— Д. Н.), українські й козацькі; інші — переробки Поля цих пісень, писані до 1831 року. Одні з них перетлумачені доволіно, з неодмінними змінами, щоб німець бачив в них польські пісні (приміром, замість «козак» перекладач говорить скрізь «поляк»), другі ближчі до оригіналу і справляють враження стараннішої обробки»⁷¹.

⁷⁰ Там же. — С. 18—19.

⁷¹ Mann M. Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne. Kraków, 1904.— Т. 1.— С. 220—221.

Але й твори першої групи, які М. Манн називає перекладами, правильніше було б назвати переспівами або парафразами, настільки великі у них розходження з оригіналами, причому не тільки у формі, але й у змісті. Візьмімо, наприклад, відому українську пісню «І шумить, і гуде...», зміст якої В. Поль передає спершу досить точно, зберігає також і її своєрідний танцювальний ритм, відмовляючись однак від рими:

Und es saust und es braust
Und es regnet drausen;
Und wer junges Weib
Nach der Hütte führen?⁷²

Але далі Поль все більше відходить від тексту народної пісні: козак у нього веде розмову не з дівчиною, а з молододою заміжньою жінкою, і тема цієї розмови — чоловік молододі жінки, «який сам дуже злий і тримає лютих псів», на що козак пропонує молодиці не повертатися до чоловіка, а побудувати разом нову хату, — мотив уже зовсім іншої пісні. Отже, виходить у Поля щось зовсім інше — своєрідні поетичні варіації на теми українських народних пісень.

В інших випадках В. Поль не контамінує пісні, а розвиває і деталізує їх мотиви, як, наприклад, в передачі старовинної пісні «Береза», яку співали ще в XVI ст. Тут маємо скоріше романтичні поетичні варіації на тему старовинної української пісні про спустошливі напади татар, ніж її переклад. Досить сказати, що обсяг цього «перекладу» втричі більший, ніж оригінал.

Є в збірнику також група «козацьких пісень», таких як «Козацький кінь» («Kosakenpferd»), «Звістка» («Botschaft»), «Поле битви» («Schlachtfeld»)

⁷² «І шумить, і гуде, і йде дощ надворі; і хто ж молоду жінку проведе додому?» — (Нім.).

та інші. Але це теж не переклади, а швидше наслідувальні поезії на козацькі мотиви в стилі «української школи» польських романтиків, зокрема Б. Залеського і Т. Падури. Ця школа створила своєрідний тип поезій з дуже рухливою гранню між переспівом і наслідуванням українських народних пісень. В. Поль охоче йшов за ними в своїй німецькомовній збірці.

Переважно наслідувальний характер, але вже не стільки самої української народної поезії, скільки певного типу творів польських романтиків «української школи», носить поетична збірка Мавріціуса (А. М. Йохмуса) «Українські пісні» (1841). Поет, перекладач і літературний критик, Мавріціус виступав активним пропагандистом польської романтичної літератури в Німеччині. Він автор книги «Літературна й культурна епоха Польщі після 1831 року» (1843), продовженої в наступні роки статтями, що друкувалися в різних німецьких журналах. Особливу прихильність Мавріціус відчував до романтиків «української школи», що й проявилось виразно в названій книзі та статтях.

Отже, хоч збірка Мавріціуса й має назву «Українські пісні», її складають не переклади українських народних пісень, а їх наслідування. Не важко визначити й конкретні зразки, на які орієнтувався німецький поет: це поезії Б. Залеського та інших представників «української школи» польського романтизму, поезії, які перебувають на грані між вільними перекладами українських народних пісень і поетичними розробками народнопісенних мотивів⁷³. Але це не означає, що Мавріціус не був обізнаний з українським фольклором: йому, знавцеві польської романтичної літератури й українофілові,

⁷³ Про них див.: Коллеса О. Українські народні пісні в поезії Богдана Залеського // ЗНТШ. — Львів, 1892. — Т. 1.

був відомий збірник Вацлава з Олеська «Польські і руські пісні галицького люду», який містив більше українських пісень, надрукованих в польській транскрипції, а також збірник Максимовича, широко рецензований у Німеччині.

Одразу зазначимо, що художній рівень збірки Мавріціуса не високий, вона не відзначається ні глибиною проникнення у світ української народної поезії, ні витонченістю відтворення її форм і стилю⁷⁴. Нерідко автор бере мотиви, характерні для українських народних пісень, але розвиває їх в іншому ключі, поверхово й риторично, а щодо «козацького колориту» його поезій, то він справляє враження лубка. Ці вади виразно проступають вже в першій пісні збірника, у «Вмираючому запорожці», герой якої звертається до «юрби побратимів» (Bruderschar) з передсмертними словами, де тріскача риторика витісняє ліризм. Ще сильніше риторика дається взнаки в таких поезіях збірника, як «Вітання козака з вітчизною», «Прощання козака з вітчизною», «Запорожці на могилі їхнього гетьмана» та інших. Слід належним чином оцінити прагнення Мавріціуса поетизувати героїку боротьби українського козацтва з зовнішніми ворогами й поневолювачами, але не можна й не бачити, що це прагнення, як правило, не знаходить повноцінного художнього втілення. Вступає автор і в протиріччя з історією України: так, у тому ж «Вмираючому запорожцеві» герой закликає нещадно боротися зі «зрадницькою ордою Чингісхана, яка нас грабує», а в передмові переплутує визвольну війну 1648—1654 рр. з Коліївщиною. Позначився на змісті збірника й негативний вплив польських романти-

⁷⁴ На це з суворою прямою і різкістю вказував Іван Франко в замітці на цю збірку. Див.: Франко І. Німець-українофіл. // Зоря. — 1892. — № 21. — С. 416—418.

ків «української школи», їх тенденції до «естетичного ополячування козацтва».

Переважає більшість поезій цього збірника — це, власне, балади на козацькі теми, за змістом і стилем досить-таки віддалені від української народної поезії. Наприклад, у «Нареченій двох українців» розповідається про дівчину, яка посилає на битву двох закоханих в неї юнаків, бо полюбити вона може тільки захисника вітчизни; обидва юнаки гинуть, а дівчина стає черницею. Мотив чужий українській народній поезії, але характерний для німецької романтичної поезії «з рицарських часів». І навіть там, де Мавріціусу вдавалося наблизитися до форми й ритмомелодики українських народних пісень (наприклад, у «Бойовій пісні запорожця» чи у «Зверненні українця до свого коня»), він не може досягнути повної природності їх звучання.

У поезії німецького романтизму були поширені наслідування не тільки німецьких народних пісень, а й фольклору інших європейських народів: іспанських романсів, шотландських балад, сербських «юнацьких» пісень тощо. Своєю збіркою романтичних варіацій на українські теми Мавріціус розширив коло цих наслідувань, спираючись на відповідний доробок польських романтиків, зокрема Б. Залеського. Безперечно, його надихало щире захоплення українською історією та народною поезією, і він прагнув їхньої поетичної «трансплантації» на німецькому ґрунті, але для здійснення цього йому не вистачило поетичного хисту.

Водночас з перекладами у 30—40-х роках минулого століття відбувається на Заході і науково-теоретичне осмислення української народної поезії, переважно у плані загального вивчення слов'янського фольклору. Однак у своєму тлумаченні української народної поезії (як і слов'янської зага-

лом) Тальві, Боденштедт та інші автори не виявляли оригінальності й самостійності. Спираючись на схарактеризовані вище гердерівські концепції народної творчості і особливої духовної сутності слов'ян, вони разом з тим широко користувалися працями чеських будителів, передусім Шафарика, а також деякими польськими, російськими й українськими виданнями; це, до речі, забезпечувало їхнім працям перевагу над тими нарисами й статтями про слов'ян та їхній фольклор, авторам яких були недоступні слов'янські джерела. Так, популярна свого часу праця Тальві «Історичний огляд слов'янських мов і літератур» (1837) настільки залежна, надто в теоретичній частині, від відомої «Історії слов'янських мов і літератур» П. Шафарика, яка 1826 року вийшла друком німецькою мовою, що її можна було б назвати популяризаторським викладом останньої. Зважаючи на успіх цього видання, Тальві пізніше в доповненому й доробленому вигляді перевидала його спершу англійською⁷⁵, а згодом німецькою мовами⁷⁶.

У цих виданнях значне місце відведено Україні й українській народній поезії.

Тальві народилася в сім'ї німецького професора В. Якоба, який на початку ХІХ ст. працював у ново-відкритому Харківському університеті, і дитинство її пройшло на Україні; вона вивчала російську й українську мови і, отже, могла без посередників-перекладачів знайомитися як з російським, так і з українським фольклором. У своїй книзі вона,

⁷⁵ *Talvi*. Historical view of the languages and literature of the Slavic Nations with a sketch of their popular poetry.— New-York, 1850.

⁷⁶ *Talvi*. Übersichtliches Handbuch einer Geschichte der slavischen Sprachen und Literatur // Nebst einer Skizze ihrer Volks-Poesie.— Leipzig, 1852.

слідом за Шафариком, вказувала, що українці — це окремий народ, а українська мова — мова повноцінна, а не діалект російської. Водночас Тальві також категорично відхиляла згадувані претензії польської шляхти на Україну; зокрема вона наголошувала, що поети «української школи» не є українськими національними поетами, що належать вони до польської літератури, хоч і жили на Україні.

Четверту частину книги, присвячену слов'янській народній поезії, Тальві розпочинає традиційними для доби романтизму ламентациями з приводу швидкої й непоправної загибелі народної поезії, квіти якої безжально витоптує поступальний рух цивілізації з її черствим практицизмом, з її утилітарно-раціоналістичним спрямуванням. І тільки у слов'янських народів, говорить Тальві, та й то не у всіх, народна поезія ще процвітає. Слідом за Гердером вона вбачає у народній поезії кращий засіб пізнання народів, проникнення в їхній внутрішній світ, їхню духовну сутність: народна поезія «дає відчутти пульс і дихання, масштаб і своєрідність внутрішнього життя народів»⁷⁷. Щодо слов'янської народної поезії, то вона чарує багатством почуттів в їх найтонших відтінках, м'яким задушевним ліризмом, який домінує над драматичним началом, гомерівською врівноваженістю героїчних характерів, специфічним пантеїзмом, що проявляється в інтенсивному відчутті єдності зі світом природи.

У слов'янському світі Тальві відокремлює за багатством і красою сербську й українську народну поезію. «На багатих і родючих рівнинах України,— пише вона,— виникла така незліченна кількість пісень, що здається, там під кожним деревом знай-

⁷⁷ *Talvi. Übersichtliches Handbuch einer Geschichte der slavischen Sprachen und Literatur.*— S. 265.

шов притулок співець і кожна билина широких квітучих луків зітхає луною пісень»⁷⁸. Тальві посилається тут на О. Бодянського (помилково називаючи його польським поетом), який заявляв, що на одній лише Полтавщині живе в народі вісім тисяч пісень.

Як на характерну прикмету українських пісень Тальві вказувала на перевагу мінору, мотивів смутку й меланхолії, і пояснювала це явище глибоко трагічним змістом української історії: «Коли ми кинемо погляд на історію цієї країни,— говорила вона,— то не залишиться жодного сумніву в тому, що це дух її минулого промовляє цими сумними строфами. Колиска козака стояла в крові; під дзвін мечів ставав він музикальним. Протягом віків ця країна по обидва береги Дніпра, аж до північно-західних відрогів Карпат, була ареною постійних воєн і сутичок, які майже не зоставляли часу для благословенного мирного розвитку»⁷⁹. Проте, роблячи екскурс в історію України, письменниця допустилася деяких грубих помилок; зокрема, вона помилково твердила, що населення України вийшло з запорозького козацтва, що запорозькі й донські козаки мають спільне походження і т. д. Не можна погодитися і з її твердженням про те, що українські думи — це національний різновид європейської балади.

Не пройшов повз українську народну поезію і Адам Міцкевич в лекціях із слов'янської історії й літератури, які на початку 40-х років ХІХ ст. читав у Коллеж де Франс. На її характеристиці він зупинився в третій лекції, прочитаній в січні 1841 року. Великий польський поет високо оцінив поетичну творчість українського народу, назвав

⁷⁸ Там же. — S. 297.

⁷⁹ Там же. — S. 298—299.

Україну «обітованим краєм слов'янської ліричної поезії»⁸⁰. У цій же лекції Міцкевич накидав імпровізовану картину з минулого України, прагнучи дати слухачам (і читачам) уявлення про ту історичну й психологічну атмосферу, в якій виникали українські пісні, про їхній характер і домінуючий настрій: «Козак, сидячи біля своєї землянки чи куреня з очерету, наглядає за конем, що пасеться в густій траві степу; його погляд вільно ширяє по зеленій рівнині, він марить минулими битвами, перемогами, поразками, які щедро поливали кров'ю цю землю. І з його грудей виривається пісня, яка є вираженням народного почуття і тому її всюди підхоплюють з льоту і з покоління в покоління передають нащадкам»⁸¹.

У «козацьких піснях», зазначав Міцкевич, часто фігурує Дунай, «ріка, що пересікає ці таємничі степи, цей край, в якому долі людей завжди губилися без сліду». Дунай з українських пісень — «ніби гомерівський Скамандр, який забарвлюється кров'ю вояків і несе на своїх хвилях зброю, тіла героїв, скарби королів»⁸². Далі Міцкевич теж вказував на смуток і меланхолію, як на домінуючу тональність української народної поезії, і теж вбачав у них породження тяжкого кривавого минулого України: «На цій землі, зорюваній копитами коней, теплим дощем крові, виріс щедрий врожай смутку». І трохи нижче: «Меланхолія є визначальною рисою поезії цього краю»⁸³.

Однак Міцкевич не мав більш-менш повної й систематичної обізнаності з українською народною

⁸⁰ *Mickiewicz A. Les Slaves. Cours professé au Collège de France. — Paris, 1849. — T. I. — P. 33.*

⁸¹ *Там же.*

⁸² *Там же. — P. 36.*

⁸³ *Там же. — P. 34.*

поезією, і тому шукати в його паризьких лекціях її науково-фольклористичний аналіз даремно,— він обмежився загальною образною характеристикою «козацьких пісень», яскравою, але однобічною й не позбавленою суб'єктивності. Не можна обійти й того, що в його лекціях проявляється хибна тенденція представити вже згадувану «українську школу» польських романтиків прямим літературним спадкоємцем і продовжувачем народної поезії України. Водночас про справжнього спадкоємця цих фольклорних скарбів, нову українську літературу, яка на той час уже бурхливо розвивалася, в лекціях Міцкевича — жодного слова. Певне, це наслідок того, що в еміграції він був відірваний від Східної Європи і спирався на застарілу інформацію десяти-двадцятилітньої давності. Як відомо, і у висвітленні російської літератури він не пішов у своїх лекціях далі 20-х років минулого століття.

Нариси й розвідки про українську народну поезію, пов'язані з традиціями доби романтизму, з'являлися на Заході і в 50—60-х роках ХІХ ст. Так, Ф. Боденштедт в лекціях про слов'янський фольклор, прочитаних у 50-х роках у Берлінському університеті, виокремлював українську народну поезію, поряд з сербською, в слов'янському світі і часто ілюстрував її зразками свої теоретичні викладки, запозичені переважно у Гердера і з естетики романтизму початку ХІХ ст. Докладніше, ніж у вступі до «Поетичної України», він тут зупиняється на думках, «жанрі, для якого в німецькій мові нема відповідного поняття й терміну». Характеризуючи самобутність їх змісту й форми, Боденштедт слушно вказував на те, що «вони — на противагу героїчній поезії інших слов'янських племен — ніколи не звучать на дерзновенно-веселий лад, ніколи не виражають радості перемоги, а лише оплакують

втрачені битви і смерть полеглих героїв»⁸⁴. Від українських пісень, наголошував Боденштедт, «віє глибоким і органічним відчуттям природи, палкою любов'ю до вітчизни і родини...». Загалом же в берлінських лекціях він оцінював українські пісні й думи як безцінну перлину слов'янської й світової народної поезії.

З романтичною традицією першої половини ХІХ ст. пов'язана книга наступника Міцкевича на кафедрі славістики Коллеж де Франс, польського вченого й поета А. Ходзька, який переклав українські історичні пісні й думи на французьку мову й опублікував їх з розгорнутими коментарями⁸⁵.

Але в цілому рецепція української народної поезії в другій половині ХІХ ст. набуває на Заході іншого характеру й спрямування. До цього спричинилися зміни у загальному підході до фольклору та його інтерпретації. На зміну романтичній фольклористиці, яка розвивалась у тісному взаємозв'язку і взаємодії з літературним процесом, приходить фольклористика позитивістська, яка претендує на справжню науковість і цурається близькості до «белетристики». Народна поезія та її освоєння втрачають значення важливого фактора літературного і ширше — культурного життя європейських народів, і перетворюються на предмет академічних студій.

До епохи романтизму відноситься й початок ознайомлення країн Європи з українською літературою. В силу відомих причин цей процес протікав

⁸⁴ Aus Ost und West. Sechs Vorlesungen von Fridrich Bodenstedt.— Berlin, 1861.— S. 21.

⁸⁵ Les chants historiques de l'Ukraine et les chansons des Latyches des bords de la Dvina Occidentale par A. Chodzko.— Paris, 1879.

сповільнено, утруднено, постійно наражаючись на важкі перешкоди. Характеризуючи умови розвитку української літератури в ХІХ ст., О. І. Білецький писав: «Її історію, починаючи з 40-х рр., можна порівняти з мартирологом, рівного якому не знайдемо, мабуть, навіть в історії інших багатостраждальних слов'янських літератур. У межах колишньої Російської імперії вона довгий час розвивалася в атмосфері сумнівів і вагань її безпосередніх діячів, під гнітом заборонних заходів з боку царського уряду і постійних цензурних гонінь»⁸⁶. Перебуваючи в таких умовах, українська література, звісно, не мала тих комунікативних засобів і можливостей для виходу до інтернаціональної аудиторії, які, так би мовити, були нормою літературного життя минулого століття.

Та, незважаючи на надто складні умови, названий процес розпочався, і зупинити його було вже неможливо. Протікав він дещо незвичайними шляхами і в незвичайних формах. Як і у випадках з деякими іншими слов'янськими літературами, зокрема сербською, болгарською, почасти чеською, знайомству з українською літературою передувало в Західній Європі знайомство з українським фольклором, що не могло не позначитися на характері її сприймання та інтерпретації. Об'єктивно склалося так, що в європейських країнах середини минулого століття цей процес був ніби продовженням пізнання української народної творчості, і це призводило не тільки до значної фольклоризації зразків нової української літератури в перших західноєвропейських відтвореннях, а й до загального її зближення з фольклором, до появи спрощених

⁸⁶ Білецький О. І. Українська література серед інших літератур світу // Білецький О. І. Зібр. праць: У 5 т. — Т. 2. — С. 10.

уявлень про її переважно фольклорне походження і характер.

Слід визнати, що істотні передумови для подібних уявлень закладені в тогочасній українській літературі, особливо романтичній. Їй, як і деяким іншим слов'янським літературам, притаманний специфічний зв'язок з народною творчістю. Багатий національний фольклор був для неї ґрунтом і скарбницею, із якого письменники черпали теми й мотиви, образи й барви, і їхні твори зберігали внутрішню органічну близькість до народнопоетичної стихії.

Перші згадки про українську літературу почали з'являтися в західноєвропейських країнах з 10—20-х рр. ХІХ ст. Так, чеський вчений-славіст Й. Добровський 1814 року опублікував у німецькомовному збірнику «Слов'янка» коротку рецензію на «Енеїду» Котляревського (видання 1809 року), в якій позитивно оцінив цей «дотепний твір», але розглядав його переважно в плані своїх лінгвістичних інтересів як багатий матеріал для вивчення «українського діалекту»⁸⁷. Тоді ж замітку про «Енеїду» надрукував відомий за часів Просвітництва німецький часопис «Göttingenische gelehrte Anzeigen», про що в 1815 році повідомили російський «Вестник Европы» і польський «Pamiętnik Warszawski».

Загальновідома в цьому ряду «Історія слов'янських мов і літератур» П. Шафарика, яка 1826 року вийшла німецькою мовою і викликала інтерес в усій Європі; вона ще двічі перевидавалася німецькою мовою (1837, 1852) і двічі виходила в англійському перекладі (1834, 1850). В ній Шафарик відвів українцям належне місце серед інших слов'янських народів, а про українську мову він, за словами О. М. Пипіна, «категорично заявив, що

⁸⁷ Slovanka.— Praga, 1814.— S. 209—210.

це така ж самобутня слов'янська мова, як і інші слов'янські мови»⁸⁸. Як на важливі літературні твори українською мовою вказав він на «Енеїду» Котляревського і на українські народні пісні (збірник Цертелева), які оцінив захоплено⁸⁹.

У 20—30-х рр. у Москві й Петербурзі виходили журнали французькою і німецькою мовами, які мали знайомити західноєвропейську громадськість з російською літературою і культурним життям всієї держави. Зрідка з'являлися в них матеріали й про українську літературу та народну творчість. Найзначніший серед цих матеріалів — французький переклад статті І. Снегірьова про Сковороду, яка перед тим вийшла в «Отечественных записках», на сторінках журналу «Bulletin du Nord», що його в 1828—1829 рр. видавав у Москві Л. Деляво. У французькому перекладі є деякі доповнення порівняно з російським оригіналом, зокрема зіставлення Сковороди із Сократом, наголошується також патріотизм українського філософа й письменника: «Непостійний у виборі місця для проживання, він був постійний у любові до своєї вітчизни»⁹⁰.

Упродовж 30—40-х рр. в різних західноєвропейських виданнях, переважно німецьких і французьких, з'являлися згадки й епізодичні відомості про українську літературу. Це були немов окремі сигнали про те, що вона існує й розвивається, однак ці сигнали ще не могли дати уявлення про неї, як про процес, як про визначену культурну реальність.

⁸⁸ Пыпин А. Н. и Спасович В. Д. История славянских литератур. — Т. 11. — С. 351.

⁸⁹ Schafarik P. J. Geschichte der slavischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten.— Ofen, 1826.— S. 140—141.

⁹⁰ Snéguirev. Grégoire Savitch Skovoroda, philosophe de l'Ukraine.— Bulletin du Nord // Journal scientifique et littéraire.— 1828, et XI Cahiers.— P. 270.

Окремі відомості про українську мову і літературу можна було знайти в тогочасних пам'ятках «літератури факту». Так, вже згадуваний Й. Коль, який багато мандрував Україною і докладно вивчав її життя, був високої думки про українську мову і наголошував на тому, що «українці дуже люблять свою мову»⁹¹. З народних уст дізнався він про Котляревського і схвально відгукнувся про його «Енеїду». Цікаво зазначити, що в цій же книзі Коль заявляв, що німцям в системі слов'янських літератур слід вивчати також українську літературу⁹². І ще в багатьох згадуваних пам'ятках «літератури факту» середини ХІХ ст.,— у А. фон Бера, Й. Г. Блазіуса, А. фон Гакстгаузена, А. Пецгольта та інших,— мали місце констатації існування «милозвучної української мови», багатства українського фольклору, поетичного складу характеру українського народу.

У книзі Тальві «Посібник з історії слов'янських мов і літератур», точніше, в її другому, розгорнутому варіанті, значну увагу приділено українській мові, яку авторка характеризує, ґрунтуючись на працях і теоретичних засадах Шафарика, а також подає короткі відомості й про українську літературу. Наголосивши, що українська література живиться багатющою народною творчістю, Тальві писала: «Є в ній травестія «Енеїди» козака Котляревського, яка мала великий успіх у всій Росії; проте її поетична чарівність і своєрідність належать до тих достоїнств, які для іноземця майже недоступні, бо поетичну довершеність її комічних сцен повністю може сприйняти лише той, хто розуміє найтонші натяки і найдрібніші місцеві й історичні

⁹¹ *Kohl J.* Reisen in Innenn von Russland und Polen.— Dresden und Leipzig, 1841.— Bd. 11.— S. 236.

⁹² Там же.

деталі»⁹³. В іншому місці, продовжуючи розповідь про українську літературу, Тальві повідомляє про зусилля українських письменників підняти рідну мову до рівня розвинутих літературних мов: «З цією темою (органічного зв'язку української літератури з фольклором.— Д. Н.) тісно пов'язана турбота про народну мову (Volus—Dialekt). Гребінка і Квітка, який виступає під ім'ям Основ'яненко, написали свої чудові оповідання на українському або рутенському діалекті. І багато талановитих письменників, які народилися на Україні, прагнуть зробити свою мову літературною мовою, поряд з великоруською»⁹⁴.

З видань аналогічного змісту, що з'явилися на той час французькою мовою, слід виокремити «Порівняльне дослідження мов і літератур слов'ян» поляка-емігранта Е. Хоєцького, опубліковане в часописі «Revue Indépendante»⁹⁵, який видавали діяч французького утопічного соціалізму П'єр Леру і відома письменниця Жорж Санд. Цей часопис — до речі, не без впливу Жорж Санд,— взагалі виявляв зацікавленість слов'янським світом і виступав на підтримку визвольної боротьби пригноблених слов'янських народів. Його сторінки містили багато матеріалів про слов'янські народи, про їхню боротьбу за свободу і незалежність, а також відгуків і рецензій на визначні явища їхньої науки й літератури; зокрема, часопис відгукнувся на відомому полеміку М. Максимовича з М. Погодіним про походження й характер «Слова о полку Ігоревім»,

⁹³ *Talvi*. Übersichtliches Handbuch einer Geschichte der slavischen Sprachen und Literatur // Nebst einer Skizze ihrer Volks-Poesie.— Leipzig, 1852.— S. 42.

⁹⁴ Там же. — S. 270.

⁹⁵ *Chojecki E.* Etude comparée des langues et dialectes slaves // La Revue Indépendante.— Paris, 1847.— 10 vol.— 10 août.

ставши на бік відомого українського вченого й фольклориста, який обстоював оригінальність і самобутність цієї перлини давньоруської поезії. Активно відреагував часопис на лекції Міцкевича в Коллеж де Франс з історії й літератури слов'янських народів, а Жорж Санд опублікувала в ньому статтю «Про слов'янську літературу» (1843), на якій позначився вплив зазначених лекцій.

Розвідка Е. Хоєцького, подібно до книги Тальві, являє собою огляд мов і літератур слов'янських народів, що ґрунтується на працях польських і чеських вчених-славістів першої половини ХІХ ст. Хоєцький відводить окреме місце українській мові й літературі, причому літературу він тісно пов'язує з українською народною творчістю, яку дуже високо оцінює. Хоєцький, до речі, чи не вперше у виданнях французькою мовою, називає ім'я Шевченка серед письменників нової української літератури. «У наш час багато письменників цього краю, — пише він, — надихаючись любов'ю до рідної мови, розпочали публікацію поезій, оповідань та інших літературних творів правильною, мелодійною й чистою мовою. Започаткував це Котляревський. Крім багатьох пісень і балад, він створив дуже просту й дотепну травестію «Енеїди». Павловський, Шевченко, Могила, Галка та інші пішли слідом за ним і опублікували багато ліричних поезій»⁹⁶. Підсумовуючи стислі відомості про українську літературу, Хоєцький звертав увагу на те, що для неї головне джерело натхнення — «життя й сподівання трудового народу, який створив велику кількість пісень, здебільшого героїчних або ж сумних і меланхолійних, немов плач осіннього вітру»⁹⁷.

З усіх західноєвропейських видань у 40-х рр.

⁹⁶ Там же. — Р. 362—363.

⁹⁷ Там же. — Р. 363.

XIX ст. найбільше інформації про українську літературу подавав уже згадуваний німецький «Річник слов'янської літератури, мистецтва й науки», редагований Й. П. Йорданом. Як проголошувалося у програмній статті, головна мета видання полягала у сприянні взаємозближенню слов'ян і німців, у подоланні відчуження і ворожнечі, у тому, щоб війни між ними назавжди поступилися місцем мирному змаганню в матеріальному й духовному розвитку, яке взаємно збагачує народи⁹⁸. Уже в першому виданні річника (1843) повідомлялося про вихід збірника «Молодик» у Харкові, про видання «Истории Малой России» Бантиша-Каменського, про нові твори Квітки-Основ'яненка. Тут привертає увагу нотатка про поему Шевченка «Гайдамаки», в якій говориться: «Поема написана малоросійським діалектом, який у багатьох письменників користується великою пошаною. Однак її не можна віднести до вдалих творів: не тільки вірш часом нерівний і важкий, але й зображення далеке від того, щоб передати національний колорит, чим вигідно відрізнялися попередні твори на цьому діалекті. Здається, це перша спроба автора; принаймні він ще зовсім невідомий»⁹⁹. Цю замітку навряд чи можна віднести до проникливих, але вона становить певний інтерес тим, що це перший відгук на твори Шевченка в Західній Європі.

У наступних випусках річника була вміщена стаття про «руську трійцю» і виданий нею в Будапешті альманах «Русалка Дністровая», стаття «Доля галицько-руської мови й літератури» Й. Левицького, огляд творчості Квітки-Основ'яненка, побудований на матеріалі російської критики. Анонімний

⁹⁸ Jahrbücher für slavische Literatur, Kunst und Wissenschaft.— Т. 1.— S. 1—2.

⁹⁹ Там же. — S. 81.

автор зараховує Квітку до найвидатніших письменників всієї Росії, відзначає його ґрунтовне знання народного життя та побуту і особливо наголошує важливе виховне значення його повістей для народу — в дусі християнсько-патріархальної моралі¹⁰⁰. Слід виділити статтю Я. Головацького «Становище русинів у Галичині» (випуск за 1846 р.), підписану псевдонімом «Гаврило Русин», в якій різко ставилося питання й про загальний стан української культури й літератури. Цю статтю І. Франко вважав найсміливішим твором галицької публіцистики до 1848 року і зазначав, що вона «розійшлася скрізь і відкрила очі тим, хто до того часу не усвідомлював весь жах свого становища»¹⁰¹.

У середині ХІХ ст. з'являються перші переклади з української літератури західноєвропейськими мовами. Прикметно, що поява їх була тісно пов'язана з перекладанням українського фольклору, який тоді вже набув високої репутації в Західній Європі,— і самі перекладачі, і читачі в перших перекладених творах української літератури вбачали літературні записи «народних саг», тобто сприйняли їх як продовження процесу ознайомлення з фольклорними скарбами українського народу. До речі, таке сприйняття великою мірою виправдане щодо повісті П. Куліша «Огнений змій», німецький переклад якої 1844 року з'явився в часописі «Ost und West»,— адже ця повість виросла на фольклорно-етнографічному матеріалі і вся зіткана з народно-фантастичних мотивів. Якраз цим — барвистими сценами з народного життя, колоритними описами народних звичаїв і обрядів, співів і танців — повість привабила часопис, який надрукував її, про-

¹⁰⁰ Там же.— Т. 5.— С. 163—201.

¹⁰¹ Цит.: Історія української літератури: У 8 т. — Т. 11. — С. 350.

довжуючи лінію фольклорно-етнографічних публікацій про Україну. Власне, це був перехід від українського фольклору до літератури, але настільки «плавний», що ні редакція «Ost und West», яка атестувала повість «малоросійською сагою», ні читачі його не помітили. Варто ще зазначити, що повість була перекладена не з оригіналу, а з чеського перекладу К. Запа, який незадовго перед тим з'явився на сторінках часопису «Biblioteka zábavného čtení».

1854 року в Парижі вийшла повість Квітки-Основ'яненка «Сердешна Оксана», французький переклад якої належить перу маловідомої перекладачки й письменниці Ш. Моро де ла Мельтьєр¹⁰². Зроблено його з російського перекладу, що з'явився в журналі «Москвитянин» (1842, № 1) одразу ж після публікації повісті в альманасі «Ластівка». Переклад Моро невисокого рівня, його недолік — надто вільне поводження з оригіналом, яке істотно позначилося на змісті твору, на його формі й стилі. Таке поводження неабиякою мірою пояснюється тим, що Моро, як видно з тексту перекладу, вбачала в повісті Квітки не оригінальний твір, а «давню й наївну сільську історію (chronique)»¹⁰³, тобто літературний переказ фольклорного сюжету. Перекладачка ввела від себе багато коментарів і зауважень, головним чином навчального змісту, хоч їх, як відомо, досить і у Квітки. Місцями вона по-своєму скомпонувала матеріал, переставила епізоди, поділила текст на розділи. Оповідний стиль Квітки «трансформовано» в епічно-розповідний, введено по-театральному розгорнуті сценки, досить-

¹⁰² Oksana ou l'orgueil villageois et ses ravages. Ancienne chronique de l'Ukraine par Kwitka traduit du russe par M-me Charlotte Moreau de la Meltière.— Paris, 1854.

¹⁰³ *Kwitka*. Oksana ou l'orgueil villageoise...— P. 14.

таки банальні діалоги персонажів і т. д. Словом, це не переклад у прямому розумінні, а скоріше переробка сюжетного мотиву про сумні наслідки «сільської гордості», прийнятого за фольклорний.

Загалом відомості про українську літературу, які з'являлися в Західній Європі першої половини ХІХ ст., мали епізодичний і фрагментарний характер. В них ще не проглядає певна концепція української літератури як самобутнього національного явища в системі європейських літератур. В них ще неможливо навіть знайти більш-менш усталені уявлення про її становлення і розвиток як про цілісний і закономірний процес. Чимало авторів, які принагідно писали чи згадували про українську літературу, вважали її «місцевим» відгалуженням російської літератури, яке користується «малоросійським діалектом». У цьому, звісно, нема нічого несподіваного, оскільки це питання упродовж першої половини ХІХ ст. залишалося непроясненим і для самих діячів української літератури,— їм вона теж видавалася частиною всеросійського літературного процесу¹⁰⁴. У той час на Заході були також спроби витлумачити українську літературу як відгалуження польської, а згадувану «українську школу» польських романтиків видати за її найвидатніших представників¹⁰⁵. Ті ж західноєвропейські автори, в яких окреслювалася концепція українського письменства як самобутньої національної літератури (Тальві, Боденштедт та інші), виводили її із українського фольклору, і в ньому знаходили

¹⁰⁴ Див.: Колесник П. Дожовтнева українська література. Проблеми вивчення // Рад. літературознавство. — 1967. — № 11. — С. 65—66.

¹⁰⁵ *Saint-Vincent P. de. Ecrivains et poètes modernes de la Pologne. La poésie oukrainienne. Bohdan Zaleski // Revue contemporaine, 1860.— Т. XVIII.— Р. 612—632.*

джерела її самобутності. І в цьому теж була своя логіка, своя закономірність: вони йшли від досить відомого, особливо в Німеччині, українського фольклору до фактично ще невідомої літератури — нової української літератури, яка в першій половині ХІХ ст. лише завершувала своє становлення. А це вело й до згадуваної вже «фольклоризації» її сприймання та інтерпретації, і це наближення її до фольклору майже до повного ототожнення довго ще буде даватися взнаки в західноєвропейській критиці й літературознавстві.

Щодо типологічних подібностей і сходжень тогочасної української літератури з літературами європейськими, то до цієї проблеми ми звернемося в наступному нарисі. Її з'ясування немислиме без творчості Шевченка.



ШЕВЧЕНКО В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Ця проблема виникала поступово, ще за життя поета, в міру того, як його поезія набувала все більшої сили й розмаху, перетворюючись на визначне літературне явище, примітне не лише на національному тлі. Разом з тим, внаслідок виняткової індивідуальної і національної своєрідності поезії Шевченка, її вже тоді починають сприймати як щось незвичайне й неповторне, як літературний феномен. А це в плані поставленої проблеми мало далекосяжні наслідки, всупереч поширеній думці — далеко не однозначні. З одного боку, виникала можливість представити Шевченка як явище цілком унікальне, якимось «національним феноменом», що з'явився поза контекстом інтернаціонального літературного розвитку. Як відомо, з часом ця яскрава своєрідність автора «Кобзаря» стала предметом ідеологічних спекуляцій з боку українських буржуазних націоналістів, які намагалися протиставити його духовній культурі інших народів, передусім російського, перетворити у виразника іманентної і позачасової «української душі».

Але водночас ці ж якості поезії Шевченка спонукали шукати паралелі й аналогії, створювати відповідний контекст. І відбувалося це зовсім не через те, що вже перші критики й шанувальники «Кобзаря» прагнули визначити місце його в регіонально-

му чи європейському літературному процесі. Кожне явище сприймається й осмислюється людською свідомістю в певній системі й інакше осмислюватися не може; встановлення паралелей і аналогій, пошуки збіжностей і розходжень — невід'ємні компоненти будь-якого пізнавального акту. Відповідно й усі явища літератури, на якій би стадії розвитку вона не перебувала, «завжди складаються в певну цілісність, що дістає значення системи, окремі частини якої перебувають між собою в різних відносинах»¹. Так виникали перші уявлення про літературний контекст Шевченка, часто стихійно, ще задовго до появи спеціальних студій на цю тему. Охоплювали вони не лише українську, а й російську, польську і, певною мірою, інші європейські літератури.

Зрозуміло, що і на ці уявлення, і на подальші спроби наукового з'ясування даної проблеми великий вплив мали превалюючі концепції тлумачення Шевченка другої половини ХІХ й на початку ХХ ст. Не входячи в цю надто широку тему, зішлюся на висновки такого авторитетного видання, як книга «Шевченкознавство. Підсумки й проблеми». Тут, зокрема, Ю. О. Івакін констатував, що в Шевченкіані того часу набула поширення «концепція суцільної фольклорності Шевченкової форми, концепція, не обгрунтована дослідницьким аналізом, а породжена апріорними уявленнями про автора «Кобзаря» як простонародного поета»². Поширеним стало твердження, що Шевченко «поет із народу», який стоїть поза культурою «освічених класів», поза її визначальними стимулами й впливами. Але це також означало, що творчість Шев-

¹ Конрад Н. И. Запад и Восток. — С. 426.

² Шевченкознавство // Підсумки й проблеми. — К., 1975. — С. 383—384.

ченка, перебуваючи головним чином у сфері народної поезії, не піднімається до рівня сучасної культури, залишається специфічною субкультурою.

Подібні уявлення про поезію Шевченка були притаманні й деяким визначним діячам української культури, як, наприклад, М. П. Драгоманову. Проте лунали й інші голоси, передусім Івана Франка, який наполегливо вказував на якісну відмінність між «Кобзарем» і фольклором, на те, що Шевченко, йдучи від народної поезії, охопив такі сфери суспільного й духовного життя, які були їй недоступні. «Були се немов народні пісні,— писав він,— та, проте, щось зовсім від них відмінне, наскрізь індивідуальне»³.

В останній третині ХІХ ст., коли розпочинається процес пізнання Шевченка в Західній Європі, там набуває поширення концепція творця «Кобзаря» як «стихійного генія» і напівфольклорного співця. Ця думка проходить і у Й.-Г. Обріста, Е. Дюрана та інших авторів, а своє завершене вираження дістає в англійського славіста В. Р. Морфілла, зокрема в його статті «Козацький поет»⁴. Для нього Шевченко — поет принципово іншого складу, ніж його сучасники, видатні європейські поети, і єдину паралель йому він вбачає в особі «шотландського барда» кінця ХVІІІ ст. Роберта Бернса. Констатуючи повсюдне згасання народної поезії під тиском цивілізації, Морфілл віднаходить останні її вогнища на Україні, а Шевченка називає «одним з останніх справжніх (тобто народних — Д. Н.) співців...». Як бачимо, у Морфілла акцентція органічної близькості Шевченка до народної

³ Франко І. Я. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. — Львів, 1910. — С. 107.

⁴ Morfill W. R. A Cossack Poet // Macmillan's Magazin.— 1886.—Apr.

поезії призводить до вилучення його із тогочасного літературного процесу й перетворення у репрезентатора останніх спалахів згасаючого фольклору. Звичайно, це була крайність, але в ній з особливою рельєфністю виявилася характерна тенденція в підході до Шевченка.

Якщо ж звести до спільного знаменника розрізнені уявлення про літературний контекст творчості Шевченка, притаманні вітчизняним і зарубіжним авторам дожовтневого періоду, то постане приблизно така картина. Її ґрунт і головний стимул — народна поезія; у сфері цієї поезії вона ще великою мірою залишається, далі ж її контекст створюють народні поети, які, подібно до самого Шевченка, виростили на ґрунті народного життя і не поривають органічного зв'язку з ним. Це вже згадуваний Р. Бернс — на спорідненість з яким вказав сам Шевченко, — це, якоюсь мірою, Беранже, це Кольцов, Петєфі, Містраль; називалися й інші імена, але основоположний принцип від цих варіацій не мінявся. Це й була домінуюча модель літературного контексту Шевченка в критиці й літературознавстві дожовтневого періоду. Її не можна назвати надуманою, безпідставною, але недостатність цієї моделі, її однобічність, від чого невіддільне й спрощення, — цілком очевидні.

Загальний радикальний перелом у підході до Шевченка, яким ознаменувався розвиток радянського шевченкознавства, виразно позначився також на розумінні місця і значення творця «Кобзаря» в інтернаціональному літературному процесі. Аж ніяк не заперечуючи органічної поєднаності творчості Шевченка з народним життям і поезією, радянські дослідники послідовно спростовують старе «просвітянське» трактування її як «простонародної», як, зрештою, продовження народної поезії.

Вони переконливо розкривають ті ідейно-естетичні аспекти «Кобзаря», які раніше залишалися в тіні, стверджують принципово нове розуміння Шевченка як великого соціального поета, революціонера-демократа, який перебував на рівні передової суспільної і естетичної думки свого часу. Щодо типології творчості Шевченка, то особлива увага приділяється проблемі реалізму, ролі поета у формуванні й розвитку цього напрямку в українській літературі. Внаслідок цих радикальних зрушень і змін постать Шевченка почала по-іншому вималюватися на інтернаціональному тлі, вписуватися в інший літературний контекст, і знаменно, що вже в 20-і — на початку 30-х рр. робляться перші, правда ще непевні й розрізнені, кроки в цьому напрямі.

Принципово важливий вклад у вивчення цієї проблеми внесли О. І. Білецький, Є. П. Кирилюк, Є. С. Шабліовський та інші дослідники. О. І. Білецький до названої проблеми звертався головним чином вже в повоєнний період, але перша його праця цього циклу, стаття «Шевченко і світова література», була написана ним 1939 р., коли широко відзначалося 125-ліття з дня народження поета⁵. 1951 р. з'явилася його стаття «Світове значення творчості Шевченка», через рік — «Шевченко і слов'янство»; важливе місце дана проблема посіла також у відомій праці О. І. Білецького «Українська література серед інших літератур світу» (1958).

Магістральна ідея, пафос названих статей — у запереченні поширеної на попередніх етапах інтерпре-

⁵ У двотомнику О. І. Білецького «Від давнини до сучасності» (К., 1960, — Т. 2) вона з'явилася з деякими текстуальними змінами і під новою назвою — «Шевченко і західноєвропейські літератури».

тації Шевченка як стихійного, суто селянського поета, далекого від сучасної європейської культури й системного світогляду, від провідних закономірностей і тенденцій літературного розвитку. Наполегливо підкреслювалася та обставина, що в творчості Шевченка, попри всю її самобутність, виразно проявилися закономірності й тенденції, характерні для всього європейського літературного процесу середини ХІХ ст. За визначенням вченого, в ідейно-тематичному плані «найближче оточення Шевченка» — це прогресивні письменники 30—50-х рр., пов'язані з революційними рухами, з передовими ідейними течіями доби: Беранже і Барб'є у Франції, Гейне та поети революції 1848 р., зокрема Гервег, Фрейліграт і Веєрт у Німеччині, поети-чартисти в Англії, Петефі в Угорщині та інші. Всі вони осуджували несправедливий суспільний устрій, пануюче зло й неправду, виступали на захист знедолених трудящих мас, закликали до боротьби за перебудову суспільства на справедливих демократичних засадах. Їм були притаманні сильні й слабкі сторони, зумовлені також і тим, що вони, кажучи словами Ф. Енгельса, відображали й «забобони мас того часу»⁶, різна міра радикальності в критиці існуючого ладу і в розв'язанні актуальних суспільних проблем. Та за характером світогляду, за провідною ідейною спрямованістю творчості названі письменники справді були близькі Шевченкові і разом з ним становлять досить визначений «типологічний ряд» у тогочасних європейських літературах.

У відповідності з принципами порівняльного літературознавства О. І. Білецький не тільки визначив типологічні паралелі й сходження між Шевченком

⁶ Енгельс Ф. Лист до Г. Шлютера від 15 трав. 1885 р.
// Маркс К., Енгельс Ф. — Твори. — Т. 36. — С. 254.

і письменниками названого ряду, але й вказав на відмінності між ними, на те, чим автор «Кобзаря» вирізняється на європейському тлі. Зокрема він писав: «Багато було на Заході і до Шевченка, і за часів Шевченка поетів, що обстоювали інтереси трудящих верств. Проте більшість із цих поетів закликали пануючі класи до співчуття, до жалощів, і ніхто з них, ні поети-чартисти, ні французькі поети Липневої революції, ні Беранже, ні Бернс не підносилися до висоти такого гнівного, вогненного, пристрасного протесту проти існуючого ладу, проти ладу, заснованого на визиску людини людиною, як Шевченко»⁷. І далі йде висновок, який не втратив своєї наукової ваги і сьогодні: «В історії світової літератури першої половини ХІХ ст. Шевченко, мабуть, єдиний поет, який цілком зосередився на ідеї визволення трудящих і висловив цю ідею з незрівнянною силою поетичного слова»⁸.

Наведені твердження показові для праць О. І. Білецького про інтернаціональний контекст поезії Шевченка і в тому відношенні, що вчений робив зіставлення, проводив аналогії і констатував розбіжності майже виключно на рівні змістовому, ідейно-тематичному. Це дозволило йому зовсім по-іншому висвітлити місце Шевченка у світовій літературі, і це був, безперечно, принципово важливий крок уперед. Водночас на цих працях позначився стан тогочасного радянського літературознавства, з поля зору дослідника майже повністю випали питання поетики Шевченка в порівняльно-типологічному розрізі. Сучасні ж дослідники, виходячи з принципу змістовності форми, цим питанням нада-

⁷ Білецький О. І. Світове значення творчості Шевченка // Збір. праць: У 5 т. — Т. 2. — С. 299.

⁸ Там же. — С. 298

ють першорядного значення. Так, Ю. О. Івакін писав з цього приводу: «На черзі дня — розширення фронту досліджень з Шевченкової поетики, до яких час залучити фахівців із світової літератури. Адже без типологічно-порівняльних студій над стилем Шевченка і стилем найбільших поетів його доби в інших європейських літературах ми не з'ясуємо до кінця проблему новаторства «Кобзаря»⁹.

З 60-х рр. у нашій науці розпочалося масштабне вивчення великої і багатогранної проблеми Шевченка в європейській і світовій літературі (праці Є. П. Кирилюка, Г. Д. Вервеса, О. В. Шпильової, Я. М. Погребенник та інші). Значні успіхи в цій важливій сфері безперечні, але разом з тим слід сказати, що зусилля літературознавців поки що майже цілком спрямовуються на дослідження контактно-генетичних зв'язків Шевченка з різними національними літературами. Проведена велика робота по збиранню й осмисленню фактів обізнаності з українським поетом в різних країнах світу, аналізу й оцінці перекладів його поезії на різні мови, дослідженню його впливів на творчість іншомовних письменників тощо. Але ж порівняльне літературознавство не зводиться до вивчення контактно-генетичних зв'язків, друга й не менш важлива його складова частина — порівняльно-типологічні студії, без яких неможливе справжнє з'ясування місця й ролі Шевченка в регіональному, європейському й світовому літературному процесі. Як слушно нагадував О. І. Білецький, передусім через них пролягає шлях до розкриття світового значення Шевченка¹⁰. Як зазначалося, тут сучасне радян-

⁹ Шевченкознавство. — С. 427.

¹⁰ Білецький О. І. Світове значення творчості Шевченка // Зібр. праць: У 5 т. — Т. 2. — С. 220.

ське шевченкознавство вийшло на новий, принципово важливий рубіж, проте серйозна робота в цьому напрямі тільки розпочинається.

Отож на черзі дня більш широка й багатогранна, ніж це робилося досі, постановка проблеми інтернаціонального контексту творчості Шевченка, що охоплює як її ідейно-змістовий, так і художній рівні. При такій постановці не можна скидати з рахунку ні контексту «дійсно народних поетів», на який вказувала дожовтнева критика, ні, тим більше, контексту революційної поезії середини ХІХ ст., визначеного радянськими вченими 30—50-х рр. Це, зрештою, різні аспекти багатогранної теми, і ними вона не вичерпується. Ще одна її важлива грань розкривається при розгляді поезії Шевченка в аспекті руху напрямів і течій, художніх систем і стилів літератури ХІХ ст. Це якраз той аспект, в якому найвиразніше розкривається пов'язаність творчості Шевченка із всеєвропейським літературним процесом, «підпорядкованість» її еволюції загальним закономірностям та етапам розвитку європейських літератур, зміні їхніх напрямів та стилів. Ясна річ, цей нарис не претендує на вичерпне з'ясування такої масштабної проблеми, він є скоріше підступом до неї, начерком її висвітлення.

У сучасному радянському літературознавстві загальноновизнано, що Шевченко розпочинав свій творчий шлях як романтик і еволюціонував до реалізму, виступивши зачинателем цього напрямку в українській літературі. Така найзагальніша модель творчого розвитку великого поета, яка, до речі, робить його характерною постаттю в європейському літературному процесі 30—50-х рр. ХІХ ст. Адже в той час переважна більшість видатних письменників Європи, кожен на свій лад і з різною інтенсивністю, переживали подібну еволюцію, подібний перехід

до реалістичної художньої системи, причому їхня творчість в тих чи інших аспектах і вимірах, до тієї чи іншої міри залишалася водночас і в межах романтичної системи. Тут можна назвати не тільки Міцкевича і Лермонтова, Гейне і Петефі, Барб'є і поетів німецької революції 1848 року, а й Пушкіна і Гоголя, Стендаля і Бальзака, Діккенса і сестер Бронте, ряд інших письменників. Такі загальні параметри інтернаціонального літературного контексту творчості Шевченка, в них типологічно ближчими йому були митці, названі в першій групі,— Міцкевич, Гейне, Петефі та інші, саме вони витворюють той типологічний ряд в тогочасній європейській літературі, до якого належить і автор «Кобзаря».

Всі вони розпочинали свій творчий шлях як романтики прогресивних ідейних орієнтацій, в європейському масштабі — романтики «другого» або й «третього» покоління. Однією з найістотніших тенденцій розвитку європейського романтизму на цьому етапі було поширення течії, визначальна особливість якої полягала в орієнтації на фольклор і народнопоетичне мислення; П. Рейман (НДР) називає цю течію «фольклорним», або «народним романтизмом» («volkstümliche Romantik») ¹¹. Її зачинателями були романтики «гейдельберзького гуртка» в Німеччині й В. Вордсворт в Англії, тобто поети, які прогресивними поглядами не відзначалися і, не прийнявши буржуазну цивілізацію, схилялися до ідеалізації патріархальних рис народного життя й свідомості. На художньому рівні ця течія характеризується тим, що її представники не

¹¹ *Reimann P. Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750—1848.*— Berlin, 1956.— S. 456—464.

просто черпали із фольклору мотиви, образи, барви тощо, а й знаходили в ньому естетико-художню основу творчості, дотримувалися в тій чи іншій мірі принципів і структур народнопоетичного мислення.

У деяких країнах і регіонах Європи ця течія романтизму набувала й інших завдань і функцій. Так, у поневолених слов'янських країнах, в Угорщині й Румунії відбувається її злиття з національно-культурним рухом, який розгортався під гаслами повернення до глибинно-народних і національних джерел культури загалом і літератури зокрема, тобто насамперед джерел фольклорних. В умовах національного поневолення і культурних утисків цей рух і пов'язана з ним романтична література набували цілком визначеного громадсько-політичного змісту й спрямованості. Найраніше ця тенденція склалася у чеських «будителів» і завершеного вираження набрала у Ф. Челаковського, який вбачав у фольклорі і джерело самобутності національної літератури і справжній арсенал боротьби за збереження цієї самобутності¹². Всім цим, зрештою, і пояснюється, чому саме дана течія, модифікована подібним чином, стала провідною, визначальною в літературах названого регіону — в чеській, сербській, хорватській, угорській та інших.

Те ж саме спостерігаємо і в українській романтичній літературі, яка в силу відомих обставин суспільно-історичного й культурного розвитку типологічно й структурно була близька до названих літератур. В її становленні й поступі фольклор теж відігравав першорядну роль, служив «основ-

¹² Див.: *Dějiny české literatury*.— Praha, 1960.— Т. II.— S. 437.

ною базою»¹³; в її художній системі безперечно домінування «фольклорної» чи «народної течії» при порівняно слабкому й непослідовному розвитку інших течій і тенденцій. Все це поширюється і на романтичну творчість Шевченка, яка є вищим вираженням українського романтизму.

Конкретизуючи інтернаціональний контекст Шевченка-романтика, необхідно передусім вказати на його типологічну близькість до «народного романтизму», який охоплював всі європейські літератури. Водночас слід підкреслити, що його поезія за своїм змістом і формою була не просто характерним явищем цього романтизму, а й, безперечно, його найповнішим і найзавершенішим втіленням. Мається на увазі та органічна народність світобачення Шевченка і його поетичного вираження, яку незмінно зазначають уже кілька поколінь дослідників. Про це вже йшлося вище і в нашій розвідці. Тут варто ще додати, що в глибині й органічності «народного романтизму» існують істотні відмінності між Шевченком та іншими поетами, що належать до цієї течії. Певне, тут зіграла свою роль та обставина, що і Вордсворт, і Міцкевич, і Гейне, і багато інших європейських поетів приходили до народнопоетичного мислення «зі сторони», тоді як для Шевченка, сказати б, воно було природженим і розкривалося йому з самої середини. А це дуже відчутно позначалося і на змісті, і на художньому ладі його творчості. В цьому із великих європейських поетів того часу найближчий до нього Петефі, їх об'єднує «найглибша народність в найширшому значенні цього слова. Обидва вони всотали народний склад мислення і сприйняття світу, обом

¹³ Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини ХІХ ст. — С. 255.

властиве тонке відчуття народної мови й тяжіння до народної поетичної образності»¹⁴.

Але це була не та «фольклорна поетика», яка відлучає поета від інтернаціонального літературного процесу і замикає його у світі національної народнопоетичної творчості. Як слушно писав Б. Грінченко, «хоч Шевченко й узяв від народу поетичну форму, багато суто народних образів, але спосіб його творчості, літературна його манера не така, як у народа. Як треба було сподіватись, вона має в собі прикмети не колективної, а індивідуальної творчості і становить Шевченка не в гурт безіменних народних творців, а в товариство інших світових поетів»¹⁵. В цьому «товаристві світових поетів» творець «Кобзаря» посів цілком визначене місце.

Тут слід сказати, що до течії «фольклорного» чи «народного романтизму» входили поети різної ідеологічної орієнтації, в тому числі й консервативної (той же В. Вордсворт, І. фон Арнім, К. Brentano, Б. Залеський та інші); останні в народному житті й свідомості підносили на щит віджиле, патріархальне, пов'язане з середньовіччям. Але до цієї течії передусім належали повністю чи почасти певними гранями своєї творчості видатні прогресивні поети доби від Міцкевича і Еспронседи до Петефі та Шевченка. Саме в їхній поезії зв'язок романтизму з народним життям і свідомістю, з народними визвольними прагненнями й рухами знайшов найпереконливіше і художньо найдовершеніше втілення. Знову ж таки і в цьому плані особливо масштабні й характерні явища — Петефі й Шевченко, поезія яких, органічно виростаючи з народно-

¹⁴ Шахова К. А. Петефи и Шевченко // Петефи в мировой культуре. — М., 1975. — С. 49.

¹⁵ Шевченкознавство. — С. 95.

поетичного ґрунту, піднялася до вираження найпередовішої ідеології того часу — ідеології революційно-демократичної.

Отже, в європейському контексті поезія Шевченка — одна з вершин «народного романтизму», одне з найповніших і найдовершеніших його втілень. Ясна річ, це зовсім не означає, що в його творчості не проявлялися інші течії і тенденції романтизму, який відзначався ідейно-художнім багатством і розмаїтістю. Часом звучать в ній мотиви, близькі до «байронічної поезії» з її похмурою патетикою заперечення й скорботи («Перебендя», «Великий льох», «Давидові псалми» тощо); в історичних поемах, від «Гайдамаків» до «Сліпого», знаходимо чимало елементів, що зближують їх з «вальтерскоттівською течією»; в медитаційних поезіях з'являються перегуки з філософським романтизмом (вступ до «Гайдамаків», «Минають дні, минають ночі», «Один у другого питаєм», «Дурні та гордії ми люди...» та інші); немало спільного й співзвучного відповідним явищам європейської романтичної літератури містять викривально-сатиричні твори Шевченка від комедії «Сон» до біблійних переспівів останнього періоду. Та водночас впадає у вічі, що на художній системі Шевченка, напрочуд цільній, виразно позначається домінування поетики «народного романтизму», її визначальна організуюча роль. Характерні для інших романтичних течій мотиви, яким там відповідає досить визначена специфічна поетика, в «Кобзарі» цю художню «автономність» втрачають, підпорядковуючись єдиній системі художнього мислення і виразу, переломлюючись через образний лад і поетичну мову «народного романтизму». В сфері поетики теж чітко проявляється відзначене М. Т. Рильським «однолюбство», тобто монодичність Шевченка, його

відмінність у цьому плані від митців типу Гете чи Пушкіна з їхніми «паралельними» художньо-стильовими системами¹⁶.

За глибиною та органічністю народності Шевченко набагато переважає абсолютну більшість європейських поетів «народного романтизму». Ця істина настільки переконлива, що, коли заходить мова про інтернаціональний контекст поета в цьому плані, виникає потреба наголосити на іншому, на тому, що його близькість до народної поезії, найширше й найактивніше використання її потенціалу — явище зовсім не унікальне, як це нерідко вважали, а, навпаки, закономірне в контексті європейського літературного розвитку останньої третини XVIII й першої половини XIX ст. Яскрава, національно й індивідуально своєрідна поезія Шевченка — не тільки феномен, що самобутньо зріс на українському ґрунті, а й один з вершинних виявів всеєвропейської тенденції літературного процесу.

Цілком очевидно, що Шевченко як літературне явище не «здійснився» б, якби в зазначений період не сталися докорінні зміни в естетичній свідомості й характері художньої творчості в усьому європейському регіоні; якби не відбувся ще в добу преромантизму поворот до національних і народних тенденцій, якби Гердер та його послідовники в різних країнах радикально не переглянули шкалу естетико-літературних цінностей; а романтики від Вордсворта й гейдельбержців не почали освоювати багатства народної творчості, побачивши в ній естетико-художню систему, що мала стати основою і програмою їхньої творчості, і, нарешті, якби всі

¹⁶ VI пленум Правління ССП СРСР // Бюллетень № 2. — К., 1939. — С. 85.

ці нові віяння, ціннісні орієнтації, естетико-художні принципи не знайшли визнання серед тогочасного читацького загалу. У виникненні літературних явищ, як відомо, важлива роль належить і об'єктивним, позаіндивідуальним чинникам, незалежним від таланту митця. Літературне явище — це і взаємодія письменника й читача, які перебувають у непростих відносинах взаємопов'язаності¹⁷. Ми тут вкажемо лише на один їх аспект, а саме на те, що окремий твір чи вся творчість письменника реалізуються, набувають свого справжнього буття у сприйманні читацького загалу. Читацьке середовище готує необхідний ґрунт для того чи іншого літературного явища і водночас, у певному розумінні, його програмує.

Можна з певністю сказати, що і без читацького середовища, підготовленого названими процесами до сприймання поезії в «народному дусі» і в значній своїй частині готового їх вітати, Шевченко не міг би здійснитися як поет національного, всеросійського, нарешті, світового масштабу. Для того, щоб згодом створити величезну народну аудиторію, автор «Кобзаря» мав пройти і знайти визнання в середовищі реципієнтів із освічених класів. У кращому разі він став би одним із безіменних народних співців, кобзарів у прямому значенні слова.

Нам вже доводилося говорити, що преромантизм і романтизм в одному із своїх істотних аспектів були рухом від наднаціональної естетико-художньої системи класицизму, опертої на норми й взірці античної класики, до народно-національних основ і джерел європейської літератури й мистецтва¹⁸.

¹⁷ Див.: Сивокінь Г. М. Одвічний діалог // Українська література і її читач від давнини до сьогодні. — К., 1984.

¹⁸ Див.: Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — Т. 1. — С. 265.

В цьому русі проявлялася позитивна закономірність розвитку європейської літератури та мистецтва переломної епохи, які йшли по шляху зближення з народним життям, народним сприйняттям і художньою творчістю. Глибинну суспільно-історичну основу цього процесу на стадії преромантизму становила активізація третього стану, а далі пробудження народних мас під впливом французької революції 1789—1794 рр., революційні й національно-визвольні рухи в різних країнах Європи. Своє безпосереднє вираження названа закономірність знаходила в розвитку течії романтичної літератури, яку ми, дещо умовно, називаємо «народним романтизмом». Важливо при цьому зазначити, що цей розвиток відбувався неухильно по висхідній лінії, сягнувши вершини вже в 30—40-х рр. минулого століття, передусім у творчості Шевченка і Петефі.

Тут доцільно хоча б у загальних рисах простежити цей процес, цей рух «народного романтизму» в його визначальній тенденції. Найраніше ця течія почала складатися в Англії, в «Ліричних баладах» Вордсворта (1798). Їх автор прагнув оновити англійську поезію, вивільнивши її з-під впливів класицистичної поетики, риторичної за своєю сутністю, надавши їй «природної інтонації», здатності виражати почуття і переживання безпосередньо. Все це англійський поет знаходив передусім у фольклорі, і звідси його орієнтація на народні пісні й балади, на їхню поетику й ритміко-інтонаційний лад. Проте в плані соціально-ідеологічному він не йшов далі апології «органічного» світосприймання патріархального селянина.

Перебудову німецької поезії на ґрунті народно-пісенної традиції здійснили гейдельберзькі романтики, відтіснивши під кінець першого десятиліття ХІХ століття «універсальний», або філософський

ієнський романтизм. В основі їхньої творчої діяльності — інші, ніж у Вордсворта, збудники, ідеологічні й естетичні. Ця діяльність розпочалася в той час, коли майже вся Німеччина підлягала наполеонівській Франції, і до фольклору гейдельберзькі романтики звернулись як до глибинно національного джерела літератури й мистецтва. Фольклор став для них субстанцією німецького народного життя, істинно національною традицією поетичного мислення і мовлення, яку вони прагнули відродити. Після розгрому Наполеона згадані збудники відпали, але німецька романтична поезія 10—20-х рр. продовжувала рухатися в цьому ж річищі, вона, за словами відомої письменниці й літературознавця Р. Гух, «довго ще, ніби зачарована, йшла за селянською сопілкою»¹⁹. В результаті у Німеччині було створено багату поезію в дусі «фольклорного» або ж «народного романтизму» (І. Арнім, К. Brentano, Й. Ейхендорф, В. Мюллер, Л. Уланд, Е. Меріке, ранній Г. Гейне та інші). Та разом з тим слід сказати, що це було переважно наслідування народної поезії, її форми й стилю, якому однак бракувало глибокого проникнення в народне життя і свідомість, а тим більше ідентифікації поета з ними.

В річищі цього романтизму розвивалася й рання поезія Г. Гейне, про що свідчить його уславлена «Книга пісень» (1827), написана головним чином в дусі й стилі німецьких народних пісень. «Дуже багато віршів «Книги пісень», — зазначав Н. Я. Берковський, — хоч і далеко не всі, тримаються народного зразка, йдуть від народної поезії, невід-

¹⁹ Huch R. *Ausbreitung und Verfall der Romantik.* — Leipzig, 1920. — S. 1—2.

дільної від музики, від пісенного виконання»²⁰. Ця течія німецького романтизму в «Книзі пісень» Гейне досягає своєї вершини, принаймні в художньому відношенні. Проте й «Книга пісень» теж в більшій мірі народна за формою, ніж за внутрішнім змістом, який в основному перебуває поза сферою народного життя і свідомості. Ліричний герой збірки далекий від цієї сфери, за своєю, сказати б, духовною субстанцією, своїм соціально-психологічним статусом він є інтелігентом, який свої особисті переживання виражає в дещо осторонених і поетично абстрагованих народнопісенних формах і образах. Щодо його «рольових» іпостасей на зразок «бідного Петера», то їхня ігрова природа цілком очевидна, іронічно підкреслена.

Своєрідним явищем в цій романтичній течії були фольклорні публікації, балади і поеми Вальтера Скотта, з яких він розпочинав свій творчий шлях. Для «шотландського чарівника» фольклор був передусім історичною пам'яттю народу, найціннішим джерелом пізнання минулого і його достовірного відтворення. Як вважав Вальтер Скотт, із історичних хронік та інших документів можна дізнатися, чим займалися предки, а з народних пісень, балад, сказань — як вони жили, якими були, як думали й переживали, страждали й боролися. Словом, фольклор — це історія у сприйманні й інтерпретації тих, хто її робив і переживав, сконденсоване вираження її суто людського змісту. Але минуле для Вальтера Скотта не становило самодостатнього інтересу, в сучасності він вбачав ніби його підсумок і був переконаний, що істотне розуміння її може дати тільки глибоке пізнання минулого. Такий підхід до фольклору, започаткований Скот-

²⁰ Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1956. — Т. 1. — С. 536.

том, виявився дуже плідним в європейських літературах, зокрема в слов'янських — в польській, російській, українській.

Фольклорний або народний романтизм переконливо проявився також у Міцкевича, особливо в перший період творчості, до заслання — в «Баладах і романсах» (1822), в другій і четвертій частині «Дзядів» (1823). Для Міцкевича, як свідчить його стаття «Про романтичну поезію», романтизм теж був поверненням до глибинних народно-національних джерел творчості, — новою естетикою і поетикою, яким передусім притаманні природність, простота, безпосередність вираження — на противагу суцільній конвенціональності класицизму. В поезії того часу Міцкевич активно звертається до фольклорних джерел і мотивів, вдаючись при цьому і до їх переосмислень та перетлумачень, і до їх переспівів та контамінацій. Цим його творам властивий і досить широкий ідейно-тематичний діапазон, виникають в них і соціальні мотиви, як, наприклад, у баладі «Рибка». А в другій частині драматичної поеми «Дзядів» народний обряд стає організуючим ідейно-художнім центром твору, що дозволило поетові влаштувати своєрідний огляд певних сторін і звичаїв тогочасного життя. Народ тут постає як втілення природного і водночас етичного начала — на противагу «зіпсованим» суспільним верхам. Роль своєрідного арбітра в оцінці людських вчинків і долей в цій поемі, побудованій на народних повір'ях, відводиться селянському хору, керованому чарівником.

Взагалі в польській літературі дана течія набула значного розвитку, тут теж була створена багата романтична поезія на народнопісенній основі. Причому польські романтики використовували не стільки польський фольклор, скільки фольклор східних

окраїн колишньої Речі Посполитої, тобто український і білоруський²¹. Як уже зазначалося, це була поезія, що черпала мотиви і образи із народних пісень, наслідувала їх форми й стиль, нерідко її зразки являли собою переспіви й контамінації, парафрази й переклади пісень. Та при всьому тому ця поезія не була внутрішньо цілісним явищем, в ній існували істотні розбіжності, передусім на ідейно-змістовому рівні. У значній своїй частині народнопісенна за формою, ця поезія не була справді народною за змістом, як, наприклад, згадувані пісні й думи Б. Залеського. В іншій своїй частині вона наближалася до глибокої і органічної народності, що охоплює різнобічно народне світосприймання, в тому числі і його суспільні аспекти, підходить до вираження соціальної правди сучасності й історії, народного протесту проти соціального й національного гноблення і т. д. В цьому плані особливо примітне явище польського романтизму — поезія С. Гощинського, в якій звучать прямі перегуки з творами Шевченка, зокрема з «Гайдамаками». Слід тут назвати також Ю. Словацького, в творчості якого українська тема посідає важливе місце, причому трактується вона переважно у річищі «народного романтизму».

Загалом у романтичній літературі в європейському масштабі відбувався рух від «природної інтонації» і оволодіння народнопісенною формою до глибинної, сказати б, всеохоплюючої народності, що об'єднує в органічну цілісність змістовий і формальний рівні творчості. Як говорилося, цей рух досягнув вершини в поезії Петефі й Шевченка, що зумовлено рядом причин, як суспільно-історичного характеру, так і тих, що належать до специфіки

²¹ *Kapeluś H. Romantyzm i folklor // Problemy polskiego romantyzmu // Seria pierwsza.— Wrocław, 1971.— S. 507—508.*

регіонального літературного розвитку. Шевченко й Петефі були поетами народів, в історичній долі й тогочасному становищі яких було чимало спільного. Це насамперед те, що обидва народи зазнавали феодално-кріпосницького і національного гноблення, обидва мали історію, сповнену трагізму й героїки народної боротьби, обидва плекали надії на визволення, і всім цим закладалася близька, якщо не аналогічна ідейно-тематична основа, визначальна програма творчості їх великих національних поетів. Принципово важливим фактором є і те, що Шевченко і Петефі вийшли із народу, і світ народного життя великою мірою залишався їх власним світом, розкривався їм зсередини, тому вони й могли виступити його виразниками, його речниками в повному значенні слова. В епоху романтизму для розвитку і української і угорської літератури велике значення мав фольклор, і тут, і там першорядну роль відігравав «народний романтизм», що в плані естетико-художнього готувало ґрунт для обох поетів. Для них фольклорна поетика, народнопоетичне мислення не були чимось зовнішнім, що потребує оволодіння, а складовою частиною їхнього поетичного світу, найістотнішим інгредієнтом їхнього художнього мислення.

Варто тут згадати, що народне начало завжди було притаманне літературі й мистецтву, без нього немислимий весь процес художнього розвитку людства. Перефразувавши відоме положення К. Маркса, можна сказати, що воно було ґрунтом і арсеналом класичного мистецтва античності²². Воно ж стало одним із найважливіших і найпродуктивніших джерел середньовічної літератури й мистецтва. Не втрачає воно свого значення і для наступ-

²² Маркс К., Енгельс Ф. Про мистецтво. — С. 55.

них етапів художнього розвитку, проте усвідомленою ідейно-естетичною категорією народність стає лише в епоху романтизму. Романтики вже не тільки щедро черпають із народного джерела, а й прагнуть пізнати, осмислити народно-національне начало в мистецтві, визначити його значення і його ідейно-естетичну цінність. Високо підносячи народне начало в літературі, романтики проте брали його в спонтанно-цілісній формі, без соціального підходу й диференціації. Вирізнення соціальних аспектів у народному житті й свідомості і, відповідно, в народній поезії лише намічається у багатьох романтиків від Вордсворта до Міцкевича, а особливої гостроти в межах романтичної системи досягає воно знову ж таки у Шевченка й Петефі.

Як відомо, в розробку принципу народності в літературі та мистецтві значний вклад зробила російська революційно-демократична критика. Белінський, а за ним Чернишевський і Добролюбов диференціюють народне й етнічне, оскільки вони бачать поділ націй на різні світи — світ панівних класів і світ трудового народу. Поняття народності вони пов'язують з життям і свідомістю народних мас і водночас з тим колом проблем, що виникають із їх нужденного соціального становища. Поряд з тим «у розумінні критиків-демократів народність полягала у виявленні мистецтвом і літературою могутніх, але задавлених тяжкими умовами життя субстанціональних, як говорив Белінський, сил народних мас і їхніх корінних, дійсних історичних інтересів»²³.

Не буде перебільшенням сказати: те, що теоретично осмислювалося Белінським та його послідовниками, в художній практиці переконливо здій-

²³ Петров С. М. Основные вопросы теории реализма. — М., 1975. — С. 189.

снювалося Шевченком, Петефі та іншими прогресивними письменниками. Вони не тільки вирізняють соціальний аспект в народному житті й свідомості, але і надають йому дедалі більшого значення, так що, зрештою, тяжке соціальне становище, гніт панівних класів і кріпосницької держави, пристрасне викриття і осудження цього гніту стає основною темою їх творчості. Про це з усією очевидністю свідчать такі твори Петефі, як «Палац і халупа», «Народ», «Магнатам», «Від імені народу», «Єдина мисль» та інші. Ці ж мотиви, намітившись у ранній творчості Шевченка, згодом заповнили її всю, починаючи з поезій «трьох літ», і особливо гостро прозвучали у поемах «Сон», «Кавказ», «Варнак», «Відьма», в посланії «І мертвим, і живим...», в численних віршах. Водночас Шевченку й Петефі притаманне чи не найбільш цілеспрямоване й переконливе у тогочасних європейських літературах виявлення могутніх «субстанціональних» сил народних мас, а також віра в їхнє прийдешнє визволення, в те, що «... на оновленій землі Врага не буде, супостата, А буде син, і буде мати, І будуть люде на землі».

Зростання реалістичних елементів, що відбувалося водночас у творчості поетів, не ставало на заваді названому процесові, а перебувало в прямому взаємозв'язку і взаємозумовленості з ним, про що докладніше скажемо далі.

У творчості Шевченка-романтика значне, якщо не центральне місце посідає історична тема, на цю тему написаний його найзначніший твір раннього періоду — поема «Гайдамаки». Слід сказати, що і в цьому творчість Шевченка-романтика — явище, характерне для літератури європейського романтизму, в ході розвитку якої історичне начало і,

відповідно, історична тематика відігравали все активнішу роль, вийшовши на чільне місце на пізньому її етапі, в 10—30-х рр. минулого століття. Тим цікавіше глянути на цю сферу поезії Шевченка в порівняльно-типологічному плані, в контексті руху європейської літератури.

Варто тут нагадати, що історизм художнього мислення і творчості ствердив у літературі романтизм. Сам «органічний світогляд», притаманний романтикам, потенціально ніс у собі історизм, оскільки світ перед ним поставав як органічна єдність, що перебуває в стані безперервного руху й становлення, чим іманентно передбачалась історія цього руху, історія появи, розквіту й зникнення творених ним форм життя, заміни їх іншими формами. Цей погляд поширювався і на людину: для романтиків «людина — історична істота, і в цій якості вона має бути не тільки пізнана, а й відчута, пережита, має постати внутрішньо пов'язаною зі своєю історією»²⁴.

Визначальним фактором становлення історичної свідомості романтиків стала французька революція кінця XVIII ст. Вже елементарне порівняння дореволюційної і післяреволюційної європейської дійсності, що змінилася на очах одного покоління, підказувало історичний погляд на життя суспільства, соціальні відносини й форми свідомості. Думка й мистецтво тієї доби спрямовуються на розгадку «феномена історії», на розкриття дії її законів і рушійних сил, причому цей загальний інтерес до історії досягає свого апогею вже в період Реставрації (1815—1830), коли «героїчна епоха» минула і почався інтенсивний процес її осмислення,

²⁴ Korff H. A. Geist der Goethezeit.— Leipzig, 1955.— Bd. I.— S. 58—59.

підведення підсумків. Саме в цей період і досягає свого розквіту романтичний історизм. Б. Г. Реїзов писав про тогочасну Францію: «Ніколи ще, здається, історія не набувала такого значення в духовному житті країни, як у це десятиліття (20-і рр. ХІХ ст— Д. Н.). Історизмом були наповнені політичні теорії і соціальні утопії, історія замінила собою філософські дослідження і художню творчість,— точніше, вона визначала і те, й інше в самому їх методі: філософія перетворювалася на філософію історії і історію філософії, роман став «історичним романом», поезія відроджувала балади й давні легенди...»²⁵.

Приблизно те ж саме спостерігається у той час і в інших європейських країнах та їхніх літературах, хоча, можливо, і не скрізь проявляється з таким же розмахом та інтенсивністю. В 20—30-х рр. хвиля захоплення історією, палкого інтересу до неї піднімається також у слов'янському світі, зокрема на Україні. В цьому плані на Україні особливо характерна діяльність романтиків харківської школи: історичні праці, драми й повісті Костомарова, «Запорожская старина» Срезневського, історичні пісні й балади Боровиковського, Метлинського, Корсуна і т. д.

Разом з тим в різних національних культурах і літературах звернення до історії набувало своєрідних рис у своєму характері й спрямованості. В українській літературі найістотніша їх особливість полягає у поєднанні з тенденціями, характерними для «народного романтизму»,— в переважному інтересі до історії народу і її переломлення в народних піснях, думах, легендах тощо. Ця

²⁵ Реїзов Б. Г. Французская романтическая историография (1815—1830). — Л., 1956. — С. 5.

типологічна риса переконливо розкривається в творчості романтиків харківської школи і в романтичній поезії Шевченка.

У висвітленні нашої теми необхідно належним чином врахувати й те, що повсюдно в період Реставрації (а в слов'янських країнах і в 30-і рр.) історія служила основною ареною гострої ідеологічної боротьби прогресивних і реакційних сил. Згідно з «духом часу», позначеним превалюючим інтересом до історії, і ті, й інші шукали в ній найвагоміші аргументи: перші для того, щоб обґрунтувати необхідність зміни існуючого ладу, форм і відносин суспільного життя, другі — для того, щоб зберегти їх недоторканість, їх освяченість віками, традиціями, релігією і т. д. Ця боротьба, набираючи національно-специфічних форм, відбувалася й на українському ґрунті, і Шевченко, звичайно, не перебував осторонь її. В своїй ранній романтичній творчості він передусім підносить народне розуміння і переживання історії України, вступаючи в гостру полеміку з офіційним її трактуванням, а згодом і тим, що було поширене в середовищі українського дворянства. Власне, цій полеміці присвячені і вступ, і епілог до «Гайдамаків», де поет рішуче відхиляє названі трактування. Для нього вони «розумне... слово, брехнею підбите», він прислухається до того, «як старці співають», бо в цьому співі звучить для нього слово правди про минуле України. А в «Холодному Яру» (1845) він вибухає нестримним гнівом з приводу щойно опублікованої книги А. Скальковського про гайдамаччину, де вона тлумачилася як розбійництво, національна ганьба, а далі обертає свій гнів на весь клас дворян-кріпосників і погрожує їм:

Бо в день радості над вами
Розпадеться кара.

І повіє огонь новий
З Холодного Яру.

Це звернення до фольклору як джерела істинного пізнання історії, протиставлення його писемним джерелам і трактуванням не було явищем безпрецедентним в романтичній літературі. Воно вже спостерігалось у Вальтера Скотта і численних його послідовників в різних літературах, зокрема в польській. Але справа в тому, що у Шевченка це протиставлення значною мірою набуває іншого характеру й спрямованості, переходячи із сфери переважно гносеологічно-естетичної у сферу суто ідеологічну, набиравало гострого соціально-політичного змісту. У Шевченка воно тісно пов'язане з боротьбою за збереження славних традицій, духу національно-визвольних і революційних рухів народу. Іншими словами, для нього особливу цінність становила суспільно-історична активність народу, яка жила в фольклорі і яка всіляко замовчувалася або спотворювалася в офіційній і дворянській історіографії. Як вже говорилося, ці прояви народної активності і волелюбства приваблювали в історії України російських і польських романтиків прогресивного спрямування, що найповніше вираження знайшло в творчості декабриста Рилєєва і «Марата поезії» Гоцинського. Шевченко продовжує цю революційно-романтичну традицію, поглиблюючи і розвиваючи її, надаючи її розробці органічно народного змісту й звучання.

Само собою, у Шевченка героїчне минуле теж становить різкий контраст тяжкій і жалюгідній сучасності. Подібне протиставлення, в якому минуле стає суворим і гірким докором сучасності, її осудженням, взагалі поширене в романтичній літературі, власне, є її постійним мотивом. І все-таки у Шевченка цей контраст досягає особливої гостроти,

«предметної» соціально-історичної виразності: нащадків героїв «у ярма запрягли пани лукаві», вони покірно: «панам жито сіють», серед них є й такі, що готові «катам помагати». Поет не шкодує різких і гірких слів, щоб виразити свій біль і свою зневагу до такої сучасності. Разом з тим героїчна історія народу для раннього Шевченка-романтика — єдина опора в надто тяжкій і безрадісній дійсності, єдина його надія і якоюсь мірою проекція на майбутнє.

Активно цікавлячись минулим України, Шевченко звертався до історичних пам'яток і праць. Добре відомо, який вплив мала на нього «Історія русів», зокрема у творенні міфу вільної «козацької України». Та все-таки фактором першорядного значення, що формував його сприймання і розуміння історії України, була народна пам'ять, відкрита йому з дитячих років. Це була жива пам'ять про хронологічно ще близьку Шевченкові епоху майже двохсотлітньої, з кінця XVI до останньої третини XVIII ст., наполегливої боротьби за соціальне й національне визволення, яку вели селянсько-козацькі маси України. Останнім її спалахом була Коліївщина, свідком і учасником якої був дід поета. Розповіді діда Івана про це повстання він слухав у дитинстві, і вони, як дізнаємося із «Гайдамаків», справляли на нього величезне враження, вкарбовувалися в пам'ять, пускали паростки в його внутрішньому світі. Через розповіді діда про Коліївщину і загалом через фольклор, відкривалася йому вся історія визвольної боротьби українського народу, її велика й трагічна правда, — все це потім ожило в його поезії. В ній авторська й народна точки зору на історію максимально зближуються, нерідко до повного злиття, і історія постає такою, як вона була сприйнята і пережита

народом,— у вищій мірі, ніж це маємо в історичних поемах і баладах Вальтера Скотта, пізніх німецьких романтиків, польських романтиків від Міцкевича до Гоцинського і т. д. В цьому насамперед і полягає — на європейському тлі — своєрідність Шевченкових поем і поезій на історичні теми.

Образи історичних поем і поезій Шевченка — теж головним чином фольклорного походження, але переосмислені, включені в індивідуальний ідейно-образний світ. Опорні, ключові в структурі цього світу й авторської філософсько-історичної концепції два образи — образ козака і образ могили. Ці образи між собою пов'язані в концепційному філософсько-історичному значенні. Козак — персоніфікація героїчного народного минулого, могила — доля цього минулого в сучасності.

Безперечно, Шевченків образ козака — народного, фольклорного походження. Це, по-перше, вільна людина, не підлегла панові, незалежна від будь-якої державної влади, людина, що належить сама собі, словом, втілення народної мрії про волю. Та козак в українському фольклорі — це і захисник рідного краю від хижих кримців і турків, від польської шляхти, оборонець саме простого люду, з яким він кровно пов'язаний. Цей фольклорний образ козака, фольклорне його звеличення були введені в українську літературу романтиками харківської школи, і ця традиція виявилася плідною²⁶. Але повної довершеності і водночас повної відповідності своєму народному, фольклорному прототипові цей образ набув у поезії Шевченка. Він увійшов у його духовний світ та творчість і став їх невід'ємним складником як у своєму прямому, конкретно-історичному змісті, так і в змісті

²⁶ Приходько П. Г. Шевченко й український романтизм 30—50-х рр. ХІХ ст. — К., 1963. — С. 109—112.

філософсько-історичному, символічному. І вже на засланні, критично характеризуючи свій духовний досвід і свою творчість в одному із скептично-резигнаційних віршів, Шевченко зізнається:

Пишу собі, щоб не міняти,
Часа святого так на так,
Та іноді старий козак
Верзеться грішному, усатий
З своєю волею мені
На чорнім вороні-коні!
А більш нічого я не знаю...

Другий із ключових образів творів Шевченка на історичні теми, образ могили, має фольклорно-міфологічне походження і відзначається багатогранністю й амбівалентністю змісту. «Високі могили», які «зі степом говорять», — неодмінна реалія в романтичній поезії Шевченка, що несе постійне, пряме чи підтекстове, нагадування про минуле України, вводить в поетичний пейзаж часовий, історичний вимір. Але цим функціональність образу не вичерпується, найбільш істотний в ньому символічний за своїм характером філософсько-історичний зміст. «Могила» — не просто погребіння, «домовина України», але й якоюсь мірою живе минуле її народу, що може відродитися, предмет скорботи й гордості поета, його надій і відчаю, волань і ламентаций.

Шевченків образ могили генетично пов'язаний з поширеними в міфології різних народів Європи повір'ями й переказами про «сплячих вояків», які переховуються в горбі чи гірській печері до встановленого часу, а потім вийдуть для нових битв за звільнення народу. Ці перекази були поширені в Польщі, Чехії, Угорщині, в Сербії і Хорватії, в Німеччині, романських країнах і т. д., — сказання про воїнство королевича Марка і Матвія Корвіна, св. Вацлава, королеви Ядвіги, Барбаросси і т. д.

Романтики в різних європейських літературах зверталися до цих фольклорно-міфологічних мотивів, піддаючи їх символічному перетлумаченню. Мотиви ці їх приваблювали можливістю символіко-алегоричного вираження суспільно-політичних ідей і сподівань бунтарського, а то й революційного змісту. Слід сказати, що подібні давні повір'я оживали в народі під час повстань і визвольних рухів, як це було, наприклад, в Польщі на початку 30-х рр. минулого століття; за свідченням С. Гощинського, в південних районах країни розповсюдилися в той час чутки про загадкове військо, яке бачили в лісах, «військо королеви Ядвіги»²⁷. На цю тему Гощинський тоді ж написав вірш, де згадане військо символічно витлумачується як «живе минуле», що оживає у визвольних битвах сучасності. Цей твір, з його гарячковим ритмом і навальним плином образів, відзначається внутрішньою піднесеністю, не вільною, щоправда, від якоїсь екзальтованості, і палким візіонерством:

Wyplnęło wojsko mar:
Wstały lasy chorągiewek
I płyną falą szeregów
Bystrych, czarnych na tle śniegów...
Świata, świata dzień
Zemsty i cudu!²⁸

Тема «магічного оживлення» минулого з'являється і в прозовій поемі Гощинського «Король старого замку» (1840), де герой говорить:

«Поглянь на ті черепи, кістки, скелети, зброю, скелі — то мій двір живий, все те живе.

²⁷ Goszczyński S. Dzieła zbiorowe.— Lwów, 1911.— Т. 2.— С. 97.

²⁸ «Виплило військо примар: Піднялися ліси корогов і плунуть хвилі шеренг Швидких, чорних на тлі снігів. ...Світає, світає день Помсти і чуда!»

Коли наступає перерва, все те оживає, горнеться до мене.

Сідаємо в коло; старі камені дають мені раду, рицарі готують зброю до наступних битв...»²⁹

Ці ж мотиви «сплячих вояків» і «оживлення минулого» мають місце в творчості Ю. Словацького: в драмі «Кордіан» (1834), зокрема в її 4 сцені третьої дії, яка розігрується «в підземеллі костьолу св. Яна, біля трун польських королів», і в підсумковому творі поета, в історико-філософській поемі «Король-дух» (1844—1848), яка складається з окремих фрагментів (рапсодів), що відтворюють різні етапи історії Польщі. В одному з цих фрагментів з'являється фольклорно-міфологічний мотив про короля Болеслава Хороброго та його воїнство, який Словацький тлумачить у тому ж дусі, що й Гоцинський, і не без його впливу³⁰.

Аналогічний мотив «сплячих вояків», запозичений вже із німецького фольклору, знаходимо в поемі Г. Гейне «Німеччина. Зимова казка» (1844) в її центральному епізоді фантастичної зустрічі поета з німецьким середньовічним імператором Фрідріхом Ротбартом (Барбаросою), який, за народними легендами, сховався зі своїм воїнством до встановленого часу в горі Кіфгайзер. У Гейне цей мотив радикально переосмислюється і перетлумачується в дусі революційно-демократичної ідеології «передберезневого періоду». Якщо С. Гоцинський і Ю. Словацький в аналогічних міфах і легендах знаходили позитивний зміст і трактували їх мотиви в позитивному плані не без елемента містицизму й візіонерства, то Гейне побачив у легенді про Барбароссу наївні і безнадійно застарілі народ-

²⁹ Goszczyński S. Król zamczyska.— Wrocław, 1961.— S. 71.

³⁰ Krzyżanowski J. Paralele.— Warszawa, 1961.— S. 385.

ні мріяння про доброго імператора, який покарає кривдників і встановить на землі справедливість. Поет рішуче відхиляє цю легенду про доброго імператора, майбутнього народного визволителя, на противагу їй він стверджує сучасні революційні методи боротьби за соціальну справедливість. Пересвідчившись, так би мовити, в феодално-середньовічній сутності героя народних міфів і легенд, він викладає «свій таємний символ віри»:

Гер Ротбарт, годі нам байок,
Що втратили принаду!
Лягай та спи, без тебе ми
С а м і дамо собі раду!..
Найкраще буде лишатись тобі
В Кіфгайзері у себе,
Бо, правду кажучи, короля,
Давно уже нам не треба!

(Переклад Л. Первомайського).

Типологічно Шевченкові «могили» близькі до характеризованих мотивів європейської романтичної літератури, основний зміст цього образу-мотиву із «Кобзаря» — те ж «поснуле» воїнство, яке може «пробудитися», підвладне магичній дії поетичного слова. З особливою виразністю все це розкривається у вступі до «Гайдамаків», що, здається, ще не було зафіксовано в науково-критичній літературі. А поема, власне, розпочинається подібним «викликанням» минулого, «виведенням» із могили козаків і гайдамаків за допомогою «співу», тобто поетичного слова:

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

Атамани й сотники, козаки й гайдамаки приходять до поета «у тісну хатину», розмовляють з ним

і розказують, що колись діялося, їх же поет про-
воджає в далеку страдницьку путь («Погас місяць;
горить сонце. Гайдамаки встали, Помолились, одяг-
лися, Кругом мене стали. Сумно, сумно, як сироти,
Мовчки похилились»). А далі вже розпочинається
сюжет поеми, її історичне дійство.

Докладніше й «конкретніше», у формі, близькій
до згадуваних творів інших поетів-романтиків, Шев-
ченко розгортає образ-мотив «могили» у великому
вірші «Буває, в неволі іноді згадаю...», написаному
вже у засланні. Зустріч зі «сплячим воїнством»
у романтиків поставала то у формі сну, як, на-
приклад, у Гейне, то у формі видіння, як у Гоцин-
ського, і те ж саме бачимо у Шевченка. У нього
це не то сон, не то видіння, на цю специфічну
невизначеність вказує умовний спосіб, яким веде-
ться розповідь: «...ніби край могили Пасу я ягнята,
а я ще малий, Дивлюся, могила ніби розвернулась,
а з неї виходить неначе козак, Уже й сивоусий собі
неборак, Та і йде до мене...». Самий же «підземний
світ», де знаходиться «спляче воїнство», поет зма-
льовує без містичного елемента, істотного у Гоцин-
ського й Словацького, і без знижувальної іронії,
характерної для Гейне. У Шевченка він зображає-
ться як майже буденна сцена, з «реалістичними»
деталлями, так би мовити, наближено якомога до
«живої дійсності»:

От мене бере
Неначе на руки та несе в могилу,
А чорна могила ще гірше розкрилась.
Дивлюся, в могилі усе козаки:
Який безголовий, який без руки,
А хто по коліна неначе одтятий;
Лежать собі хлопці, мов у теплій хаті.
— Дивися, дитино, оце козаки
(Ніби мені каже), на всій Україні
Високі могили, усі отакі.
Начинені нашим благородним трупом,

Начинені туго. Оце воля спить!
Лягла вона славно, лягла вона вкупі
З нами, козаками! Бачиш, як лежить —
Неначе сповита! Тут пана немає,
Усі ми однако на волі жили!
Усі ми однако за волю лягли,
Усі ми і встанем, та бог його знає,
Коли-то те буде.

У цьому творі, написаному вже на засланні, Шевченко підсумовує і конкретизує образ-мотив «могили», один з ключових в його романтичній поезії. Водночас тут наочно розкривається тісний зв'язок двох її ключових образів — образу козака і образу могили, які є опорними в його поетичній концепції минулого України. Звідси витікає і найістотніша відмінність Шевченкового трактування мотиву «сплячого воїнства»: адже у нього це не знаменитий король зі своїм військом, а народні герої, захисники волі й вітчизни. Тут відсутня будь-яка пов'язаність з ідеєю національної монархії, монархічні альянси, що має місце у Словацького, як і іронічне розвінчання середньовічних «примар», ідеї національно-німецької монархії, характерні для Гейне. Те, про що йдеться у Шевченка, — це велика народна трагедія, яка гостро переживається поетом («І досі болить, як сон той згадаю...»). Дещо приглушеніше, ніж у ранній романтичній поезії, звучить у цьому творі мотив «живого минулого» («Усі ми і встанем, та бог його знає, коли-то те буде...») і це посилює його загальну трагічну тональність.

Зупинимося ще на історичних поемах Шевченка, зокрема на «Гайдамаках», в їхніх генетичних зв'язках і типологічних співвідношеннях з розвитком історичної поеми в європейській романтичній літературі. Це питання не нове, до нього вже не раз зверталися дослідники, зокрема О. Колесса, В. Щурат,

Б. Навроцький, М. Гнатюк³¹. Проте слід сказати, що розгляд цього питання в їхніх працях зводиться переважно до встановлення зв'язків і співвідношень Шевченкової поеми з певними явищами польської романтичної літератури. На жаль, обійдені «Гайдамаки» Шевченка у відомій монографії І. Г. Неупокоїєвої «Революційно-романтична поема першої половини ХІХ ст.», в розділі про жанровий різновид національно-героїчної поеми, хоч це, безсумнівно, один із найзначніших і найсвоєрідніших творів цього типу в європейській романтичній літературі.

Романтична історична поема була введена в літературу Вальтером Скоттом на початку ХІХ ст., коли одна за одною з'явилися його «Пісня останнього менестреля» (1805), «Марміон» (1808), «Діва озера» (1810), «Рокбі» (1812) та інші твори. Це був новий тип поеми, що рішуче поривав з традиціями й моделями класицистичної епіки; автор визначав їх як *romantic tale* (романтична повість) або *poetical romance* (поетичний роман), вказуючи тим самим на їхній зв'язок з іншою літературною традицією, з середньовічними рицарськими романами. В переважній більшості поем Вальтер Скотт відтворював минуле своєї рідної Шотландії, причому найціннішим джерелом йому служила народна пам'ять, що відбилася у фольклорі. Як слушно зазначив Б. Г. Реїзов, ці поеми були викликані до життя «гіркою любов'ю поета до своєї країни, що мала тяжку історію і з такою затятістю від-

³¹ Колесса О. Шевченко і Міцкевич // Порівняльна студія.— Львів, 1894; Щурат В. Основи Шевченкових зв'язків з поляками. — ЗНТШ, т. СХІХ—СХХ. — Львів, 1917; Навроцький Б. «Гайдамаки» Т. Шевченка.— К., 1928; Гнатюк М. Поема Шевченка «Гайдамаки». — К., 1961.

стоювала свої звичаї, свої злидні і свою незалежність»³².

Основне своє завдання Вальтер Скотт вбачав у відтворенні давніх звичаїв і побуту свого народу, місцевого та історичного колориту, пов'язуючи все це із зображенням історичних подій, боротьби шотландців за незалежність, феодалських міжусобиць і т. д. У передмові до «Марміона» він так визначав свою мету: «Розповісти читачам про час, коли відбувається дія, і познайомити їх зі звичаями тієї доби»; все це пов'язано в поемі з історичною подією — з битвою при Флоддені 1513 року, в якій шотландці потерпіли жорстоку поразку від англійців. Сучасників захоплювала зображальна сила поем Скотта, що проявлялася не стільки в овіяних романтичним настроєм пейзажах, скільки в їх «історичному живописі», в змалюванні життєвого строю, звичаїв, інтересів і т. д. На той час склалося нове розуміння літературних героїв, що передбачало їх зв'язок із середовищем, і цьому Скотт теж приділяв значну увагу. А все це зрештою вело до того, що в його поемах на перший план виходила історично-побутова сторона, і введення героїчних мотивів давалося не без труднощів.

На подальший розвиток жанру великий вплив мав Байрон, хоча він історичних поем у точному значенні слова не писав, оскільки в його поемах суто історична проблематика не є визначальною, навіть у тих, що найближче підходять до даного жанру, таких як «Парізіна» і «Мазепа». Особливий інтерес у Байрона становлять не історичні сюжети та їх розробка, а філософсько-ліричні медитації на історичні теми, що відзначаються глибиною і силою думки, сповненої якогось похмурого запалу.

³² Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. — М.; Л., 1965. — С. 39.

Саме вони й виявилися найпліднішими для розвитку романтичної історичної поеми. В них Байрон пов'язав історію, концепцію історичного процесу з гостроактуальними проблемами сучасності, з філософсько-медитаційною інтерпретацією світу й людської долі. Історія в них, зрештою, набуває своєрідного параболічного змісту, стає політичною чи філософською метафорою ідейного життя сучасної людини. Те ж саме, до речі, спостерігаємо і в певному типі поем Шевченка, але вони в основному належать до пізньої його творчості і про них йтиметься згодом.

Далі романтична історична поема розвивається в діапазоні, визначеному її типом, витвореним Вальтером Скоттом, і байронівською модифікацією. Вона набирає ліро-епічного характеру (з різним співвідношенням епічного й ліричного начал), у значній мірі стає однією з іпостасей ліро-епічної поеми, найрепрезентативнішого жанру літератури пізнього європейського романтизму³³. В ній зникає властива класичній епіці об'єктивність і дистанційність оповіді, зображуване стає предметом інтенсивного ліричного переживання та інтерпретації, розкривається саме в такому «суб'єктивізованому» плані. Зростає авторська присутність у творі, яка проявляється у двох основних формах. По-перше, у формі автора — ліричного героя, який відіграє найактивнішу роль у змісті й структурі поеми; характерним прикладом тут можуть бути Шевченкові «Гайдамаки», в яких автор — ліричний герой «викликає» гайдамаків і постійно залишається поряд з ними, радіє і сумує разом з ними, прославляє і захищає їх. По-друге, в «рольових» формах, коли автор настільки зближується з історичним

³³ Див.: *Неупокоева И. Г.* Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. — Ч. 1. — Гл. 1.

героєм, що той у великій мірі стає виразником його ідейного життя, його надій і поривів, гніву і протесту, а весь сюжет проймається ліричним елементом, як це бачимо, наприклад, в аналізованій у попередньому розділі поемі А. Шаміссо «Засланці» або в поемі Н. Ленау «Ян Жижка».

У 20—30-х рр. минулого століття історична поема набуває значного розвитку в слов'янських літературах, насамперед в російській і польській. Тут вона теж проявляється в різних своїх жанрових різновидах. Так, поеми Рилєєва, хоч і вільні від суто байронічного елемента, відзначаються настільки високим рівнем громадянського пафосу й відповідної актуалізації історичних сюжетів і героїв, що це робить їх своєрідними метафорами ідейно-політичного життя сучасності. Пушкінська «Полтава» (1825) за своєю типологією ближча до історичних поем Вальтера Скотта, в ній знайшла переконливий розвиток закладена в цих поемах реалістична традиція. Для польської літератури особливе значення мали історичні поеми Міцкевича «Гражина» (1823) і «Конрад Валленрод» (1827), які зіграли визначальну роль у ствердженні в ній даного жанру. Ці поеми різні за своїм змістом і структурою: якщо перша з них є «поетичною повістю» на історичну тему в дусі Вальтера Скотта, не позбавленою і сучасного громадсько-політичного звучання (яке, однак, об'єктивно закладено в сюжеті як «паралелі» до сучасності), то друга виразно тяжіє до «байронівської модифікації», в центрі її — «проблемний герой», драма його життя та свідомості, в якій проглядається «велика метафора» сучасності, її нагальних громадсько-політичних і філософсько-етичних проблем, причому цей зміст знаходить і загострене ліричне вираження. Загалом же історична поема дістала в польській літературі

значний і розмаїтий розвиток; в ній ще виокремимо два твори, тематично пов'язані з Шевченковими «Гайдамаками» — драматичну поему С. Гощинського «Канівський замок» (1828) і драматичну поему Ю. Словацького «Срібний сон Соломії» (1843), які є найпримітнішими відгуками на Коліщину в польській літературі.

Щодо української літератури, то тут історична поема розквітла в творчості Шевченка великим тематичним і жанрово-стильовим розмаїттям. У Шевченка маємо і поему-фреску «Іван Підкова» (1840), в якій «зупинено» момент славного минулого й передано в стилі «поетичного живопису», і поему-симфонію «Гамалія» (1842), побудовану на постійних змінах ритміко-мелодійного ладу, де та ж сама тема відтворена засобами, що тяжіють до «музикального полюсу» поезії, і національно-патріотичну за змістом та ліро-епічну за формою поему «Гайдамаки», і драму-містерію «Великий льох» (1845), і поетичну повість «Сліпий» (1845), побутово-історичну за змістом.

Поема «Гайдамаки» має немало типологічних сходжень, аналогій, генетичних зв'язків з різними видами романтичної історичної поеми, і в той же час вона яскраво своєрідна, що робить її примітним явищем на європейському тлі. В глибинній своїй основі поема Шевченка суголоса традиції, закладеній Вальтером Скоттом: написана вона на історичний сюжет, відбитий у народній пам'яті. Ця традиція була поширена в європейській романтичній літературі й користувалася високим авторитетом, що досить своєрідно проявилось в «Гражині» Міцкевича. Польський поет прилучає до неї свою поему, повідомляючи у фіналі про існування легенди про Гражину, яка звучить у народних піснях краю.

Для порівняльного літературознавства з'ясування типологічних розбіжностей і відмінностей не менш важливе, ніж установлення типологічних збіжностей та аналогій: через них розкривається своєрідність окремих творів чи всього доробку письменника, стає очевидним вклад, який вони вносять у розвиток того чи іншого жанру, стилю, напряму. В даному випадку слід сказати, що розбіжності «Гайдамаків» з названою традицією виразніші й істотніші, ніж зближення й аналогії. Істотна відмінність вже у тому, що поема Шевченка майже повністю виходить із народної пам'яті про подію, яка в ній відображена, чого не спостерігаємо у Вальтера Скотта та його послідовників. «Сміливо можна сказати,— образно писав І. Шпитковський,— що коли Звенигородський повіт, а з ним Кирилівка були неначе в осередку Коліївського повстання, то хата Шевченків у Кирилівці являється неначе серцем, в якому збиралися живі та гарячі традиції по гайдамацьких пожарищах...»³⁴. Ще в 20-і рр. Б. Навроцький у згадуваній монографії про «Гайдамаки» обгрунтував тезу місцевої народної версії про гайдамаків як основи Шевченкової поеми; цю тезу приймають і сучасні шевченкознавці³⁵. Можна сказати, що з «народної пам'яті» формується концепція поеми Шевченка, витікають її пафос та ідейна спрямованість, нею ж зумовлена полеміка з дворянською історіографією, і все це зрештою робить «Гайдамаків» дуже оригінальним явищем в жанрі історичної поеми доби романтизму.

Не менш значні й структурні відмінності Шевченкових «Гайдамаків» від названої традиції. Як

³⁴ Шпитковський З. «Гайдамаки» Шевченка як пам'ятник Коліївщини // Збірник пам'яті Тараса Шевченка (1814-1914).— К., 1915. — С. 61.

³⁵ Шевченкознавство. — С. 169.

зазначалося, в поемах «вальтерскоттівського типу» основний сюжет соціально-побутовий за своїм змістом і характером, в нього включається історична подія, яка вносить зміни в життя героїв і визначає їх долі; у Шевченка ж історична подія, Коліївщина, є ідейно-тематичним центром твору і його основним сюжетом. Історія кохання Яреми й Оксани, на якій у поемі названого типу трималася б фабула, в структурі «Гайдамаків» вагомого значення не має, а повністю підпорядковується основному, історичному сюжету й розчиняється в ньому.

Та при всьому тому головними героями поеми «Гайдамаки» виступають не історичні діячі Максим Залізник та Іван Гонта, а герої вигадані, насамперед наймит Ярема, «сирота бездомний», якого Залізник назвав Галайдою. І це відповідає внутрішній логіці поеми, справжнім героєм якої є повсталий народ. За типом і функціональністю головного героя «Гайдамаки» теж вирізняються серед історичних поем доби романтизму. Поетизація народної боротьби не була для них чимось унікальним, але виведення в ролі головного героя рядового її учасника, молодого селянина, є явищем безпрецедентним. Невтримна поетизація боротьби народу за визволення притаманна, наприклад, поемі Ленау «Ян Жижка», але втіленням цього пориву у австрійського поета-романтика виступає прославлений гуситський полководець.

Поряд з тим у «Гайдамаках» Шевченка масштабно й експресивно зображена повстанська маса, яка є не тлом основної дії, а її рушійною силою. Чудові масові сцени поеми, де так багато руху й барв, колоритних деталей і зміни емоційних реєстрів, де в динамічному потоці цілого виникають зображення окремих постатей і сцен. Виокремимо хоча б дуже сильну заключну сцену розділу «Свя-

то у Чигирині», в якій гайдамаки з возами на плечах через діброви направляються святити ножі під задьористі, відчайдушно-веселі пісні кобзаря Волоха. В цій динамічній сцені візуальна виразність малюнка поєднується з напрочуд чіткою ритміко-музикальною організацією, «живописне» й «музикальне» начала поезії зливаються в органічну єдність. Ряд масових сцен поеми — це картини розправ народу над кривдниками, в них поет з суворою правдою відбиває страхітливі сторони народної війни, але у вищій мірі характерна його позиція щодо зображуваного:

І день, і ніч гвалт, гармати,
Земля стогне, гнеться;
Сумно, страшно, а згадаєш —
Серце усміхнеться.

Історична поема Вальтера Скотта та його послідовників була запереченням традицій класичної епіки з її чіткою, раціоналістично вивіреною композицією, настановою на об'єктивність і дистанційність зображення і т. д. Проте її «вільна композиція», порівняно з пізнішими зразками романтичної поеми, була досить-таки обмеженою в своїй «свободі» та впорядкованою, хоч і на інший лад. Вона не виключала єдності дії, яка, однак, розгорталася в широких часових і просторових вимірах, послідовності розвитку сюжету, настанови на об'єктивний характер зображення. Ліричні відступи й інтонації не переростали в розгорнуті ліричні партії, в появу ліричного героя як активного компонента ідейно-художньої структури твору. Генетично пов'язані з цим типом історичної поеми «Гайдамаки» Шевченка, однак, на рівні композиції далеко від нього відхиляються і наближаються до згадуваної «байронівської» модифікації. Але це зовсім не означає їхньої ідентифікації: специфічно

«байронічні» елементи в поемі Шевченка відсутні. «Вільна композиція» в поемах Байрона і «байронічної» течії романтизму пов'язана із зростанням суб'єктивності, різкою активізацією ліричного начала і є, власне, їх художнім «опредмеченням». Відбулося зміщення інтересу із зображення життєвих явищ в їхньому об'єктивному бутті на вираження їх сприймання і переживання, на їх ліричну чи лірично-філософську інтерпретацію, а це призвело до зміни композиційних принципів, їх підпорядкування суб'єктивно-емоційному елементу. Звідси фрагментарність композиції, імпульсивність розповіді, зміщення часових планів, емоційно насичена атмосфера, розгорнуті ліричні партії і т. д. Характерні ознаки романтичної «вільної композиції» знаходимо і в поемі «Гайдамаки», але тут вони підпорядковані іншим завданням, мають іншу функціональність. Насамперед, поема Шевченка тяжіє до достовірного відображення визначної історичної події, до вираження історичної правди про неї. Зазначений романтичний суб'єктивізм в сутності чужий авторові «Гайдамаків», вільна композиція служить у нього, по-перше, завданню широкого й різнобічного зображення події, і, по-друге, ствердженню її правдивої інтерпретації, яка є не суб'єктивною, а народною інтерпретацією. Тому з компонентів романтичної вільної композиції найважливіший у «Гайдамаках» — висока активність ліричного героя, який отримує свободу дії. Як зазначалося, він «виводить» гайдамаків у світ, постійно їх супроводжує, страждає і радіє з ними, захищає і прославляє їх.

За своїм змістом «Гайдамаки» Шевченка є національно-героїчною поемою, і в цьому плані її можна віднести до типологічного ряду в літературі європейського революційного романтизму, пред-

ставленого такими творами, як поема «Еллада» Шеллі, «Вільні обложені» Соломоса, «Войнаровський» Рилеєва, «Останній син вольності» Лермонтова, «Канівський замок» Гоцинського та інші³⁶. Всі вони з'являлися на ґрунті соціальних, антикріпосницьких і національно-визвольних рухів у Європі першої половини ХІХ ст. і були спробами прямого чи опосередкованого художнього вираження цих рухів, породжуваних ним проблем і колізій. У радянському шевченкознавстві давно вже установилася думка, що поема «Гайдамаки» виникла в силовому полі ще приглушеного протесту народних мас України проти кріпосницького й національного гніту. І треба сказати, що за художньою силою вираження гніву й протесту народних мас, за послідовністю захисту їх інтересів, адекватністю відтворення їхньої історичної пам'яті поема Шевченка посідає чільне місце в названому ряді творів.

Продовжуючи розгляд творчості Шевченка в контексті європейського літературного процесу, слід сказати, що «народний романтизм» був її першим етапом, який в основному завершився в середині 40-х рр.; це не означає, що «народний романтизм» зникає із поезії Шевченка — змінюється його статус, він стає одним із компонентів більш широкої і складної ідейно-естетичної системи. До речі, подібний початковий етап творчої еволюції, в різних варіантах, спостерігаємо також у Вальтера Скотта, у Міцкевича, у Петефі та інших європейських письменників першої половини ХІХ ст. А це означає, що тут окреслюється певна загальна тенденція тогочасного літературного процесу.

³⁶ Див.: Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины ХІХ века. — С. 137.

Помилка багатьох критиків і літературознавців дожовтневого періоду полягала якраз в тому, що вони назавжди залишали Шевченка на цьому етапі творчості, не помічаючи в ній принципових зрушень і змін. Насправді ж на наступному етапі, вершинами якого є поеми «Сон» (1844) і «Кавказ» (1845), відбувається стрімкий рух Шевченка до нових ідейно-художніх рубежів, його поезія все більшою мірою наповнюється сучасним суспільно-політичним змістом, проймається революційно-демократичною ідеологією. Не пориваючи й далі зв'язку з традицією «народного романтизму», в значній мірі залишаючись вірною його поетиці, вона на цьому етапі входить в контекст європейської революційно-демократичної літератури, що на ідейно-тематичному рівні переконливо показав О. І. Білецький та інші дослідники 30—50-х рр. Значно складніша справа з рівнем художнім, з питанням типології творчості Шевченка зазначеного періоду.

В українському радянському літературознавстві 30—50-х рр. усталилася думка, що в творчості Шевченка 1843—1847 рр. утверджується критичний реалізм, елементи ж романтизму в ній, за словами Д. В. Чалого, після 1843 року «виступають як щось підпорядковане, похідне»³⁷. Найбільш чітко згадана думка була сформульована П. К. Волинським: «Утвердження критичного реалізму в українській літературі зв'язане з ім'ям Шевченка. Правда, в ранній період діяльності він виступає ще як романтик, але реалістичні тенденції і тоді вже були досить сильні в його творчості. «Катерина» — твір, безперечно, реалістичний, в «Гайдамаках» бачимо поєднання романтизму й реалізму. Остаточно оформився творчий метод Шевченка як ме-

³⁷ Чалий Д. В. Становлення реалізму в українській літературі // Перша половина ХІХ ст. — К., 1956. — С. 11.

тод критичного реалізму в період 1843—1847 рр.»³⁸. Цей поділ творчості Шевченка на два періоди, романтичний і реалістичний, став майже канонічним, причому здійснювався він прямолінійно й однозначно, з тенденцією звуження романтизму, перетворення його в «щось підпорядковане, похідне». В усьому цьому давалась взнаки дія пресловутої концепції «реалізму-антиреалізму», яка відносила романтизм до «антиреалізму» і вбачала в ньому мистецтво неповноцінне, «другосортне».

Окремо хотілося б тут сказати про поему «Катерина», яку виділяють із ранньої романтичної творчості Шевченка і відносять її до критичного реалізму. «Подавши поемою «Катерина» заявку на реалізм, Шевченко проте залишився на позиціях романтичного творчого методу»,— пише, наприклад, Є. П. Кирилюк³⁹. Думається, що цей погляд на поему, її вилучення із ранньої романтичної творчості Шевченка невиправдані. Шевченкова «Катерина» аж ніяк не виглядає чужерідною в романтизмі, якщо брати до уваги певні його аспекти й тенденції, які виразно проявилися в деяких європейських літературах і слабше — в літературі українській.

Як і інші літературні напрями, романтизм кінця XVIII — першої половини XIX ст.— це система складників, що являє собою внутрішньо суперечливу єдність, в ній завершуються одні лінії літературного розвитку, продовжуються другі, розпочинаються треті⁴⁰. Романтизм — це не тільки суб'єк-

³⁸ Волинський П. К. Своєрідність становлення літературних напрямів в українській літературі XIX ст. — К., 1958. — С. 18.

³⁹ Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка.— К., 1980.— С. 18.

⁴⁰ Див.: Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили — Ч. 1. — С. 240—242.

тивізм «внутрішньої людини» та її інтенсивного життя, не тільки титанізм, що виражає вищі потенції людини, не тільки міфологізм і символіка, а й подолання класицистичної узагальненості й абстрагованості в художній інтерпретації життя, інтерес до конкретного, індивідуально неповторного, до «місцевого» й історичного колориту і т. д. В цьому полягає один з найважливіших аспектів романтизму, одна з найістотніших тенденцій його розвитку, яка активно готувала ґрунт для реалістичної системи ХІХ ст. З усією визначеністю проявилася вона в поезії Вордсворта, зокрема в баладах і віршах на сільську тему, таких як «Брати», «Остання із отари», «Нас семеро», «Самотня жниця» тощо, де відсутні згадані атрибути романтизму і переважає «реалістичне» зображення трагічної долі англійського патріархального селянства. Цілком визначене тяжіння до «живописної» конкретики змалювання минулого і сучасної епохи спостерігається у французькому романтизмі 20—30-х рр. На рубежі ХVІІІ—ХІХ ст. виникло нове розуміння літературного героя, що включало його зв'язок з середовищем, і воно не ігнорувалося романтиками, зокрема, ввійшло складником в поетику історичних поем і романів Вальтера Скотта та його послідовників.

Поема Шевченка «Катерина» пов'язана з цією тенденцією системи європейського романтизму і є її найяскравішим вираженням в українській літературі. Тому її, на наш погляд, не слід виокремлювати в ранній романтичній творчості Шевченка і відносити до критичного реалізму, з поетикою якого вона не в усьому в'яжеться. Скоріше, це є свідченням різнобічності чи, точніше, різноплановості романтизму великого українського поета, який включає й зазначену тенденцію європейської романтичної системи. Проникаючий її дидактичний

струмінь не є визначальним доказом належності твору до реалістичної системи, бо дидактика — якість, що може з різною мірою виразності проявлятися в різних художніх системах, в тому числі у романтичній. Трохи дивує те, що літературознавці, які відносили «Катерину» до критичного реалізму, не помічали того, що стилістично вона не відрізняється від, скажімо, написаної в той же час «Тарасової ночі». Не вдаючись тут в це спеціальне питання, зазначимо лише, що стильовою доміантою і тієї, і тієї поеми є романтично-узагальнена образність, що спирається на фольклорну поетику. В цьому ж ключі змальовуються й персонажі поеми, в тому числі й головна героїня.

Безсумнівно, не можна заперечувати того, що в період «трьох літ» у творчості Шевченка відбувається перехід до реалізму, але водночас не слід і недооцінювати в ній революційного романтизму. Наскільки вагомий і активний у тогочасній творчості Шевченка революційно-романтичний елемент показала І. Г. Неупокоева у згадуваній монографії, аналізуючи «комедію» «Сон» як сатиричну революційно-романтичну поему в одному типологічному ряду з поемою Гейне «Німеччина», з поемою Петєфі «Суддя» та іншими творами⁴¹. Слід погодитися з Ю. О. Івакіним, що питання типології поеми Шевченка «Сон» і багатьох його творів потребує подальшого вивчення і уточнення. При цьому, як слушно зазначав дослідник, «не можна ігнорувати того, що критична оцінка дійсності й сатира не є виключною прерогативою реалізму»⁴². Слід тут брати до уваги й те, що в 40-х рр. минулого століття перед революцією 1848 року в багатьох літера-

⁴¹ Неупокоева І. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. — Ч. III. — Гл. 3.

⁴² Шевченкознавство. — С. 423.

турах Європи, зокрема у французькій, німецькій, угорській, західнослов'янських, спостерігалось піднесення революційного романтизму і його активна взаємодія з реалізмом. Ця тенденція тогочасного літературного процесу поширювалася й на українську літературу, зокрема на творчість Шевченка.

Разом з тим романтизму, принаймні революційному, було властиве спонтанне тяжіння до реалізму. Ці напрями аж ніяк не були антагоністичними, навпаки, між ними існувало «взаєморозуміння», активна взаємодія, яка була важливим фактором тогочасного літературного поступу. В цьому плані й становить принциповий інтерес творчість Шевченка, так само як творчість Лермонтова, Міцкевича, Гейне, Петефі та деяких інших письменників. Для кожного з них в період творчого розквіту дуже характерна названа взаємодія, синтез романтичного і реалістичного елементів з провідною тенденцією зростання і превалювання останнього, що відповідало домінуючій спрямованості тогочасного літературного розвитку. Власне, творчість кожного з цих митців слова була своєрідною лабораторією формування реалізму в їхніх літературах. Ось ця спільність основних функцій у поступі національних літератур і дає найвагоміші підстави для типологічного зближення Шевченка з названими великими поетами. Та слід сказати, що процес формування реалізму в творчості кожного з цих письменників досягнув різних рубежів. Найповніше виявився він у Шевченка, що пояснюється комплексом причин об'єктивного і суб'єктивного характеру, про які скажемо далі.

Наявність активного романтичного елемента в реалістичній системі зрілого Шевченка аж ніяк не руйнує цілісності цієї системи. Те ж саме спостерігається в творчості багатьох європейських письмен-

ників того часу, які були і романтиками, і реалістами, але еволюція їх творчості полягала в русі від романтизму до реалізму, в утвердженні на позиціях реалізму. «В той час,— писав М. Б. Храпченко,— багато видатних письменників, в тому числі Пушкін, Гоголь, Лермонтов, Шевченко, Міцкевич, втілювали в своїх творах принципи того й іншого напрямів, зберігаючи однак безперечну внутрішню єдність своєї творчої діяльності. І це тісно пов'язано з тим, що в їхніх творах чітко виражені необхідність, закономірність зміни одного напрямку іншим»⁴³.

Взагалі ж слід сказати, що «чистих» втілень того чи іншого напрямку практично не буває, навіть у творчості Буало, «законодавця» класицизму, сучасні дослідники знаходять елементи барокко. Літературні напрями — не канонічний звід законів і правил, це, скоріше, динамічний комплекс принципів художнього мислення і творчості, які з різною повнотою і послідовністю проявляються в художній практиці митців певної епохи й культурної спільності. Індивідуальні художні системи не формуються із цілого напрямку, це не «зліпки» з нього, як іноді схоластично вважають, ставлячи, так би мовити, світ на голову. Реально існують конкретні твори, вся творчість митців, те ж, що називаємо напрями — це узагальнення певних спільних принципів і закономірностей, що проявляються в цих реальностях в певну історичну епоху, тобто умоглядне поняття, абстракція. Як правило, в творчості митців, яка існує в динамічному потоці художнього розвитку, наявні елементи різних

⁴³ Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. — М., 1976. — С. 328—329.

напрямів і стилів, до певного ж із них конкретні явища відносимо, беручи до уваги елементи найістотніші, превалюючі, визначальні.

Як відомо, реалізм ХІХ ст. пройшов два етапи розвитку, які в основному збігаються з двома половинами століття, першою і другою. Загально-визнано також, що реалізм першої половини минулого століття і другої його половини — значною мірою різні художні системи, між якими існують важливі відмінності в гносеологічних і естетико-художніх принципах. Разом з тим для першого його етапу симптоматична активна взаємодія з романтизмом, для другого — з натуралізмом та імпресіонізмом. Переходячи до нашої безпосередньої теми, можна сказати, що і в цьому відношенні Шевченко — досить характерна постать європейського літературного процесу. Розквіт реалізму в його творчості припадає на середину ХІХ ст., але типологічно вона пов'язана з першим етапом розвитку європейського реалізму.

Не вдаючися тут в трактування реалізму першої половини ХІХ ст., вкажемо лише, що для нього характерні «універсальні» індивідуальні стилі, які синтезують на реалістичній основі елементи реалістичні й романтичні. Найістотніша особливість цих стилів, їхня домінанта полягає в специфічному поєднанні реалістичної соціально-історичної конкретки й аналітичності з романтичною універсальною концептуальністю. Найповніше й найяскравіше вираження цього синтезу, цих «універсальних» реалістичних стилів — «Людська комедія» Бальзака й «Мертві душі» Гоголя. «Людська комедія» аж ніяк не зводиться до змалювання соціального побуту тогочасної Франції, а являє собою, за визначенням датського дослідника П. Нікрога, «високо-організовану систему», пройняту універсальною

філософсько-соціальною концепцією⁴⁴. Не менш масштабна філософсько-соціальна концепція закладена і в основу незвичайної гоголівської поеми, в якій завершений перший том — це відображення першого ступеню буття, його неприглядної емпірії.

Універсальні стилі, засновані на синтезі реалістичних і романтичних елементів, знаходимо і в творчості інших письменників-реалістів першої половини ХІХ ст. На нашу думку, до таких стилів належать стилі Стендаля і Бальзака у французькій літературі, стиль Діккенса — в англійській, стиль пізнього Міцкевича («Пан Тадеуш») — в польській, стилі Пушкіна й Гоголя — в російській, стиль Шевченка — в українській літературах. Само собою, в кожному конкретному випадку ці універсальні стилі проявляються в індивідуальних модифікаціях, зумовлених цілим комплексом причин.

Яскравою своєрідністю відзначається універсальний реалістичний стиль Шевченка, і не тільки тому, що здійснився він у поезії. Іван Франко писав про зрілу поезію «Кобзаря»: «Романтична наївність в поглядах на рідну історію уступає місце критиці, не раз дуже гострій,— постають такі речі, як «Чигирин», «Суботів», «Іржавець» і т. д. З рамок націоналізму душа поета рветься на широке поле всесвітньої боротьби духу людського за поступ і свободу — він пише «Івана Гуса», «Кавказ». З другого боку, з українського становища національного Шевченко переходить і на становище соціальне, підносить могутній голос в обороні кріпаків («На панщині пшеницю жала», «Сестрі», «Марина», «Сон», «Посланіє») і підіймається на висоту вчителя і пророка народного, обличителя

⁴⁴ *Nikrog P.* La Pensée de Balzac dans la Comédie humaine. Copenhagen, 1965.— P. 177.

деспотизму політичного й соціального»⁴⁵. Зростають соціальна гострота, філософська насиченість і психологічна глибина поезії Шевченка, в ній поєднуються, доповнюючи й збагачуючи одна одну, різні ідейно-стильові течії і тенденції реалістичної літератури ХІХ ст.: соціально-побутова й викривально-сатирична, просвітительська, соціально-утопічна, філософсько-психологічна тощо.

Стереотипу уявлень про критичний реалізм ХІХ ст. найбільше відповідають соціально-побутові поеми Шевченка, які, як слушно зауважив Ю. О. Івакін, становлять певну аналогію соціально-побутовому роману й повісті, найпоширенішим жанрам тогочасної реалістичної літератури⁴⁶. До соціально-побутових поем Шевченко вдається ще в період «трьох літ», коли були написані «Наймичка» (1845) і «Осика» (1847), але широко цей жанр входить в його творчість вже в період заслання. Основна, наскрізна тема цих поем від «Княжни» (1847) до «Петруся» (1850) — життя українського покріпаченого села, яка розкривається в специфічному розрізі. На побутовому матеріалі (фабула майже всіх поем зводиться до насильства, що чинить пан над кріпачкою) тут порушується соціальна проблема відносин селян і поміщиків, зображається сваволя і знущання кріпосників над кріпаками, страждання нещасних жертв і їхній протест, що нерідко виливається в стихійні акти помсти. А все це в умовах поліцейсько-кріпосницької деспотії Миколи І надавало поемам Шевченка й своєрідного політичного звучання. Як завжди в «Кобзарі», активна роль належить в поемах морально-етичному фактору: зображуване інтерпретується і судиться з високої

⁴⁵ Франко І. Твори в 20 т. — Т. 17. — С. 92—93.

⁴⁶ Івакін Ю. О. Поезія Шевченка періоду заслання. — К., 1984. — С. 121.

і абсолютної моральної інстанції, яка врешті-решт є народною правдою про життя і відносини між людьми.

В 40—50-х рр. минулого століття селянська тема була досить широко представлена в європейських літературах: згадаймо хоча б «сільські повісті» Жорж Санд, роман Бальзака «Селяни», «Шварцвальдські оповідання» Ауербаха, «Записки мисливця» Тургенева тощо. Названі твори різні за змістом та стилем і представляють найбільш характерні лінії в розробці селянської теми тогочасною літературою. Специфічно романтичну лінію представляють «сільські повісті» Жорж Санд з їх ідеалізацією селян як носіїв «вищої правди», альтруїзму, моральної довершеності, що протистоять злу, егоїзму, фальші, якими сповнене життя панівних класів. Полярний підхід до розробки сільської теми в літературі середини ХІХ ст.— роман Бальзака «Селяни», високий, неперевершений в критичному реалізмі взірець глибокого й проникливого аналізу соціальних процесів і конфліктів на селі, що породжуються капіталістичним розвитком. Досить поширений тип «сільської прози» репрезентує названа збірка Ауербаха, де соціальний зміст не ігнорується, але центр ваги зміщується на зображення селянського побуту й звичаїв, «обласної» своєрідності, де дається ознаки схильність до етнографізму й патріархальної ідилії. В «Записках мисливця» Тургенева найістотніші аспекти — критичне змалювання кріпосницького ладу і як контраст йому — розкриття високих людських якостей селянина, його «живої душі», не знищеної століттями кріпосного рабства.

Дуже примітним і своєрідним явищем виглядають в цьому інтернаціональному контексті Шевченкові соціально-побутові поеми. Звичайно, в них не

знайти «бальзаківського» соціологічного аналізу становища в закріпаченому українському селі, але автор «Варнака» й «Марини» іншими, поетично-експресивними засобами, не обходячи загострень і «екстремальних» сюжетних ситуацій, з великою художньою силою передає найістотніше й найтипніше в зображуваній дійсності — потворність, нелюдськість суспільних відносин, де «освічені» кріпосники поводяться з селянами неначе з рабами. Точно й колоритно малює Шевченко побут українських селян, навіть не без певного замилювання ним (згадаймо хоча б «Наймичку»), і це якоюсь мірою зближає його з «ауербахівською лінією», але загалом етнографізм йому чужий, на першому плані у нього завжди соціальний зміст, болісні проблеми життя покріпаченого селянства. Не в усьому можна погодитися з Ю. О. Івакіним, коли він соціально-побутові поеми із «Кобзаря» підводить під відому формулу реалістичного методу і наголошує в них прагнення автора «відобразити типову долю трудящої людини в типових обставинах кріпацького села», але висновок дослідника, що «кожна із згаданих Шевченкових поем — історія долі людини, точніше — історія її недолі, розповідь про те, як кріпосницький лад ламав і калічив людину і як людина чинила опір — активний чи пасивний — обставинам, в яких приречена була жити», — на наш погляд, логічний і слухний⁴⁷.

Соціально-побутові поеми Шевченка мають епічний сюжет, але в них величезна виражальна роль належить ліричному началу, і цим вони рельєфно вирізняються на зазначеному тлі. Рішучістю критики несправедливого устрою, пристрасністю його морального осуду ці поеми перевершують всі тогочасні твори на селянську тему. Не мають вони собі

⁴⁷ Там же. — С. 120.

рівних і в тому відношенні, що український поет повністю й беззастережно стає на сторону простого народу, покріпаченого люду. Але це речі загально-відомі, не раз констатовані дослідниками, нам в даному випадку хотілося б лише зазначити, що все це в його поемах дістає переважно ліричне вираження. В кожній із них — активна присутність ліричного героя, настільки наближеного до світу гноблених і кривджених, що його голос стає безпосереднім вираженням їхньої душі, їхніх страждань і скорботи, їхнього болю і протесту.

Належність соціально-побутових поем Шевченка до реалістичного напрямку не викликає сумніву. Та водночас в них вагомий романтичний елемент, на що слушно звернув увагу Ю. О. Івакін в цитованій монографії про поезію Шевченка періоду заслання. І це не суперечить природі реалізму першої половини ХІХ ст., а, скоріше, як вже говорилося вище, іманентно їй. Романтичний елемент присутній і в розвинутості та високій активності ліричного начала, і в екстремальності сюжетних ситуацій ряду поем, і у «винятковості» деяких героїв та їхніх доль, як, наприклад, Варнака із одноїменної поеми чи Микити із поеми «Титарівна». До цього слід додати, що романтичне начало проявляється і в трактуванні народного ідеалу «життя по правді» як вищої і абсолютної моральної норми, протиставленої світові зла й несправедливості; з ним пов'язані образи «праведників» у поемах Шевченка і їхня специфічна ідейно-дидактична функція. Зазначимо також, що в цих своїх моментах поеми Кобзаря певною мірою перегукуються з «сільськими повістями» Жорж Санд: і там, і тут народ в особі кращих своїх представників виступає як носій вищої моральної правди і як її завершене втілення.

Своєрідним явищем реалістичної творчості Шевченка є поеми-параболи й поезії-перифрази чи переспіви біблійних мотивів. Перші твори цього типу, «Давидові псалми» й поема «Царі», були ним написані ще під час заслання, але особливо часто до цих форм поет звертався в останній період, після заслання. Не вдаючись тут в характеристику творів цього типу, зазначимо лише, що їхня своєрідність полягає у вираженні гостросучасного змісту за допомогою відомих, освячених традицією сюжетних мотивів і образів. Вони злободенні в кращому значенні слова, мають конкретних адресатів, предмет викриття і осудження в них — суспільно-політичні інституції та ідеологічні догмати царської Росії, такі як монархія і монархічні ілюзії в народі, політична деспотія і кріпосництво, пануюча неправда й лицемірство і т. д. Водночас в цих творах знаходять відповідну форму громадянський пафос поета, його надії на пробудження народу й близьку загибель несправедного ладу. Та для нас в даному випадку найважливіше те, що звернення до традиційних сюжетних мотивів і образів надає змістові цих творів особливої масштабності й узагальненості, своєрідного універсалізму.

Як відомо, форма не буває нейтральною до змісту, між ними існує і зворотний зв'язок, дія форми на зміст. У характеризованих творах Шевченка форма не тільки дає загострене вираження конкретного змісту сьогодення, а й надає йому певного універсального значення, оскільки конкретне тут відбивається у дзеркалі давно існуючого, повторюваного, загального. Витворюється специфічна ідейно-художня структура, для якої характерне тяжіння «до граничного узагальнення образу, до образу-знаку, до символу, до притчі, тобто до образів багатозначного, всезагального, універсального

змісту. ...Як і притчі, біблійні поезії Шевченка — це алегорично-образні структури дидактично-повчального спрямування, персонажі і сюжет яких є всезагальними й універсальними у тому розумінні, що вони не предмет художнього дослідження, а приклад і репрезентують не стільки індивідуальне, скільки певні принципи, уособлюють ідеї»⁴⁸.

Словом, у пізнього Шевченка, в поемах-параболах «Царі», «Неофіти» та інші, в поезіях-білійних переспівах з'являється тип реалістичних творів, який скромно представлений в реалізмі ХІХ ст., але він набув великого розвитку в реалізмі ХХ ст., проявившись чи не найпереконливіше в п'єсах-параболах Бертольта Брехта і його послідовників.

Однак Шевченко — передусім ліричний поет, і своєрідність його реалізму, зокрема його «універсального стилю» найхарактерніше розкривається в ліричній поезії. Тут необхідно належною мірою враховувати специфіку прояву реалізму в ліричній поезії, зокрема її «універсальності», яка розкривається здебільшого не прямо, не в тематичній широті й багатогранності відображення об'єктивної дійсності. Лірика виражає реакції особистості на реальності життя, її почуття й думки, переживання й інтерпретації, причому вона, за словами Гегеля, прагне до того, «щоб замість зовнішньої реальності речі дати їй присутність і дійсність в с у б ' є к т и в н і й д у ш і, в досвіді серця і в рефлексії уявлення, а тим самим дати зміст і діяльність самого внутрішнього життя»⁴⁹. Тому, за тим же Гегелем, «у центрі ліричної поезії повинен стояти поетичний конкретний суб'єкт, поет, він і становить справжній зміст ліричної поезії...»⁵⁰. А це означає, що

⁴⁸ Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка. — С. 179.

⁴⁹ Гегель. Естетика. — М., 1971. — Т. 3. — С. 492.

⁵⁰ Там же. — С. 510.

масштабність ліричної поезії, її універсальність залежать від масштабності й багатства внутрішнього світу поета, ліричного героя, від того, наскільки він «у досвіді серця і в рефлексії уявлення» охоплює життя своєї доби й свого народу, його найістотніші аспекти й найпекучіші проблеми, наскільки глибоко й хвилююче їх виражає.

Саме такою і була лірична поезія Шевченка — напрочуд внутрішньо масштабним та інтенсивним поетичним вираженням тогочасного життя українського народу і його історії в їх найістотніших проявах і аспектах, колізіях і тенденціях. Це і є наскрізна лірична тема його поезії, предмет його напружених рефлексій і загострених переживань, трагічного болю і стоїчних надій — всупереч надто похмурій дійсності, яка могла довести до відчаю. Без перебільшень, поетична творчість Шевченка є завершеним, класичним втіленням однієї з найважливіших якостей лірики, яка полягає в тому, що лірична суб'єктивність вбирає реальний життєвий зміст, перетворюючи його на свій зміст.

Загалом же специфічна універсальність ліричної поезії Шевченка — це велика наукова проблема, що потребує спеціального дослідження. Необхідно тут пам'ятати й про те, що ліричний елемент надзвичайно вагомий і активний також в його поемах, які за своєю жанровою природою є ліро-епічними поемами, і художнє освоєння реальності великою мірою здійснюється в них за допомогою згадуваної ліричної суб'єктивності. А це означає, що в них теж внутрішня, лірична масштабність не відповідає зовнішній, предметно-тематичній широті. Ясна річ, ми тут можемо лише поставити названу проблему в загальному плані й вказати ще на деякі аспекти.

Так, реалістична лірична поезія Шевченка унікальна і водночас універсальна за своїм характе-

ром і в тому відношенні, що в ній зливаються в органічну єдність світобачення людини з народу й світобачення інтелігента-митця, що перебуває на найбільш передових для того часу революційно-демократичних світоглядних позиціях. Було б надуманим на цій підставі говорити про «двоєдиність» її ліричного героя — тут маємо рідкісне нероздільне поєднання, яке й надає «Кобзареві» особливої внутрішньої широти й масштабності. Ю. О. Івакін цілком слушно називав Шевченка «типовою новою людиною свого часу» і зазначав, що «йому вдалося типізувати в образі свого ліричного героя риси цих людей, їхню типову психологію, думки, почуття, мрії і прагнення»⁵¹. Проте уявлення про ліричного героя «Кобзаря» буде однобічним, якщо ігнорувати, що при всьому тому він залишається й людиною з народу, органічною соціально-психологічною часткою українського «простолюду», тобто народу, зберігає суто народний погляд на речі, народну психологію, лад думок і почуттів, шкалу духовних і моральних цінностей, ідеал «життя по правді» і т. д.

До універсальних реалістичних стилів ХІХ ст. поезію Шевченка слід віднести й за її жанрово-тематичним багатством та розмаїтістю, на які звернув увагу ще Франко. Маємо в ній і соціально-побутові поеми, типологічно найбільш близькі до провідних жанрів реалістичної літератури ХІХ ст., соціально-побутового роману й повісті, і викривально-сатиричні твори, в яких широко використовується арсенал романтичних форм і засобів, і поеми-параболи та біблійні переспіви, що представляють особливий тип реалістичної творчості, й історичні поеми й поезії, в яких автор поступово

⁵¹ Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка. — С. 92.

відходить від романтичної «міфологізації» історії України, і «мислячу поезію», в якій поет шукає відповіді на складні питання буття, і реалістичну психологічну лірику, позначену конкретизацією та індивідуалізацією поетичного переживання, і чудову інтимну лірику, індивідуальну й «рольову», витриману в народнопісенному дусі, і т. д. Це справжній ідейно-художній універсалізм, із якого виходив весь подальший розвиток української реалістичної літератури ХІХ ст.— вже без збереження цього універсалізму. Цим і визначається неповторне місце й значення Шевченкового «Кобзаря» в історії українського письменства.

Всім цим завершується також з'ясування європейського контексту творчості Шевченка, виявляється її належність до магістрального напрямку інтернаціонального літературного розвитку, підпорядкованість його глибинним визначальним закономірностям. Словом, європейський контекст Шевченка — це не тільки «народні поети», близькі до фольклорної традиції, і не тільки революційно-демократичні письменники 30—50-х рр., пов'язані з революційними і визвольними рухами, хоч ці типологічні ряди в жодному разі не слід скидати з рахунку: це, сказати б, в інтернаціональному плані найближче літературне оточення автора «Кобзаря». На рівні історичної поетики, руху художніх напрямів і стилів виникають також типологічні збіжності й аналогії творчості Шевченка з творчістю найвидатніших європейських письменників першої половини ХІХ ст., які починали в річищі романтизму і, еволюціонуючи до реалізму, відіграли велику, а часом і вирішальну роль у становленні цього напрямку в різних національних літературах. Це Вальтер Скотт і Діккенс, Стендаль і Бальзак, Пушкін і Гоголь, Гейне, Міцкевич, Петефі та інші.

Зрозуміла річ, названі письменники пережили різну еволюцію, процес формування і поступу реалізму в їхній творчості сягнув різних рубежів, вони зіграли різну роль в його становленні у своїх літературах, загалом відмінності між ними дуже значні й дуже рельєфні, але цим не знімається спільна генеральна спрямованість їхнього творчого розвитку. Серед названих письменників типологічно ближчі Шевченкові Міцкевич, Гейне, Петефі, які теж починали в річищі фольклорного чи народного романтизму і в процесі еволюції прийшли до революційно-демократичних переконань — у плані світоглядному і до реалізму — в плані естетико-художньому. Але згодом по цьому шляху пішов Шевченко, який в середині 40-х рр. стверджується на реалістичних позиціях і стає першим в українській літературі великим письменником-реалістом, справжнім фундатором цього напрямку. І тут вже Шевченко за типологією творчості, за місцем і роллю в своїй літературі входить в більш широкий літературний контекст, про який йшлося вище, — контекст великих письменників-реалістів першої половини ХІХ ст., що їм належить вирішальна роль у ствердженні реалізму в національних літературах. Типологічно зближає з ними Шевченка й те, що ним був витворений реалістичний універсальний стиль, в якому істотна роль належить романтичним елементам.



**«БОРИСЛАВ СМІЄТЬСЯ» І. ФРАНКА
І РОБІТНИЧА ТЕМА
В ТОГОЧАСНІЙ ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

До кращих, найбільш відомих прозових творів Івана Франка належить роман «Борислав сміється» (1880—1881)¹, написаний в період, коли світоглядна еволюція письменника сягнула апогею. Цей роман посідає важливе місце серед тогочасних творів вітчизняної і зарубіжної літератури на тему, яка всім ходом суспільного й художнього розвитку людства висувалася на перший план в світовому письменстві,— тему життя й боротьби робітничого класу.

Звідси посилена увага радянських дослідників до цього твору Франка, поява ряду праць з ґрунтовним і різнобічним його аналізом; з-поміж них слід виділити дослідження І. Басса про художню прозу письменника² і спеціальну монографію С. Щурата³. Як правило, в цих працях, зокрема в названих, робляться також спроби включити роман

¹ Цей твір Франка прийнято називати повістю. Але за широтою охоплення дійсності, складною, багатоплановою композицією, системою образів тощо «Борислав сміється» якраз дуже характерний для того типу роману, що склався у другій половині ХІХ ст. Не слід забувати й про те, що цей твір залишився незакінченим, але все його розгортання засвідчує типово романну структуру.

² Басс І. Художня проза Івана Франка. — К., 1965.

³ Щурат С. Повість Івана Франка «Борислав сміється». — Львів, 1966.

Франка у відповідний інтернаціональний контекст, наводяться зіставлення його з творами інших письменників на робітничу тематику, починаючи з роману Е. Гаскелл «Мері Бартон» (1848) і кінчаючи романом М. Горького «Мати» (1906). Проте ці зіставлення здебільшого мають спорадичний характер, а головне — здійснюються вони на досить-таки емпіричному рівні, їм бракує системності, більш-менш виробленої наукової методики. І основна причина тут у тому, що автори згаданих праць залишалися далекими від порівняльного літературознавства як специфічного відгалуження нашої науки, від розроблюваних ним принципів і засобів наукового аналізу типологічних аналогій і сходжень як національного, так і інтернаціонального літературного процесу.

Мета цього розділу й полягає насамперед у тому, щоб з'ясувати літературно-типологічні аналогії твору Франка, встановити його дійсний інтернаціональний контекст, що має також розкрити його як типове породження загального літературного процесу кінця ХІХ — початку ХХ ст., як перше за часом концентроване вираження деяких важливих закономірностей і тенденцій цього процесу. Все це зрештою має пролити світло й на типологію самого твору, яка ще недостатньо прояснена.

Кінець ХІХ — початок ХХ ст. — період активного формування соціалістичного реалізму, причому, як слушно наголошують сучасні радянські дослідники, це був процес інтернаціонального масштабу й характеру.⁴ Роман Франка «Борислав сміється», весь його типологічний ряд належить якраз до тієї лінії в розвитку тогочасної літератури, де зазначений процес здійснювався з найбільшою повнотою та

⁴ Див.: Марков Д. Ф. Генезис социалистического реализма. — М., 1970.

інтенсивністю. Нагадаємо, що кожний художній напрям, особливо в період становлення, характеризується посиленою увагою до певних аспектів і явищ дійсності, переважною розробкою певного проблемно-тематичного комплексу. Природно, що в генезисі соціалістичного реалізму визначальна роль належала колу тем і проблем, пов'язаних з історичним буттям робітничого класу, з боротьбою труда й капіталу.

Словом, висвітлення проблеми відношення роману Франка «Борислав сміється» до генезису нового напрямку світової літератури, соціалістичного реалізму, є другим генеральним завданням цієї розвідки. Воно досить тісно пов'язане з першим, оскільки вивчення типологічних відношень конкретних літературних явищ до таких утворень історико-літературного процесу, як напрям, течія, стиль тощо, належить до першорядних цілей порівняльного літературознавства.

Тема життя й боротьби робітничого класу, як відомо, входить в європейську літературу вже в середині ХІХ ст. Це явище зумовлене передусім бурхливим розвитком капіталізму в країнах Західної Європи, який супроводжувався зростанням чисельності пролетаріату та посиленням його експлуатації, а відтак — і загостренням його боротьби, ще переважно стихійної, за покращання своєї долі. Водночас відбувається розгортання соціалістичного руху, виникає науковий соціалізм, з'являються твори К. Маркса і Ф. Енгельса і зокрема «Маніфест комуністичної партії», розпочинається діяльність І Інтернаціоналу.

Цілком природно, що з найбільшою виразністю тема життя й боротьби робітничого класу проявилася тоді в англійській літературі хоча водночас з'явилася вона і в інших літературах, зокрема

французькій (В. Гюго, Ж. Санд, Е. Сю, ранній Е. Потье та інші) і німецькій (Г. Гейне, Г. Веєрт та інші). І якщо у Франції та Німеччині названа тема в той час дістала вираження переважно в поезії і романтичній прозі, то в Англії і в реалістичній прозі. На той час Англія була найрозвинутішою капіталістичною країною, тут пролетаріат був найчисельнішим, а його гноблення і його страждання — особливо тяжкими; про це переконливо розповів Енгельс у праці «Становище робітничого класу в Англії» (1845). В 30—40-х роках минулого століття англійське робітництво охоплює чартистський рух; за визначенням В. І. Леніна, це був «перший широкий, справді масовий, політично оформлений, пролетарсько-революційний рух»⁵.

Саме на ґрунті цього руху й з'являються в англійській літературі в творчості «блискучої плеяди» (К. Маркс) романістів-реалістів великі епічні твори на робітничу тематику. Це вже згадуваний роман Е. Гаскелл «Мері Бартон», «Тяжкі часи» (1854) Ч. Діккенса, в яких знаходимо відображення тогочасного життя й боротьби робітничого класу, а також роман Ш. Бронте «Шерлі» (1849), в якому ця ж тема постає в іншому розрізі. Дія останнього роману віднесена до початку ХІХ ст.: в ньому змальовується виступ луддитів у 1812 р., але з проекцією на сучасність; власне, це підняття гостроактуальної «пролетарської проблеми» на недавньому історичному матеріалі, який ще не покритися «пиллом віків». Слід зазначити, що цим романом Ш. Бронте поклала початок специфічному різновиду творів на робітничу тематику в англійській та інших літературах ХІХ — початку ХХ ст., різновиду, що знайде продовження в романі М. Резерфорда

⁵ *Ленін В. І.* Повне зібр. творів. — Т. 38. — С. 294.

«Революція в Теннерс-Лейн» (1887), у драмі Г. Гауптмана «Ткачі» (1892) та інших творах.

Названі романи Діккенса, Гаскелл, Ш. Бронте разом з творами інших жанрів становлять перший етап у розробці робітничої тематики в європейській літературі. Їхній структурі притаманні специфічні якості та риси, особливо на рівні змісту, які дозволяють вбачати в них також певний тип твору на названу тематику, що повторюватиметься і в пізніші періоди літературного розвитку. Як побачимо далі, наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. теж з'явилося чимало творів, що типологічно тяжіють до романів Діккенса та інших представників «блискової плеяди» англійських романістів, хоч у той час вже склався інший тип твору згаданої тематики.

Що ж це за типологічні особливості, якими позначені твори названих англійських письменників? Насамперед ці твори на тему життя й боротьби робітничого класу ще не пов'язані з соціалістичною ідеологією, чим у великій мірі зумовлені вже інші характерні особливості їхньої ідейно-художньої структури. Однак слід зазначити, що відсутність елементів соціалістичної ідеології в романах Діккенса та його сучасників перебуває у відповідності зі станом тогочасного робітничого руху, тобто має і об'єктивно-історичну зумовленість. Адже, за словами В. І. Леніна, «в усіх країнах був такий період, коли робітничий рух і соціалізм існували окремо один від одного і йшли окремим шляхом,— і в усіх країнах така відірваність спричиняла слабкість соціалізму і робітничого руху...»⁶.

У своїх романах на робітничу тему англійські письменники-реалісти середини ХІХ ст. головним завданням ставили правдиве змалювання нестер-

⁶ Там же.— Т. 4.— С. 296.

пно тяжкого становища робітників, їхнього гноблення й визиску з тим, щоб своїми художніми свідченнями пробудити моральне сумління громадськості, викликати у неї обурення суспільною несправедливістю і співчуття до її жертв. Власне, цим і вичерпувалася їхня суспільно-ідейна програма, відсутність зв'язків з соціалістичною ідеологією, прямих чи опосередкованих, обмежувала кругозір письменника, не дозволяла йому в цьому аспекті вийти за межі існуючого ладу, глянути на робітничий клас і його боротьбу в широкій перспективі соціально-історичного поступу людства, пов'язати зображуване з глибинними закономірностями цього поступу, його внутрішнім «механізмом». І як наслідок всього цього, Діккенс в «Тяжких часах» «прагнув звести проблему об'єктивної соціальної закономірності до проблеми суб'єктивної вини,— щоправда, не окремої людини, а цілого класу перед іншим класом»⁷. Те ж саме спостерігаємо в романах Гаскелл, Ш. Бронте та інших творях того часу.

Звідси превалююча тенденція переводити розв'язання соціальних проблем переважно в план морально-етичний, якою у великій мірі визначається ідейно-художня організація роману Діккенса «Тяжкі часи» та інших творів даного типологічного ряду. Ставлячи за мету розкриття провини класу капіталістів перед класом робітників, Діккенс висував на перший план моральну проблему, що, зрештою, перетворювало її на організуючий структурний компонент твору. Провідний моральний сенс ідейної концепції роману підкреслюється і назвами трьох його частин («Засів», «Жнива», «Збирання в житниці»), і паралельним розгортанням

⁷ Сильман Т. Діккенс // Очерки творчества.— М., 1958.— С. 311.

теми дітей і теми робітників — однакових жертв бездушної і потворної системи життя, насадженої капіталізмом. Знаходить він вияв і в системі образів роману, зокрема в тому, що капіталістам, носіям суспільного зла, протистоїть не просто робітник-борець, а робітник, наділений кращими моральними якостями, втілення моральної чистоти й вищості свого класу (Стів Блекпул). Ці ж риси й тенденції властиві й іншим англійським «робітничим романам» середини ХІХ ст., а це надає їм типологічного значення.

Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. наступає новий етап у розробці робітничої тематики: в європейській і американській літературах з'являються твори, що характеризуються новими типологічними якостями та рисами.

Ці твори вже близькі до соціалістичної ідеології або до певної міри її пройняті нею, в них вже наявна спроба трактувати життя й боротьбу робітничого класу в світлі соціалістичних ідеалів, що істотно позначається на всій їх ідейно-художній структурі. Це вже той тип творів, до якого належить роман Франка «Борислав сміється», більше того, з повним правом можна твердити, що саме роман Франка й започаткував даний тип творів.

Зрозуміло, що ці твори могли з'явитися лише в період, коли робітничий рух піднявся на вищий рівень свого розвитку, коли він не тільки злився з соціалізмом, а й досягнув визначних успіхів на цьому шляху. На даному етапі робітничий рух все глибше проймався ідеями наукового соціалізму, в останній третині ХІХ ст. у багатьох європейських країнах створилися соціал-демократичні й соціалістичні партії, які тоді дотримувалися марксистських принципів, і вплив цих партій на трудящі маси невпинно зростав. Одне слово, робітничий рух

вже виступає як велика й організована сила, яка активно впливає на життя і розвиток суспільства, і це не могло не відбитися на літературі, на змісті й характері трактування в ній пролетарської теми.

У 80—90-х рр. ХІХ — на початку ХХ ст. в європейській і американській літературах різко зростає кількість творів на теми робітничого й соціалістичного руху, причому пишуть їх не тільки письменники, безпосередньо причетні до цього руху, але й такі, що дотримувалися ліберально-демократичних або навіть консервативних поглядів. Пролетарський рух і соціалізм стають справжнім знаменням часу, злободенною проблемою величезної ваги та значення, і звідси потік творів, їм присвячених, в літературі на рубежі століть⁸. Із цього потоку вкажемо хоча б на такі явища, як у французькій літературі — романи «Жерміналь» (1885) Е. Золя та «Обопільний» (1887) і «Червона хвиля» (1910) Роні Старшого, драми «Лихі пастухи» (1897) О. Мірбо, «Переможені» (1898), Р. Роллана, «Барикада» (1910) П. Бурже, у бельгійській літературі — роман К. Лемонье «Кліщі» («Нарре-Снаіг», 1886), у німецькій — романи М. Крецера «Майстер Тімпе» (1888), К. Альберті «Хто сильніший» (1888), Ф. Шпільгагена «Народжений у сорочці» (1887) і «Жертва» (1900), цикл романів М. Каутської починаючи зі «Стефана із Грілленгофа» (1878), драма Г. Гауптмана «Ткачі», в англійській — вже згадуваний твір М. Резерфорда, «Демос. Повість про англійський соціалізм» (1886) Д. Гіссінга, драма Д. Голсуорсі «Боротьба» (1909), роман Р. Трес-

⁸ Идея социализма и литературный процесс на рубеже ХІХ—ХХ веков. — М., 1977; *Духовний Т. Т.* Революційний процес в Європі кінця ХІХ — початку ХХ ст. і література. — К., 1979; *Ідеї інтернаціоналізму і соціалізму в українській літературі.* — К., 1985.

села «Філантропи в рваних штанах» (1911), у скандинавських — драма Б. Б'єрнсона «Понад наші сили» (1895) і роман М. Андерсена-Нексе «Пелле-Завойовник» (1906—1910), в італійській — незавершений роман Е. де Амічіса «Перше травня» (1904) і роман Д. Чени «Застерігаючі» (1904) і т. д.

Симптоматичним для даного періоду явищем є поява значної кількості творів про першу пролетарську революцію — Паризьку комуну — та її історичні уроки. Розробка цієї теми якнайкраще відповідала актуальним потребам і завданням дня. Це були головним чином твори, присвячені Комуні, часто написані її учасниками: романи «Інсургент» (1885) Ж. Валлеса і «INRI» (1887) Л. Кладеля, а також «Колона» (1901) Л. Декава, «Комуна» (1904) В. і П. Маргерітів, драма «Учениця» (1908) Л. Жеффруа тощо. Водночас з'являються й своєрідні твори-параболи, де Паризька комунa лише основа і зразок для моделювання грядущих, вже переможних народних революцій, як це маємо в драмі Е. Верхарна «Зорі» (1898) чи в заключній частині тритомного роману «Біля ткацького верстата часу» (1873) А. О. Вальстера — німецького письменника-соціаліста.

Прямим наслідком зазначеного посилення робітничого руху й успіхів соціалізму була також хвиля соціально-утопічних творів, яка наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. прокотилася по європейських і американській літературах. Не вдаючись до каталогування всіх цих творів, розмаїтих за ідейним змістом і спрямованістю, вкажу лише на значніші, автори яких відомі письменники, близькі до робітничого руху й соціалізму або й пов'язані з ними. Це роман англійського письменника-соціаліста В. Морріса «Вісті нізвідки» (1891), вже згадувана драма Е. Верхарна «Зорі», роман «Труд» (1901) із «Чо-

тирьох євангелій» Е. Золя, книга А. Франса «На білому камені» (1905), роман Д. Лондона «Залізна п'ята» (1907). Гостро відчуваючи перехідний характер своєї епохи, автори цих творів з різною мірою близькості до наукового соціалізму намагалися заглянути в майбутнє, змалювати соціалістичне суспільство, а деякі з них (Е. Верхарн, Д. Лондон) — показати ті складні шляхи, якими йшло до цього суспільства людство, запеклі класові битви та грандіозні революції пролетаріату. Безперечно, названі твори теж належать до робітничої тематики, але розробляють вони її в специфічному аспекті, іншому, ніж Франко в романі «Борислав сміється» і всьому бориславському циклі.

Робітнича тема з'являється і в російській літературі останньої третини ХІХ ст., що зумовлено прискореним розвитком капіталізму в Росії після скасування кріпосного права. Однак в цей період прогресивні російські письменники, революціонери-демократи, як зазначив О. І. Білецький, «були захоплені ідеєю селянської революції. Решетников почав, але не закінчив роман «Гірники». В творах Гліба Успенського зустрічаємо робітників, які або розчинилися в міщанській бідності «Розтеряєвої вулиці», або відірвалися від виробництва. Вивчення цієї ділянки російського життя випало на долю третьорядних письменників на зразок І. Голіцинського, автора «Нарисів фабричного життя» (1861), М. Благовещенського, який в «Отечественных записках» початку 70-х років описував працю на торф'яних промислах, на ткацькій фабриці, ливарні, заводі. Це — збирачі фактів, які не можуть претендувати на художність»⁹. Власне, першим безпосереднім втіленням робітничої теми в російській

⁹ Білецький О. І. Художня проза І. Франка // Зібр. праць: У 5-т. — Т. 2. — С. 429.

літературі стала повість О. Купріна «Молох» (1896), яка була наслідком знайомства письменника з життям і працею робітників Донбасу. Це по-своєму сильний і яскравий твір, але за характером тлумачення робітничого руху він тяжіє до більш раннього типологічного ряду, оскільки названий рух в ньому ще не пов'язується з соціалістичною ідеологією, не постає у відповідній історичній перспективі.

Однак на початку ХХ ст. російська література стрімко обходить інші літератури й виходить на передові рубежі в розробці робітничої теми. На хвилі революції 1905 р., основною рушійною силою якої були трудящі маси, з'являються роман М. Горького «Мати» і його драма «Вороги» (1906), які стали основоположними творами соціалістичного реалізму в російській і світовій літературах.

Вся згадана вище література, в усьому її проблемно-тематичному й художньому розмаїтті, є широким тлом роману «Борислав сміється» та інших творів Франка на робітничу тему. Але нас цікавлять лише твори першої групи, а серед них насамперед ті, автори яких мали прямий зв'язок з робітничим рухом і соціалістичною ідеологією. Саме вони й створюють той типологічний ряд, до якого належить роман Франка «Борислав сміється».

Тут доречно нагадати, що типологічний ряд у сучасному радянському літературознавстві прийнято розглядати як основну «одиницю виміру» типологічних сходжень і розходжень. За визначенням І. Г. Неупокоєвої, це «така схожість внутрішніх ідейно-художніх структур порівнюваних літературних явищ або процесів, яка залежить від схожості певного комплексу історичних умов і проявляється (синхронно чи діахронно) як у схожості основних художніх завдань і рішень, так і в схожості своїх суспільних

функції»¹⁰. Ясна річ, що до названого вище типологічного ряду не можна віднести всі твори на робітничу тематику, що вийшли наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст., серед них є чимало й таких, які типологічно тяжіють до попереднього періоду, до характеризованих романів Діккенса і Гаскелл, не кажучи вже про написані з консервативних, буржуазно-охоронних позицій, як, прикладом, драма Бурже «Барикада».

До того ж найбільший інтерес становить для нас синхронний план названого типологічного ряду, тобто твори, написані приблизно в той самий період, що й роман Франка, і найбільш близькі до нього за ідейно-художньою структурою («Жерміналь» Золя, «Кліщі» Лемоньє, «Ткачі» Гауптмана та інші). Стосовно таких творів, як роман Трессела «Філантропи в рваних штанах» або «Пелле-Завойовник» Андерсена-Нексе, то вони вже належать до завершального етапу розвитку літератури даного типу — етапу безпосереднього переростання в соціалістичний реалізм, — і зіставлення з ними можливі вже швидше в плані діахронічному.

Але в чому ж полягає принципова відмінність між романами Діккенса й Гаскелл — з одного боку, — і, скажімо, романами Франка й Золя — з другого? На наш погляд, передусім в тому, що у Франка й Золя життя й боротьба робітничого класу сприймаються й висвітлюються вже в широкій перспективі суспільно-історичного розвитку, яку розкривало перед названими письменниками знайомство з ідеями наукового соціалізму. І хоч це знайомство було досить-таки відносним, воно виявилось достатнім для того, щоб і Франко, і Золя,

¹⁰ Неупокоева И. Г. История всемирной литературы // Проблемы системного и сравнительного анализа. — М., 1976. — С. 155.

і деякі інші письменники того часу побачили в робітниках не тільки жорстоко гноблену страдницьку масу, а й велику суспільно-історичну силу, яка з усією переконливістю заявить про себе в недалекому майбутньому. Словом, в романах даного типологічного ряду життя й боротьба робітничого класу вже пов'язуються з соціалізмом, що, як бачимо, радикально позначається на всій їх ідейно-художній структурі.

Приступивши до роботи над «Жерміналем», Золя в нотатках так формулює свій задум, свою ідейну настанову: «Роман — повстання найманих робітників. Суспільству нанесено удар, від якого воно тріщить; словом, боротьба труда й капіталу. В цьому все значення книги: вона провіщає майбутнє, піднімає питання, яке стане найважливішим у ХХ ст.»¹¹. До цього ж часу належить відоме зізнання письменника: «Тепер, коли я берусь за вивчення якого-небудь питання, я незмінно натикаюся на соціалізм»¹². Завершивши підготовчі студії до «Жерміналя», Золя повідомляє Е. Роду: «Я зібрав усі необхідні матеріали до соціалістичного роману...» — це важливе свідчення того, що розроблювана тема в його свідомості тісно пов'язувалася з соціалізмом і соціалістичним рухом¹³. Самі ж ці студії охоплювали переважно праці про робітничий і соціалістичний рух, письменник знайомився також з марксизмом, виявляв активний інтерес до діяльності I Інтернаціоналу. Дуже характерно, що під час роботи над «Жерміналем» Золя шукав

¹¹ Цит. за: *Эйхенгольц М. Д.* «Жерминаль» Золя. Материалы и комментарии // *Золя Э. Жерминаль.* — М.; Л., 1936. — С. 811.

¹² *Золя Э.* Собр. соч.: В 26 т. — М., 1967. — Т. 26. — С. 572.

¹³ Там же. — С. 559.

зустрічей з Жюлем Гедом, лідером французьких соціалістів, з тим, щоб проконсультуватися з питань робітничого й соціалістичного руху. Дві зустрічі й тривалі бесіди письменника з Гедом відбулися вже навесні 1886 р.; їхній основний зміст і спрямованість Золя так передав у своїх нотатках: «Всі ідеї 89-го року — лише стара гра. Революція 89-го року була фатальною, 93-й рік — тільки грім барабанів... Все це дуже дріб'язкове й нікчемне перед тим, що ще треба зробити,— перед справжньою революцією. Необхідно, щоб влада перейшла в руки іншого класу — робітників, щоб назавжди зникли капіталістична каторга й буржуазний уряд...»¹⁴.

До речі, ця ідея другої, вже пролетарської, революції, яка розв'яже основні соціальні проблеми, виразно звучить і в романі «Жерміналь». Причому Золя подає її тут як ідею, притаманну ватажкам робітників, зокрема Етьєну Лантьє, вдаючись до не власне прямої мови: «Робітникові вже не під силу тягнути ярмо; революція (1789 р.— Д. Н.) лише збільшила його злидні; зате буржуазія страшенно розжиріла після 89-го року і жере з такою жадобою, що не залишає біднякові ні крихти... Ні, так чи інакше, а з цим треба покінчити...»¹⁵.

Щодо Івана Франка, то він створює роман «Борислав сміється» в період найтіснішого зближення з робітничим класом і соціалізмом¹⁶. Наприкінці 70-х — на початку 80-х років він стає, за висловом С. Щурата, «помітною постаттю в західноукраїн-

¹⁴ Там же. — Т. 12. — С. 535.

¹⁵ Цит. за: Zola E. *Germinal*. Paris, 1895.— Р. 159. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначається лише сторінка.

¹⁶ Возняк М. Нариси про світогляд Івана Франка. — Львів, 1955; Щурат С. Повість Івана Франка «Борислав сміється».

ському робітничому русі», активно займається пропагандою ідей соціалізму в середовищі робітників та інтелігенції. В ці ж роки Франко найближче підходить до наукового соціалізму, вивчає праці К. Маркса й Ф. Енгельса, перекладає їх на українську мову. Так, 1879 р. він зробив переклад 24 розділу з першого тому «Капіталу» й видав його окремою брошурою, підготував також конспективний виклад «Анти-Дюрінга» Енгельса. В цей період письменник був охоплений турботами й планами організації робітничого руху в Галичині, внесення в нього соціалістичних ідей, і, власне, з цих його турбот і планів виростав роман «Борислав сміється». У листі до О. Рошкевич, написаному у вересні 1879 р., Франко так визначає задум цього твору, його ідейне «надзавдання»: «Це буде роман трохи на ширшу скалю від моїх попередніх повістей і побіч життя робітників бориславських представить також «нових людей» при роботі — значить, представить не факт, а так сказати, представить у розвитку те, що тепер існує в зароді... Головна річ представити реальне, небувале серед бувалого і в окрасці бувалого»¹⁷. Те, що існувало в Галичині ще «в зароді», що самому авторові уявлялося «реальним» і «небувалим», — це була соціалістична ідеологія, яка тільки почала проникати в робітничий рух Галичини, а Франко виступав тоді одним з її носіїв і поширювачів. Щодо суспільно-історичних перспектив, то вони йому уявлялися так: «З хвилею, коли робітники пізнають, що в їх величезнім числі сила, і простягнуть руку до захоплення в свої руки політичної влади, виб'є остання година капіталістичного ладу. Суспільність, себто пролетаріат, перейде в нову фазу

¹⁷ Франко І. Зібр. творів: У 50 т. — Т. 48. — С. 205.

історії, в соціалізм, при якому люди вперше почнуть справді робити історію...»¹⁸

Отже, романи Франка і Золя поставали вже на іншій світоглядно-ідеологічній основі, ніж робітничі романи середини ХІХ ст. В обох творах виразно проявляється зв'язок з соціалістичною ідеологією, завдяки якому в них створювалася інша внутрішня перспектива, інші силові лінії ідейно-проблематичного змісту. На відміну від своїх попередників Франко і Золя ставлять зображуване вже не в моральній, а насамперед в соціально-історичній контекст, трактують його як початок великого й тривалого процесу, який приведе, зрештою, до радикальних змін у житті суспільства. Одне слово, тут маємо іншу ідейно-проблемну вісь творів, що не могло не позначитися і на всій їхній ідейно-художній структурі.

Те ж саме можна сказати про чимало інших із названих вище творів на робітничу тематику, починаючи від романів Резерфорда й Лемоньє і кінчаючи романами Трессела й Нексе. Під кінець ХІХ ст. відбуваються загальні важливі зрушення щодо робітничого руху в суспільній свідомості, тепер і в уявленнях громадського загалу він вже пов'язується з соціалізмом, асоціюється з ним. І внаслідок цього навіть письменники, які залишалися далекими від робітничого руху, почали сприймати його в нових вимірах, новій історичній перспективі. Саме цим можна пояснити появу типологічних рис, характерних для розробки робітничої тематики на даному етапі, у творах тих письменників, які не виявляли явної зацікавленості соціалістичними ідеями, як, наприклад, в драмі О. Мірбо

¹⁸ Франко І. До історії соціалістичного руху // ЛНВ. — 1904. — Т. 25. — Кн. 3. — С. 137.

«Лихі пастухи», або в драмі Б. Б'єрнсона «Понад наші сили».

Та найповніше й найвиразніше названі риси проявилися саме в романах Франка й Золя, і тому доцільно в нашому аналізі виходити із зіставлення цих творів, залучаючи по змозі розмаїття типологічно близьких явищ. Зробити це тим доцільніше, що «Жерміналь» і «Борислав сміється» можуть служити класичним зразком типологічних аналогій і сходжень, вивчення яких нині виходить на перший план в радянському порівняльному літературознавстві. Ці твори виникли цілком незалежно один від одного — роман Золя був опублікований у 1885 р., а роман Франка, який друкувався у 1881—1882 рр. у львівському журналі «Світ», залишився невідомий французькому письменникові.

Варто тут зазначити, що автор бориславського циклу знав перший роман Золя на робітничу тему «Пастка» (1877), який незабаром після його виходу в світ був перекладений на українську мову О. Рошкевич за допомогою Франка і виданий 1879 року під назвою «Довбня». В цьому романі французький письменник вражаюче змалював безпросвітне тяжке життя робочого люду, жертви капіталістичного ладу, але тема боротьби робітників проти соціального гніту й несправедливості в ньому навіть не порушена, за що авторові дорікала соціалістична критика, зокрема П. Лафарг. Як вже зазначалося, в науковій літературі, «Пастка» Золя мала певний вплив на бориславський цикл Франка, в тому числі й на роман «Борислав сміється», але тільки на розробку теми становища робітників, їхніх бідувань. Цей вплив, природно, не міг торкнутися основної теми роману Франка — класової боротьби робітників, його ідейної концепції, цілком новаторської. Названий роман Золя, на відміну від

«Жерміналю», за трактуванням теми робітничого класу ще належить до попереднього типологічного ряду творів цієї тематики. Щодо «Жерміналю», то з ним український письменник ознайомився значно пізніше, важко сказати, коли саме: 1904 року цей роман вийшов у перекладі на українську мову за його редакцією і з його передмовою.

Словом, будь-які контактно-генетичні зв'язки між романами Франка і Золя виключені, але при тому їм притаманні численні, часто напрочуд близькі сходження, аналоги, перегуки тощо, які виникають на різних рівнях їхньої ідейно-художньої структури.

Порівняльно-типологічне вивчення літературних явищ охоплює різні їхні рівні, як змістовий, проблемно-тематичний, так і формальний, художньо-стильовий. Існують різні види типологічних сходжень, але серед них найбільше значення мають сходження (за визначенням Д. Дюришина) суспільно-типологічні, які зумовлюються спільними закономірностями розвитку суспільства й суспільної свідомості в різних її формах та виявах: філософії, соціальних вченнях, наукових поняттях і теоріях, моралі, естетиці тощо. Все це — той життєвий матеріал, динамікою і структурою якого «програмуються» аналогії і схожості в його художньому освоєнні та організації письменниками різних країн і літератур. Іншими словами, передусім названими збіжностями утворюється типологічний ряд, який є основною одиницею виміру аналогій і розходжень порівняльного літературознавства.

Як було показано, зростання робітничого руху й загострення класової боротьби, а також поширення соціалістичної ідеології спричинило наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. появу у європейських і американських літературах значної кількості творів типологічного ряду, характерного для

даного етапу літературного процесу. Всім цим творами, побудованим на гомогенному життєвому матеріалі, притаманні типологічні аналогії та схожості, які з особливою виразністю проявляються на рівні змісту. Та не менш важливу роль, ніж гомогенність життєвого матеріалу, відігравали в їх появі близькість або схожість світоглядних позицій авторів, міра їхньої належності до певної ідеологічної системи, чим визначаються ставлення до зображуваних життєвих явищ, їхнє трактування. Вже цим фактором зумовлено те, що, скажімо, романи Франка, Золя, Трессела, Нексе, драма Гауптмана та деякі інші твори цілком належать до характеризованого вище типологічного ряду, інші ж, такі як романи Крецера, Гіссінга, Гоуеллса, драми Мірбо, Б'єрнсона тощо, лише почасти приєднуються до нього, тоді як треті,— романи Шпільгагена, драма Бурже тощо,— випадають з нього, хоча всі названі письменники й зверталися до аналогічного життєвого матеріалу.

Однак завдання даної розвідки не зводиться лише до виявлення в змісті роману Франка, в його проблемно-тематичній сфері типологічних якостей і тенденцій, характерних для багатьох тогочасних творів на робітничу тематику. Це тільки перша половина завдання, друга ж полягає у виявленні типологічних аналогій і схожостей в ідейно-художній структурі творів названого типологічного ряду, в основних її елементах, таких як композиція, конфлікт, сюжет, система персонажів, характер оповіді тощо. Але при цьому важливо пам'ятати, що типологічні зіставлення всіх цих елементів можуть бути продуктивними лише за умови врахування структурного цілого і розгляду їх з позицій історизму. Як слушно наголошує І. А. Бернштейн, «кожний елемент набуває типологічної значущості тіль-

ки стосовно до цілого, а схожі зовні елементи часом виконують різну функцію залежно від динаміки цілого. Складність самої структури твору і різноманітність його зв'язків із життям суспільства дає можливість знайти чимало аспектів, які можна виділяти в кожному конкретному випадку при типологічних зіставленнях»¹⁹.

Дослідники не раз вказували, що роман «Борислав сміється» має складну композицію (це однак не заважало їм називати твір повістю), в основі якої — протиставлення двох класів, двох світів тогочасного суспільства. Уже в першому розділі роману Франко показує ці два світи в цілісній, але контрастній картині: робітники, що в поті чола свого працюють на закладанні фундаменту нового будинку Леона Гаммершляга, і панки, ділки й комерсанти, що прийшли на торжество і займаються гешефтами й плітками. Далі письменник розводить ці світи як полярні, і через весь твір йдуть дві контрастуючі сюжетні лінії, точки їх схрещення — це виявлення спершу прихованого конфлікту, що чимдалі загострюється, розгортається і, зрештою, приводить до соціального вибуху. Причому наскрізною превалюючою незмінно залишається в романі «робітнича» сюжетна лінія, з якою передусім пов'язане враження ідейної концепції твору.

І тут важливо зазначити, що цей тип композиції варіюватиметься у численних творах на робітничу тематику, що з'явилися наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. в різних літературах. Його знаходимо в «Жерміналі» Золя й «Кліщах» Лемоньє, в «Ткачах» Гауптмана й «Лихих пастухах» Мірбо, в «Переможених» Роллана, «Боротьбі» Голсуорсі та багатьох інших творах. Ясна річ, ця повторюваність

¹⁹ Бернштейн И. А. Чешский роман ХХ века и пути реализма в европейских литературах. — М., 1979. — С. 7.

(у тому філософсько-історичному значенні, якого надавав цьому слову В. І. Ленін) породжувалася передусім логікою самого життя, так би мовити, підказувалася структурою життєвого матеріалу, його внутрішніми зв'язками й закономірностями. Але не слід при цьому скидати з рахунку й вплив певної літературної традиції, яка склалася ще в середині ХІХ ст.,— тут маємо також прояв контактно-генетичних зв'язків, їх взаємодію з типологічними сходженнями, що, як відомо, є постійним фактором літературного процесу. Розгорнута двопланова композиція, яка «стягує» в різкому протиставленні контрастні світи багатства й бідності, буржуазії і пролетаріату, представлена вже в згадуваних романах Діккенса, Гаскелл, Ш. Бронте.

Однак, у функціональному плані існує й принципова відмінність між композицією згаданих романів, з одного боку, і композицією творів Франка, Золя, Гауптмана та інших письменників кінця ХІХ — початку ХХ ст.— з другого. У Діккенса та його сучасників назване протиставлення набувало превалюючого морального змісту; у Франка, Золя та інших письменників того періоду моральна антитеза, мотиви моральної провини й осудження відходять на другий план, акцент же недвозначно переноситься на соціально-історичний сенс протиставлення й конфлікту двох світів.

Одне слово, в творах типологічного ряду, до якого належить роман Франка «Борислав сміється», даний тип композиції в основному виконує вже інші суспільні й ідейно-художні функції. Про це вдало сказала Є. П. Кучборська, характеризуючи романну структуру Золя: «...в «Жерміналі» композиція виконує найбільш важливу функцію. У процесі зіставлення контрастуючих планів створюється образ цілого, який надає читачеві можливість вийти

за межі даної ситуації, в сферу широких соціальних узагальнень і оцінок; зовні відокремлені лінії розкриваються як дві сторони одного й того ж явища — суспільства, побудованого на експлуатації; композиція виступає як засіб, що дозволяє виразити суть ідейної концепції твору»²⁰. Наведену функціональну характеристику композиції «Жерміналя» Золя з повним правом можна віднести й до роману Франка «Борислав сміється»; більше того, у Франка згадане протиставлення ще різкіше, напруженіше, бо робітничій масі тут безпосередньо протистоять не управління шахти й сім'я рантьє, а самі підприємці. Те ж саме можна сказати й про драму Гауптмана «Ткачі» й деякі інші твори. Послаблений варіант композиції характеризованого типу знаходимо в романі Лемоньє «Кліщі», де робітникам-металургам протистоїть сталеплавильна компанія, але серед членів її правління крупним планом дається лише виходець із низів, «добрий капіталіст» Мареско, що істотно послаблює гостроту соціального змісту протиставлення. Багатопланову композицію знаходимо в романі німецького письменника-натураліста К. Альберті «Хто сильніший», але в ньому основні сюжетні лінії, розповідь про страйковий рух робітників-будівельників і про капіталістичне підприємництво, слабо стягнуті до єдиного ідейно-композиційного центру і розвиваються ніби самі по собі.

Простежимо хоча б «пунктирно» подальшу еволюцію типу композиції в творах даного типологічного ряду. Суть еволюції зводиться до поступового зняття чітко вираженої двоплановості композиції, коли одна з основних сюжетних ліній, пов'язана зі світом буржуазії, майже повністю розпадається,

²⁰ Кучборская Е. П. Реализм Эмиля Золя. — М., 1973. — С. 243.

а друга, «пролетарська», — перетворюється в моносюжет, що допускає лише епізодичні відступи. Так, і в романі «Пелле-Завойовник», і в романі Трессела «Філантропи в рваних штанах» вся увага зосереджується на найдокладнішому аналітичному зображенні повсякденного життя і праці робітників, їхніх стосунків з підприємцями й управителями, боротьби за свої інтереси й права. Обидва романи за будовою й жанровими особливостями тяжіють до побутової хроніки²¹, але ідейний зміст творів ширший «матеріальної фактури», він охоплює основні суперечності й конфлікти капіталістичного суспільства.

Зазначені зрушення й зміни в типі композиції стали можливими скоріше всього через те, що на цьому етапі робітничого й соціалістичного руху вже відпала необхідність у наочному розкритті розколу капіталістичного суспільства на два ворогуючі світи — цей розкол уже став самоочевидним. Водночас відпала необхідність і в безпосередньому змалюванні світу буржуазії, але цей світ, вся капіталістична система постійно присутні в творах Нексе, Трессела, Чени та деяких інших письменників початку ХХ ст. як «ворожа сила», невідступна й безжальна, від якої страждають і з якою борються робітники. Слід тут нагадати, що до такого ж типу композиції тяжіє й роман Горького «Мати» — основоположний твір соціалістичного реалізму. Однак і той тип композиції творів на робітничу тематику, який склався раніше, не губиться, він теж переходить в літературу соціалістичного реалізму,

²¹ На це звертав увагу В. П. Неустроєв у своїй характеристиці роману Нексе. (История зарубежной литературы конца XIX — начала XX вв. — М., 1968. — С. 309). В романі Трессела риси побутової хроніки виражені ще чіткіше.

про що переконливо свідчить драма Горького «Вороги».

У типологічному вивченні літературних явищ важливе значення має такий структурний елемент творів, як конфлікт. М. Б. Храпченко навіть вважає його основним елементом структури літературних творів, оскільки він поєднує ідейно-змістовий і художній рівні. «Структурну основу літературних творів,— пише він,— становить конфлікт в його певному художньому вираженні. Як у виборі конфлікту, так і в поетичному його втіленні чітко проявляються ідейні начала творчості»; і разом з тим «розвиток конфлікту зумовлює не тільки зв'язки й суперечності художніх образів, а й співвідношення окремих сторін, компонентів літературного твору, його внутрішню будову»²².

Вибір конфлікту, спрямованість і основні принципи його розробки відіграють першорядну роль у творенні того чи іншого типологічного ряду, а то й літературних течій і навіть напрямів, особливо на стадії їх становлення. Так, твори типологічного ряду, до якого належить роман Франка «Борислав сміється», характеризуються передусім розробкою конфлікту між трудом і капіталом, між робітничим класом і буржуазією. Та в характері, ідейній спрямованості розробки цього основного конфлікту виразно проявляються не тільки типологічні аналогії і схожості творів даного ряду, але й розходження, відмінності між ними, на які, як вже зазначалося, необхідно звертати не меншу увагу. Ці ж розходження та відмінності зумовлені як специфікою життєвого матеріалу в окремих творах, тобто національними й стадіально-історичними особливостями розвитку робітничого руху в різних країнах,

²² Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. — С. 257.

так і світоглядними, зокрема соціально-політичними, позиціями авторів, а також їхньою належністю до тих чи інших літературних напрямів і течій, до різних естетико-художніх систем.

Так, романи Франка, Золя, Лемоньє, драми Гауптмана, Мірбо та інші твори даного типологічного ряду об'єднує спільність їх основного, організуючого конфлікту — конфлікту труда й капіталу. Немало спільних закономірностей, рис, тенденцій спостерігаємо й у розгортанні цього конфлікту, в етапах і формах перебігу подій. При всьому їх, так би мовити, національному колориті це були форми боротьби пролетаріату, властиві інтернаціональному робітничому рухові на відносно ранніх стадіях його розвитку. Звідси — наявність спільної сюжетної моделі (про неї докладніше ще скажемо далі) в багатьох творах, що належать до різних літератур і з'явилися незалежно один від одного. Але вже багато в чому інша модель сюжету лежить в основі романів Трессела, Нексе, Е. Сінклера та пізніших творів, які відображають вищий етап класової боротьби пролетаріату.

Разом з тим у творах Франка, Золя, Лемоньє, Гауптмана та інших авторів упадають також у вічі розбіжності й відмінності в формах втілення названого конфлікту, зумовлені причинами «об'єктивного» й «суб'єктивного» планів. Однак, не вдаючись тут до панорамного демонстрування розмаїтості форм втілення загально-історичного конфлікту в різних творах даного типологічного ряду, обмежимося кількома характерними прикладами.

Почнемо з типологічних відмінностей у розгортанні основного конфлікту, спричинених об'єктивним характером, тобто національними й стадіально-історичними особливостями робітничого руху в різних країнах. Зіставляючи в цьому плані ро-

мани Франка і Золя, типологічно особливо близькі між собою, відразу ж помічаємо структурні відмінності буржуазних таборів, що протистоять робітникам. У Франка робітничому люду протиставлені конкретні підприємці та їхні посіпаки, з якими ріпники постійно стикаються, від яких безпосередньо зазнають жорстокого гноблення і кривд. Словом, «ворожа сила» тут постає перед робітниками в її конкретно-соціальному, так би мовити, фізично відчутному втіленні. Іншу ситуацію маємо в «Жерміналі» Золя, де робітники безпосередньо стикаються лише з управлінням шахти, сама ж кам'яно-вугільна компанія, на яку вони вже більше століття «витягували із себе жили», залишається для них чимось абстрактним, грізним і недоступним, немов божество, в жертву якому шахтарі приносили своє тіло й кров, але ніколи його не бачили.

Ясна річ, головна причина зазначеної відмінності у втіленні конфлікту в романах Франка й Золя — різностадіальність робітничого руху в Західній Україні й Франції 70—80-х років минулого століття. За темпами соціально-економічного розвитку Галичина тоді відчутно відставала від західноєвропейських країн, тут ще і в останній третині ХІХ ст. зберігалися відносно архаїчні форми капіталізму, тоді як у Франції вже розпочався його перехід до монополістичної стадії. Поль Лафарг зазначав у своєму критичному відгуку на «Жерміналь»: «Вказати романові новий шлях, вводячи в нього опис і аналіз сучасних економічних механізмів-гігантів і їх впливу на характер і долю людей,— це було сміливе рішення. Одна спроба здійснити це робить Золя новатором і ставить його на особливе, видатне місце в нашій сучасній літературі»²³.

²³ Див.: Золя Э. Собр. соч.: В 26 т.,— Т. 10.— С. 571—572.

Зрозуміло, що Франко й не міг ставити перед собою подібного завдання, оскільки аналогічних процесів ще не спостерігалось в тогочасному капіталістичному розвитку Галичини.

Драма Гауптмана в окресленому аспекті втілення конфлікту труда й капіталу тяжіє до роману Франка, що й не дивно, оскільки відображено в ній, хоч і з проекцією на сучасність, повстання сілезьких ткачів 1844 р. Для повсталих ткачів все соціальне зло й несправедливість втілюється в Дрейсігері та інших підприємцях, на яких і спрямовується їхній гнів та ненависть. Менш виразний у цьому аспекті роман Лемоньє «Кліщі»: тут робітникам теж протистоїть акціонерна компанія, яка, проте, змальовується не такою відчуженою силою, як у «Жерміналі» Золя. Але головна відмінність у тому, що в романі Лемоньє починає превалювати тенденція своєрідного метафізичного витлумачення соціального за його природою конфлікту. Зло у Лемоньє — це індустріальний механізм, який відриває людей від живої природи, затискає їх у залізні «кліщі» неволі й визиску, нівечить їх фізично і морально.

Об'єктивними, стадіально-історичними чинниками зумовлено й те, що в романі Франка на відміну від роману Золя й аналогічно драмі Гауптмана й почасти роману Лемоньє робітничий люд — це ще не сформований пролетаріат, а в переважній більшості вчорашні селяни, яких засуха й голод пригнали до Борислава, звідси відповідний комплекс характерних рис — соціальних, моральних, психологічних тощо — робітничої маси, змальнованої в романі «Борислав сміється».

Загалом же слід сказати, що стадіально-історичний рівень робітничого руху, відображений в романі Франка, нижчий, ніж у творах більшості захід-

ноєвропейських письменників того часу, але рівень трактування теми, зумовлений світоглядними й естетико-художніми позиціями автора, більш високий, ніж у Золя чи Гауптмана, не кажучи вже про Лемоньє, Б'єрнсона, Мірбо та деяких інших письменників. Причому саме ця невідповідність рівнів робить тим очевиднішою зазначену перевагу українського письменника. І тут слід з усією визначеністю вказати на таку принципово важливу типологічну відмінність роману «Борислав сміється» щодо інших тогочасних творів на робітничу тему: якщо згадувані автори у відображенні й тлумаченні робітничого руху лише йшли за ним, не відриваючись від емпірії, то Франко в певних відношеннях йшов і попереду, не боячись, як він писав у цитованому листі до О. Рошкевич, «представить у розвитку те, що тепер існує в зароді...» Забігаючи вперед, скажемо, що це якраз та якість роману Франка, яка робить його особливо примітним явищем в плані вивчення генезису й становлення соціалістичного реалізму в інтернаціональному масштабі.

Це ще одне красномовне свідчення того, що автор «бориславського циклу» ближче, ніж згадані вище письменники, підійшов до наукового соціалізму. Завдяки цьому він зміг глибше й чіткіше уявити реальні перспективи й тенденції соціального конфлікту, зображуваного в романі. Важливо ще раз наголосити, що в його осмисленні й трактуванні Франко виходив не тільки з тогочасної галицької дійсності, але й з досвіду європейського робітничого й соціалістичного руху. Так, розповідаючи в романі про спроби організації дрогобицьких мультярів, він дає такий цікавий коментар: «Вони не знали нічого про великий зріст робітничої спільності та взаємності в других краях, не знали про те, як робітники стають до купи та організовуються

до великої боротьби з багатирством та всякою кривдою народною, до боротьби за свій заробок, за забезпечення своїх жінок і дітей, своєї старості і своїх вдів та сиріт. Не знали дрогобицькі муляри й про великий зріст робітницької думки на заході Європи, ані про змагання робітників усіх країв до її осущення. Всього того вони не знали, а прецінь однакові обставини, однакова хвиля часу зробила те, що та сама думка, те саме змагання почало неясно проявлятися й між ними» (15, с. 396). Але все це було добре відомо авторові, що й допомогло йому представити скромні паростки робітничого руху на західноукраїнському ґрунті з такою переконливістю, в такій достовірній історичній перспективі.

На ідейній інтерпретації основного конфлікту творів даного типологічного ряду виразно позначалися світоглядні позиції авторів, їхня належність до певних філософських систем та художніх течій. Щодо романів Золя і Лемоньє, драми Гауптмана й деяких інших творів слід сказати, що в них проявляється спільна тенденція, породжувана належністю або близькістю до натуралізму з його характерною схильністю включати всі сфери й прояви життя в процес природного розвитку і трактувати їх в дусі природничої еволюціоністської теорії (специфічний натуралістичний «монізм»). Ця тенденція досить відчутно дає себе знати і в «Жерміналі» Золя (хоч і не слід перебільшувати її роль та значення), зокрема, в спробах тлумачити робітничий рух в плані проявів дії загальних законів природи, в акцентуванні його масовості й стихійності як достатніх гарантій потенціальної сили та можливостей, в недооцінці ролі організованості робітників тощо. Аналогічні або близькі мотиви знаходимо також і в романах Лемоньє і Гіссінга, в драмах

Гауптмана й Мірбо, в інших творах кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Від зазначених тенденцій вільний роман «Борислав сміється», хоч, як відомо, згадані філософсько-наукові концепції не обминули повністю і його автора. В конфлікті між робітниками й промисловцями український письменник вбачав суто соціальне явище і послідовно трактував його в суспільно-історичній площині. І коли він звертається до аналогій із світу природи, як, приміром, у по-гомерівськи розгорнутому порівнянні Борислава з вуликом, що ним розпочинається дев'ятий розділ роману, то робить це з суто художньою метою, шукаючи виразні тропи або образи-символи. В цьому аспекті трактування основного конфлікту роман Франка типологічно ближчий не до творів, які виникали з ним синхронно, а до тих, що з'явилися пізніше, під кінець даного періоду, таких як романи Трессела, Нексе, Горького.

Проте, зауважу мимохідь, не можна погодитися і з такими трактуваннями «Жерміналя» Золя та деяких інших творів даного типологічного ряду, які надміру послаблюють або й знімають зовсім гостроту соціального конфлікту, покладеного в основу всіх цих творів. Стосується це й поширеної на Заході інтерпретації «Жерміналя» як «роману попередження»²⁴, яка зводить ідейну суть твору до мотиву попередження панівного класу про можливість вибуху, «соціального катаклізму», якщо не будуть завчасно проведені необхідні реформи, спрямовані на покращення становища трудового

²⁴ *Hemmings E. W. J. Emile Zola.—Oxford, 1953; Girard M. «Germinal» de Emile Zola.—Paris, 1973; Vial A. «Germinal» et le «socialisme» de Emile Zola.—Paris, 1975.*

народу. Безперечно, тенденції «попередження» наявні в «Жерміналі» (як і в інших творах цього ряду), на них вказував і сам автор, зокрема в листі до журналіста Ф. Маньяра²⁵. Однак висунення їх на перший план невиправдано зміщує смислові акценти роману й приводить до спрощено-однобокого сприймання його. Все-таки Золя передусім прагнув у своєму романі не до попередження буржуазії, а до правдивого, історично достовірного змалювання конфлікту труда й капіталу, розуміючи його величезне всесвітньо-історичне значення, і це об'єктивно надавало його роману революційного звучання. Бо «Жерминаль», як підкреслив французький критик-комуніст Ж. Фревіль, «несе в собі повний осуд буржуазії» і водночас засвідчує, що його автор «відчував у робітничому класі історичну силу, що піднімається, героя світу майбутнього»²⁶.

Варто вказати на деякі істотні відмінності художнього втілення основного конфлікту в романі Франка, зумовлені літературно-типологічними розбіжностями між ним і романами Золя та Лемоньє, драмою Гауптмана та іншими творами західноєвропейських письменників. У цих творах, зокрема в романах, упадає в вічі надзвичайно розгорнута «описова частина», широкі й докладні картини життя робітничого селища, окремої пролетарської родини, умов праці робітників, їхнього побуту тощо. Конфлікт лише поступово намічається і розвивається повільно, виростаючи із аналітично описаного середовища, із структури вихопленого автором з дійсності «шматка життя», як це й визначено

²⁵ Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. — Т. 26. — С. 568.

²⁶ Fréville J. Zola semeur d'orages.— Paris, 1952.— P. 77, 159—160.

принципами «експериментального роману», ґрунтовно розробленими Золя. В романі Франка теж чимало описів, на них теж покладені важливі функції, проте тут вони не мають такого функціонального значення, як у «Жерміналі» Золя чи «Кліщах» Лемоньє. А головне, в романі Франка вже з перших розділів в центр уваги ставиться питання, як зарадити тяжкому становищу робітників? Ледве прибувши до Борислава, Бенедьо Синиця стає членом товариства побратимів і швидко починає грати в ньому головну роль. А все це означає, що у Франка вже з перших розділів конфлікт труда й капіталу зазначається як провідний, організуючий елемент структури роману.

Ясна річ, Франкові теж необхідно було вводити в роман картини життя й поневірянь ріпників, без цього їхній виступ проти підприємців вважався б невмотивованим за поняттями того часу. Але Франко прагне дати їх економно і з підвищеною експресивністю, не гальмуючи істотно руху сюжету. З цією метою він вдається до ефективних прийомів концентрації названого життєвого матеріалу, вводячи розповіді побратимів про найбільш тяжкі й повчальні долі ріпників, сповнені глибокого трагізму. Майже упродовж усього роману відбувається «збирання кривд» робочого люду, яке супроводжується примовками Андруся Басараба на взірець: «Бутують чимраз дужче наші гнобителі — знак, що вже кара висить над ними. Карбуй, побратиме, карбуй живо!» (15, с. 319). Цей своєрідний лейтмотив, це нагадування про визрівання бурі ледве не з початку роману акцентує як провідну тему конфлікту труда й капіталу, зразу ж підпорядковуючи їй «описову частину» твору. (На мотив карбування покладено в романі й інші важливі функції, зокрема виявлення стихійної природи

робітничого руху на його ранніх етапах, а також прагнень побратимів — до приходу в їхнє товариство Бенедя Синиці — лише до помсти гнобителям. Проте одне тут аж ніяк не суперечить іншому, бо поліфункціональність компонентів природна для справжніх творів мистецтва. Всі ці прийоми й засоби, до яких вдавався Франко у втіленні основного конфлікту, розходяться з настановами «експериментального роману», тобто з принципами поетики натуралізму, якій у тій чи іншій мірі підлягали твори Золя, Лемоньє, Гауптмана, Гіссінга та інших західноєвропейських письменників того часу.

Чи не найвиразніше типологічні аналогії та сходження між романом Франка і багатьма тогочасними творами європейських письменників на робітничу тематику проявляються в їхніх сюжетах. Беремо тут сюжет у традиційному, «нерозширеному» розумінні, як «подійний ряд», за визначенням В. Шкловського, або ж як «рухому колізію», реалізацію ідейного задуму в подіях і обставинах життя персонажів, у їхніх взаємозв'язках і взаємодії з навколишнім середовищем, з побутово-психологічними факторами й соціально-історичними закономірностями. Сюжет організується і визначається головним конфліктом, власне, він є його розгорнутим, «деталізованим» художнім вираженням. Тож і не дивно, що спільність головного конфлікту, який покладено в основу творів Франка, Золя, Гауптмана та інших письменників, продукує численні, навдивовиж близькі сюжетні аналогії та сходження в згаданих творах. Вони аж ніяк не були наслідком контактних зв'язків і взаємовпливів — тут діяли, кажучи словами Франка, «однакові обставини, однакова хвиля часу...»

Оскільки ж сюжетні аналогії і сходження невіддільні від аналогій і сходжень у системах персо-

нажив, через які вони реалізуються, то доцільно вдатися до комплексного аналізу типологічних спільностей в обох цих компонентах структури порівнюваних творів.

Насамперед упадає у вічі, що і в романі Франка «Борислав сміється», і в «Жерміналі» Золя, і в «Ткачах» Гауптмана, і так аж до «Філантропів у рваних штанах» Трессела сюжет зав'язується однаково: прибуттям на місце дії головного героя, який виступає носієм більш високого рівня робітничої свідомості. Зіткнувшись з особливо тяжким життям робітників, з «пеклом праці», за висловом Золя, головні герої названих творів гарячково шукають шляхи і засоби покращання долі своїх братів по класу; вони й беруть на себе функції організаторів виступу робітників проти підприємців. Цікаво, що і Франко, і Золя, до того ж на однаковому етапі розвитку сюжетів їхніх романів, докладно й по-своєму навіть патетично розповідають про напружену роботу мислі своїх героїв, спрямовану на пошуки вірних шляхів боротьби й поліпшення життя робітничого люду.

Так, Золя пише в своєму романі: «Настав час в житті Етьєна, коли він почав усвідомлювати те, що неясно роїлося в його голові. Донині в його душі жило лише інстинктивне обурення, що зростало з глухим бродінням, що поширювалося серед його товаришів, шахтарів. Різні складні питання поставали перед ним: чому одним — злидні, а іншим — багатство? Чому багатії завжди топчуть бідняків, а ті навіть не мають надії зайняти колись їхнє місце? Тепер він усвідомив своє невігластво... І він жадібно накинувся на книги, читав, вивчав їх без будь-якої системи, як це властиво неосвіченим людям, коли охоплює їх палкий порив до знання. Тепер він регулярно листувався з Плюшаром,

людиною більш освіченою, ніж він, і пов'язаною з соціалістичним рухом» (с. 221). У свою чергу, Франко пише про Бенедя: «Важка і незвична для нього праця думок кинула його мов у гарячку, висисала прудко його сили. Він похудів і поблід, тільки довгообразе його лице ще дужче протяглося, тільки очі, мов два розжарені углики, неспокійно, гарячково палали глибоко в ямках. Але при всім тім він не покидав своїх думок, не тратив віри і прихильності до тих бідних людей, що безучасно, холодно і безнадійно з кожного закамарка позирали на неприязний світ і тихо, без опору готовилися вмирати. Бачачи їх, Бенедьо нічого не міг подумати, а тільки глибоко всім серцем і всіма нервами своїми почував: треба їх рятувати! Але як рятувати? О те як, мов о остру неприступну скалу, ламалася його думка, розбивалися його духовні і тілесні сили, але він не тратив надії, що тоту трудність можна буде перебороти» (15, с. 370). На відміну від Етьєна Лантьє герой Франка не вдається до книг, щоб знайти в них відповіді на пекучі питання, бо таких книг його рідною мовою тоді ще не було; це робить тим напруженішим й драматичнішим його пошуки, які, однак, йдуть у тому ж напрямі, що й пошуки героя «Жерміналя».

Обидва вони багато, майже екстатично, мріють про майбутнє, справедливе й щасливе для трудового народу. І це майбутнє уявляється їм у світлі соціалістичного ідеалу, більш усвідомлюваного Етьєном Лантьє і скоріше інтуїтивно вловлюваного Бенедьом Синицею. Цим головні герої романів Франка, Золя та інших письменників кінця ХІХ—початку ХХ ст. теж принципово різняться від героїв Діккенса і Гаскелл, Гюго і Жорж Санд.

Але повернемося до сюжетних аналогій і сход-

жень у романі Франка і в творах його типологічного ряду. Зокрема, продовжуючи зіставлення романів Франка і Золя в цьому плані, бачимо, що як Бенедьо Синиця, так і Етьєн Лантьє приходять до висновку про необхідність боротьби з підприємцями, організації страйку, і схиляють до цієї думки більшість робітників. Характерно, що обидва вони організацію страйку починають зі створення каси взаємодопомоги. До кульмінаційних моментів в обох романах належать сцени сходок робітників, на яких приймаються відповідальні колективні рішення. І симптоматично, що, малюючи ці сходки, обидва письменники вдаються до аналогічного образного ряду: буря, грозові хмари, вітер тощо. «Буря збиралася над Бориславом — не з неба до землі, але з землі проти неба,— так починає Франко кульмінаційний, десятий розділ роману.— На широкому болонню, на бориславській і банській толоці, збиралися грізні хмари: се ріпники сходилися на велику робітницьку раду» (15, с. 389). А в «Жерміналі» відповідний розділ починається так: «Сходка зібралася в Баб'ячій логовині, на широкій недавно вирубленій просіці в лісі... Лунав невиразний гомін величезного натовпу, — здавалося, в цьому нерухомому, вкритому памороззю лісі загув вітер, передвіщаючи бурю» (с. 315).

З цих моментів в обох романах, особливо в «Жерміналі» Золя, увага все більше переключається на робітничу масу, яка прийшла в рух, з'являється все більше майстерно виписаних масових сцен і картин, які засвідчують появу масового героя — пролетаріату, що піднявся на боротьбу. Це було справжнє знамення часу, тут виникає характерна тенденція, яка набуватиме все більше розвитку в прогресивній літературі наступних десятиліть.

Ясна річ, у романах Франка і Золя, в інших

тогочасних творах на робітничу тематику знаходимо й численні розходження і відмінності в сюжетобудові, зумовлені різнорідними причинами. Проте вони не можуть змінити, тим більше зняти, головного — наявності в основі названих творів певної спільної моделі сюжету, яка «програмувалася» спільними закономірностями суспільно-історичного й почасти літературного розвитку різних країн.

Наявність цієї спільної сюжетної «моделі» проявляється й у тому, що як у романі Франка, так і в романі Золя в момент крайнього загострення класової боротьби гору беруть стихійні сили масового робітничого руху: Етьєн Лантьє втрачає здатність керувати натовпом, охопленим гнівом та жадобою руйнування, і сам скоряється його стихійному пориву («...він захмелів і тепер сам підбивав товаришів зламати насос, який врятував від знищення кілька годин тому» (с. 347). Бенедьо Синиця після викрадення каси взаємодопомоги відходить в тінь, настає час дій для братів Басарабів, поборників помсти й розправи з гнобителями («...тільки брати Басараби не змінилися і, бачилось, не дуже сумували. Ба, що більше, на їх лицах виднілось щось, немов потаємна радість, немов оце сповнилось те, чого вони дожидали» (15, с. 472)). А за цим вибухом стихії настає неминуча поразка, придушення виступу робітників, що бачимо в романі Золя і чого не бачимо в романі Франка тільки тому, що він залишився незавершеним.

Загалом же в сюжеті аналогії та сходження творів даного типологічного ряду знаходять найбільш повне й наочне вираження. І це насамперед тому, що сюжет є тим елементом структури літературного твору, який поєднує його змістовий і формальний рівні. А це також означає, що в сюжеті з особливою інтенсивністю проявляються як су-

спільно-типологічні, так і літературно-типологічні сходження, притаманні певному етапу інтернаціонального літературного процесу.

Як зазначалося, роман Франка «Борислав сміється» та інші твори його типологічного ряду мають пряме й активне відношення до процесу формування соціалістичного реалізму, який у той час набував все більшого розмаху та інтенсивності. Ясна річ, це окрема велика проблема, яка потребує спеціального поглибленого вивчення. В даному випадку ми торкнемося лише деяких її моментів, установлюючи на основі здійснених типологічних зіставлень місце й значення роману Франка в контексті тогочасного літературного процесу. Водночас тим самим і буде підведений основний підсумок цього розділу.

Тут слід вказати й на такий історико-літературний факт. В європейських і американській літературах останньої третини ХІХ ст. робітничу тему розробляли головним чином натуралісти або ж письменники, пов'язані з натуралістичною традицією. Так, у Франції до неї звернувся Золя, а потім зверталися переважно письменники, що йшли в його річищі (Л. Декав, Ж. Роні Старший, Б. і П. Маргеріти, О. Мірбо, бельгієць К. Лемонье та інші). Своєрідна ситуація склалася в німецькій літературі, де на ранньому етапі розвитку натуралізму виник його зв'язок з робітничим та соціалістичним рухом, і один час німецька соціал-демократична партія навіть схилялася до погляду на натуралізм як художнє вираження названого руху. Цей погляд відбився і в статтях Ф. Мерінга кінця 80 — початку 90-х рр., але в них разом з тим ставилося питання, чи виявить натуралізм таке прагнення до правди, яке дозволить йому відобразити не тільки розклад і гнилизну старого суспільства, а й «нове

життя, що зароджується, яким воно має стати й стає з кожним днем»²⁷.

Подальший розвиток натуралізму перекреслив ці надії, виявив нездатність цього напрямку стати й художнім вираженням «нового життя», робітничого й соціалістичного руху. І після дискусії на Готському з'їзді німецька соціал-демократична партія змінила ставлення до натуралізму на різко критичне. Ясна річ, зазначена неспроможність натуралізму не є підставою для огульного заперечення тих численних творів на робітничу тему, які з'явилися під кінець минулого століття в ріді цього напрямку. Все ж вони несли, хай і неповну, правду про тяжке становище робітничого класу, вони були пройняті співчуттям до його страждань і боротьби, викривали нелюдськість капіталістичного ладу, зрештою, сприяли ствердженню робітничої теми в літературі, приверненню до неї уваги громадськості. Але все це не повинно закривати основного: неспроможності натуралізму в повному оволодінні робітничою темою. Можна сказати, що він широко ввів у літературу цю принципово важливу тему, але висвітлити її всебічно не міг внаслідок обмеженості свого творчого методу, його невідповідності новим завданням і цілям. Натуралісти могли вражаюче показати бідування і страждання робітничого класу, але виявили безпорадність у відтворенні його боротьби за звільнення від соціального гноблення, за перебудову суспільства. Все це вже перебувало за межами можливостей натуралістичного методу, для цього необхідний був якісно новий метод, заснований на революційному марксистському світогляді.

Історично продуктивними в розробці робітничої

²⁷ Меринг Ф. Литературно-критические статьи.— М., 1934.— Т. 2.— С. 309.

Теми виявилися реалістичні твори, здатні висвітлювати цю тему в двох її основних аспектах, співвіднесених між собою (пролетаріат як жертва капіталістичного ладу і пролетаріат як перетворююча сила суспільного розвитку). Власне, роман Франка «Борислав сміється» і був першим твором реалістичної літератури, де цілком виразно намітилося подібне трактування робітничої теми.

В історії світової літератури остання третина ХІХ — початок ХХ ст. — це епоха, коли формування нового художнього напрямку — соціалістичного реалізму — вступило у вирішальну стадію, перетворившись на одну з провідних тенденцій літературного поступу. Цей процес був зумовлений всім ходом суспільного й художнього розвитку людства і мав інтернаціональний характер: у різних національних літературах відбувалося тоді визрівання і нагромадження елементів нового напрямку, але найбільш раннього свого завершення названий процес досягнув у російській літературі в творчості М. Горького. Його роман «Мати» і драма «Вороги», що з'явилися 1906 р., були першим завершеним втіленням нової художньої системи соціалістичного реалізму.

Загальновідомо, що соціалістичний реалізм у своєму становленні й розвитку спирався на досвід і досягнення всієї світової літератури й мистецтва, а його генезис пов'язаний з багатьма їх напрямками, течіями, явищами. Проте без перебільшення можна сказати, що в його, так би мовити, безпосередній практиці формування особлива роль належала тому відгалуженню реалістичної літератури останньої третини ХІХ — початку ХХ ст., яке розробляло тему життя й боротьби робітничого класу — власне, творам аналізованого в цій розвідці типологічного ряду.

У зв'язку з цим необхідно згадати, що кожному літературно-художньому напряму властивий пре-валюючий інтерес до певних аспектів і колізій життя, певних проблемно-тематичних комплексів. Адже в різні історичні епохи основна увага мистецтва спрямовується «в ту сферу відносин між людиною і світом, в якій митець сподівається знайти визначальні закономірності буття, його початки й кінці»²⁸. Важливу роль ці проблемно-тема-тичні комплекси відіграють на стадії становлення літературно-художніх напрямів. Так, у становленні і розвитку романтизму особливе значення мала тема протиставлення особистості суспільству, не-примиреного конфлікту між ними. Реалістів ХІХ ст. передусім приваблювала сфера соціальних відносин особистості, діалектична взаємодія харак-теру й соціального середовища. Для соціалістично-го реалізму на стадії його становлення основопо-ложне значення мала тема боротьби труда й капі-талу, класового конфлікту пролетаріату й буржу-азії. З розробки цього проблемно-тематичного комплексу й починався соціалістичний реалізм. Безпосередньо його генезис, на наш погляд, роз-починається з моменту, коли література починає відбивати злиття робітничого руху й соціалізму, коли в ній з'являються спроби розкриття супереч-ностей і колізій дійсності в перспективі революцій-ного розвитку, спроби тлумачення життя й бороть-би пролетаріату в світлі соціалістичних ідеалів.

Трактуючи проблему генезису й становлення со-ціалістичного реалізму, дослідники часто всю ува-гу зосереджують на «реалізмі» і не надають належ-ного значення складнику поняття «соціалістичний». Тим часом цей новий метод міг складатися й роз-

²⁸ Каган М. Метод как эстетическая категория // Вопр. лит.— 1967.— № 3.— С. 113.

виватися тільки на основі зближення митців з марксистським світоглядом, засвоєння ідей наукового соціалізму, і дослідження цього процесу має бути неодмінним, принципово важливим компонентом вивчення проблеми генезису й становлення соціалістичного реалізму. Конкретно ж освоєння літературою соціалістичних ідей відбувалося тоді головним чином через зближення письменників з робітничим класом, через заглиблення їх в тему боротьби труда й капіталу.

Належність того чи іншого твору літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст. до генезису соціалістичного реалізму зрештою означає, що в ньому з'явилися певні елементи й тенденції нового методу. Проте існують, проявляються вони ще в параметрах інших художніх систем — критичного реалізму, прогресивного романтизму, почасти деяких авангардистських течій. В цю епоху, яку В. І. Ленін визначив як «цілком закінчений історичний період»²⁹, в різних літературах відбувається процес нагромадження елементів і тенденцій нового методу, який посилюється з кожним десятиліттям і, зрештою, приводить до «якісного стрибка» в творчості Горького часів першої російської буржуазно-демократичної революції, до появи нової художньої системи — соціалістичного реалізму.

Нагромадження елементів нового методу було досить тривалим і складним процесом, який мав різні аспекти й форми вияву. Але з певністю можна сказати, що найбільш інтенсивно й продуктивно протікав він у творах того типологічного ряду, до якого належить роман Франка «Борислав сміється», — в реалістичних творах, у яких на рівні, більш високому, ніж у попередній період, розробля-

²⁹ Ленін В. І. Повне зібр. творів. — Т. 41. — С. 16.

лася тема життя й боротьби робітничого класу. Оскільки ж, як показано вище, романом Франка відкривається цей типологічний ряд і деякі характерні якості ряду проявляються в ньому з особливою повнотою і виразністю, то все це вказує на важливе типологічне значення роману в генезисі соціалістичного реалізму не лише в українській літературі, а й у світовому літературному процесі. Нашими дослідниками вже були визначені найістотніші риси роману «Борислав сміється», які провіщають соціалістичний реалізм: це й змалювання робітничого руху Галичини в перспективі революційного процесу, і прагнення «представити у розвитку те, що тепер існує в зароді», і виведення образу робітника-борця, беззастережно відданого справі свого класу. А всім цим, зрештою, і визначаються місце й значення цього твору Франка в контексті інтернаціонального літературного процесу останньої третини ХІХ — початку ХХ ст.



У КОЛІ ЛІТЕРАТУР СОЦІАЛІСТИЧНОЇ СПІВДРУЖНОСТІ

Для з'ясування генези й типології соціалістичного реалізму в національних літературах принципово важливо належним чином враховувати два фактори: по-перше, його інтернаціональну природу, яка виразно проявилася вже на стадії становлення, і, по-друге, синтезуючий характер його естетики й поетики, теж властивий йому іманентно. Проблему своєрідності генези й типології соціалістичного реалізму в українській літературі ми й спробуємо розглянути, виходячи з цих двох основоположних моментів.

Подібно до попередніх епохальних художніх напрямів, соціалістичний реалізм постав як відповідь на потреби й вимоги суспільно-історичного й духовно-практичного розвитку всього людства. Він закономірно виникає в епоху пролетарських революцій і будівництва соціалістичного суспільства як необхідне породження даного етапу суспільного поступу й водночас його найголовніше й найпереконливіше художнє вираження. Безпосередньо ж він починає складатися там і тоді, де розгортається взаємодія соціалістичного світогляду, ідей наукового соціалізму з художнім процесом, з рухом літератури й мистецтва. Слід тут сказати, що в системі соціалістичного реалізму світоглядному фактору належить особлива функціональна роль.

«Важливо підкреслити,— нагадує В. Р. Щербина,— що соціалістичний реалізм відзначається небаченою раніше ясністю, міцністю і обґрунтованістю теоретичної бази»¹. Численні факти засвідчують, що наприкінці ХІХ й на початку ХХ ст. зазначений процес інтенсифікувався в Західній Європі й США, в Росії і зарубіжних слов'янських країнах.

Так, у Франції особливо примітним явищем цього плану була література Паризької комуни, яка вищої зрілості досягла вже після розгрому комуни, в 70—80-х рр. минулого століття (поезія Е. Потье, трилогія Ж. Валлеса «Жак Вентра» та ін.). На рубежі століть література, пов'язана з соціалістичним рухом, значного розвитку набрала також в Англії, де її вищими досягненнями були: творчість В. Морріса, зокрема його роман «Вісті нізвідки» (1890), і роман Р. Трессела «Філантропи в рваних штанах» який створювався в 1905—1910 рр. В той же час М. Андерсен-Нексе пише відомий роман «Пелле-Завойовник», який став етапним явищем на шляхах формування соціалістичного реалізму в скандинавських літературах. Аналогічний процес розпочинається у той час також у зарубіжних слов'янських літературах².

Названим і багатьом іншим творам справді притаманні окремі якості й риси, характерні для художньої системи соціалістичного реалізму. В деяких творах вони настільки виразні й вагомі, що ці твори інколи відносять до нового революційного напрямку світової літератури. Такі визначення, наприклад, нерідко давалися роману Нексе «Пелле-

¹ Проблемы реализма в мировой литературе. — М., 1960. — С. 72.

² Див.: Марков Д. Ф. Генезис социалистического реализма. — М., 1970.

Завойовник», хоч сам автор, до речі, це заперечував, вказуючи, що «ідеологічні засновки» твору ще не були цілком соціалістичними³. Англійські літературознавці-марксистки подібним чином інтерпретують згаданий роман Трессела й ведуть від нього початок соціалістичного реалізму в національній літературі⁴.

Безперечно, в названих та багатьох інших творах того часу наявні елементи соціалістичного реалізму, нерідко вагомі й активні, але вони ще не представлені в системній повноті й цілісності, що тільки й дає змогу говорити про сформований новий напрям. Усі ці твори належать до етапу становлення соціалістичного реалізму в широких інтернаціональних масштабах. Першими творами, де соціалістичний реалізм заявив про себе як про сформований напрям, були роман Горького «Мати» і драма «Вороги», які з'явилися 1906 року. Як відомо, їхня поява зумовлена передусім глибинними суспільно-історичними факторами: і тим, що на рубежі століть центр революційного руху перемістився в Росію, і тим, що на початку століття тут відбувалася буржуазно-демократична революція, в якій однак головною рушійною силою виступав пролетаріат, і тим, що незважаючи на тимчасову поразку, тут визрівала переможна пролетарська революція.

Завершення процесу формування соціалістичного реалізму набуло принципового значення не тільки для російської, а й для світової художньої культури. З цього часу починається широкий, дедалі зростаючий вплив творчості Горького, а потім радянської літератури на світову літературу, на станов-

³ Неустроев В. П. Литература скандинавских стран (1870—1970). — М., 1980. — С. 130.

⁴ Див.: Essays on Socialist realism and the British cultural tradition.— London, 1953.

лення й розвиток в ній соціалістичного реалізму. Цей вплив стає визначальним у світовому художньому розвитку, без якого годі уявити рух його прогресивних течій і тенденцій. Однак, не можна забувати й про те, що впливи все-таки лишаються впливами, а головними виступають іманентні процеси становлення і розвитку соціалістичного реалізму в різних національних літературах. Нехтування цією істиною може грати на руку реакційним буржуазним ідеологам, які твердять про «експортування» соціалістичного реалізму з Радянської Росії. Все це тим більше загострює необхідність поглибленого вивчення іманентного процесу становлення і розвитку соціалістичного реалізму в кожній національній літературі.

Зрозуміла річ, тут не є винятком і українська література рубежу століть. Становлення соціалістичного реалізму — процес інтернаціонального масштабу й характеру, який охоплював і українську літературу. Розвивалася вона в особливо тісних зв'язках з російською літературою, і отже, фактори, які сприяли прискореному розвитку соціалістичного реалізму в російській літературі, поширювалися й на літературу українську.

Становлення соціалістичного реалізму в українській літературі на рубежі століть найвиразніше проявилось в таких її визначних явищах, як роман Франка «Борислав сміється», повість Коцюбинського «Гата Моргана» та революційна поезія Лесі Українки. Ясна річ, що ці твори ще не були явищами соціалістичного реалізму, і не треба їх «підтягувати» до цього методу. Але не менш безперечна й наявність в них елементів і тенденцій, притаманних новому методу, що дає необхідні підстави включати їх до широкого типологічного ряду творів світової літератури, в яких проявлявся процес фор-

мування соціалістичного реалізму, які були свого роду маніфестаціями цього процесу⁵. В жодній національній літературі соціалістичний реалізм як нова художня система не міг виникнути одразу, «в готовому вигляді», появі його передували тривалий процес становлення, нагромадження нових елементів і рис, що готують перехід в нову якість. В українській літературі цей перехід, тобто поява сформованого методу соціалістичного реалізму, теж відноситься вже до післяжовтневого періоду.

Другий принципово важливий фактор, який необхідно враховувати, ставлячи проблему генези й типології соціалістичного реалізму, це його синтезуючий характер, що виразно проявився вже на стадії становлення методу. Конкретні дослідження, здійснені за останні десятиліття⁶, показали непереконливість концепцій, які становлення соціалістичного реалізму однобічно пов'язували або з еволюцією критичного реалізму, або з розвитком революційної пролетарської літератури. Вони підтверджують записані в новій редакції «Програми Комуністичної партії Радянського Союзу» положення про те, що мистецтво соціалістичного реалізму «поєднує сміливе новаторство в правдивому художньому відображенні життя з використанням і розвитком усіх прогресивних традицій вітчизняної та світової культури. Перед діячами літератури і мистецтва — широкий простір для справді вільної творчості, підвищення майстерності, дальшого

⁵ Докл. про це: *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985. — С. 288—313.

⁶ Див.: *Муратова К. Д.* Возникновение социалистического реализма в русской литературе. — Л., 1966; *Марков Д. Ф.* Генезис социалистического реализма; Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2-х т. — М., 1971.

розвитку різноманітних реалістичних форм, стилів і жанрів»⁷.

Безперечно, основними й визначальними в формуванні соціалістичного реалізму виступали реалістичні елементи й традиції. І це цілком закономірно, оскільки реалізм є мистецтвом, яке найбільш відповідає завданням і потребам духовно-практичної діяльності людства на високих стадіях розвитку суспільства, сказати б, ізоморфним структурам суспільного життя і структурам свідомості на цих стадіях. Саме в реалізмі з найбільшою повнотою і послідовністю виявилися провідні закономірності й тенденції художнього процесу ХІХ—ХХ ст. Тому соціалістичний реалізм як напрям світової літератури й мистецтва, що разом з тим знаменує новий етап у художньому розвитку людства, міг виникнути й розвиватися передусім на реалістичній основі. Завдання першорядного значення — художнє пізнання і правдиве витлумачення соціальної дійсності, її прихованого «механізму», її глибоких суперечностей і конфліктів, — могло здійснюватися лише засобами й структурами реалізму.

Однак традиційна реалістична система, що склалася в ХІХ ст., все виразніше виявляла свою невідповідність динамічній дійсності епохи революційних перетворень, новим завданням і вимогам, які поставали перед літературою. Як відомо, в критичному реалізмі рубежа століть відбувалися глибокі зрушення і модифікації; звичайно, не всі вони безпосередньо вели до формування соціалістичного реалізму, але в тій чи іншій мірі вони засвідчували необхідність виникнення нової реалістичної системи. Особливо примітні ці зрушення на змістовому,

⁷ Матеріали ХХVІІ з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу. — К., 1986. — С. 201.

проблемно-тематичному рівні реалістичної літератури означеного періоду. Це, насамперед, поява теми робітничого класу, боротьба труда й капіталу, якій належить провідна роль у генезі й розвитку літератури соціалістичного реалізму. Але і в творах на інші теми — із життя селянства, міської бідноти тощо — все частіше з'являються образи людей з народу, які повстають проти соціальної несправедливості, активно відстоюють свої інтереси й права. Багато визначних митців цього періоду входять в орбіту соціалістичних ідей, тією чи іншою мірою засвоюють соціалістичну ідеологію (А. Франс, Р. Роллан, Б. Шоу, Д. Лондон, Е. Верхарн, Е. Аді, І. Франко, Леся Українка та ін.). Це не тільки загострює їхнє критичне ставлення до капіталістичного ладу, а й стимулює пошуки виходу, сприяє усвідомленню необхідності корінних суспільних перетворень. Відповідно, посилюється інтерес до активного героя, що вступає на шлях боротьби, зокрема до пролетаря-соціаліста, робляться спроби його змалювання⁸.

Все це були явища, які провіщали виникнення соціалістичного реалізму, готували ґрунт для нього. Характерний твір цього плану — роман Франка «Борислав сміється» (1882), де відбито ранній етап робітничого руху в Галичині. Але про цей роман саме в такому розрізі вже йшлося в попередньому розділі нашої книги, і не будемо тут повторювати сказане.

Принципово-важливим явищем цього ж плану в українській літературі була також повість Коцюбинського «Fata Morgana». Як встановили радянські дослідники, революція 1905 року в українському

⁸ Див.: Идеи социализма и литературный процесс на рубеже XIX—XX веков. — М., 1977.

селі зображена в повісті з ідейних позицій, близьких до політичної програми РСДРП. «Так глибоко і точно змалювати події 1905—1907 рр. М. Коцюбинський зміг, лише будучи добре обізнаним з соціал-демократичною літературою, зокрема з роботами В. І. Леніна «До сільської бідноти», «Перегляд аграрної програми робітничої партії», які він у свій час вносив у каталог книг, призначених для розсилки кореспондентам губернського земства»⁹. Зіставивши основні положення брошури Леніна «До сільської бідноти» з провідними темами й мотивами повісті «Fata Morgana», П. Й. Колесник зробив висновок, що ця брошура «була тим загальним ідейним орієнтиром, який допоміг Коцюбинському правильно розібратися в складних процесах на селі в епоху революції»¹⁰. Письменник дав точну розстановку класових сил на селі в 1905—1907 рр., правильно намітив основні тенденції розвитку подій, змалював селянську масу не як стихійний натовп, але і як борця за свою кращу долю, показав керівну роль робітництва в революційній боротьбі. Хомі Гудзю, традиційному для української літератури образі стихійного бунтаря, письменник протиставив робітника-соціаліста Марка Гущу, який піднімає селян на організовану боротьбу. Серед численних творів на селянську тему повість Коцюбинського типологічно дуже близька до повісті Горького «Літо» (1909), в якій відображено визрівання революційних сил і пробудження революційної свідомості на селі.

Отож, соціалістичний реалізм формувався передусім на основі реалістичної традиції. Та разом

⁹ Калениченко Н. Великий сонцепоклонник. — К., 1967. — С. 190.

¹⁰ Колесник П. Й. Коцюбинський — художник слова. — К., 1964. — С. 327.

з тим активну роль у його становленні й розвитку відіграв романтизм. З'ясовуючи це питання, треба належно врахувати особливу суспільно-історичну та естетичну природу соціалістичного реалізму, специфіку властивого йому «поєднання часів». Для нового напрямку, який складався в умовах небаченого суспільно-історичного перелому, насущною стала необхідність заглядання в майбутнє, зображення життя у тісному зв'язку сучасного й майбутнього, в його спрямованості, всупереч всіляким перепонам, в майбутнє, тоді як минуле рішуче засуджувалось як час рабства трудового народу. Це особливе «поєднання часів», цю палку спрямованість в майбутнє неможливо було виразити, залишаючись у рамках традиційної системи критичного реалізму, і звідси широке звернення тогочасної соціалістичної літератури до романтизму, майже повсюдна його активізація.

Так виник на рубежі століть новий революційно-пролетарський романтизм, що являє собою пізню модифікацію романтичного типу творчості, яка постала на ґрунті робітничого революційного руху. Визнаючи своєрідність цього романтизму, не слід проте й надто відокремлювати його від прогресивних романтичних течій ХІХ ст., хоча б тому, що формувався він під їхнім величезним впливом, використовуючи їх образність і поетичну мову. Загальновідомо, яке величезне значення для англійської робітничої і соціалістичної літератури мала спадщина великих революційних романтиків першої третини ХІХ ст., Байрона і Шеллі. У Франції революційно-пролетарська поезія, включаючи й поезію Паризької комуни, розвивалась, звертаючись до арсеналу романтизму, зокрема до громадянської та викривальної поезії Гюго, Барб'є та ін. В українській літературі часів становлення соціалі-

стичного реалізму аналогічну роль відігравав революційний романтизм Шевченка, Лесі Українки та ін.

Як бачимо, вже на стадії свого становлення соціалістичний реалізм виступає синтезуючим напрямом, знімаючи ту відокремленість і навіть протиставленість реалістичного й романтичного начал, що з'явилися в європейських літературах другої половини ХІХ ст. Важливо також зазначити, що роль і значення романтичної традиції в становленні й розвитку соціалістичного реалізму в різних національних літературах була неоднаковою. Тут багато залежало від того, наскільки значною була питома вага романтизму в тій чи іншій національній культурі на початку нового століття, наскільки живою і активною була в ній романтична традиція. Скажімо, якщо в російській літературі й мистецтві минулого століття відбувся яскравий розквіт реалізму, то в літературі й мистецтві західних і південних слов'ян до останніх десятиліть превалював романтизм, а реалізм не набув такого ж переконливого розвитку. Зрозуміла річ, тут роль романтичної традиції в генезі й становленні соціалістичного реалізму була значнішою, активнішою, так само як і романтичного елемента — в його сформованій художній системі. В цій «різноактивності» складників — один із найважливіших витоків національної своєрідності соціалістичного реалізму в різних літературах, його типологічних особливостей.

Говорячи про те, що соціалістичний реалізм виникає як синтезуючий напрям, не можна проминути й питання про авангардистські течії 10—20-х років. Наші дослідники підходять до нього по-різному, існує й така точка зору, що причетність «лівого мистецтва» до формування соціалістичного реалізму

му — проблема уявна. Прибічники цього погляду, розчиняючи «ліве мистецтво» в модернізмі, доводять його несумісність із реалізмом і непричетність до становлення нового революційного методу. Однак подібні твердження суперечать дійсності художнього розвитку, численним фактам, які виключаються з аналізу й узагальнень.

Такий підхід не узгоджується з вимогами, які нині партія ставить перед суспільними науками. Як наголосив М. С. Горбачов на Всесоюзній нараді завідуючих кафедрами суспільних наук 1 жовтня 1986 р., «треба знову-таки звернутися до діалектики, її методу розкриття суті того чи іншого предмета або явища, розвитку думки і пізнання через суперечності»¹¹.

В даному випадку діалектика суперечливого розвитку полягала зокрема у тому, що й авангардистські течії відігравали помітну роль у розвитку революційного мистецтва 10—20-х років, із якого кристалізувався соціалістичний реалізм як напрям світової літератури. Відомо, що в Росії представники «лівого мистецтва» в переважній більшості стали на бік Жовтневої революції. У своїй доповіді на VI Міжнародному з'їзді славистів Д. Д. Благой звернув увагу на те, «що серед зовсім небагатьох, хто одразу ж круто стали за Жовтень, заклали перші непорушні граніти в будову виникаючої радянської літератури, опинились найкрупніші, найзначніші діячі того ж таки російського модернізму»¹².

¹¹ Комуніст України. — 1986. — № 11. — С. 5.

¹² Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. — М., 1968. — С. 450—451. У той час в радянській науці ще не проводилася диференціація між модернізмом і авангардизмом — «лівим», бунтарським, стихійно-революційним мистецтвом.

Можна без перебільшення сказати, що подібний відгук Жовтнева революція знайшла і в авангардистських колах зарубіжних країн. Так, у Німеччині в роки революційного піднесення (1918—1923) виразниками антикапіталістичного протесту й революційних поривів до кращого майбутнього виступали, головним чином, ліві експресіоністи, із середовища яких вийшло чимало видатних митців — зачинателів соціалістичного реалізму в цій країні (Й. Бехер, Б. Брехт, Ф. Вольф, К. Кольвіц, О. Дікс, Г. Грундіг та ін.). Подібна ситуація спостерігалася тоді й у французькій, чеській, польській, болгарській та інших літературах.

Промовистий і той факт, що творча еволюція багатьох найвидатніших письменників соціалістичного реалізму в світовій літературі бере початок із різних авангардистських течій; в цьому ряду — Маяковський і Брехт, Бехер і Зегерс, Арагон і Елюар, Незвал і Тувім, Неруда і Хікмет. Отож, очевидно, мають рацію дослідники, які не виключають «ліве мистецтво» із процесу становлення соціалістичного реалізму, і в авангардистських течіях вбачають «суперечливе явище всередині соціалістичної літератури»¹³. Адже авангардизм, будучи в плані суспільно-політичному мистецтвом антикапіталістичним, стихійно-революційним, в плані естетико-художньому далекий від реалізму, «стикований» з естетикою модернізму. Тому синтезування авангардистських елементів соціалістичним реалізмом відбувається шляхом їх модифікації. Звідси неминучість ґрунтовної перебудови естетики й творчості митців, які прийшли до соціалістичного реалізму із різних авангардистських течій (досить тут згада-

¹³ Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. — М., 1975. — С. 125.

ти хоча б Маяковського, Бехера, Брехта, Арагона, Неруду, Незвала).

Але це зовсім не означає, що авангардистські пошуки й відкриття виявилися непотрібними соціалістичному реалізму й не сприяли його художньому збагаченню. Подібні уявлення надто спрощені, ними ігнорується діалектична складність реального художнього процесу. Конкретні факти становлення й розвитку соціалістичного реалізму говорять про інше, про синтезування ним, на реалістичній основі, художніх засобів і форм «лівого мистецтва», породженого бурхливою революційною епохою. При уважному розгляді виявляється, що й згадувана перебудова видатних соціалістичних митців зовсім не була їхнім повним зреченням від попереднього художнього досвіду. В передмові до збірника «Поезія соціалізму», де аналізуються явища цього типу, слушно говориться: «Зріла поезія Елюара й Бехера, Хікмета й Тувіма, Незвала й Неруди являє собою особливу форму художнього синтезу. Соціалістичній поезії наших днів не чужа нервова напруга експресіонізму чи дерзновенна словесно-образна асоціативність сюрреалізму; ця поезія може користуватися апатуючими прозаїзмами, які, наприклад, відігравали роль в революційній ліриці А. Йожефа, або різкими ораторськими нотами, характерними для «Сірих колон» Бехера та інших поетичних книг 20-х рр. Але синтез передбачає найглибше переосмислення окремих естетичних засобів і моментів художнього бачення світу. І характер цього синтезу зумовлений новим, дійсно революційним поглядом на суспільство й особистість»¹⁴.

До аналогічних висновків приходять також вчені

¹⁴ Поезия социализма. Художественные открытия поэзии социалистического реализма. — М., 1969. — С. 6—7.

європейських соціалістичних країн, зокрема відомий болгарський естетик і теоретик літератури Т. Павлов. Він відзначає здатність соціалістичного реалізму, не міняючи своєї сутності, збагачуватися набутками інших літературних напрямів і течій. «Соціалістичний реалізм,— пише Т. Павлов,— після впадіння в нього інших літературних потоків став більш повноводним, але зберіг свою сутність, хоч і дотепер продовжує асимілювати найбільш яскраві, цінні моменти прогресивної романтики, символіки, імпресії, експресії і навіть гротеску»¹⁵.

В українській літературі соціалістичний реалізм теж складався передусім на основі реалістичної традиції; як зазначалося, його найближчими, прямими попередниками в цьому плані були Франко й Коцюбинський. Разом з тим українська література належить до тих літератур, в яких становлення соціалістичного реалізму відбувалося при високоактивній участі романтичної традиції, яка йшла насамперед од революційного романтизму Шевченка й Лесі Українки.

Окремо тут слід сказати про революційний романтизм Лесі Українки, творчість якої, як і творчість Франка та Коцюбинського, безпосередньо вливалася в процес формування нового революційного методу в українській літературі.

Видатна поетеса вже на початку свого творчого шляху виступала речником передової, опозиційно настроєної української молоді. З першої її поетичної збірки звучить заклик до активної громадської дії, щоправда, спочатку він має дещо абстрагований характер, далі ж набирає все більшої суспільно-політичної визначеності, наближаючись до ідей-

¹⁵ Література исторического оптимизма. — М., 1977. — С. 33.

ної платформи РСДРП. Ще при зародженні соціал-демократичного руху на Україні поетеса виявляє до нього активний інтерес, читає марксистську літературу, згодом зближується з соціал-демократичними організаціями Києва і Львова, бере участь в їхній діяльності. Завдяки цьому вона приходить до усвідомлення ролі «робочих людей» в революційному русі: саме вони, як говориться в її відомій поетичній алегорії, запалюють «досвітні вогні», що розганяють темряву ночі, провіщають зорю визволення. Свій творчий метод Леся Українка визначала як романтичний, як «новоромантизм», який, будучи генетично пов'язаний зі «старим романтизмом» першої половини ХІХ ст., набуває разом з тим нових якостей і рис. Чи не найістотнішу відмінність між ними вона бачить ось у чому: «Старый романтизм стремился освободить личность,— но только исключительную, героическую,— от толпы; натурализм считал ее безнадежно подчиненной толпе, которая управляется законом и теми, кто лучше всего умеет извлекать пользу из этого закона, т. е. опять-таки толпой в виде класса буржуазии; новоромантизм стремится освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и при том активна, дать ей случай возвышать к своему уровню других, а не понижаться до их уровня, не быть в альтернативе вечного нравственного одиночества или нравственной казармы»¹⁶.

Таким чином, якщо «старий романтизм» ставив у центр уваги особистість, виділяючи її у натовпі й підносячи над ним, то новоромантизм, за Лесею

¹⁶ *Українка Леся. Твори: В 12 т. — К., 1977. — Т. 8. — С. 236—237.*

Українкою, ставить на меті «звільнення особистості в самому натовпі», причому ця особистість не зосереджується на собі, а прагне інших підняти до свого рівня. Чи не основною метою новоромантизму було звільнення особистості серед трудового народу, пригноблених класів і підняття її до людського рівня в її правах і можливостях. Цим новоромантизм Лесі Українки типологічно близький революційній романтиці пролетарської поезії.

До характерних особливостей української літератури необхідно віднести те, що в ній романтичний струмінь не послаблюється у сформованому соціалістичному реалізмі, а, скоріше, навіть посилюється.

Типологічну особливість становлення соціалістичного реалізму в українській літературі ми вбачаємо і в тому, що в цьому процесі «ліве мистецтво» не відіграло такої ж істотної ролі, як в деяких європейських літературах. Це не означає, що в той час на Україні його не було, йдеться про те, що його питома вага у розвитку революційної літератури була набагато меншою порівняно, скажімо, зі станом речей в німецькій, польській та інших літературах Європи. Можна сказати, що авангардистські течії в тогочасній українській літературі взагалі не набули значного розвитку. Як відомо, тоді в ній помітними течіями стали символізм, неокласицизм і футуризм¹⁷. Але ж із цих течій до авангарду, який виникає десь близько 1910 року, безперечно, належить лише футуризм. Щодо символізму й неокласицизму, то вони в контексті європейського художнього процесу були досить характерними породженнями літератури *fin de siècle*

¹⁷ Див.: Історія української літератури: В 8 т. — К., 1970. — Т. 6. — С. 92.

(кінця століття), а в 10—20-х рр. продовжувався їхній запізнілий розвиток в деяких літературах (крім української, тут можна ще назвати польську, чеську, болгарську та ін.). До того ж в тих явищах української літератури, які іноді відносили до «модернізму» або «авангардизму», нерідко романтичний елемент настільки сильний, що вони легко зливалися з романтичною традицією і діяли в її річищі. Особливо це стосується творчості письменників, тією чи іншою мірою пов'язаних з символізмом, зокрема В. Чумака, В. Кобилянського, Д. Загула та ін. І в цьому немає нічого дивного, оскільки символізм, який розвивався в тісному переплетінні з неоромантизмом, був зрештою не чим іншим, як пізньою модифікацією романтизму ХІХ ст.

Типологічні особливості національних систем соціалістичного реалізму набирають остаточної визначеності в процесі їхнього розвитку. Це стосується передусім художньо-стильових течій нового напрямку, різних співвідношень між ними, з чим пов'язане превалювання певних формо- і стилетворчих тенденцій в його національних системах. В національних літературах з'являються письменники, у творчості яких виразно розкриваються різні художньо-стильові течії соціалістичного реалізму. Це М. Горький і В. Маяковський у російській літературі, А. Зегерс і Б. Брехт — у німецькій, А. Барбюс і Л. Арагон — у французькій, І. Ольбрахт і В. Незвал — у чеській і т. д. В українській радянській літературі різні художньо-стильові течії не менш виразно проявляються, наприклад, у Тичини і Рильського, у Головка і Яновського. І, що важливо підкреслити, з часом цей художньо-стильовий рельєф соціалістичного реалізму не стирається, а ще більше увиразнюється.

Нині вже можна констатувати, що і в радянській

науці, і в науці європейських соціалістичних країн ствердилося розуміння соціалістичного реалізму як нового типу естетичної свідомості, нової художньої системи, яка володіє дуже широкими можливостями образного перетворення світу. У зв'язку з цим посилилась увага до вивчення естетико-художнього багатства і розмаїття соціалістичного реалізму, до типології його течій і стилів. У радянському літературознавстві першою була визнана романтична течія, в 60-х р. О. І. Овчаренко навіть запропонував гіпотезу щодо особливого романтичного напрямку в соціалістичній літературі, яка не витримала критичної перевірки. Ближча до істини точка зору Л. М. Новиченка: він розглядав романтичний струмінь як стильову течію всередині напрямку соціалістичного реалізму. Виходячи передусім із ситуації в українській літературі, він писав: «Основна лінія художньої диференціації тут, як і в багатьох братських літературах,— відмінності між реалістичним і романтичним стилями, тобто відмінності, зумовлені різним співвідношенням «об'єктивного» і «суб'єктивного» в художній творчості»¹⁸.

Тут хотілося б уточнити, що «суб'єктивні», лірико-інтроспективні форми у ХХ ст. дуже поширені і в суто реалістичній літературі. У нашому столітті між «суб'єктивним» у художньому мисленні і романтичними стилями абсолютного зв'язку немає, реалізм чудово освоїв суб'єктивні форми творчості, які при цьому зовсім не набувають романтичного характеру. Щоправда, українській літературі це властиво меншою мірою, в ній, як правило, зберігається традиційний зв'язок між «суб'єктивним» і «романтичним», лірико-інтроспективні форми на-

¹⁸ Новиченко Л. Н. Стиль — метод — жизнь // Наше общее дело. — М., 1970. — С. 177.

бирають яскравого романтичного забарвлення. Разом з тим романтичний елемент дуже істотний в художньо-стильовій течії соціалістичного реалізму, далекій від суб'єктивності й інтроспекції, течії, що характеризується зверненням до фольклорно-міфологічних структур та їх широким використанням. Ця течія досить репрезентативна в українській літературі, згадаймо хоча б «химерні романи» О. Ільченка, В. Земляка, Є. Гуцала, В. Дрозда та ін.

Загалом же слід сказати, що в соціалістичній художній культурі немає таких окремих напрямів, як соціалістичний реалізм і соціалістичний романтизм або ж соціалістичний реалізм і соціалістичний авангардизм, як вважають деякі вчені із країн соціалістичної співдружності¹⁹, є один багатогранний синтетичний напрям соціалістичного реалізму, який включає розмаїття художньо-стильових течій, що виходить із спільної світоглядної основи й спільних провідних принципів методу — народності й партійності, соціалістичного гуманізму, історизму нового типу, наукової орієнтованості та ін.

За слушним визначенням Д. Ф. Маркова, основний сенс вивчення соціалістичного реалізму на сучасному етапі «можна було б кваліфікувати як все більш поглиблений процес дослідження проблеми найширших естетичних можливостей творчого методу»²⁰. Принципово важливим кроком на цьому шляху було подолання спрощено-догматичного підходу до поетики соціалістичного реалізму, зведення

¹⁹ Див.: наприклад, статтю відомого угорського вченого Г. Кеpeci у кн.: Пути художественного прогресса. Литературно-художественная критика в ВНР. — М., 1978. — С. 95—96.

²⁰ Марков Д. Ф. О теоретических основах поэтики социалистического реализма // Социалистический реализм сегодня. — М., 1977. — С. 60.

її до одного, «життєподібного» зображення дійсності. Хоч у 30—50-х роках визнавався і синтетичний характер соціалістичного реалізму, і розмаїтість його форм і стилів, але все це залишалось словесними деклараціями, насправді ж «зображення життя в формах самого життя» абсолютизувалось як єдино можливий художній принцип і для критичного реалізму ХІХ й ХХ ст., і для соціалістичного реалізму. А це сковувало творчу думку й негативно відбивалося на художній практиці, обмежуючи пошук митців, вибір найбільш адекватних задумові й дійових форм ідейно-художнього вираження. Загалом подібна уніфікація протипоказана мистецтву, об'єктивним законам його розвитку. І не важко помітити, що в періоди, коли вона жорстоко «проводилася в життя», радянська література й мистецтво несли відчутні художні втрати, як це було, зокрема, в 30-ті рр. чи в повоєнне десятиліття. Час вже з усією визначеністю сказати, що наявність різних стилів чи художньо-стильових течій, що виходять із спільних світоглядних засад і принципів, вільний розвиток і змагання між ними,— це об'єктивний закон поступу літератури й мистецтва соціалістичного суспільства і необхідна передумова їхніх художніх звершень. «Необхідно,— говориться в постанові ЦК КПРС «Про журнал «Коммунист»,— культивувати змагання умів і талантів, змагальність у сфері художньої творчості»²¹.

Щодо типології соціалістичного реалізму, визначення його основних художньо-стильових течій, то з цього питання висловлюються різні думки. Деякі критики й літературознавці у визначенні основних

²¹ Постановление ЦК КПСС «О журнале «Коммунист» // Правда. — 1986. — 22 авг.

художньо-стильових течій чи тенденцій соціалістичного реалізму виходять з притаманної мистецтву єдності об'єктивного й суб'єктивного начал, із співвідношення цих начал у творчості митців. Окрім Л. М. Новиченка, цього ж «дихотомічного» принципу дотримуються Б. І. Гусев, Є. Ю. Сидоров та інші критики й літературознавці. Засновуючись на тому ж співвідношенні об'єктивного й суб'єктивного начал, А. Ельяшевич пропонує диференційовану систему стилів літератури соціалістичного реалізму — суб'єктивних, об'єктивних і проміжних, до яких він відносить романтичні стилі, що виростають і на об'єктивній, і на суб'єктивній основі²².

Та найбільш поширений в радянському літературознавстві «потрійний поділ» художньо-стильових течій соціалістичного реалізму, який варіюється у різних дослідників. «В середині соціалістичного реалізму,— писав Б. Л. Сучков,— явно відчутна присутність різних художніх течій, не відділених одна від одної твердими межами, але різних за способами зображення дійсності». За визначенням вченого, «одна з них, найбільш поширена, відтворює життя в об'єктивно існуючих в самому житті формах». Друга передає життя в умовно-метафоричній формі, нерідко далеко відходячи від життєподібності зображення. Третя, яку «часто називають романтичною, хоча з романтизмом у прямому значенні терміна вона не має нічого спільного... відзначається лірико-патетичним підходом до об'єкта дійсності, його поетизацією»²³.

Гадаємо, що художньо-стильове багатство соціалістичного реалізму до цих трьох течій не зводи-

²² *Эльяшевич А.* Единство цели, многообразие поисков в литературе социалистического реализма. — Л., 1973.

²³ *Сучков Б.* Исторические судьбы реализма. — М., 1968. — С. 384.

ться, і не випадково деякі дослідники, визначаючи їх, вдаються до більш широких і містких дефініцій, як-от: «стильові потоки» (Ю. Б. Борєв), «стильові річища» (М. К. Гей), «типи зображення дійсності» (О. М. Іезуїтов). На наш погляд, справді існують основні «стильові потоки» чи «річища», в яких проявляються провідні формотворчі тенденції соціалістичного реалізму і які, взаємодіючи між собою, витворюють широкий спектр його стилів і стильових течій.

У цілому реалізм ХХ ст. має широкий діапазон стилів і стильових течій, йому притаманні яскраво виражені художньо-стильові відмінності, які однак не виключають наявності спільного ядра, спільних світоглядно-естетичних установок і принципів. Адже «реалізм всюди, де митець йде до суті явищ, реалістична правда передбачає глибокий соціальний аналіз і широку перспективу художнього бачення, в межах якої зовсім не антагоністичні одне одному достовірна точність і дерзновенний політ фантазії»²⁴. Говорячи про широкий художній діапазон сучасного реалізму, вказують на такі його полюси, як документальна проза і філософська парабола: факти в їхній «справжності», конкретика емпіричної дійсності — з одного боку, крайня узагальненість образів і ситуацій, за якою починається «гола абстракція» — з другого. Але можливі й інші виміри художнього діапазону сучасного реалізму, виміри з іншими «полюсами». Не менший контраст виникає між тією ж документальною прозою чи драмою, де автор лише відбирає і упорядковує «готові» життєві факти, і прозою лірико-інтроспективною, де автор або ж «підставна особа» виступає

²⁴ Балашова Т. В. Актуальность реализма. — М., 1982. — С. 26.

безпосереднім сюжетом твору, організуючим центром його ідейно-художньої структури. Такі ж значні відмінності існують і між лірико-інтроспективною прозою — з одного боку, й філософсько-параболічною — з другого.

Отже, замість лінійної протилежності виникає трикутник контрастних художньо-стильових проявів сучасного реалізму, що засвідчують його виняткове художнє багатство й різноманіття. В основі їх — три провідні формо- й стилетворчі тенденції сучасного реалізму: об'єктивізоване, конкретно-аналітичне відображення дійсності, пов'язане з традиційними формами реалізму і «поетикою життєподібності»; умовно-метафоричне «моделювання», що переносить акцент на те, як мислиться митцем світ, і тяжіє до філософсько-інтелектуальної інтерпретації відносин людини й світу; її лірико-інтроспективне вираження, позначене високим рівнем суб'єктивізації, переломленням життєвого змісту крізь призму особистого переживання, духовного й душевного досвіду «я».

Зрозуміла річ, ці тенденції існують не ізольовано, а в постійному взаємозв'язку і взаємодії, являючи собою рухливу діалектичну єдність в динаміці художнього процесу, якою витворюється розмаїття стильових течій у сучасній літературі соціалістичного реалізму. Знаходимо в ньому й документальну прозу й драматургію, і конкретно-аналітичну течію в різних її проявах, як «доцентрових», так і «відцентрових», і течію психологічну, що здійснюється як в більш традиційних формах поєднання «епіки» й «психології», так і в формах ліричної інтроспекції, і філософсько-інтелектуальну течію в різних її формах, як «життєподібних», так і в умовних, параболічних чи символічних, і фольклорно-міфологічну течію і т. д. Всі ці течії і тенденції

набули різного розвитку в національних літературах, там існують різні співвідношення між ними, їхній різний «ієрархічний порядок», і цим неабиякою мірою визначаються типологічні особливості національних систем соціалістичного реалізму. В цьому плані література НДР виразно відрізняється від чеської літератури, чеська література — від угорської, угорська — від болгарської і т. д. Аналогічні відмінності існують і в літературах народів СРСР, складових частинах великої радянської літератури.

Поглянемо в зазначеному розрізі на українську радянську літературу й спробуємо в загальних рисах окреслити її типологічні особливості. Вже в 20—30-ті роки в ній визначилася й набрала значного розвитку епічна конкретно-аналітична течія, яка дотримується в своїй поетиці принципів відтворення життя у формах самого життя (А. Головка, І. Сенченко, П. Панч, І. Микитенко, Ю. Смолич та інші). І все-таки треба сказати, що ця художньо-стильова течія не набрала в українській літературі такого ж переконливого розвитку, не досягла такого ж аналітичного рівня, як в російській радянській літературі та деяких інших літературах народів СРСР. Не стала вона й безперечно домінуючою в українській радянській літературі, що слід віднести до її характерних типологічних особливостей. Але, відверто кажучи, тих особливостей, які не становлять її сильну сторону, оскільки глибока й твереза аналітичність відповідає «духові часу» в ХХ ст., нагальним потребам суспільного й духовного життя.

Та чи не найвиразніше типологічна своєрідність української радянської літератури проявляється у розвинутості й високій активності романтичного начала. Ця її своєрідність визначилася вже в 20—

30-ті рр., про що з особливою переконливістю свідчить творчість таких видатних митців, як Ю. Яновський і О. Довженко. Як зазначалося, романтичне начало проявляється в різних формах і художньо-стильових тенденціях, особливо ж у формі ліричної інтроспекції і у формі звернення до фольклорно-міфологічних мотивів і структур. Нерідко ці художньо-стильові тенденції поєднуються у митців, як це маємо у Яновського, зокрема в його оригінальних романах «Чотири шаблі» й «Вершники», а також у Довженка, правда, вже з перевагою другого складника — фольклорно-міфологічних структур.

Як відомо, «чистих» явищ ні в природі, ні в суспільстві не буває, і це повною мірою стосується також літератури та її розвитку. Названі основні художньо-стильові течії існують не в «чистому» вигляді, а в постійному взаємопереплетенні і взаємодії з іншими, мова може йти лише про превалюючу тенденцію, яка не виключає «чужерідних» складників. Так, у прозі Головка, зокрема в його романі «Бур'ян», дуже істотний лірико-імпресивний струмінь, який, накладаючись на епічно-аналітичну основу твору, і визначає його художньо-стильове обличчя.

Щодо філософсько-інтелектуальної течії з її умовно-метафоричною художньою мовою, то вона в українській радянській літературі не набула значного розвитку. Як відзначив Л. М. Новиченко, ще у ХІХ ст. в українській літературі склалася традиція, за якою філософська тематика розроблялася переважно в поезії і в набагато меншій мірі — у прозових жанрах²⁵. Ця ситуація радикально не

²⁵ Новиченко Л. М. Проблема стильової диференціації в східнослов'янських літературах. — С. 14.

змінилася і в українській радянській літературі: за своєю філософською наснаженістю поезія П. Тичини, М. Бажана, М. Рильського незрівняно переважала прозу 20—50-х рр. Якщо в поезії з'являлися твори, які за своїм змістом та ідейно-художньою структурою цілком належать до філософсько-інтелектуальної течії, як-от: цикл «В космічному оркестрі» чи поема «Похорон друга» Тичини, «Будівлі», «Числа» чи «Чотири оповідання про надію» Бажана, філософсько-медитативна лірика Рильського, то в тогочасній українській прозі можна спостерегти лише відповідну тенденцію, що проявлялася в творчості окремих письменників. Причому найбільш активно й масштабно — у митців романтично-експресивного складу, у тих же Довженка і Яновського.

Переходячи до порівняльно-типологічного розгляду сучасної української літератури, ми зосередимо увагу переважно на одному жанрі — жанрі роману, якому належить провідна роль у літературному процесі. До того ж розглядатимемо його головним чином в контексті європейських літератур соціалістичної співдружності, оскільки саме з ними українська література перебуває в постійних активних відносинах, що мають чітко виражений системний характер.

Ми можемо з повним правом говорити про існування нової культурно-історичної спільності соціалістичних країн, яка виникла після другої світової війни і вступу ряду країн на шлях соціалістичного розвитку. В її межах на основі всебічного зближення народів соціалістичної співдружності відбувається інтенсивний процес взаємозближення соціалістичних культур, процес формування спільності соціалістичних літератур, який є однією з найважливіших тенденцій культурного й літературного

розвитку в сучасному світі. Так виникає контекст однотипних літератур, які породжуються соціалістичною дійсністю і розвиваються в цілому на основі методу соціалістичного реалізму. З кожним роком зростає його роль і значення в розвитку національних літератур соціалістичного світу, активізується взаємообмін художніми цінностями.

Сучасна українська література, як невід'ємна складова частина великої радянської літератури, включена в ці процеси, в цей взаємообмін. Її міжнародний контекст і створюється передусім рухом літератур країн соціалістичної співдружності, що входять до принципово нової культурно-історичної спільності.

Водночас сучасна українська література і її провідний жанр — роман, включені і в світовий літературний процес, передусім у розвиток його прогресивних напрямів і течій. Тут теж маємо справу з контекстом позитивних взаємовідносин, що сприяють взаємозбагаченню літератур, їхньому поступальному рухові. На загал скажемо, що для сучасного українського роману не пройшли безслідно яскраві досягнення нового латиноамериканського роману, і активізація «химерного роману», яка спостерігалася в українській літературі 60—70-х рр., безперечно, пов'язана з цим явищем. На наш погляд, неабияке значення для сучасного українського роману має філософсько-інтелектуальна проза західноєвропейських літератур — проза Т. Манна і Г. Гессе, А. Камю і Веркора, молодших поколінь письменників; беручи до уваги певні тенденції, які намітилися в українському романі останнім часом, можна сказати, що значення цієї прози, освоєння її здобутків у перспективі мають зростати. Та й взагалі український радянський роман не залишається байдужим до найбільш значних художніх досягнень

і відкриттів західноєвропейських і американських митців, трансформуючи їх відповідно до своїх потреб та ідейних завдань, своїх національних художньо-естетичних традицій. Все це закономірно для нашого часу, коли так розширилися засоби комунікації і міжнародні літературні зв'язки набули незвичайної масштабності.

Проте сучасний український роман у контексті світової літератури — це особлива масштабна проблема, для розв'язання якої ще не назрів час. Тому ми обмежуємо своє завдання висвітленням його розвитку в контексті літератур соціалістичної співдружності. Полягає воно у виявленні як типологічних збіжностей, моментів спільності, так і розходження, своєрідності в розвитку сучасного українського роману на тлі розвитку цього жанру в літературах соціалістичної співдружності.

Риси спільності в розвитку сучасного українського роману й роману європейських країн соціалістичної співдружності найвиразніше проявляються в змісті творів, і це цілком закономірно: йдеться про соціально однорідну дійсність, яка висуває перед письменниками схожі, а то й ідентичні, завдання. Зрозуміло, що в житті соціалістичних країн існує своя специфіка, національною своєрідністю позначена й кожна із літератур цих країн, але саме через національно-своєрідне і виявляється в літературному процесі загальні типологічні закономірності, спільні або близькі тенденції. Впадає в око й синхронність розвитку літератур соціалістичних країн, зокрема роману, в повоєнні десятиліття. І справа тут не в тематичних сходженнях, а в переважаючому інтересі до певних аспектів і процесів дійсності, у висуненні на перший план певного проблемно-тематичного комплексу, у наявності того, що П. Медведєв точно назвав «ціннісним центром

в ідеологічному кругозорі епохи». «Саме цей ціннісний центр стає основною темою або, точніше, основним комплексом тем літератури даної епохи»²⁶. Такий спільний «ціннісний центр» устанавлюється в літературах європейських країн соціалістичної співдружності уже в перше повоєнне десятиліття, і чи не найвиразніше виявляється саме в жанрі роману. Не слід забувати, що в більшості цих літератур ще в 20—30-і роки склався і набув значного розвитку метод соціалістичного реалізму.

І в радянській літературі, і в літературах європейських країн народної демократії переважав тип роману, в якому названий «ціннісний центр» був зміщений на «зовнішню дійсність». Друга світова війна, героїчна боротьба народів Європи проти фашизму, велика визвольна місія радянської армії, повоєнні революційні перетворення в країнах народної демократії,— все це вимагало масштабного осмислення й відображення в романі, де рішуче переважала епічна настанова. Основна увага письменників зосереджувалася на змалюванні явищ і процесів об'єктивної дійсності, домінувала тенденція об'єктивізованого зображення людини: герой, його доля, поставали як частка світу, об'єктивної реальності, однозначно ними детерміновані. Невипадково цей період у літературах країн соціалістичної співдружності позначений розквітом роману-епопеї (трилогія М. Пуйманової «Люди на перехресті», «Гра з вогнем» та «Життя проти смерті», романи А. Зегерс «Мертві лишаються молодими», Д. Димова «Тютюн», Б. Чопича «Прорив» та інші). Визначні твори цього ж типу, правда, не без певних часових зміщень, з'являються і в

²⁶ Медведев П. Формальный метод в литературоведении.— Л., 1928.— С. 211.

українській літературі. «Світанок над морем» Ю. Смолича, «Таврія» і «Перекоп» О. Гончара, «Велика рідня» М. Стельмаха, «Вир» Г. Тютюнника та деякі інші твори більш ніж переконливо свідчать про «підлеглість» українського роману загальним закономірностям, типологічним «моделям» розвитку цього провідного жанру в літературах країн соціалістичної співдружності.

Однак на той час з'явилося немало й псевдоепічних романів, в яких зовнішні масштаби подій не відповідали внутрішнім масштабам героїв, а «естетика життєподібності» оберталася наївними уявленнями про те, що «форма роману повинна бути ідентичною формі подій, формі реальності»²⁷. Це був період, позначений загальним тяжінням до «епопейності», яка розглядалася як вища форма роману, вершина літератури соціалістичного реалізму. Для цього були серйозні об'єктивні причини, але чималу роль тут відігравала й критика, яка наполегливо доводила, що література соціалістичного реалізму «знає лише одну плідну спрямованість — обов'язково в бік широкої епічної панораменості»²⁸; слід сказати, що цей постулат і нині ще тяжіє над свідомістю деяких критиків і літературознавців. Серед критиків існувала переконаність, що радянська література й літератури країн народної демократії розвиватимуться по цьому магістральному шляху, де їх чекають високі звершення.

Наступний етап у розвитку роману в літературах соціалістичної співдружності починається на рубе-

²⁷ *Белая Г.* Ценностный центр // *Вопр. лит.* — 1978. — № 12. — С. 27.

²⁸ *Пискунов В.* Советский роман-эпопея. — М., 1976. — С. 330.

жі 60-х років. Саме в цей період відбуваються глибокі зрушення в суспільно-історичному житті народів соціалістичної співдружності: Радянський Союз досягає нових успіхів у розвитку соціалізму, більшість країн співдружності приступає до розгорнутого будівництва нового суспільства. Для літератур соціалістичного світу на цьому етапі характерні такі проблемно-тематичні зрушення, як прагнення до поглибленого пізнання нової дійсності й нової людини, як зростання філософсько-інтелектуальних інтересів, загострення уваги до морально-етичної проблематики й внутрішнього світу особистості, пов'язане зі збагаченням соціалістичного гуманізму. Відповідно до гуманістичної природи й сутності соціалістичного суспільства в літературі на даному етапі відбувається зміщення «ціннісного центру» на людину, на людську особистість. Усе це вело за собою важливі зрушення в структурі роману, як на її змістовому, так і художньо-стильовому рівнях. Тепер людина все частіше виступає не просто об'єктом зображення в плинні дійсності, а й організуючим центром ідейно-художнього світу твору, роман стає «доцентровим» за відомим визначенням Д. В. Затонського або «гомоцентричним» за терміном, висунутим болгарськими вченими.

Цікаво зазначити, що згадані психологічні зрушення позначилися в 60-і роки й на тому жанрі, який виступав провідним на попередньому етапі,— на жанрі роману-епопеї. Наприклад, в таких відомих трилогіях, як «Хвала і слава» Я. Івашкевича і «Покоління» В. Мінача досить виразно простежується й відхід від переважної зосередженості на панорамі дійсності, що твориться потоком історії,— в них герой набуває більшої самоцінності, значніша увага приділяється його внутрішньому світові, колізіям його свідомості й моралі, зростає елемент

філософсько-моральних роздумів над зображуванним. Подібні твори з'являються і в радянській літературі, як, наприклад, романи С. Залигіна «Солона падь» і «Після бурі». Їхньому авторові, до речі, належить і вдале визначення характерної особливості цього типу романів: «Це твори не стільки подійні, скільки психологічні. Думаючи про них, їх виношуючи, я не казав собі: «Відображу я такі-то й такі події». Ні, справа зовсім в іншому; я кажу собі: «Поставлю я свого героя перед такими й такими випробуваннями, в такі-от умови»²⁹.

На нашу думку, визначальна риса «гомоцентричного» роману 60—70-х років полягає у зміщенні авторської уваги з суспільно-історичних подій в їхній «самоцінності» на «людський фактор», на світ людської особистості, її проблеми і колізії, які набувають суспільно-політичного змісту. У зв'язку з цим справжнім знаменням часу стає морально-етична проблематика, самим життям висуваючись на перший план. Від того, якою буде моральна природа нашого сучасника, як він буде ставитися до своїх обов'язків, до себе і до інших людей, яким він буде в праці і в побуті,— слушно наголошувала тогочасна критика соціалістичних країн,— у великій мірі залежить успіх соціалістичного будівництва, формування нової особистості. Разом з тим відбулися істотні зміни в самому підході письменників соціалістичного світу до морально-етичних проблем, до їх осмислення й трактування. Коли раніше нерідко вважалося, що проблеми духовного багатства особистості, її моральної досконалості мало не механічно розв'язуються суто об'єктивними факторами, самим процесом соціально-економічних

²⁹ Вопр. лит. — 1972. — № 2. — С. 15.

перетворень, то тепер письменники дедалі наполегливіше наголошують також на ролі «суб'єктивного моменту», на активності й цілеспрямованості самої особистості. Соціалістичний лад створює необхідні передумови й можливості, дає належне спрямування, але й від самої людини великою мірою залежить, чи стане вона суспільно повноцінною, духовно багатою і морально досконалою особистістю. Весь цей проблемно-тематичний комплекс глибоко розроблений в романах польських письменників С. Дигата й Ю. Кавальця, письменників із НДР Г. Канта й Г. де Бройна, болгарських прозаїків К. Калчева й Б. Райнова та багатьох інших митців соціалістичного світу.

Зрозуміло, у різних національних літературах названі типологічні закономірності у розвитку роману проявлялися з різною повнотою та інтенсивністю, тут теж необхідно враховувати національну специфіку руху соціалістичних літератур. Так, в українській радянській літературі 60-х років перехід до «гомоцентричного роману» не відбувся з такою ж визначеністю, як, скажімо, в літературі болгарській, польській чи угорській, як у творчості багатьох російських радянських письменників. Але і в ній зміщення «ціннісного центру», зазначені проблемно-тематичні зрушення проявилися цілком виразно. В цьому плані примітною віхою став роман М. Стельмаха «Правда і кривда» (1961) з його загостреною постановкою морально-етичних проблем, пафосом ствердження соціалістичного гуманізму, неповторної цінності кожної людської особистості. «Людина — не гвинтик, не коліщатко в гігантському механізмі, а жива душа, безмежний неповторний світ, і чим більше цих неповторних світів, чим яскравіші вони, тим вищий рівень суспільства, тим величніша наша справа і наша дер-

жава. Така основна концепція роману...»³⁰. Власне, певні зрушення в бік «гомоцентричного роману» спостерігаються, порівняно з «Великою ріднею» (1951), вже в наступних частинах трилогії Стельмаха про долю українського села, про його шлях у революцію — йдеться про романи «Кров людська — не водиця» (1957) та «Хліб і сіль» (1959).

«Гомоцентричними тенденціями» позначена і творчість О. Гончара 60-х років, причому свого концентрованого вираження ці тенденції досягли в таких відомих романах, як «Тронка» (1963), «Собор» (1968) та «Циклон» (1970). На мій погляд, дуже характерним симптомом є те, що в цей період Гончар відходить від продовження панорамно-епічного циклу творів з історії півдня України, започаткованого романами «Таврія» та «Перекоп» і вдається до роману, що тяжіє до іншого типологічного ряду, іншої структури. До найбільш примітних явищ українського роману 60-х років безперечно належить також роман Л. Первомайського «Дикий мед» (1963) з його доцентровою «баладною» структурою, філософсько-психологічною наповненістю змісту, лірично-медитаційною інтонацією.

У тогочасному потоці прози з морально-етичною проблематикою слід виділити ряд романів П. Загребельного, починаючи від «Дня для прийдешнього» (1964) до «Розгону» (1976), романи Ю. Мушкетика «Крапля крові» й «Біла тінь», діалогію Є. Гуцала «Сільські вчителі» та «Шкільний хліб», повісті Ю. Щербака «Як на війні» та «Бар'єр несумісності», роман І. Муратова «В сорочці народжений» тощо.

³⁰ Історія української літератури: В 8 т. — К., 1971. — Т. 8. — С. 360.

Всі вони відбивали процес поглиблення і збагачення соціалістичного гуманізму, який став однією з провідних тенденцій у житті радянського суспільства і в розвитку радянської літератури.

Характеризовані типологічні зрушення, передусім превалювання «гомоцентричної» настанови в прозі європейських соціалістичних країн 60-х років не могли не позначитися й на художній структурі роману. Тут насамперед слід вказати на послаблення в ньому ролі й значення фабули або сюжету в його традиційному розумінні як «подійного ряду» чи «рухомої колізії»,— реалізації ідейного задуму в фактах і подіях життя персонажів, у їхніх взаєминах, взаємодії з навколишнім середовищем і т. д. Тепер все частіше не «подійний ряд», що розгортається в епічному просторі, а автор чи близький до нього герой, наділений особливими правами й функціями, виступають організуючим центром твору. Можна сказати, що в сучасній прозі фабула міняє функцію, нерідко виявляється підпорядкованою думці, рефлексії, на відміну від літератури попереднього етапу, коли розвиток думки реалізувався в русі фабули, «подійному ряді» й цілком залежав від них.

Все це також означає, що автор діє в творі дедалі активніше, його присутність дедалі більше відчувається. Підсумовуючи характерні процеси, що відбувалися в болгарській прозі 60-х років, відомий критик НРБ Є. Каранфілов писав: «І тут особистість автора виходить на перший план і в оповіді, і в композиційній будові творів. Педантична і часто поверхова описовість, замкненість у сюжетній схемі, найдокладніша характеристика героїв, що стає самоціллю, безпорадне нагромодження подробиць,— все це виходить з моди й залишається жити лише в творах плодовитих, але посередніх

прозаїків»³¹. Словом, у літературах соціалістичної співдружності витворюється роман з вільною структурою, не закріпленою за «подійним рядом», більш зміщеною в інтелектуально-психологічну сферу, що відкривало найширші можливості для авторського самовираження. А це призводить до того, що структура твору значною, а іноді й вирішальною, мірою визначається структурою духовного й душевного світу автора або головного героя, особливостями протікання його внутрішнього життя, своєрідністю його психології.

Аналогічні процеси й трансформації спостерігаються і в українському радянському романі, починаючи з 60-х років; щоправда, відбувалися вони повільнішими темпами і з усією повнотою та виразністю проявилися вже в другій половині 70-х і в 80-і роки. Так, в останніх романах П. Загребельного, зокрема в «Левиному серці», присутність автора виходить далеко за межі коментування, публіцистичного струменя тощо, перетворюючися і на важливий структурний принцип, один з найістотніших композиційних чинників. З активною авторською присутністю пов'язана в цьому романі превалююча іронічно-бурлескна інтонація, яка проте вступає в суперечність з досить-таки ідилічною загальною настановою щодо зображуваного, а це вже порушує ідейно-художню цілісність твору. В плані характеризованих структурних зрушень і змін у сучасній українській прозі значний інтерес становить роман О. Гончара «Твоя зоря», де особливо чітко виступає зазначена «зміна функцій» в романному жанрі, майже цілковите підпорядкування фабули, «подійного ряду» розвиткові думки, «рефлексії». Притаманне сучасній прозі стягування

³¹ Каранфилов Е. Живое наследие // Вопр. лит. — 1971. — № 12. — С. 128.

романної структури до «людського центру» виразно проявилось в історичному романі Загребельного «Я, Богдан», де визвольна війна українського народу 1648—1654 років постає як своєрідна «суб'єктивна епопея», переломившись у «сповіді» головного героя. Разом з тим у цьому романі у «рольовому» коментуванні й «самоаналізі» героя на перший план виходить автор.

Загалом же на сучасному етапі в розвитку роману в літературах соціалістичних країн, на відміну від попередніх етапів, важко, а то й неможливо виділити провідну, визначальну ідейно-художню тенденцію. І небезпідставно радянські критики й літературознавці, осмислюючи характер літературного процесу на сучасному етапі, доходять висновку, що для роману соціалістичних країн наступив час синтезу, масштабного й різнобічного прояву великих творчих можливостей, закладених у методі соціалістичного реалізму, його художнього багатства й розмаїтості. Хід літературного розвитку повністю підтверджує слушність думок Б. Брехта, який ще в 30-х роках писав, полемізуючи з відомим угорським естетиком і теоретиком літератури Д. Лукачем: «Для реалізму характерна не вузькість, а, навпаки, широта поглядів... Небезпечно пов'язувати велике поняття реалізму з двома-трьома іменами, хоч якими б уславленими вони були, і проголошувати два-три формальні засоби, хоч якими б корисними вони були, єдиним і безпомільним творчим методом. Вибір літературної форми диктується самою дійсністю, а не естетикою, в тому числі й естетикою реалізму. Є багато способів сказати правду й багато способів приховати її»³².

³² Брехт Б. *Театр. Пьеси. Высказывания*: В 5 т. — М., 1963 — 1965. — Т. 5. — Ч. 1. — С. 162—163.

Брехт рішуче виступав проти притаманної Лукачу тенденції внесення в реалізм елементів нормативності, канонізації певних його художньо-стильових форм, зокрема бальзаківських³³. Відхиляючи ці доктринерські тенденції, він справедливо наголошував: «Звести реалізм лише до питання форми, зв'язати його з однією, тільки однією (а саме: старою) формою — значить зробити його безплідним»³⁴. Брехт переконливо доводив: уявлення, за якими повсякденно-побутова правдоподібність гарантує реалістичну правдивість у мистецтві — ілюзія, що породжується теоретичною безграмотністю.

Сказане вище стосується й сучасної української літератури та її провідного жанру — роману. Загалом даний етап позначений розширенням змістових обріїв української прози, її проблемно-тематичного діапазону, яким охоплюються різні сфери й аспекти дійсності. Відповідно збагачуючи її жанрово-стильове розмаїття, ще більше увиразнюються художньо-стильові течії, що склалися раніше, усталюються ті, що раніше не здобули значного розвитку, з'являються нові, що існували до того дискретно. Можна сказати, що структурно українська проза на сучасному етапі наближається до типологічного рельєфу прози літератур соціалістичної співдружності, але не зливається з ним, зберігаючи свої особливості.

На сучасному етапі зберігає свої позиції епіко-аналітична проза, принаймні чисельно вона й дотепер переважає в українському романі. Щоправда, значною мірою завдяки великій кількості посеред-

³³ Див.: Dialog und Controverso mit Georg Lukacs. Der Methodenstreit der deutschen sozialistischen Schriftstellern.— Leipzig, 1975.

³⁴ Брехт Б. О літературе. — М., 1977. — С. 154.

ніх творів, які, скоріше, імітують аналітичність, підганяючи її під заздалегідь обрані схеми й висновки. Коли ж брати кращі зразки цієї прози, то можна спостерегти в ній характерні структурні зрушення й зміни, зокрема, йде в них на спад «епічна панорамність», яка домінувала в радянському романі 40—50-х років. У плані цих структурних зрушень цікава романістика Загребельного, позначена посиленням «гомоцентричної» тенденції, загостреною публіцистичністю, яка проявляється і в тому, що автор прагне не тільки «ліпити характер», а й моделювати типи свідомості, і т. д. Тим самим ще раз підтверджується, що роман — це не тільки картина, а й коментар, і активізація другого складника аж ніяк не шкодить цьому жанрові й не руйнує його структури, а, скоріше, виявляє нові його грані й можливості. Не менш цікава в усіх цих відношеннях і творчість молодшого покоління українських прозаїків — Вал. Шевчука, В. Дрозда, Ю. Щербака, В. Яворівського та інших.

До значних здобутків конкретно-аналітичної прози належать останні романи Ю. Мушкетика, зокрема «Позиція» (1979) і «Рубіж» (1983). Першому із них притаманний серйозний, з партійних позицій, аналітичний підхід до актуальних проблем сучасного села, при чому зображуваному постійно дається нібито подвійна, а по суті єдина соціологічна й морально-етична оцінка. Як на принципово характерну рису твору, слід вказати на те, що його соціологічний аспект, ґрунтовне змалювання життя села й цілого району з усіма його, нерідко драматичними, соціально-етичними перипетіями й конфліктами не заступає в романі «внутрішню людину», її проблем і колізій. Йдеться про збагачення твору, в основі своїй традиційно-епічного, здобутками «гомоцентричного роману». Всі ці риси

посилюються в романі «Рубіж», головний пафос якого становлять пошуки героями свого місця в житті, справжньої суті людини й світу.

До примітних явищ конкретно-аналітичної течії слід віднести й діалогію Є. Гуцала «Шкільний хліб» та «Сільські вчителі». Як писав критик Р. Гебнер (НДР) у рецензії на німецьке видання діалогії, твір приваблює вмінням автора в звичайному, повсякденному розкривати великий зміст людського життя, в звичайній людині — невичерпні душевні багатства, моральну красу³⁵. В зв'язку з цим хотілося б заперечити деяким критикам, які відносять творчість Гуцала до романтичної течії, введені в оману її ліризмом та імпресіоністичною манерою письма. Насправді ж у цьому виявляється передусім її близькість до імпресіоністичного стилю в реалістичній прозі рубежа ХХ ст., так яскраво представленого в російській літературі Чеховим і Буніним, а в українській — зрілим Коцюбинським.

Та найпереконливіше в українській літературі конкретно-аналітична течія проявилася в творчості Григора Тютюнника, яка, щоправда, розвивалася поза «великими формами», в жанрах оповідання й новели. Саме вони за своїм змістом і спрямованістю, вірністю життєвій правді й зневагою до фальші, псевдоромантичної піднесеності виявилися найближчими до течії в сучасній прозі, яка сьогодні, в час перебудови суспільного й духовного життя країни, закономірно посіла провідне місце в нашій багатонаціональній літературі — течії, репрезентованої творчістю Ф. Абрамова і Ю. Трифонова, В. Шукшина і Н. Думбадзе, В. Астаф'єва,

³⁵ *Gröbner R.* Im Unscheinbaren die grosse Welt entdecken // Neues Deutschland.— 1978, 4 März.

В. Бикова, В. Распутіна, В. Белова та інших письменників.

Активну роль названа течія відіграє і в літературах соціалістичної співдружності. Так, критика НДР постійно відзначає посилення аналітичних тенденцій, спрямованих на художнє дослідження актуальних проблем і явищ життя, в літературі своєї країни. Примітними віхами на цьому шляху стали романи Г. Канта «Вихідні дані» й «Зупинка в путі», романи К. Вольф «Приклад одного дитинства» й «Роздуми про Крісту Т.», романи «Присудження премії» Г. де Бройна, «В пошуках Гатта» Е. Нойча, «Кіппенберг» Д. Нолля та інші твори. Аналогічна течія, яка поєднує традиційні й нові форми художньої прози, превалює в польській літературі, про що свідчить останній, виданий по смертю роман М. Домбровської «Щоденник мислячої людини» (1970), романи «Агнешка, дочка Колумба» В. Маха, «Болдин» Є. Путраментя, «мікроромани» К. Філіпповича, цикл романів Ю. Ковальця про польське село, романи й повісті Т. Конвіцького, Є. Ставінського, С. Дигата, Г. Голуя тощо. Тут можна було б назвати ще багато імен, навести велику кількість промовистих прикладів та аналогій і з інших літератур соціалістичного світу. Всі вони, зрештою, переконують, що розвинутість аналітичної течії в літературі є нагальною необхідністю поступу соціалістичного суспільства та його духовної культури.

І все ж типологічна своєрідність української літератури й на сучасному етапі найвиразніше проявляється в розвинутості романтико-експресивної течії (О. Гончар, М. Стельмах, В. Земляк, О. Ільченко та інші). Звичайно, було б невиправданим перебільшенням вважати цю течію визначальною, тим більше перетворювати її на своєрідний еталон

української радянської прози, як це нерідко робиться, особливо в оглядових статтях про багатонаціональну радянську літературу. Йдеться про те, що роль і питома вага даної течії в розвитку сучасної української літератури значно вищі порівняно з більшістю радянських літератур і особливо літератур соціалістичної співдружності. Всередині ж цієї течії в українській радянській прозі слід виділити таку її рису, як народнопоетична орієнтація, виразне тяжіння до фольклорно-міфологічних структур художнього мислення, що з певністю можна назвати її істотною типологічною особливістю.

Ця лінія в українській літературі й мистецтві була започаткована Довженком. У 50-і роки вона була продовжена «химерним романом» О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...» з його фольклорно-міфологічним образом «невмираки-невмирайла» козака Мамая, який був «таким спритним, що не брала його ні шабля, ні куля, ні неміч,— не брала-таки, аж сама пані Смерть либонь відступилася від нього так давно, що він уже й не тямив, скільки ж год він парубкує на світі: двісті? триста? — хоч йому й було весь час сорок та й сорок,— ні більше, ні менше».

Лінія Довженка знайшла своє продовження в діалогії В. Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені млини», яка, проте, набагато тісніше пов'язана з реалістичною конкретно-аналітичною традицією української прози. Загалом діалогію Земляка можна розглядати як вдалий, переконливий розвиток «поетики міфологізації» в реалістичному романі ХХ ст. Елементи міфологізму потрібні письменникові для того, щоб подолати надмірну емпіричну конкретику, надати зображуваному більшій масштабності й узагальненості, розкрити образи в їх-

ній складності, злитті в органічну цілісність протилежних, внутрішньо суперечливих рис і якостей характеру. Назвемо передусім образ Явтушка Голого — безумовне художнє досягнення Земляка, та й більшості інших персонажів властива така ж повнота життєвого змісту. Цим, до речі, діалогія Земляка істотно відрізняється від інших творів романтико-експресивної течії в сучасному українському романі, позбавлених внутрішньої глибини й складності.

Традиція «химерного роману» знайшла продовження у сучасній українській літературі, зокрема в романах Є. Гуцала «Позичений чоловік» та «Приватне життя феномена», повістях В. Дрозда «Ірій» та «Самотній вовк», в романі В. Яворівського «Оглянься з осені» тощо. Загалом же слід сказати, що твори, автори яких вдаються до фольклорно-міфологічного художнього мислення, до його мотивів, образів і структур, аж ніяк не рідкість і в радянських літературах, і в літературах європейських соціалістичних країн. Із радянських письменників назвемо хоча б Ч. Айтматова, В. Распутіна, А. Кіма, Ч. Аміреджибі, Ю. Ритхеу. В польській літературі особливо цікава в цьому плані творчість Т. Новака і С. Черніка, останні романи Є. Брошкевича тощо. В болгарській літературі подібними тенденціями позначена творчість Е. Станєва, Н. Хайтова й І. Радічкова, в румунській — Ф. Нягу й Ш. Бунелеску і т. д. Отже, йдеться про художньо-стильову течію, яка досягла значного розвитку в літературах соціалістичного світу.

Але нагадаймо, що фольклор, скарбниця стихійної народної творчості, не є чимось однорідним і монолітним, йому властива багаточаровість змісту й художнього мислення. В різні епохи література орієнтувалася на різні його шари: якщо,

скажімо, певні течії романтизму минулого століття були спрямовані до народнопісенної стихії, то література ХХ ст. прозирає в глибинні шари, пов'язані з міфологією. Як зазначалося вище, в українській радянській літературі ця тенденція найвиразніше проявилася у Довженка, почасти у Земляка, що ж до творів Стельмаха, приміром, то вони, скоріше, продовжують згадану романтичну традицію. Письменник щедро черпає мотиви й образи, барви й інтонації з пісенно-ліричної стихії, що визначає, власне, весь художньо-образний лад його романів. Ця пов'язаність з названою фольклорною традицією поширюється й на змістову сферу романів Стельмаха, на характер сприймання та інтерпретації життєвих явищ в чіткому розмежуванні світла й тіні, в різкому протиставленні добра і зла. Як слушно пише О. Н. Іезуїтов про «Думу про тебе», «в романі Стельмаха різко, безкомпромісно і ніби одвічно — в дусі українських народних дум — протиставлені одні одним будівники і руйнівники нового життя, добро і зло, краса і потворність, життя і смерть. Герої книги (Богдан, Ярина та ін.), не дивлячись ні на що, на найтяжчі й ворожі їм обставини... самовіддано боролися за соціалістичний спосіб життя, за щастя своєї вітчизни. Розв'язанню цього найважливішого естетичного завдання служать всі художні засоби, що використовує письменник»³⁶.

Близькість художньо-образного ладу творів Стельмаха до народно-пісенного начала чи не найвиразніше розкривається в його останньому романі, в «Чотирьох бродях». Тут пісенно-ліричний струмінь визначає домінуючий настрій твору і проймає різні його компоненти: ритм та інтонацію, пейзаж

³⁶ Іезуїтов А. Н. Социалистический реализм в теоретическом освещении. — Л., 1975. — С. 98.

та інтер'єр, мізансцени й змалювання персонажів. Вищої майстерності досягає Стельмах у пейзажі, водночас живописному й музикальному. За пейзажем, насиченим барвами і настроєм, проглядається філософський підтекст, а пейзаж, в свою чергу, набуває особливої експресії, ліричної проникливості саме тоді, коли в ньому з'являється «метафізичне» тло, коли він співвідноситься з філософсько-психологічними реальностями людського буття. Разом з тим «пісенно-ліричний лад» зумовлює певні обмеження, ті прорахунки прози Стельмаха, на які вже не раз вказувала критика: одноплановість образів, етнографічні красивості, орнаментальність стилю тощо.

До романтико-експресивної течії в сучасній українській літературі належать і митці іншого плану. Це насамперед О. Гончар, в романах якого відчутні характерні тенденції сучасної прози: концентрованість змісту і його філософська наснаженість, складна й водночас прозора архітектоніка, лірична інтроспекція, вміле використання символіки тощо. Починаючи з «Собору», письменник творить місткі й масштабні образи-символи, своєрідні художні «формули» всього змісту твору. У зв'язку з цим необхідно нагадати, що художній твір складається не тільки з образів різного змісту й характеру, а й сам є образом вищого рівня. А це означає, що художній твір не просто переповідає певний зміст, а й виражає його всією своєю сукупністю, всією своєю структурою. Він є образом певного явища, складного й багатопланового, внутрішньо суперечливого, схопленого й вираженого в цій його суперечливій єдності, в його глибинній суті. Все це й знаходимо в романі Гончара «Собор», де насущні проблеми громадського й духовного життя нашого суспільства стягнуто в тугий вузол і концентровано

виражено в образі-символі собору, який і є художньою «формулою» змісту твору.

Притаманні сучасній літературі соціалістичного реалізму синтезуючі тенденції наочно проявилися в романі Гончара «Твоя зоря». Це роман-подорож і водночас роман-спомин, бо подорож тут відбувається не тільки — і не стільки! — в просторі, скільки в часі, в дитинство й молодість героїв, оповідача та його друга, дипломата Заболотного. Це і роман-роздум над сучасністю, над її найскладнішими й найнагальнішими проблемами — філософськими, екологічними, соціально-політичними, моральними тощо, які витворюють єдиний комплекс, де все взаємопов'язане і взаємопроникне. Ідейно-художня структура роману організується не стільки фаволою, роль якої не дуже значна, а передусім протиставленням містких образів-символів. Серед них, на мій погляд, особливо вагомими є образи хайвею — безкрайня лавина авто, над якою мерехтить смердюча мла вихлопних газів,— і росяної стежки дитинства, загубленої серед золотаво-зеленого простору українських степів. Образи-символи відзначаються багатством і багатогранністю змісту, кожен з них має свої обертони й трансформації. На жаль, цього не можна сказати про основні образи-характери роману, зокрема про образ Заболотного, написаний в «площинній» манері, суцільними рожевими барвами.

На сучасному етапі певні зрушення відбулися у розвитку філософсько-інтелектуальної течії в українській літературі. Однак ситуація радикально не змінилася, як і раніше, поезія тут переважає прозу, про що з достатньою переконливістю свідчить творчість Ліни Костенко, І. Драча, Д. Павличка, Б. Олійника, П. Мовчана та інших поетів. Разом з тим помітні зрушення в зазначеному на-

прямі за останні десятиліття відбулися і в українській прозі, найбільш виразно проявившись в творах О. Гончара, П. Загребельного, Ю. Мушкетика, Ю. Щербака та деяких інших письменників. І все ж таки, на наш погляд, поки що рано говорити про те, що філософсько-інтелектуальна течія в сучасній українській літературі досягла якісно нового рівня.

Та, чи не найхарактерніша типологічна особливість української літератури в системі літератур соціалістичної співдружності полягає в розвинутості й високій активності романтичної течії. Однак ми далекі від того, щоб в цій своєрідності однозначно вбачати її безперечне достоїнство. Скоріше навпаки: активність романтичної течії, її велика питома вага пов'язані з порівняно слабкішим, ніж в ряді літератур СРСР, розвитком реалістично-аналітичної течії. А саме ця течія з її тверезим баченням дійсності в її «світлотіні», глибоким аналітичним проникненням в її процеси й суперечності, загостреним моральним сумлінням митця найбільше відповідає духові сьогодення, його насущним потребам і завданням. Провідна роль названої тенденції — норма сучасного літературного процесу в соціалістичному світі. Слід сказати, що в українській літературі вона не проявляється з такою ж переконливістю, як в російській, білоруській, грузинській, литовській та деяких інших братніх літературах, і це аж ніяк не можна віднести до її активу. Не з'явилися в ній твори, які беззастережно можна було б поставити в один ряд з кращими творами Ч. Айтматова і В. Бикова, В. Астаф'єва і В. Распутіна, Ю. Трифонова і Н. Думбадзе, твори, які б викликали такий же широкий всесоюзний резонанс і одержали пристрасне схвалення читачів.

Надто багато з'являлося в українській літературі творів, що лише імітують реалістичну аналі-

тичну прозу, за своїм змістом, своєю ідейно-художньою природою залишаючись дуже далекими від неї. В значній мірі до цього й зводяться ті «дев'ять гріхів» сучасного українського роману, на які кілька років тому відверто вказав П. Загребельний. Серед них в розрізі нашої проблематики особливо характерними видаються такі, як «дрібнотем'я, нездатність помітити визначальні конфлікти, головні тенденції в житті, нерозуміння завдань і призначення літератури, зведення її до ординарного репортажу...», «описовість, ілюстративна однозначність і одновимірність», з якими поєднуються підробки під актуальність, черпання матеріалу з газет і телепередач, брак спостережливості й переживання банальностей замість художніх пошуків істини, низький освітній ценз ряду наших авторів», невіддільний від цього убогий інтелектуальний рівень їхніх творів³⁷. До сказаного варто ще додати поширений у нашій романістиці певного типу полегшений підхід до серйозних життєвих явищ і проблем, удаваність справжньої занепокоєності ними, відсутність дійсного вникнення в їхній зміст, вдумливого й проникливого аналізу, засилля шаблону в осмислюванні й художній інтерпретації нашої дійсності. Без подолання всього цього не може бути справжньої реалістичної прози, яка відповідає потребам і завданням нинішнього етапу розвитку соціалістичного суспільства.

Завершуючи визначення характерних типологічних збіжностей і розходжень українського радянського роману в контексті розвитку літератур соціалістичного світу, слід сказати, що це масштабна й складна проблема, яка потребує ґрунтовних спе-

³⁷ Загребельний П. Обрії роману // Рік'77 — К., 1978. — С. 16—21.

ціальних досліджень. Даний нарис є тільки підступом до вирішення цього завдання. Слід сподіватися, ґрунтовні дослідження в скорому часі з'являться, бо як писав Л. Новиченко в передмові до книги «Не ілюстрація — відкриття», «мрія кожного дослідника — зуміти побачити і показати явища рідної літератури в широких міжнародних зв'язках, на міжнародному літературному просторі».



В И С Н О В К И

Як ми переконалися, багатовіковий розвиток української літератури здійснювався у зв'язках і відповідностях з регіональним, європейським, а в ХХ ст. і з світовим літературним процесом. Згадувана концепція її відрубності — це міф, який не витримує наукової перевірки. Структура української літератури на будь-якому етапі її історії — це поєднання національних і інтернаціональних елементів, її рух — постійна взаємодія загальних закономірностей, властивих різномасштабним літературним спільностям, і закономірностей місцевих, породжуваних умовами національного життя. Словом, спільність і своєрідність в їхньому діалектичному поєднанні, яке є законом існування і розвитку кожної національної літератури.

Проблема національного й інтернаціонального в конкретних літературах має й інші важливі аспекти. Це, зокрема, міра причетності тієї чи іншої літератури до загальнолюдського життя, участі її митців у вираженні його насущних питань — соціальних, духовних, морально-етичних тощо. Маються на увазі не стільки прямі звертання письменників до «світових проблем», скільки їхня здатність, заглиблюючись в життя свого народу, зосереджуватися на його «больових точках», підніматися до названих проблем, наповнювати свої твори

атмосферою інтернаціональних ідейних інтересів і борінь. Образно сказав про це Франко, порівнюючи «кожного чільного писателя» з деревом, «що своїм корінням впливається якомога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт, намагається ввіссати в себе й переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань. Тільки той писатель може нині мати якесь значення, хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якесь своє слово в тих великих питаннях, що ворушать її душею, та zarazом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі»¹.

Таке поєднання національного й інтернаціонального було притаманне українському письменству на різних етапах його розвитку, найяскравіше розкриваючись в його вершинних досягненнях. Творчість Сковороди й Шевченка, Франка, Коцюбинського, Лесі Українки, а в радянський час Тичини й Довженка, Рильського й Бажана, Яновського й Гончара — найпереконливіші тому підтвердження.

З питаннями інтернаціональних елементів у ідейно-художній структурі національних літератур не слід плутати проблему їх участі й ролі в міжнародному літературному житті й поступі, міру інтенсивності взаємодії з ними. В історії кожної національної літератури можна знайти періоди активності й спаду її, відставання від загального літературного поступу й вирівнювання з ним, «приливи» й «відпливи», зумовлені різнорідними чинниками. Зрозуміло, що на цих різних фазах взаємини національних літератур із загальним процесом

¹ Франко І. Твори: В 20 т. — Т. 18. — С. 505.

набувають різного змісту й різної спрямованості. Щодо відставань та інших «ненормальностей» у розвитку національних літератур, то вони спричиняються послабленням зв'язків із загальним літературним процесом, яке здебільшого буває наслідком позалітературних факторів, таких як навали завойовників, поневолення, тривалі руйнівні війни, штучна ізоляція і т. д. В такому становищі, зокрема, опинилася давньоруська література та її спадкоємиці, літератури російська, українська й білоруська, внаслідок татаро-монгольської навали та поневолення. Після відновлення контактів доводиться наздоганяти в освоєнні досягнень інші літератури; цим пояснюється перевага рецептивної сторони в системі зв'язків української та інших східнослов'янських літератур з західноєвропейськими й західнослов'янськими в епохи Відродження й барокко.

Важливе також питання про функціональну роль національних літератур у системі міжнародних літературних відносин на різних етапах їх розвитку. Автор прагнув висвітлити українську літературу в історичній динаміці, показати, як в різні епохи мінялися її місце і роль в різноступеневих культурно-літературних спільностях і як мінялися самі ці системи. Так, в добу Відродження її міжнародна функція полягала насамперед в тому, що оскільки Україна знаходилася на межі двох культурно-історичних спільностей середньовічної Європи, «латинської» і «греко-слов'янської», в українській літературі раніше розпочався й інтенсивніше протікав процес взаємодії середньовічної візантійсько-слов'янської традиції з ренесансними проявами та впливами, що мало значення для розвитку літератур всього регіону. Як зазначалося, барокко було першим загальноєвропейським художнім на-

прямом, і серед країн східно- й південнослов'янської культурної спільності найзначнішого рівня досягло воно на Україні, наслідком чого була активізація посередницької ролі української літератури в цю добу. За словами Д. С. Лихачова, барокко прийшло в російську літературу «через посередництво України і Білорусії»², те ж саме слід сказати про літератури сербську, молдавську й румунську. З функціональною роллю тієї чи іншої літератури в інтернаціональному процесі пов'язане питання її національної своєрідності. Адже національна своєрідність у системному розгляді — це передусім особливості протікання національного літературного процесу в інтернаціональному контексті, те неповторне, самобутнє, що вноситься тією чи іншою літературою в світове письменство. Виходячи з цих засад, можна сказати: типологічна своєрідність українського романтизму насамперед у тому, що розвивався він переважно на народно-фольклорній основі, що у творчості Шевченка ця романтична течія, поширена в усіх європейських літературах, знайшла найбільш повне і органічне вираження. Щодо українського критичного реалізму, то його найпримітніша особливість полягає у переважній зосередженості на житті трудящих мас, на відображенні у «життеподібних» формах їхніх бідувань і їхнього протесту. Важливий і ще мало вивченій проблемі своєрідності генези й типології соціалістичного реалізму в українській літературі присвячений заключний розділ цієї книги.

Своїм генеральним завданням радянське порівняльне літературознавство ставить комплексне висвітлення участі всіх національних літератур в світовому літературному процесі, оцінку їхнього внес-

² Сравнительное изучение славянских литератур. — С. 387.

ку, більшого чи меншого, в спільну скарбницю. Далеко не завжди досягнення національних літератур знаходили визнання в інших країнах, а тим більше ставали чинниками європейського літературного життя, але це не ставить під сумнів об'єктивну цінність їхніх досягнень. Все це має пряме відношення до проблематики нашої книги. Нова українська література, як і інші слов'янські, за винятком російської, не належить до тих письменств, які мали широкий вплив на європейський чи світовий літературний процес. Однак це не знецінює її під загальним кутом зору її набутки, значення її неповторного художнього досвіду. У встановленні об'єктивної цінності цих набутків і цього досвіду полягало одне з основних завдань наших порівняльно-типологічних студій. Разом з тим вони показують, що в художньому освоєнні певних аспектів дійсності, в розробці важливих проблемно-тематичних комплексів українська література нерідко виходила на провідні позиції в європейському літературному процесі. Переконливим підтвердженням цьому є хоча б реалістична поезія Шевченка, твори Франка на робітничу тематику, повість Коцюбинського «Fata Morgana» з її новаторською інтерпретацією селянської теми і т. д. Так само поезія Тичини, Рильського й Бажана, проза Довженка, Яновського й Гончара, драматургія М. Куліша й Корнійчука, інші високі досягнення української радянської літератури вносять багато цінного й своєрідного в багатонаціональну радянську літературу і всю культуру соціалістичного світу.

ЗМІСТ

Вступ	3
Літературні взаємини Київської Русі й Західної Європи	20
Відродження і українська література	58
Барокко європейське, барокко українське	113
Україна і європейський романтизм	156
Шевченко в європейському контексті	234
«Борислав сміється» І. Франка і робітнича тема в тогочасній європейській літературі	298
У колі літератур соціалістичної співдружності	341
Висновки	390

Научно-популярное издание
Наливайко Дмитрий Сергеевич
ОБЩНОСТЬ И СВОЕОБРАЗИЕ

*Украинская литература
в контексте европейского
литературного процесса*

Киев,
издательство
художественной литературы
«Днипро»

На украинском языке

Редактор *В. А. Герасимчук*
Художне оформлення *Б. А. Плюти*
Художній редактор *Г. Т. Конєв*
Технічні редактори *Л. І. Ільченко,*
І. М. Драгончук
Коректори *Н. І. Прохоренко,*
З. П. Шкода

ИБ № 4385

Здано до складання 28.04.87. Підписано до друку 09.10.87.

БФ 23240. Формат 70×100^{1/32}.

Папір друкарський № 1. Гарнітура літературна.

Друк високий. Умовн. друк. арк. 16,25.

Умовн. фарбовідб. 16,575. Обл.-вид. арк. 16,748.

Тираж 700 пр. Зам. 7—129. Ціна 1 крб. 10 к.

Видавництво

художньої літератури «Дніпро».

252601, Київ-МСП, вул. Володимирська, 42.

Київська книжкова фабрика

«Жовтень».

252053, Київ, вул. Артема, 25.

Наливайко Д. С.

Н23 **Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу.— К.: Дніпро, 1988.— 395 с.**

ISBN5—308—00025—5

У книжці висвітлюються питання розвитку української літератури в контексті європейського літературного процесу від середньовіччя до сучасності. Нариси, що її складають, відтворюють значні етапи ідейно-естетичного руху як української, так і інших літератур — Відродження, барокко, романтизм, критичний реалізм XIX ст. та соціалістичний реалізм.

Розрахована на фахівців, студентів філологів, на всіх, хто цікавиться проблемами літератури.

Н 4603010202—026
М205(04)—88 **КУ7-118-88.**

83.3Ук + 83.34

**ВИДАВНИЦТВО
ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ
«ДНІПРО»**

*Готуються до друку
1988 рік*

КНИГИ ПРО СУЧАСНІСТЬ

ЛІТЕРАТУРНА ПАНОРАМА. 1988

Збірник

ГРОМ'ЯК Р. Т.

ЩО ДОВЕДЕНО ЖИТТЯМ

Дослідження

ЗДОРОВЕГА В. Й.

ЗБАГНУТИ ДЕНЬ СУЩИЙ

Дослідження

МОРОЗОВА Э. Ф.

ЛЕНИНСКАЯ ТЕМА

В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ

Исследование

**ДОСЛІДЖЕННЯ
З ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ**

ВОСПОМИНАНИЯ О ТАРАСЕ ШЕВЧЕНКО

Сборник

КАРБОВАНИХ СЛІВ ВОЛОДАР

Спогади про Миколу Бажана

Збірник

ПАНЧЕНКО В. Є.
ЮРІЙ ЯНОВСЬКИЙ
Життя і творчість

ФАЩЕНКО В. В.
ВИБРАНІ СТАТТІ

СЕРІЯ
«ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОРТРЕТ»

ПОГРІБНИЙ А. Г.
БОРИС ГРІНЧЕНКО
Нарис життя і творчості

ТКАЧЕНКО А. О.
ІВАН ДРАЧ
Нарис творчості

СЕРІЯ
«КЛАСИКИ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ»

ГОЛЬБЕРГ М. Я.
ХРИСТО БОТЕВ
Нарис життя і творчості

СЕРІЯ
«БЕСІДИ ПРО ХУДОЖНЮ ЛІТЕРАТУРУ»

КОДАК М. П.
ПОЕТИКА ЯК СИСТЕМА
Літературно-критичний нарис