

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

На правах рукопису

УДК 821.111–3+821.161.2–3[091(043.3)]

Попадинець Оксана Олександрівна

ІСТОРИЧНИЙ РОМАН ВАЛЬТЕРА СКОТТА ТА
МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: РЕЦЕПЦІЯ,
ТИПОЛОГІЯ

10.01.05 – порівняльне літературознавство

Дисертація

на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

Науковий керівник –

Матвіїшин Володимир Григорович,
доктор філологічних наук,
професор

Івано-Франківськ - 2009

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ РОМАН ЯК ЖАНРОВИЙ РІЗНОВИД: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ	
1.1. Проблема жанрових критеріїв історичного роману.....	9
1.2. Модель історичного роману В. Скотта як фундатора жанру.....	19
РОЗДІЛ 2. В. СКОТТ І УКРАЇНА: ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ	
2.1. Особливості творчої рецепції вальтерскоттівської моделі історичного роману в українській літературі ХІХ – поч. ХХ століття.....	26
2.2. В. Скотт в українських перекладах та критиці.....	41
РОЗДІЛ 3. СПІВВІДНОШЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПРАВДИ ТА ХУДОЖНЬОГО ВИМИСЛУ В РОМАНАХ В. СКОТТА ТА М. СТАРИЦЬКОГО.....	56
3.1. Концепція історизму в романах В. Скотта та М. Старицького.....	60
3.2. Національно-історична ідея у романах В. Скотта та М. Старицького (на матеріалі романів “Waverley” В. Скотта та діалогії “Молодость Мазепы” і “Руина” М. Старицького).....	77
3.3. Концепція історичної постаті у романах В. Скотта та М. Старицького (на матеріалі творів “Rob Roy” В. Скотта і “Кармелюк” М. Старицького).....	93
РОЗДІЛ 4. ПОЕТИКАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНИХ РОМАНІВ УКРАЇНСЬКОГО ТА АНГЛІЙСЬКОГО ПИСЬМЕННИКІВ	
4.1. Пригодництво як функціональний чинник романів В. Скотта та М. Старицького.....	114
4.2. Композиційні та сюжетні особливості романів В. Скотта та М. Старицького	125
4.3. Особливості часово-просторової організації історичних романів В. Скотта та М. Старицького	143
4.4. Образна система історичних романів В. Скотта та М. Старицького ..	155
ВИСНОВКИ.....	181
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	191

ВСТУП

Актуальність теми даного дослідження в найбільш загальному плані визначає сталий науковий інтерес світової компаративістики до проблем літературної взаємодії і до типологічних зіставлень. У нашій роботі поєднання цих двох аспектів зумовлено особливістю того місця, яке займає М. Старицький у літературному процесі. Український історичний романіст кінця XIX ст. безумовно відчуває себе одним із реципієнтів творчих принципів В. Скотта, але зв'язок його з відомим англійським письменником початку XIX ст. не можна зводити лише до історико-генетичного: інший час і культурний вимір творчості М. Старицького надають їй достатньої самобутності, тому цілком виправдано вести мову і про типологічне зіставлення їх творчості.

Літературно-художня спадщина В. Скотта (1771-1832) свого часу мала помітний вплив на появу і культивування важливих ідейно-естетичних явищ у слов'янському культурно-духовному світі, у тому числі й українському.

Ця проблематика, ще далеко не повною мірою висвітлена у вітчизняному літературознавстві, незважаючи на значення В. Скотта для становлення українського історичного роману. В існуючих дослідженнях увага в основному зосереджувалася на компаративному зіставленні романів шотландця із творчістю М. Гоголя та П. Куліша (“Куліш і Вальтер Скотт” Б. Неймана [129], “Вальтер-Скоттівська повість з української минувшини” В. Петрова [146], “Шлях сера Вальтера Скотта на Україну (“Тарас Бульба” М. Гоголя і “Чорна рада” П. Куліша в світлі історичної романістики Вальтера Скотта”) Р. Багрій [11], “Англійська література у творчій діяльності Пантелеймона Куліша (Переклади. Критичне сприйняття. Творче засвоєння)” І. Девдюк [52]. Окремі аспекти вказаної проблеми розглядалися у контексті розвитку української прози (“Становлення українського історичного роману” А. Гуляка [49], “Українська романтична проза 20-60-х років XIX ст.” Є. Нахліка [128]). На увагу також заслуговує академічний огляд Р. Зорівчак “Українсько-англійські літературні

взаємини” [78], в якому авторка представляє особливості рецепції українськими авторами європейського письменства, у тому числі й спадщини В. Скотта.

Щодо впливу В. Скотта на М. Старицького, то існують лише короткі згадки у студіях критиків, які розглядали історичну прозу українського письменника в цілому (В. Беляєв, Н. Левчик, В. Поліщук). Це пояснюється тим, що досі об'єктом наукових студій були здебільшого поезія та драматургія митця (праці І. Франка, Олени Пчілки, М. Петрова, М. Зерова, С. Єфремова, М. Дяченка, В. Коломійця, Л. Дем'янівської, Н. Левчик та ін.), що ж до прозової спадщини письменника, то вона залишилася поза увагою вітчизняного літературознавства. Окремі згадки у статтях чи передмовах до видань жодним чином не вичерпують проблему. У низці праць (М. Сиротюка, В. Беляєва, В. Олійника, О. Цибаньової, Н. Левчик) проза письменника розглядається у загальному контексті творчості М. Старицького. Окрім того, на характер існуючих літературознавчих розвідок, зокрема їх тенденційність, вплинули ідеологічні настанови радянських часів. У 1969 році вийшла монографія В. Тищенка “Історичний роман М. Старицького про Кармалюка” [185]. Також М. Старицькому як історику-романісту присвячено дисертаційне дослідження Т. Тищука “Трилогія М. П. Старицького “Богдан Хмельницький” в контексте українсько-руських літературних зв'язей” [188]. Останнім ґрунтовним дослідженням є монографія В. Поліщука “Художня проза Михайла Старицького: Проблематика й особливості поетики романів і повістей” [152]. У названих роботах можливість типологічного зіставлення романів В. Скотта і М. Старицького не заперечується, але спроб такого типу досліджень досі не було зроблено.

Постаті В. Скотта і М. Старицького, без сумніву, є показовими у плані типологічного вивчення української і англійської літератур XIX ст., оскільки обидва митці були яскравими виразниками настроїв своєї епохи, а тематичне розмаїття їх доробку, унікальна стилістична палітра, новий тип персонажів, кардинальні світоглядні зміни дозволяють проводити зіставний аналіз на різних рівнях. Типологічне порівняння творчості В. Скотта і М. Старицького, які

твори́ли у різні періоди ХІХ ст. (В. Скотт – на початку століття, М. Старицький – в останні десятиліття), виявляє спільні тенденції в українському та англійському літературних процесах. Хоча М. Старицький творив у зовсім іншу естетичну епоху (період складної трансформації реалістичних форм у неоромантичні, модерністські), художні принципи В. Скотта в Україні ще не втрачали своєї актуальності та новизни. Зазначимо також, що більшість історичних романів В. Скотта ще й досі не вивчалися в Україні комплексно, системно і контекстуально крізь призму компаративістської методології та теорії з проєкцією на українську літературу та історичні романи М. Старицького зокрема. Всі ці фактори і визначають **актуальність** даної роботи.

Зв’язок роботи з науковими планами, темами. Дисертація “Історичний роман Вальтера Скотта та Михайла Старицького: рецепція, типологія” виконана в рамках науково-дослідної теми “Літературний процес і творча індивідуальність письменника” кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Тема дисертаційного дослідження затверджена вченою радою Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол № 5 від 31 січня 2006 року) та науковою радою Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України з проблеми “Класична спадщина та сучасна художня література” (протокол № 4 від 16 жовтня 2007 року).

Мета і завдання дослідження – на основі літературознавчих розвідок жанру історичного роману комплексно осмислити та зіставити у типологічному та генетичному аспектах формально-змістові особливості історичних романів В. Скотта і М. Старицького, акцентуючи увагу на ідейно-тематичних, жанрово-стильових, сюжетно-композиційних, образних особливостях їхньої прози; визначити своєрідність та новаторство романів М. Старицького, його внесок у розвиток українського письменства.

Реалізація мети передбачає розв’язання у роботі таких **завдань**:

- визначити жанрові критерії історичного роману з позицій сучасних теоретичних здобутків у вивченні історичної прози;

- окреслити вальтерскоттівську модель історичного роману, простежити її рецепцію та модифікацію на конкретних історичних творах українських письменників XIX ст.;
- з'ясувати еволюцію критичної рецепції доробку В. Скотта в Україні;
- провести типологічне зіставлення творчості В. Скотта і М. Старицького;
- охарактеризувати концепцію “історизму” та історіософію В. Скотта й М. Старицького, виявити їхню гомогенність і розбіжності;
- зіставити морально-етичні “настанови” письменників щодо державотворення та особистісної відповідальності політиків, що містяться у сукупності їхніх історичних романів;
- простежити поетикально-естетичні особливості історичних романів українського та англійського письменників;
- визначити новаторські здобутки М. Старицького у розвитку історичної прози.

Об’єкт дослідження – історична проза В. Скотта і М. Старицького, передусім романи “Waverley”, “Ivanhoe”, “Rob Roy”, “Quentin Durward”, “Old Mortality” В. Скотта та “Перед бурей”, “Буря” “У пристани”, “Молодсть Мазепи”, “Руїна”, а також “Кармелюк” М. Старицького, у яких питома вага історичних сюжетних ліній значно більша, порівняно з іншими їхніми творами.

Предмет дослідження – форми творчої і критичної рецепції художньої спадщини В. Скотта в українській літературі XIX ст., генеза і типологія історичних романів В. Скотта і М. Старицького.

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять праці фахівців у галузі літературної компаративістики: М. Бахтіна, В. Будного, Г. Вервеса, О. Веретюк, Р. Гром’яка, А. Діми, Д. Дюришина, В. Жирмунського,

В. Матвіїшина, Д. Наливайка, І. Неупокосової, А. Нямцу; вітчизняних та зарубіжних дослідників творчості В. Скотта: М. Альтшуллера, Р. Багрій, А. Долініна, Н. Ейшиської, С. Орлова, Б. Реїзова, А. Сердюкова, А. Бауц, Д. Брауна, Дж. Бушана, Д. Дайчеса, Е. Джонсона, І. Дункана, К. Гальяна, А. Кларка, Т. Кроуфорда, А. Лінкольна, Х. Пірсона; М. Старицького: М. Комишанченка, Й. Куриленка, Н. Левчик, В. Олійника, В. Поліщука, В. Тищенко, О. Цибаньової; а також праці дослідників історичного роману як жанрового різновиду: Л. Александрової, С. Андрусів, А. Баканова, Є. Барана, І. Варфоломієва, А. Гуляка, М. Ільницького, Г. Ленобля, Б. Мельничука, І. Мотяшова, Л. Новиченка, В. Оскоцького, А. Пауткіна, С. Петрова, Д. Пешорди, М. Сиротюка, І. Скачкова, В. Чумака, У. Еко та ін.

Наукова новизна дослідження полягає у систематизації і класифікації відомостей про рецепцію В. Скотта в українській літературі й літературознавстві; у дисертації вперше на формально-змістовому рівні здійснено генетичне, типологічне зіставлення історичних романів В. Скотта і М. Старицького, виявлено новаторство М. Старицького, його внесок у розвиток історичної прози в Україні.

Методи дослідження. У дисертації використані такі методи, як порівняльно-історичний, культурно-історичний, типологічний, контактено-генетичний, контекстуальний, структуралістський, формалістський.

Практичне значення. Матеріали дослідження можуть застосовуватися в процесі викладання лекційних курсів з “історії української літератури 70 – 90 рр. XIX ст.”, “історії зарубіжної літератури XIX ст.”, компаративістики, у спецкурсах з історії української та зарубіжної літератури, порівняльного літературознавства та з історії українсько-англійських літературних зв’язків, при виконанні курсових, дипломних і магістерських робіт з української та зарубіжної літератури, при написанні монографічних робіт.

Апробація результатів дисертації. Ряд положень дослідження викладені у 9 доповідях на наукових конференціях різних рівнів: міжнародних – II Міжнародна наукова конференція “Актуальні проблеми історичної та

теоретичної поетики” (Кам’янець-Подільський, 2006), IX Міжнародна наукова конференція молодих учених (Київ, 2007), XVI Міжнародна наукова конференція ім. проф. Сергія Бураго “Мова і культура” (Київ, 2007), Міжнародна наукова конференція “Мова, культура і соціум у гуманітарній парадигмі” (Кам’янець-Подільський, 2007), XVII Міжнародна наукова конференція ім. проф. Сергія Бураго “Мова і культура” (Київ, 2008), Міжнародна наукова конференція “Література, мистецтво і гуманітарні науки XXI століття у перспективі глобалізаційних процесів” (Харків, 2008), Міжнародна наукова конференція “Мультикультурні аспекти сучасного літературознавчого дискурсу” (Чернівці 2008); всеукраїнських – IV Всеукраїнська науково-теоретична конференція “Українська література в контексті світової літератури” (Одеса, 2007), Всеукраїнська наукова конференція “Актуальні проблеми сучасної компаративістики” (Бердянськ, 2007), а також на щорічних звітних наукових конференціях аспірантів та викладачів Кам’янець-Подільського державного університету та Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (2005-2008).

Публікації. Основні положення та результати дослідження викладено у 9 працях автора, 8 з яких опубліковані у виданнях, затверджених ВАК України як фахові.

Обсяг і структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації – 213 сторінок, із них – 190 основного тексту. Список використаних джерел налічує 257 позицій.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНИЙ РОМАН ЯК ЖАНРОВИЙ РІЗНОВИД: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Проблема жанрових критеріїв історичного роману

Історичному роману належить особливе місце: у певні періоди (XIX – поч. XX ст.) він випереджав усі інші жанрові різновиди і за чисельністю творів, і за читацькою популярністю. Він також утримував пальму першості і в другій половині XX ст., через те привертая увагу багатьох дослідників.

Основні принципи історичної прози, зокрема жанрової специфіки, жанрової класифікації, трансформація історичної правди в художню, межі використання вигадки і домислу (на матеріалі української історичної прози) стали предметом аналізу в працях багатьох дослідників 60-90-х років: Л. Александрової [1], С. Андрусів [4], Є. Барана [14], А. Гуляка [49], М. Ільницького [80], Б. Мельничука [119], Л. Новиченка [132], Д. Пешорди [148], М. Сиротюка [168], В. Чумака [213].

Ці ж теоретичні проблеми розглядалися у дослідженнях А. Баканова [12], І. Варфоломєєва [30], Г. Ленобля [106], І. Мотяшова [121], В. Оскоцького [139], А. Пауткіна [143], С. Петрова [147], І. Скачкова [171], але в умовах радянського культурного простору (переважно 60-70-і роки) здійснювалися в основному на матеріалі російської історичної прози.

Розвиток українського літературознавства як відгалуження світової науки про літературу призвів до появи на межі тисячоліть цілого ряду новаторських праць.

Сучасний стан літературознавчих досліджень, як вітчизняних, так і зарубіжних, дозволяє припустити, що однією з найбільш дискусійних є проблема визначення жанру історичного роману.

На думку С. Петрова, об'єктивними ознаками історичного роману є, по-перше, наявність у ньому реальних історичних осіб і, по-друге, наявність дистанції між фабульним часом та часом оповіді [147, с. 4]. За словами А. Пауткіна, в історичному романі діють реальні історичні особи і в основі оповіді реальні історичні події та факти, переважно значні, закріплені в пам'яті поколінь. Історичний роман – це роман, що висвітлює минуле з точки зору історичної спадкоємності [143, с. 3-4].

Інша дослідниця української історичної романістики, С. Андрусів, вважає специфічною рисою історичної прози зображення минулого на відстані не меншій, ніж життя одного покоління, тобто 80-90 років, і особливу типологію вигадки і домислу, їх обмеженість. Оскільки митець має справу з чужим невигаганим життям, тому вигадка і домисел набувають тут статусу ще й морально-етичної категорії: письменник відчувається відповідальним перед людьми минулого, які не здатні себе захистити від неправдивого тлумачення їхніх учинків, від чого залежить пам'ять про них у майбутніх поколіннях [4, с. 15].

Подібні ознаки знаходимо і в А. Баканова, зокрема він вказує на принцип історизму, який полягає в зображенні суспільного життя та індивідуального буття людей в їхній обумовленості часом, наявності історичної дистанції, історичної перспективи, осмисленні минулих подій з позицій дня сьогоднішнього, намаганні побачити глибинні зв'язки минулого і сучасного. Дослідник вважає необов'язковим ставити в центрі зображення видатних історичних осіб, головне – створити соціально-психологічні типи, здатні відтворити дух епохи. На думку А. Баканова, невід'ємною частиною історичного роману, його жанротворчою властивістю є документалізм у широкому розумінні – наукова задокументованість його фактичної основи та різноманітне входження документа в художню тканину оповіді. І насамкінець – своєрідність поетики історичного роману, системи способів образного узагальнення історичної дійсності. На основі узагальнення цих ознак науковець пропонує таке визначення історичного роману: “Історичний роман – це твір романної прози, у якому на основі наукового вивчення минулого за допомогою системи специфічних художніх засобів з позицій історизму відтворюються події, які мають реально-історичний ґрунт, і побачені автором у світлі історичної перспективи” [12, с. 35].

Щодо визначення жанрової специфіки історичних творів окреслилися два підходи. Дослідники Л. Александрова, І. Варфоломеєв, Г. Ленобль, А. Баканов вважають, що історичний роман є окремим самостійним жанром, який

поділяється на підвиди: історичний, соціально-побутовий, філософський, пригодницький тощо.

І. Скачков подає окремим жанром історико-революційний роман [171, с. 245]. Г. Ленобль допускає ще й існування поняття “історичні жанри”, куди зараховує, крім роману, повісті, п’єси, поеми [106, с. 259-260].

Прихильники другого підходу не виділяють історичний роман в окремий жанр. В. Оскоцький твердить, що ні зміст, ні форма не дають підстави виокремити його в самостійний жанр, який розвивається за своїми власними іманентними законами, бо таких просто не існує, що при всіх відмінностях типологічних форм і внутрітематичних різновидів історичного роману жодна з цих груп не має ознак власне жанрових, які б відрізняли її від роману взагалі. Називати історичний роман жанром можна лише в умовному, неточному літературознавчому значенні, в якому в повсякденному критичному вжитку говоримо про жанр пригодницького чи науково-фантастичного, соціально-психологічного чи сімейно-побутового роману, тоді як кожен із них насправді не є жанром, а проявляє себе як “різновид єдиного епічного жанру”, як “змістовна форма романного повістування” [139, с. 265].

Немає сьогодні однастайності й щодо основних принципів класифікації історичних творів. Для Л. Александрової основним критерієм є наявність у творі головного героя – обов’язково конкретної історичної особи, відтак виділяє історичний роман, у центрі якого доля реальних історичних осіб, та історико-художній, в якому історичні події розкриваються через долі вигаданих персонажів. Історичний роман, за Л. Александровою, має такі жанрові різновиди, як роман-епопея, історико-біографічний, роман-хроніка [1, с. 154].

М. Сиротюк проти спроби канонізувати ту обставину, що вирішальною ознакою історичного роману є наявність у ньому як головного героя визначної історичної постаті, бо така настанова призводить до того, що письменники свідомо чи несвідомо залишали в тіні народні маси – основних творців історії [168, с. 24].

Подібні зауваження висловлює М. Ільницький: “Класифікація, яка має служити уточненню жанрових дефініцій, цього завдання цілком не виконує. Подекуди вона ще більше ускладнює питання, бо історичний роман “відлучається” від художності, а історико-художній – від історичного роману” [81, с. 107]. На думку М. Ільницького, в Л. Александрової конструктивним є лише критерій розмежування понять “історизм” та “історичність”, що дозволяє уникнути взаємозаміни протилежних за своєю суттю понять.

І. Варфоломєєв, прагнучи врегулювати дискусійні питання, пропонує власну класифікацію. Він виділяє історико-реалістичний, історико-романтичний, історико-нарисовий жанри, вважає доцільним поняття “історична романістика”, яка поєднує всю систему жанрових структур – роману, повісті, оповідання: “Від роману-епопеї до новели і від соціально-історичного роману (повісті) до історико-пригодницької, історико-побутової повісті та роману-легенди, включаючи й такий самостійний жанр як “історико-революційний роман” з його піджанровими різновидами” [30, с. 8].

Класифікація, запропонована І. Варфоломєєвим, повніше охоплює картину сучасної історичної прози, проте й вона не здатна вмістити всю широчінь художньої літератури. Крім того, вона знижує гостроту питання про такий принцип класифікації, як наявність головного героя – історичної особи.

С. Андрусів у центрі уваги ставить співвідношення між фактом і вигадкою, поділяє прозові твори історичної тематики (романи й повісті) на історико-художні, художньо-історичні, художньо-документальні історичні твори. Кожному жанровому різновиду дослідниця відводить певний тип вигадки і художнього узагальнення. Для першої групи у співвідношенні документу і вигадки (домислу) переважає вигадка (романтичного типу), документ відіграє другорядну роль; на першому плані в таких творах вигадані особи. Сюди належать історико-пригодницькі, умовно-історичні романи, романи з проекцією на сучасне, які залежно від організації матеріалу називають філософськими, міфологічними, параболічними, романами-притчами.

У творах другої групи – художньо-історичних романах та повістях – також переважає вигадка і домисел, але надзвичайно важливе місце посідає історична фактографія, тип вигадки – конкретно-реалістичний, іноді з вкрапленнями романтичних і умовних форм узагальнення. Саме такі твори і є власне історичними романами.

Поділ історичних творів на історико-художні та художньо-історичні досить умовний. По суті, це робочий прийом для полегшення їх аналізу, який не може претендувати на вичерпність.

У групі історичних художньо-документальних творів основним структурним елементом виступає історичний факт, подія, зафіксована в документах свого часу, вигадку образно-нарисового (публіцистичного) типу заміняє домисел, причому обмежений.

У біографічній прозі дослідниця радить розрізняти художньо-історичні твори (біографічний роман) та художньо-документальні (романізована біографія), які відрізняються рівнем мислення (художньо-інтуїтивне в першому і нарисово-публіцистичне в другому) і концепцією життя видатної особи (художньо-філософська у першому і науково-дослідницька в другому) [4, с. 14-20].

Спираючись на класифікації С. Андрусів та І. Варфоломеєва і враховуючи комплекс естетичних, творчо-психологічних, жанрово-функціональних елементів, О. Проценко виділяє такі типи історичних романів: історико-реалістичні, заґрунтовані винятково на документах із мінімумом художнього домислу і вимислу, без відхилень від зафіксованого фактажу, що є основою творів, їх визначальним компонентом, який набуває різного виявлення і стильового трактування; умовно-історичні, в яких документ є додатковим, супровідним елементом, домінують свідоме белетризування історії, психологізація оповіді, розширення рамок хронотопу, осмислення реалій на рівні символів, знаків, міфів; історико-синтетичні, що є яскравими прикладами індивідуально-художньої реалізації власного письменницького сприйняття і переосмислення подій і постатей минулого, історичної правдивості в таких

творах досягнуто шляхом ґрунтовного знання наукових, літературних і фольклорних джерел, ретельним відбором найважливіших фактів і урізноманітненням моделей формозмісту, композиції твору, хронотопу, психологічної мотивації вчинків персонажів, емоційних асоціацій, образно-тропеїчної системи тексту [156, с. 8-14].

Ця класифікація також є недостатньо чіткою, мається на увазі її непереконливість у розрізненні умовно-історичних та історико-синтетичних типів історичних романів.

Вітчизняні і зарубіжні дослідники роблять спробу створити типологію історичного роману, беручи за основу різноманітні змістово-структурні ознаки: предмет зображення чи переважаючу проблематику, характер вимислу чи стильове забарвлення, спосіб поетичного поєднання в художньому цілому реального і вигаданого тощо. Певний внесок у типологію сучасного історичного роману зробив А. Баканов. Він вважає необхідним найперше визначити ставлення автора до історії. У зв'язку з цим пропонує виділяти справжній історичний роман, який відтворює істинну суть і своєрідність явищ історії; умовно-історичний роман, у якому історія умовна і служить сюжетно-образним ґрунтом для ідейних побудов, які відходять від безпосереднього філософського, соціального і морального смислу конкретних епізодів минулого. Псевдоісторичний роман – це легковірні підробки у стилі “ретро”, які пропонують відхід від тривог і турбот сучасності в ностальгійно-безхмарний світ минулого. Вони спрощують, а часто й свідомо спотворюють картину історії, розповсюджуючи історичні міфи, і таким чином виконують значуще за своєю ідеологічною вагою соціальне замовлення.

Головний критерій, покладений в основу класифікації А. Баканова, – це характер історичного конфлікту, який трансформується в конфлікт художній. На цій підставі виділяється історико-соціальний, історико-філософський, історико-біографічний роман. За твердженням дослідника, історико-соціальний роман – основний тип історичного повістування. Він динамічний, багатогранний, його характерні прояви варіюються в різноманітних структурно-

стильових рішеннях. По-різному твориться система персонажів: або маси, що творять історію, або історична драма концентрується у свідомості і долі окремого індивіда. Художній час в одних випадках збігається з історичним, в інших – поєднує епохи, значно віддалені одна від одної. Стильовий діапазон також дуже широкий: на одному полюсі героїчний розмах, героїчна патетика, на другому – їдка сатира. По-різному взаємодіють умовні форми, але умовність не зачіпає суті історичного матеріалу. Типологічно спільними рисами цього типу творів є перевага соціального над іншими компонентами в образі минулого, чітка диференціація системи персонажів, яка відображає протистояння класових сил, сюжетний драматизм, оптимістична історіософська концепція.

Усередині цих узагальнених жанрових понять відповідно до головного поетичного начала, принципів композиційної побудови, особливостей типізації і образного ладу розмежовується багато різновидів. З урахуванням інтенсивного вторгнення документа в художні структури, дослідник виділяє історико-документальний роман і роман історико-фольклорний, у якому різні за своїм характером конфлікти реалізуються за допомогою засобів народно-поетичної творчості.

Ще один дослідник жанрових модифікацій сучасного історичного роману, Д. Пешорда, зробивши огляд основних спроб створення універсальних типологій жанру в працях теоретиків літератури, виділяє базові критерії для створення сучасної типології історичного роману. На відміну від більшості наявних типологій цього жанру, які підкреслюють один або два аспекти історичного роману, пропонує власну типологію, в основі якої лежать чотири критерії типологічного поділу: концепція історії, статус історичного шару, літературне втілення і домінуюча функція літератури. В основі кожного з названих критеріїв лежать три можливості, в яких реалізуються конкретні твори історичного жанру. Для критерію “концепція історії” це: просвітительська, критична та музейна (постмодерна) концепції історії; для критерію “статус історичного шару” це: декоративний, евокативний та алюзійний статус історичного шару; для критерію “літературне втілення” це: традиційне, модерне

й постмодерне; для критерію “панівна функція літератури” це: національно-дидактична, експресивна та ігрова функція літератури.

Виходячи з вищеназваних узагальнень щодо жанрових ознак історичного роману, виділимо основні типи сучасного історичного роману. Класичний, або справжній історичний роман із просвітницьким баченням історії, написаний у манері традиційної літератури, з евокативним статусом “історичного шару” і виразною національно-дидактичною функцією. Історичний романтичний роман, у якому просвітницька концепція історії, декоративний статус історичного шару, традиційне літературне втілення, панівна розважальна функція літератури. В основі модерного історичного роману критична концепція історії, алюзійний статус “історичного шару”, модерне літературне втілення, панівна експресивна функція літератури. Найсучасніший, найактуальніший на часовій шкалі зміни літературних парадигм є постмодерний історичний роман, основними прикметами якого є рафінована інтертекстуальність, усвідомлення “вичерпаності” літературних шаблонів, неприйняття великих утопічних проєктів західної цивілізації, ставлення до історії як до “музею”, де важливе і неважливе, далеке й близьке мирно співіснують, маючи однакову вартість, продиктовану відсутністю незаперечного центрального авторитету, який міг би бути опорою у встановленні ієрархії. Відтак концепція історії тут є музейною, статус “історичного шару” – алюзійний, літературне втілення – посмодерністське, панівна функція літератури в більшості випадків – ігрова [148].

Оскільки жоден з різновидів історичних творів не позбавлений домислу чи вимислу (вигадки), бо художній історичний твір – не белетризований виклад історії, виникає потреба окреслити ці поняття.

У тлумаченні термінів “художній вимисел” і “художній домисел”, у користуванні ними спостережено різнобій і розходження. Автори “Літературознавчого словника-довідника” за редакцією Р. Гром’яка, Ю. Коваліва, В. Теремка твердять, що “домисел (вимисел) у літературі – народжена творчою уявою письменника, художньо трансформована дійсність;

домисел – дофантазування, додавання до того, що насправді існувало чи існує”, через діалог, пейзаж, портретну характеристику, що “домисел стосується деталей, штрихів, на відміну від вимислу – фактично повного придумування істотного, визначального у творі” [111, с. 212].

На нашу думку, до розв’язання проблеми “вимислу” і “домислу” найближче підійшла Л. Александрова. Вона визначила “вимисел” (“вігадку”) як уведення у твір окремих епізодів, подій чи персонажів, яких не існувало насправді, тоді як художній “домисел” – це відхилення автора від точних фактів реальної дійсності (замовчування, перестановка місцями, порушення хронологічної послідовності другорядних фактів), підсилення чи послаблення окремих рис у характері реальних історичних осіб, творчий підхід до історичних документів [1, с. 113].

Думку Л. Александрової поділяє більшість дослідників. Дійсно, і вимисел, і художній домисел невіддільні від творчої уяви письменника. Але в першому випадку питома вага придумування більша і стосується істотного, визначального у творі, а в другому – письменник дофантазовує до того, що справді існувало чи існує, художньо розробляє задокументалізований чи просто відомий факт.

Із зіставлень багатьох тлумачень напрошується висновок, що немає рації різко протиставляти “художній вимисел” і “художній домисел”, як, звичайно, і ототожнювати їх. Домисел у порівнянні з вимислом (за Б. Мельничуком) виступає в ролі допоміжного інструмента, стосується деталей, штрихів – тобто менш істотного, хоч і не малозначного.

Для письменника, який працює над історичним матеріалом, значення має не стільки саме право на його вимисел чи домисел, скільки їх напрямки й межі. Романіст прагне образно відтворити історичну епоху, тобто подати її в конкретно-чуттєвих живих картинах, ніби вводячи нас у далекий час і владно змушуючи жити в ньому, проймаючися його проблемами, духом, спілкуватися з історичними й неісторичними (тобто вигаданими автором) людьми.

Із розвитком жанру історичного роману множилися його різновиди. Специфіку їх визначено через співвідношення між документом і вимислом та домислом. Різні “пропорції”, “дози” цих інгредієнтів творять різні жанрово-видові контури історичного роману. Система жанрової диференціації зумовлена необхідністю відбити реальний стан речей у художньому освоєнні минулого різноманітністю його форм, розширенням ідейно-художнього спектра історичної тематики.

Проаналізувавши всі згадані точки зору, щодо природи жанру історичного роману, його специфіки, жанрової класифікації, вважаємо за потрібне узагальнити їх:

- 1) історичний роман – різновид жанру роману, а не самостійний жанр;
- 2) історичний роман – це твір про минуле, віддалене в часі не менше, ніж життя одного покоління;
- 3) наявність як реальних постатей, так і витворених авторською фантазією;
- 4) співвідношення документу і домислу та вимислу, завдяки яким відбувається трансформація історичної правди в художню і котрі не повинні суперечити історичній правді, інакше мова йтиме про “антиісторичний” твір;
- 5) на сучасному етапі розширюються жанрові можливості історичного роману, збільшується багатство їх форм: історія все частіше розкривається крізь призму філософії притчі, легенди, казки, міфу, які розмивають контури реального художнього образу;
- 6) художній твір історичної тематики – це не безстороння ілюстрація минулого, а обов’язкова його екстраполяція на сьогодення і майбутнє.

Стосовно жанрової класифікації історичних творів, то найбільш переконливою, на нашу думку, є позиція С. Андрусів. Оскільки ця класифікація запропонована два десятиліття тому, вона, звичайно, не охоплює весь арсенал сучасної історичної прози. Тому, крім художньо-історичних, історико-художніх,

художньо-документальних творів, запропонованих С. Андрусів, додамо ще “історикоподібні” твори постмодерного типу, для яких характерна постмодерна концепція історії, свідоме змішування цілого ряду структурних моделей, інтертекстуальність, алюзійність, ігрова функція.

1.2. Модель історичного роману В. Скотта як фундатора жанру

Шлях, пройдений В. Скоттом від усесвітньої слави до напівзабуття і напіввоскресіння, вже неодноразово привертав увагу дослідників. З середини XIX ст. слава В. Скотта пішла на спад. Цей факт Б. Реїзов пояснює тим, що “нові літературні напрями, які виникали в середині XIX ст., повинні були вирішувати сучасніші суспільні проблеми іншими методами і на іншому матеріалі. Вальтер Скотт перестав бути вчителем: “мудрість” його показала недостатньо глибокою, конфлікти – помилковими, інтриги – надуманими, а персонажі – мало не маріонетками, одягненими в історичні костюми. Скотт став дитячим письменником, змагаючись у популярності в “старшого віку” з Купером, Майн Рідом і Жюлем Верном. Цьому віку він подобався повним пригод сюжетом, екзотичною обстановкою, в якій протікала дія його романів, контрастами злих і добрих героїв ” [158, с. 5-6].

Друга половина XX ст. характеризується відновленням інтересу до творчості першого історичного романіста. Критика почала відзначати його “дорогоцінні властивості: глибоке розуміння історичних процесів, любов до народу, широке зображення епохи в її суперечностях, в зіткненнях класів і держав” [158, с. 6]. За кордоном виходять у світ монографії Х. Пірсона (1954), Е. Джонсона (1971), Т. Кравфорда (1965), Дж. Бушана, А. Кларка, Д. Брауна, Д. Дайчеса (1987) та ін. дослідників. Монографії Х. Пірсона і Д. Дайчеса – перекладені на російську мову – стали частиною російської літературної рецепції. У Росії про В. Скотта вийшли в світ монографії Н. Ейшиської (1959), С. Орлова (1960), Б. Реїзова (1965), Н. Дьяконової (1974), Н. Соловйової (1995), М. Альтшуллера (1996). В Україні ґрунтовного дослідження творчості В. Скотта

немає, хіба україномовна монографія (компаративного характеру) канадської дослідниці Р. Багрій (1993).

В. Скотт був родоначальником історичного роману в його сучасному розумінні. Новаторство його в літературі ХІХ ст. полягало в тому, що він виробив принципи історичного методу, котрі дозволяли створювати захоплюючі, звільнені від надмірної архаїзації мови і такі, що сповна передають своєрідність описуваної епохи, романи.

Н. Дьяконова пише: “Виходячи з певного значення історії для розвитку літератури, а також і предмету літератури – людських відносин, Скотт формулює завдання історичного роману. Скотт вважав, що історизм роману полягає в тому, щоб спиратися на справжні факти, як “жили, думали, відчували люди минулих століть, чому так діяли, а не інакше під тиском обставин і політичних пристрастей” [64, с. 76].

Один із перших дослідників творчості В. Скотта, С. Орлов, зазначає основні риси, які визначають специфіку жанру історичного роману, що відрізняє його від романів інших видів. Він виділяє декілька елементів історичного роману, маючи на увазі, те, що всі вони відносяться до історичного роману реалістичного типу.

Історичний роман є оповідь, в сюжеті якої має місце звернення до минулого народу (нації); це – образне відтворення минулого, при якому розкриваються істотні суперечності даної конкретної епохи (1).

Образ людини (героя), показаний у різноманітті його зв'язків із суспільством, з конкретно-історичним середовищем, змальовується як образ учасника історичного процесу.

Свідомий або стіхійноматеріалістичний підхід до пізнання навколишньої дійсності і минулого і внаслідок цього розкриття закономірностей історичного процесу (2).

Динаміка історичного процесу розкривається у показі соціально класових зіткнень, передбачається перспектива суспільного розвитку. (3). Так, у “Роб Рої”

підкреслена, приреченість якобітського повстання і неминучість перемоги нового.

В історичному романі знаходимо співвідношення елементів історичної правди з елементами домислу (4). Першоосновою можуть служити, історичні документи, і матеріали, причому художник має право деформувати той або інший матеріал. Разом з тим, як би не були помітні відступи або навіть анахронізми, правда ідей перемагає, має місце пріоритет правди над вигадкою. Сама вигадка обумовлена природним ходом подій.

У сюжеті, композиції твору разом з політичним і естетичним ідеалом виявляється й історична концепція автора, його погляд на розвиток історичного процесу (5).

Нарешті, в проблематиці роману про минуле виступає ідейно-політичне наближення до завдань сучасності (6) [138, с. 428-429].

Подібні ознаки знаходимо й у Б. Реїзова, радянського критика (одного із найбільш послідовних дослідників творчості В. Скотта, теоретика жанрології історичного роману). Він відзначає, що В. Скотт створив принципи нової історіографії: "... ідея загальнолюдської єдності зробила Скотта не тільки художником, але й істориком, і створила основу для історизму ХХ сторіччя" [158, с. 281].

За Б. Реїзовим, новаторство романіста полягало в наступному. Щоб створити справжній історичний роман, на думку критика, потрібно точно уявити собі приватне життя тієї епохи, її "вдачі". Історія ж удач, з його точки зору, – це історія культури, історія суспільної свідомості. По-друге, "у романах Скотта, мабуть, уперше в європейській літературі з'явився на сцені народ: не окремі більш-менш видатні особи "простого звання", але цілі групи, натовпи народу ... народ у нього – це справжній людський колектив, рухомий, мислячий, такий, що сумнівається, об'єднаний загальними інтересами і пристрастями, здатний до дії через власну закономірну реакцію на події" [158, с. 23]. Далі: "Вальтер Скотт надзвичайно розширив межі роману. Ніколи ще роман не охоплював такої кількості типів, станів, класів і подій. Вмістити в одне

оповідання життя всієї країни, відобразити особисті долі на тлі суспільних катастроф, сплести життя звичайної середньої людини з подіями державної ваги означало створити цілу філософію історії, пройняту думкою про єдність історичного процесу, про нерозривний зв'язок приватних інтересів з інтересами всього людського колективу” [158, с. 24]. По-четверте, В. Скотт художньо з'єднав історичну правду з вигадкою, пояснивши правомірність такого з'єднання тим, що “найважливіші людські пристрасті у всіх своїх проявах, а також і джерела, які їх живлять, загальні для всіх прошарків, станів, країн і епох; звідси з незмінністю витікає, що хоча даний стан суспільства впливає на думки, хід думок і вчинки людей, ці останні по самій своїй сутності надзвичайно схожі між собою. Тому їх почуття і пристрасті за своїм характером наближаються до наших. І коли автор приступає до роману ... то виявляється, що матеріал, який він має в своєму розпорядженні, як мовний, так і історично-побутовий, в такій же мірі належить сучасності, як і епосі, вибраній ним для викладу” [249, с. 15].

Із такого уявлення про завдання романіста впливають три важливі особливості творчого історичного методу В. Скотта:

а) зображення історичних подій крізь сприйняття приватного вигаданого персонажа, який веде любовну інтригу роману; дотримання історичної точності разом із збереженням обов'язкової романної інтриги;

б) зміна співвідношення переказу і вигадки, створення історичного тла завдяки вигаданим персонажам, типовим для зображуваної епохи;

в) новаторство художньої мови. В. Скотт відмовляється від надмірної архаїзації мови, а використовує мову своєї епохи, іншими словами пропонує те, що в ХХ ст. назвуть осучасненням, модернізацією історії.

Важливим є і той момент, що у В. Скотта, як відзначає дослідник, “так чи інакше особисте життя визначене долями держав і народів. Таке розуміння роману вимагає безліч дійових осіб і широкого суспільного тла. Воно вимагає також тонкої і складної інтриги, що зв'яже всю цю масу людей і подій в єдину і вельми різноманітну дію” [158, с. 37], що виявляє певний вплив драми: в

порівнянні з літературною нормою того часу в нім сильно зростає питома вага діалогів, які у письменника стають улюбленим засобом соціально-психологічної і емоційної характеристики персонажів, пояснення їх взаємин, зав'язування і вирішення конфліктів. Його герої, як підкреслюють багато критиків, – це не об'єкти опису і аналізу, а суб'єкти дії, що самовиявляються у власному слові і вчинку, в драматичному зіткненні пристрастей. Надзвичайно складні за багатством дій і за кількістю персонажів, романи В. Скотта при всій великій “кількості деталей і різноманітті інтересів, все ж таки украй прості. У них немає нічого випадкового – все підпорядковано основній події, все строго централізовано, включено в єдиний логічний потік розвитку дії” [158, с. 37].

Подібні зауваження висловлює також Є. Демешкан: визначаючи історичну концепцію шотландця, автор зараховує до її ознак “стихійно-матеріалістичне ставлення до історії, свідомий об'єктивізм і нове відношення до народу” [55, с. 94].

Дослідник справедливо зазначає “розуміння сили матеріального начала у житті людей”. За його словами: “за політичною, соціальною і релігійною боротьбою виступає у Скотта матеріальна сторона життя” [55, с. 95]. Історія для В. Скотта – це боротьба за власність, за землю.

Ще один відомий дослідник творчості шотландця, А. Долінін, називає специфічною рисою історичного роману авторське слово: “У структурі вальтерскоттівського роману великого значення набуває авторське слово з коментарем і поясненням, яке вривається у розповідь, зупиняючи розвиток дії, всілякими історичними, етнографічними і культурологічними поясненнями. Намагаючись зберегти повну безсторонність і побачити минуле “подвійним зором”, автор не дає забути про дистанцію між читачем і часом зображення. Його позиція – це позиція об'єктивного спостерігача...” [59, с. 8].

В. Івашева, наприклад, говорячи про популярність його романів, визначає ще один структурний елемент: “якщо популярність історичного роману пішла на спад, то одночасно почалося непомітне, але надзвичайно інтенсивне впровадження скоттівського методу, вплив на представників нового реалізму,

що зароджувався з принципів художньої архітектоники, на яких будувався скоттівський роман” [79, с. 30].

Р. Багрій основними рисами історичного роману вважає: “схему по суті становить документальна історична канва, до якої впроваджується вигаданий сюжет, зосереджений навколо звичайного вигаданого героя” [11, с. 23]. Також Р. Багрій, слідуючи за іншими зарубіжними дослідниками романістики шотландця (Голменом та К’юсаком), наголошує ще й на таких рисах історичного роману: “конфлікт і культурний контраст повинні бути ключовими рисами історичного тла” [11, с. 24].

Спираючись на класифікації згаданих вище попередників, вважаємо за потрібне окреслити власний варіант моделі вальтерскоттівського роману, яка зводиться до: 1) стихійно-матеріалістичного ставлення до історії, свідомого об’єктивізму; 2) образного відтворення минулого, при якому розкриваються істотні суперечності даної конкретної епохи; 3) співвідношення елементів історичної правди з елементами домислу; 4) наявності історичного конфлікту; 5) народу – як однієї з ключових проблем; 6) присутності автора, його погляд на розвиток історичного процесу; 7) поєднання долі звичайної людини з подіями державної ваги; 8) наявності конкретно-історичного персонажа, який перебуває на другому плані; 10) вигаданого головного героя – в основі сюжету; 11) відтворення атмосфери часу в елементах побуту; 12) новаторства художньої мови.

Автор дисертації в основному розділяє позиції С. Орлова та Б. Реїзова стосовно структури історичних романів англійського письменника, оскільки вони є найбільш вичерпними та переконливими.

Отже, у підході до історичної теми спостережено дві основні тенденції. Одна з них репрезентована вальтерскоттівським типом роману, де в основі сюжету – вигаданий герой, історично конкретні особи розмішені на другому плані чи зовсім відсутні. До історичних подій у таких творах автор звертається зрідка, дбаючи про достовірність не так фактів, як атмосфери часу в елементах

побуту, психології персонажів. Такий підхід дав можливість ширше змалювати тло, висвітлити події, створити цікаві сюжетні колізії, пригодницькі ситуації.

Згідно з другою тенденцією, основним структурним компонентом твору виступає документ, історичний факт – домислу й вимислу відводиться другорядна роль. Художність при такому підході полягає в переведенні фактів, подій на мову художніх зображально-виражальних засобів, як об'єктивна властивість моделюючої словотворчості, згармонізованої формозмістової єдності. Від того, настільки правдиво й мистецьки переконливо письменник інтерпретував найважливіші події епохи, змодельовав їх у художню образність, залежить ідейно-естетична цінність твору. Осмислення історичної правди образотворчими засобами – “найскладніший процес художньої творчості” (В. Чумак).

Літературознавці наголошують, що обов'язковим показником історичного роману є високий ступінь документальності подій і реальність осіб, як правило, значних, закріплених у пам'яті поколінь, “справжність” головного героя (Л. Александрова, А. Пауткін), достовірність у підході до історичного матеріалу (М. Ільницький), використання наукових даних (В. Чумак), наявність історичного конфлікту, показ соціальних сил, які стоять за ним і визначають його зміст (А. Гуляк).

Проблема достовірності історичного роману не буває вирішена однозначно, зведена до якогось універсального “рецепту” документальності, не може бути єдиною на всі випадки – “воля автора визначити її відповідно до свого завдання й вимог теми” (А. Пауткін).

РОЗДІЛ 2

В. СКОТТ І УКРАЇНА: ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ

2.1. Особливості творчої рецепції вальтерскоттівської моделі історичного роману в українській літературі ХІХ – поч. ХХ століття

Творча рецепція В. Скотта в українській літературі була якнайтісніше пов'язана ще й з розвитком романтизму, з пристрасним інтересом до національного минулого, із завданням створити повносили українську національну літературу, з пошуками нових принципів і форм художнього відтворення дійсності. Повістувальною формою, найбільш придатною для адекватного відображення історії, українські романтики визнали історичний роман вальтерскоттівського типу. “Якщо б з'явився між малоросіянами геній, подібний Вальтеру Скотту, то я стверджую, що Малоросія є невичерпним джерелом для романів історичних. Ні Шотландія і ніяка інша країна не може представити таких різючих картин, як Малоросія, особливо з ХVІ ст.”, писав у 1830 році І. Розковшенко, один із українських поетів-романтиків ХІХ ст. [207, с. 30]. На початку 30-х років харківські романтики, такі, як І. Розковшенко, О. Євеський, І. Срезневський, О. Шпигоцький, роблять спроби створити повість або поему в “дусі Вальтер Скотта” [207, с. 30]. Активно звертаючись до історичного минулого рідної землі, вони намагалися показати його в піднесено-романтичному плані, вияскравити героїв національно-визвольної боротьби, повстанських рухів, видатних представників культури. Та цей задум не був втілений у життя.

Прикметно, що літературний жанр, створений далеким “шотландським бардом”, не тільки не сприймався українськими романтиками як штучно залучений до національної літератури, а навпаки, вважався органічним для неї. У листі до О. Бодяньського від 23 травня 1846 року П. Куліш дивувався: “Дивно думати, що народ, який так діяльно брав участь у подіях роду людського, не в змозі розповісти про своє життя в історичному романі!” [цит. за: 23, с. 55].

Так поступово зароджувались дві однаково значні, взаємодоповнювані тенденції українського романтизму – прагнення, з одного боку, до національної

самобутності, до осмислення рідної історії, народного характеру, до творчого опрацювання фольклорних першоджерел, а з другого – до зміцнення духовних взаємин, до засвоєння загальнолюдського досвіду, здобутків російської та інших слов'янських, а також західноєвропейських культур, насамперед – ідей та художніх форм романтичної літератури.

Надто велика була вага Скоттової історичної прози в часи, коли російська, а ще більше – українська романістика перебували на стадії формування. Тому маємо на меті простежити походження української історичної прози, аж до її джерела, тобто творів В. Скотта.

Для того, щоб проаналізувати першу історичну прозу в Україні крізь призму взірця – моделі історичного роману В. Скотта, перш за все потрібно накреслити контури цієї моделі. Структуру вальтерскоттівського роману ми детально показали у попередньому розділі, тому тут коротко зупинимось на основних прийомах: історичне тло, наявність вигаданого протагоніста, однакове співвідношення правди і домислу, поява народу на сцені, новаторство художньої мови.

Отже, маючи перед собою структуру вальтерскоттівського роману, зробимо спробу проаналізувати твори перших українських прозаїків, які намагалися творити у дусі В. Скотта. Це дасть змогу представити розвиток жанру історичного роману вальтерскоттівського типу в Україні. Незважаючи на те, що ця проблема вже тривалий час знаходиться у колі наукових інтересів українських дослідників (Є. Нахліка, М. Ільницького, А. Гуляка, В. Сиротюка, Р. Багрій), все-таки й досі вона залишається не до кінця з'ясованою. Її актуальність посилюється ще й різноманітністю наукових підходів до її розв'язання, а також відмінністю у виокремленні й потрактуванні домінуючих складових у взаємозв'язку В. Скотта та України.

Історична проза В. Скотта, що слугувала для українських історичних романістів своєрідним еталоном, покликала до життя величезну кількість послідовників.

Першим, хто створив історичне полотно вальтерскоттівського типу, був український письменник П. Білецький-Носенко. У передмові до свого російськомовного роману “Зиновий Богдан Хмельницький. Историческая картина событий, нравов и обычаев XVII века в Малороссии” (1829) автор вказує, що він орієнтувався на доробок В. Скотта і М. Загоскіна, романи яких називає “історическими картинами”. Український письменник із захопленням відгукується про згаданих митців: “они переносят воображение в те любопытные времена, кои они живописали, и заставляют нас принимать живейшее участие в них” [18, с. 3]. У цій же передмові П. Білецький-Носенко торкається однієї з актуальних літературно-критичних проблем доби зародження української історичної романістики з європейського роману, а саме проблеми відмінностей між науково-історичною працею і твором художньо-історичним вальтерскоттівського типу. На думку письменника, “история повествует с важностью для соображения одного разума достопамятнейшие происшествия; но романтические картины, живописуя нравы и дух времени, занимают разум и воображение, чтобы короткими страстями согреть сердце” [18, с. 3]. П. Білецький-Носенко пов’язував свій історичний роман саме з романтичною літературною естетикою: “Я осмеливаюсь представить любителям отечественной старины опыт подобной исторической картины нравов и обычаев XVII века” [18, с. 3]. Перш за все роман “Зиновий Богдан Хмельницький” прикметний вальтерскоттівською композицією, складається з трьох частин, розділених на глави з епіграфами, що було характерним для романів В. Скотта.

Із зростанням й утвердженням романтизму в Україні першої половини XIX ст. зростає інтерес поетів-романтиків до національної історії, з’являються перші історико-романтичні картини, наприклад, роман “Чайковский” Є. Гребінки, написаний російською мовою, про звичаї запорозького козацтва, про самих запорожців. Роман “Чайковский”, як зазначає Є. Нахлік [128, с. 74-92], виявляє типологічну спільність з романами В. Скотта, в яких образ головного героя нерідко був схематичним, запрограмованим. Основна увага

автора приділялась іншим, на перший погляд, другорядним персонажам, котрі по суті рухали художню дію (Ребекка в “Айвенго” В. Скотта, Тетяна в “Чайковському” Є. Гребінки). Здобутком Є. Гребінки стало усвідомлення залежності життя окремих індивідів від історичних подій. У цьому є подібність з шотландським прозаїком, в якого головний герой, не розуміючи і не бажаючи цього, потрапляє у вир історичних подій, і насамкінець усвідомлює залежність свого життя від них. Ще одним підтвердженням схожості є те, що даний твір нагадує роман шотландця своєю композицією, адже складається з кількох розділів, кожен із яких супроводжується епіграфами. Якщо В. Скотт, використовував епіграфи із творчості В. Шекспіра, то Є. Гребінка – з творчості Т. Шевченка. Роман Є. Гребінки “Чайковский” має більш концентричний сюжет, з яким пов’язані значні успіхи європейської романтичної прози. Природно, відтак, що відповідний досвід європейських літератур став іншим важливим джерелом збагачення сюжетного досвіду українських письменників. Для Є. Гребінки, як і для його попередника П. Білецького-Носенка, їхніх ровесників та послідовників (але для кожного по-своєму), особливий інтерес, безсумнівно, становила сюжетотворча практика В. Скотта й пізніших європейських авторів історичних романів, з якої бралися і загальні принципи побудови твору, і відповідні прийоми.

Найбільший вплив творчість Вальтера Скотта мала на П. Куліша. На початку 40-х років XIX ст. П. Куліш (тоді студент Київського університету), ближче познайомився з М. Максимовичем і під його впливом звернувся до творчості В. Скотта. Зі слів Б. Неймана відомо, що: “Максимовичеві сподобався талановитий юнак, і він почав запрошувати його до себе, й вони часто співали разом українських пісень і читали Вальтер Скотта” [129, с. 131]. Перебуваючи у Луцьку, П. Куліш мав нагоду прочитати твори шотландця у французькому перекладі, а на засланні він читав їх в англійському оригіналі [цит. за: 11, с. 155]. Кулішів метод вивчення мов полягав у читанні романів В. Скотта в перекладах різними мовами. Отже, не останню роль у процесі запозичення

культурного надбання інших народів відіграло знання тих чи інших іноземних мов.

Поетика історичних романів П. Куліша багато в чому нагадує поетику вальтерскоттівської романістики. У 1843 році П. Куліш написав російською мовою історичний роман “Михайло Чарнишенко, или Малороссия восемьдесят лет назад”. Є. Нахлік, порівнюючи роман П. Куліша з поетикою романів В. Скотта, пише, що історичні події, зображені в романі, дуже умовні, головну увагу автор зосереджує на романтичних пригодах героя. Історію Михайла Чарнишенка письменник розповідає з усіма елементами, властивими романам В. Скотта: занадто розтягнений початок, далекий шлях героя, двобій суперників, вагання Михайла між двома красунями: українською, донькою глухівського полкового судді – Катериною, і сербинкою Роксандою, страшні нещастя через це, убивства, темниці, старі замки й монастирі, якісь романтичні закутки. Герої роману або страшенно жорстокі, як серб Радивой, або надто відважні, як козак Щербина, або ж дуже завзяті, як батько Чарниша, що проклинає сина за те, за що інший батько, козак з роду, похвалив би його. Традиція В. Скотта відчувається не лише в архітектоніці роману та подібності окремих ситуацій, а й у прагненні якнайповніше відтворити колорит часу та місцевості. У тексті роману подано детально описи старовинних українських споруд (будинок сотника Чарниша, Малоросійської колегії, Воронезької фортеці тощо), національного одягу та їжі. Вплив В. Скотта у романі виразно помітний. П. Куліш виявляє нахил до чіткого відображення історичних обставин, розвиток сюжету пов’язує з національною специфікою історичного розвитку України, поведінку героя вмотивовує конкретними історичними суперечностями (перехід української старшини на становище російського дворянства). Водночас у творі немало романтичних штампів, притаманних історичним довальтерскоттівським романам. Уже сама тема прокляття сина батьком додавала загадковості і містики.

Сам автор відчував, що виданням “Михайла Чарнишенка” – роману з умовно-історичним тлом та легендарно-фольклорним сюжетом – він не

розв'язав завдання створити широке історичне полотно з життя України. Виступаючи слідом за П. Білецьким-Носенком, М. Гоголем та Є. Гребінкою, П. Куліш намагається створити новаторський як за змістом і формою, так і за способом самовираження роман. “Тоді, коли “Тарас Бульба”, “Нежинський полковник Золотаренко”, “Чайковский” та, зрештою, “Михайло Чарнишенко” були пригодницько-романтичними, з великою народно-поетичною традицією, то “Чорна рада” поклала початок українському реалістичному історичному роману”, – зазначає Ю. Гречанюк [44, с. 39].

Кулішева “Чорна рада” стала відповіддю “Тарасові Бульбі”, яку письменник уважав недосконалим із позицій жанру. Основна структура жанру, накреслена В. Скоттом, передбачає наявність історичного тла, до якого вводиться белетристична оповідь, зосереджена навколо вигаданого негероїчного протагоніста. “Тарас Бульба” не має такого тла, бо не зображує реальних подій або осіб. Окрім того, там однобічно подається конфлікт і суспільство, панує суб'єктивне, міфологічне бачення минулого. Щодо вигаданого героя в “Тарасі Бульбі”, то він є міфологічною, героїчною постаттю й нічим не нагадує Скоттових протагоністів. “Тарас Бульба” і структурно, й тематично відрізняється від історичних романів В. Скотта, хоча певна схожість є. Спільне у М. Гоголя з романами В. Скотта – це архітектоніка, відтворення колориту часу та місцевості, подібність окремих ситуацій. Тому, П. Куліш в епілозі до “Чорної ради” рішуче твердить, що з “Тараса Бульби” не вийшло історичного роману. Основною причиною цього він вважає брак історичної правди і похідна з цього вузькість правди художньої. Р. Багрій зауважує, що “Чорна рада” П. Куліша є не наслідуванням, а скоріше альтернативою “Тарасу Бульбі” М. Гоголя [11, с. 7].

Під час роботи над “Чорною радою” П. Куліш відштовхувався від західноєвропейського історичного роману, від романів В. Скотта, проте встановив, “виробив” свої власні закони жанру. Зберігаючи типологічні ознаки історичного роману, він наповнив його новим українським змістом, створивши той новий різновид історичного роману, який з повним правом можна назвати

соціальним історичним романом. Більше того, якщо В. Скотт створив історичний роман у власне романтичному настрої та розважального характеру, – то український романіст уперше філігранно модифікував цей жанр у роман-хроніку з виразно окресленими ознаками першого українського політичного роману.

Спільним у В. Скотта і П. Куліша є принципи підходу до історичного минулого свого народу: динамічне (а не статичне) відображення історичних подій, усвідомлення ролі народу в процесі його історичного розвитку, широке й цілком виправдане використання записів, документів, матеріалів архівів, легенд, розповідей національного фольклору тощо.

П. Куліш першим серед українських літературних критиків установив закономірності жанру історичного роману, альфою й омегою для якого слугувала художня та історична правда. “У галузі історичної прози, – за справедливим визначенням А. Гуляка, – роман П. Куліша відіграв таку ж немаловажну роль, як “Енеїда” І. Котляревського в українській літературі взагалі. Саме цим романом українська історична проза заявила про необмежену здатність української мови виражати героїчні почуття свого народу; саме цей роман ще раз підтвердив заслужену закономірність чільного місця української літератури серед літератур європейських” [49, с. 292].

Своїм романом П. Куліш продовжив на значно вищому рівні традиції попередників, – у першу чергу Є. Гребінки, – заклав ґрунт для розвитку історичного епосу, гідно представленого у II пол. XIX ст. іменами І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, М. Костомарова, Д. Мордовця, І. Франка та ін.

Р. Багрій, аналізуючи “Чорну раду” П. Куліша, знаходить чимало Скоттівських сюжетних мотивів і типових образів [11, с. 153-182]. Так, наприклад, у романах шотландця іноді трапляється полонення або викрадення вродливої жінки з подальшим її порятунком. В “Айвенго” Ребекку та Ровену викрадають Фрон-де-Беф і де Брасі, врятовує Ребекку протагоніст Айвенго. У “Чорній раді” Лесю викрадає Кирило Тур, а рятує Петро. Ще один спільний для обох романів сюжетний мотив подорожей. У “Квентіні Дорварді” дами де Круа

рятуються втечею, вдаючи прочанок, що подорожують до міста Кельна. Саме так, лаштуючись до Сомка в Переяслав, Шрам удає, ніби їде з сином на прощу.

Серед спільних сюжетних мотивів дослідниця називає такі: лікування пораненого лицаря прекрасною жінкою, мотив приятелювання представників ворожих сторін, ув'язнення протагоніста або якогось іншого значного героя, смертна кара.

Існують й інші приклади сюжетних мотивів, ужитих В. Скоттом і запозичених П. Кулішем, проте, як би не наслідував П. Куліш досвід В. Скотта – аж до використання окремих композиційних засобів, – він не зміг як історичний романіст сягнути вершин творця “Роб Роя”. Перевагу В. Скотта над автором “Чорної ради” пізніше слушно відзначить відомий український критик М. Драгоманов у статті “Австро-руські спомини”: “Я, напр., “Чорної ради” не дочитав, хоч ночі просиджував за Вальтером Скоттом в поганих російських перекладах з французького” [60, с. 154].

М. Драгоманов розглядав творчість В. Скотта в історичному плані, у зв'язку з його значенням для розвитку української літератури. У статті “Література російська, великоруська, українська і галицька” критик згадує “історичного романіста Вальтера Скотта єдиного, як Шекспір єдиний історичний драматург” [61, с. 149]. На його думку, В. Скотт збудив інтерес українців до власної народної поезії, він порівнює його з М. Гоголем і Т. Шевченком у плані їхнього спільного інтересу до старовини. “Українські романтики, перш за все Шевченко, обертались до старини, але та старина була не за горами (у цьому Шевченко має аналогію тільки з Вальтер Скоттом, котрий теж виріс на свіжих ще традиціях феодальної Шотландії) [61, с. 148].

Водночас М. Драгоманов звертає увагу на силу значення творчості “єдиного історичного романіста”. Ці висловлювання на довгий час залишалися останнім словом української критики про В. Скотта.

Певний інтерес до шотландського романіста проявляла й Марко Вовчок. Богдан Маркович у спогадах про матір писав, що Марія Олександрівна любила твори Шекспіра, Діккенса, Теккерей, захоплювалася романами Вальтера Скотта.

Пізніше син, описуючи материну бібліотеку, говорить: “У неї завжди на почесному місці красувалися: Белінський, Добролюбов, Діккенс, Вальтер Скотт, Філдінг та ін. В бібліотеці нараховувалось сімдесят вісім книжок тільки англійською мовою, з них п’ятнадцять томів Вальтера Скотта” [73, с. 531].

Добором авторів і творів бібліотека Марка Вовчка якнайкраще демонструвала, що письменниця була неабияк обізнана з культурними, зокрема літературними, цінностями кожної європейської нації. Творчість Марка Вовчка не зазнала такого впливу європейської літератури, зокрема історичних романів В. Скотта, як її сучасники (П. Куліш, Є. Гребінка, П. Білецький-Носенко та ін.). У своїх творах, насамперед повісті на історичну тематику “Маруся” (відображено події на Україні другої половини 60-х років XVII ст.) вона виявляє інший, аніж романи В. Скотта, підхід до художнього відображення історичної епохи та її ідейного трактування. Використавши історіографічні твори (“Историю Русов”, “Историю Малой России” Бантиша-Каменського, “Историю Малороссии” Маркевича, праці Максимовича, Костомарова), письменниця, на відміну від В. Скотта чи П. Куліша, не прагнула до документально точного відтворення минувшини. Час художньої дії повісті вказано приблизно: після смерті Богдана Хмельницького. Щоправда, порівняно з іншими художньо-історичними творами Марка Вовчка, повість “Маруся” прикметна найконкретнішим історичним колоритом. У ній відтворено побут козацьких хуторів, чимало уваги приділено описам гетьманських резиденцій у Чигирині та Гадячі. У вальтерскоттівському стилі подано соціально-історичні портрети історичних осіб (не названих поіменно) – гетьмана Правобережної України Дорошенка та Лівобережної – Брюховецького. Детальний вальтерскоттівський етнографічний коментар не проведений у повісті послідовно. Та він і не був метою письменниці, головним було – передати загальну атмосферу тогочасних соціально-національних суперечностей, висвітлити їх з точки зору народних мас. У зв’язку з цим більш високу смислову роль у повісті, порівняно з вальтерскоттівськими романами, відіграє фольклор.

Не уникла чару знаменитого шотландця і Леся Українка. Так, у листі від 8 – 10 грудня 1889 року до брата Михайла Косача вона перераховує, кого, на її думку, треба видати в українському перекладі. Це величезний список творів світової літератури, серед них: “Дон Кіхот” Сервантеса, трагедії Шекспіра, твори Байрона, Шіллера, Вольтера, Руссо, Вальтера Скотта, Мольєра, Діккенса і багатьох інших. Або ж в іншому місці, вона конкретизує, які саме твори В. Скотта треба перекласти: “Вальтера Скотта – “Waverley”, “Ivengo” ... і ще що самі схочете” [189, с. 39, 43]. Українська поетеса приділяла велику увагу перекладам творів світової літератури і вважала за необхідне ознайомити українську інтелігенцію, український народ з усім кращим, що створило людство в галузі мистецтва. Романи шотландця дуже подобалися їй. Протест проти національного гноблення і тема національно-визвольної боротьби посідає значне місце в творчості В. Скотта, вона ж була близька за духом й Лесі Українці. До цієї теми вона часто звертається у своїх творах, присвячених боротьбі сербського народу проти турецького насильства, боротьбі Шотландії за її незалежність.

У 1893 році Леся Українка пише поему “Роберт Брюс – король шотландський”. Чому саме письменницю захопив цей сюжет і сам образ видатного борця за незалежність Шотландії Роберта Брюса – цілком зрозуміло. Героїчна епоха в історії шотландського народу, пов’язана з боротьбою за незалежність Шотландії проти англійських поневолювачів, глибоко хвилювала її. Схожий сюжет знаходимо і в поемі В. Скотта “Лорд островів”. Безумовно, українська поетеса читала поему В. Скотта, яка вийшла російською мовою у Москві 1827 року, також вона могла прочитати французький або німецький переклади цього популярного твору. За самим своїм характером, за трактуванням подій і героїв поема Лесі Українки досить далека від твору шотландця. У В. Скотта на тлі національно-визвольної боротьби розповідається романтична історія закоханих, дія відбувається в середовищі англійської і шотландської знаті. Роберт Брюс – національний герой і звитяжний

полководець – ніби осяює своєю присутністю твір, сюжет якого розвивається в межах романтичної інтриги.

Велике значення для Лесі Українки могла мати невелика ода відомого шотландського народного поета Роберта Бернса “Брюс – шотландцям”. Ода Р. Бернса – це гаряче звернення до народу, заклик до боротьби за незалежність. Про цей вірш поетеса також не могла не знати, про нього пише В. Скотт у примітці до шостої пісні “Лорда островів”. Сам характер твору Р. Бернса, близький до шотландської народної поезії, не міг не імпонувати Лесі. Але в поемі української поетеси є моменти, яких немає ні у В. Скотта, ні у Р. Бернса. Йдеться про повстання шотландців до виступу Брюса, про його перебування в Ірландії під час поразки і насамперед про роль селянства.

Леся Українка розглядає боротьбу Шотландії за свою незалежність як народне повстання, показуючи, що інтереси шотландської знаті та шотландського народу були різними. Вона не дотримується ретельно історичних фактів, але загалом правильно передає події.

На основі історичних матеріалів про боротьбу Шотландії за свою незалежність Леся Українка створила поему в дусі народних українських балад, присвячених боротьбі народу за волю, за свою соціальну і національну незалежність.

Отже, в українській літературі 60 – 70 років XIX ст. не з’явилося більш-менш помітного історичного прозового твору, за винятком хіба що повісті-казки Марка Вовчка “Кармелюк” (1865), а також оповідання С. Воробкевича “Турецькі бранці” (1865), його ж повісті “Мість чорногорця” (1876), та міфологічно-історичної повісті О. Стороженка “Марко Проклятий” (1863). Зауважимо, що особливими сторінками української історичної прози стали твори, у яких зображувалися певні аспекти світової історії та минулого нашої країни М. Костомарова “Чернігівка” (1881), “Кудеяр” (1875), Д. Мордовця “Последние дни Иерусалима”(1897), “Палій”(1896), опубліковано українською мовою в 1902 р. та ін., боротьба слов’янських народів Балкан проти турецького поневолення. Значне місце посідає звернення українських письменників до княжих часів, що

бачимо у повісті І. Франка “Захар Беркут” (1883), в оповіданнях А. Кралицького “Князь Лаборець”, М. Обачного “Отрок”. Причиною цього були суспільно-історичні умови: репресивні заходи щодо українського народу з боку царського уряду, що супроводжувалися систематично вимушеними антрактами: 1847-1856; 1863-1871; 1876-1881 рр. і т. ін.

Про ці скрутні часи, коли все українське цькувалося, зневажалося, згадує М. Старицький у листі до І. Нечуя-Левицького від 5 березня 1883 р.: “то були часи, коли український письменник поки зовсім безправний чоловік відданий усім на баницю!” [179, с. 186].

Має рацію О. Гнідан, коли стверджує, що “у результаті дій Валуєвського циркуляру (1863 р.) та Емського указу (1876 р.) 70-90-ті роки ХІХ ст. – найглухіші в цьому сенсі. В літературознавчій та історичній науці їх представлено як добу застою й летаргічного сну, відсутність будь-якого прояву українського свідомого життя – чи то в галузі громадської думки і громадського руху, чи то в галузі наукової праці, або художньої творчості. І це, звичайно, не вся правда, тому що, всупереч усім заборонам, творча робота будівників української культури не зупинялася ... і під час “антрактів” науково-творча інтелігенція знаходила вихід і закладала фундамент національної культури, віддаючи на віттар українського відродження свої сили, талант, а часом і життя” [38, с. 6].

Справді, 70-90-ті роки ХІХ ст. – час вимушеного німування української мови, літератури, української національної ідеї, української національної думки. Та все ж таки, як справедливо зазначала у своїх “Споминах” С. Русова, “тяжкий був час, але час повний краси українського романтизму, коли кожний літературний твір справді ставав цінним предбанням, доказом нашого культурного, національного поступу, заради якого всі наші романтики – тогочасні діячі готові були терпіти всякі переслідування” [164, с. 27].

70-90-ті роки ХІХ ст. – це час, коли в українській літературі порушуються нові проблеми, з’являються нові літературні імена, на долю яких і випадає творення історичної прози. Взявши за основу досягнення попередників,

розвиваючи їх традиції, вони почали формувати українську історичну прозу на якісно новому рівні.

Однією з найяскравіших є постать М. Старицького, який у спілці з іншими українськими інтелігентами був, за словами І. Франка, людиною перехідної формації. Смак, розуміння літератури, суспільні й політичні погляди його були “зовсім новочасні, європейські, і в кожній іншій європейській літературі такі письменники розвилися би коли не на великих, то все-таки на видних літературних діячів, здобули би собі широкий вплив, і славу, і забезпечене життя. В Росії, а надто ще на Україні над ними тяжить прокляття зацофаного осередка, непчатого перелога. Їх гаряча душа рветься до суцільної, гармонійної і широкої діяльності, а дійсність ставить їх перед самі урізки, щерби, прогалини. І ось вони кидаються на всі боки, заповнюють прогалини, латають, піднімають повалене, валять те, що поставлене не до ладу, будують нове, шукають способів підняти роботи більше рук” [206, с. 526].

Історична проза М. Старицького генетично заякорена в традиціях як української (Є. Гребінка, М. Гоголь, П. Куліш), так і європейської (В. Скотт) школи.

Певну опосередковану роль у залученні М. Старицького до художнього досвіду читацького кумира XIX ст. В. Скотта відіграв П. Куліш. Його “Чорна рада”, певним чином написана під впливом вальтерскоттівських романів, стала додатковим аргументом для М. Старицького в його симпатіях до “школи” великого шотландця. Додатковим тому, що твори В. Скотта були йому знайомі ще з юних літ і складали його улюблену лектуру, про що свідчить відповідна цитата з мемуарів письменника: “...Мы много тогда читали громко друг другу, переживая душой все перипетии жизни героев. Читали, между прочим, с жадностью из тетиной библиотеки романы Вальтера Скотта, Дюма, Эжена Сю, Бальзака – конечно, в переводе на русский язык...” [179, с. 396]. Чи в іншому місці: “Помню, что нас тогда особенно увлекали “Робинзон Крузо”, “Айвенго” и “Граф Монте-Кристо” [179, с. 392].

Щоправда, “вальтерскоттівський” досвід знадобився М. Старицькому у написанні великих епічних полотен, у яких спостерігаємо деякі його ознаки, зокрема, досить густо вкраплені пригодницькі елементи, які сигналізували про ефект романтизму: викрадення, зникнення, переодягання, переслідування, підслуховування тощо. Але захоплюючий сюжет романів разом із своєрідною мовою творів, інкрустованою українським словом, створюють для читача неповторну атмосферу чару старовини і романтики. Більше того, всі ці атрибуції є виявом жанрової специфіки твору, константними чинниками, що власне і витворюють жанр історико-пригодницького роману.

В. Беляєв, аналізуючи роман М. Старицького “Останні орли”, наголошував на тому, що фабульні повторення, спорідненість мотивів і ситуацій виступають при зіставленні його творів з романами В. Скотта. Це і духовна близькість пророчиці-циганки Зої у М. Старицького з циганкою Мег Мерріліз (“Гай Меннерінг”), з пророкуваннями і віщуваннями в “Веверлі”, спорідненість старого запорожця Тарана, “незримого хранителя” Найді, із Саладином (“Талісман”) [24, с. 31]. Н. Левчик, наприклад, досліджуючи діалогію про Мазепу, знаходить типологічні відповідності у трактуванні деяких образів українського та англійського письменників: “Трактування Старицьким образів Галини і Мар’яни певною мірою співзвучне традиціям європейського історико-пригодницького роману (леді Ровена і Сарра в романі “Айвенго” Вальтера Скотта). Однак сюжетна схема західноєвропейського роману використана Старицьким на національній ідейній основі. Добра, чуйна, щиросердна Галина (образний еквівалент леді Ровени) зображена в просвітительсько-преромантичному плані як втілення природної чистоти почуттів, що характерно для української літературної традиції (Г. Квітка-Основ’яненко, П. Куліш). Мар’яна ж, як і Сарра, втілюючи інтелектуально-розумове начало, має зовсім протилежні вальтерскоттівській героїні світоглядні переконання. Їй чужа пасивна позиція непротивенства злу, і вона, згідно зі своїм історичним досвідом дочки України, вважає, що за свободу треба боротися, а перемогу одержують в бою, у поєдинку” [104, с. 5]. Зрозуміло, що тут, у цих зіставленнях, перегуках,

запозиченнях, не йдеться про просте наслідування мотивів так званого “формального сюжету”.

Знаходимо й інші спільні риси в обох письменників, на які дослідниками ще не зверталася увага. Наприклад, такі: роль відведена народові; питання вибору людством шляхів розвитку – цивілізація як розумове, наукове осмислення буття, чи орієнтація на життя “природної” людини; питання державності, суверенітету і протекторату, взаємин із сусідніми державами. Детальніше про ці проблеми йтиметься у наступних двох розділах дисертації.

Отже, у М. Старицького “вальтерскоттівська школа” виявлялася на різних смислових рівнях – сюжетному, стильовому, характеротворчому, але практично в кожному разі наш письменник прагнув якомога органічніше прилагодити чуже до свого національного, українського. У цьому контексті цікавим є міркування М. Бондаря, котрий, оглядаючи шляхи розвитку нашої літератури в XIX ст., пише про “дві течії, в яких порушується проблема стосунків українського письменства до літератур зарубіжних”, і визначає позиції М. Старицького у цьому питанні: “Представники другої течії, до якої можна віднести М. Драгоманова (як літературного критика), І. Франка, М. Старицького, В. Самійленка та інших, займали в цих питаннях (зв’язок української та європейських літератур, збереження національної специфіки письменства) більш помірковані позиції, були переконаними в тому, що національно прикметні вияви художності слід примножувати у стані повної відкритості інонаціональному художньому досвіду: через широке засвоєння здобутків інших літератур – у жанрах, темах, художніх і філософських ідеях” [26, с. 44]. М. Старицький послідовно і принципово адаптував різноманітні іноземні резонування і впливи до національної специфіки українського письменства.

Продемонструвавши широку обізнаність українських письменників із цілою низкою творів шотландця, заглибившись у подробиці їх перших історичних полотен та проаналізувавши схожість сюжетів і персонажів з вальтерскоттівськими, можна стверджувати, що їхні твори витримано в канонах

жанру (історичне тло, до якого вводиться белетристична оповідь, зосереджено навколо вигаданого негероїчного протагоніста). Отже, всіх їх поєднує орієнтація на романістику В. Скотта за принципової відмінності творчих засад та естетичного рівня творів. Якщо П. Білецький-Носенко, Є. Гребінка, М. Гоголь та П. Куліш (“Михайло Чарнишенко”), представники белетристичної літератури, запозичували саме романтичний бік творчої спадщини великого шотландця і знамениту сюжетну схему, то у творчості М. Старицького та у “Чорній раді” П. Куліша історичний роман вальтерскоттівського типу набув принципово нового значення.

Самобутність П. Куліша і М. Старицького полягає у деяких структурних модифікаціях. Вони розсувають межі конфлікту, розгортаючи його в картину хаосу та руїни. Також вони залучають двох протагоністів замість одного і вживають два символи, що уособлюють альтернативні шляхи “оволодіння” дійсністю. Їхні романи, безперечно, є історичними романами вальтерскоттівського типу, але між ними є й тематичні відмінності, зумовлені вже згаданими визначеними структурними та іншими змінами (у пристосуванні мотивів вони також пішли самобутнім шляхом, переробляючи їх відповідно до своєї мети). М. Старицький на межі XIX – XX ст. не тільки утримав, але й утвердив романний жанр особливого, вальтерскоттівського, звучання, ставши, таким чином, “зачинателем історично-пригодницьких романів в Україні” [104, с. 7].

2.2. В. Скотт в українських перекладах та критиці

Велике значення для вивчення рецепції творчості В. Скотта в Україні має аналіз вітчизняної літературно-критичної думки, адже він дозволяє не лише систематизувати здобутки українського літературознавства з цього питання, але й через розгляд діяхронного коливання кількості публікацій, їхнього змісту та характеру реконструювати еволюцію сприйняття спадщини письменника українською літературою. Проблема рецепції творчості В. Скотта в Україні вже неодноразово привертала увагу вітчизняних дослідників. Проте поза їх увагою

залишалася низка матеріалів, що дають змогу з'ясувати питання про сприйняття демократичних мотивів кращих творів англійського письменника, а також ту роль, яку його творчість відігравала у суспільно-політичному житті в Україні XIX – поч. XX ст.

Інтерес українських літераторів до В. Скотта, письменника, який у своїй книзі “Життя Наполеона Бонапарта” чи не вперше в тогочасній Англії звернув увагу на волелюбне, національне почуття народу з “берегів Бористену (Дніпра)”, значною мірою спонуканий очевидною схожістю історичної долі шотландського та українського народів. Співцям національного й соціального визволення України, ентузіастам української народної пісні не могли не імпонувати шотландський патріотизм В. Скотта, його любов до рідного фольклору.

В. Скотт не тільки симпатизував українському народові у згаданій вище книзі, а ще й був знайомий із одним з українських шедеврів – “Словом о полку Ігоревім”, про що дізнаємось із статті М. Алексеєва “Вальтер Скотт и “Слово о полку Игореве”, де автор досліджує обставини, за яких шотландський прозаїк міг познайомитися з текстом: “Вальтер Скотт, прочитавши цю пам’ятку, в одному з листів графу Орлову висловлював здивування, що росіяни так мало уміють розуміти і цінувати свої кращі твори” [2, с. 83]. В. Скотт відніс “Слово о полку Ігоревім” до кращих витворів національної літератури і висловив лише здивування з приводу того, що воно так мало вивчається і ціниться читачами. Для кінця 20-х років XIX ст. таке твердження було цілком справедливим. Важливим є й те, що відомий шотландський письменник не тільки першим у своїй країні прочитав “Слово о полку Ігоревім”, але й раніше за багатьох інших зміг оцінити художню силу однієї з дорогоцінних пам’яток давньоруського красного письменства.

Рецепція художнього доробку В. Скотта українською літературою мала незвичайний характер. По-перше, активне сприйняття спадщини митця в Україні почалося приблизно на п’ятдесят років пізніше, ніж у країнах Європи, коли українські читачі дістали можливість читати кращі твори великого

романіста рідною мовою. Незважаючи на те, що окремі російськомовні переклади з'явилися в Україні набагато раніше, до нашої країни В. Скотт “прийшов” уже зрілим і добре знаним на Заході майстром.

Друга особливість полягає у тому, що популярність його прози в Україні була настільки великою, що викликала появу культу англійського автора, або справжнього “вальтерскоттівського” буму, особливо серед інтелігенції, яка могла знайомитися з його романами в оригіналі чи у перекладі французькою мовою.

Послуговуючись постулатом теорії компаративістики про вирішальну роль саме сприймаючої літератури у процесі літературної комунікації, слід розглянути літературну ситуацію в Україні кінця XIX ст., щоб з'ясувати причини своєрідного характеру рецепції творчості письменника.

Розвиток української літератури в першій половині XIX ст. в Україні, як і в усій Російській імперії, стримувався жорстокими (миколаївськими) цензурними статутами, що робили практично нереальним одержання права на видання нового журналу чи газети, тим більше – українською мовою. В умовах подальших цензурних утисків, дії горезвісних Валуєвського та Емського циркулярів, які паралізували друковане українське слово, неможливо було сподіватися на розвиток національної періодики. Серед видань першої половини XIX ст., які хоч зрідка, але зверталися до перекладів з іншомовних літератур, слід назвати газети “Зоря галицька” (1848-1857), “Час” (1908-1920), журнали “Правда”, “Зоря”, “Народ” та ін., які виходили в Галичині, де Австро-Угорська імперія надавала певної культурної автономії національним меншинам. Виходили перекладені твори і в серійних книжкових виданнях “Руська Читальня”, “Дрібна бібліотека” та ін. І ось в одному із таких видань, а саме в “Руській Читальні”, знаходимо першу згадку про В. Скотта.

У 1864 р. автор серійного книговидання Ксинофонт Климкович писав: “Оціняючи вповні спосібність красної словесности до введеня нашої народної мови въ образоване товариство, и міркуючи, що въ насъ по сему ділу, и досі, мимо скрізнєї потреби не багато зроблено, намірили ми видавати ... писання

Гоголя, Гребінки, Квітки и іншихъ... . Пізніше не занегаємо и писателівъ якъ Вальтеръ Скотъ, Авъербахъ и інші” [160, с. 248]. Проте, чи було тоді дійсно надруковано щось із В. Скотта, стверджувати важко. Документально відомо, що вийшли друком твори Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ'яненка, а також деяких запланованих зарубіжних письменників. Із виходом останньої, сьомої книжки, в якій було вміщено “Вечори на хуторі...” М. Гоголя, видавництво “Руської Читальні” перестало існувати. Отже, припускаємо, що нічого з творів В. Скотта так і не було надруковано, тим більше, що офіційно перше знайомство українського читача з творчістю В. Скотта відбулося у 1877 році. Тоді у львівському журналі “Правда” було опубліковано анонімний переклад оповідання “Вдова верховинця”, в основу якого покладена трагедія засліпленої материнської любові, що призвела сина до загибелі. У повісті йшлося про вдову одного старійшини клану, яка ніяк не могла змиритися з тим, що вона і її син підвладні закону. Усвідомлення того, що син повинен стати солдатом, втратити свободу, не вкладалось у неї у голову. У той день, коли син повинен був прибути на військовий збір, мати дала йому снодійне і розслаблююче зілля. За порушення закону сина страчують, а мати втрачає розум. Це оповідання повністю відображало історичні події того часу, а образ головної героїні Елспет якнайкраще передавав незламний дух шотландського народу. Чому саме це оповідання було надруковано, ми дізнаємось із примітки, в якій автор зазначає: “Перекладене оповідання повинно бути близьке читачам, бо в нім представлені подібні характери й події, які ще не так давно придибувалися і в нашій галицькій Верховині” [218].

Отже, перекладачі добирали для перекладу переважно близькі за соціальною тематикою твори, зрозумілі для пересічного читача.

1893 р. у Львові видано українською мовою роман “Талісман” під заголовком “Річард, Львине Серце” накладом редакції “Дъла” у його літературному додатку “Бібліотека найзнаменитших повістей” [161, с. 234], а 1897 р. у журналі “Зоря” (№ 8) було надруковано вірш “Колискова юному вождю” у перекладі П. Грабовського. Наступний його переклад пісні Флори

Мак-Івор з роману “Веверлі” під заголовком “Зверху сизий туман, знизу ніч заляга” з’явився аж через п’ять років у “Літературно-науковому віснику” (1902 р., кн. 8), який на той час був єдиним українським літературним журналом, що від самого заснування спеціально передбачав роботу із найважливішими здобутками чужого письменства.

Обидва перекладені вірші В. Скотта є своєрідним заклик до боротьби, до волі, до незалежності. П. Грабовський ставив за мету перекладати переважно зразки революційної, демократичної поезії найрізноманітніших поетів і цим довести, що в поезії всіх народів, всіх часів основним є прагнення до волі, боротьба з насильством, хоча не нехтував й поезією, в якій оспівується любов до рідного краю. Прикладом є ще один його переклад вірша В. Скотта – “Чи можна ж нам людиною назвати”, в якому автор висловлює свої синівські почуття до батьківщини, рідної Шотландії, “краю, найкращого з країв”. Чому увагу українського поета привернули саме ці вірші, дізнаємося з передмови П. Грабовського до його збірок “Хвиля” (видана посмертно) і “Доля”: “Про добір перекладів я не дбав, маючи на думці подавати нашій громаді все, що може бути для неї цікавим з того або іншого погляду; деякі твори привабили мене або формою художньою, або згодою думок з моїми власними; в інших я сам вишукував придатного виразу для своїх гадок та почувань” [42]. Отже, перекладав П. Грабовський поезію, мотиви якої суголосні його власній поезії.

Крім П. Грабовського, в ХІХ ст. перекладами творів В. Скотта займався й Осип Шухевич – священик, письменник і перекладач із Західної України. Його праця “Переводи і наслідування Осипа Шухевича” вийшла посмертно у Львові 1883 р. під редакцією І. Франка. У книзі знаходимо згадки про те, що перекладав він твори Вергілія, Шульце, Гердера, В. Скотта. “З праць, розміщених в оцій книжці, не було в печаті нічого, окрім одного “Подорожного” (в читанці Ковальського), – свобідного наслідування балади Вальтера Скотта”, – пише І. Франко у передмові до книги [205, с. 258].

Ще одну згадку про великого шотландця знаходимо у газеті “Час”. Часопис був першим і єдиним друкованим органом буковинських українців,

який розпочав свою діяльність у 1928 р., а у 1940 р. газета припинила своє існування з приходом більшовиків у Буковину. З художніх текстів у газеті друкувалися повісті й оповідання класиків української літератури І. Нечуя-Левицького, Лесі Українки, поезія і публіцистика І. Франка, поезія і проза галицьких авторів молодшого покоління – Ірини Вільде, І. Керницького та ін., буковинських письменників і літературознавців, а також зарубіжних класиків: Ф. Шіллера, О'Генрі, Я. Гашека, П. Меріме, Е.–М. Ремарка, В. Скотта та ін. [145, с. 321].

Перше видання роману В. Скотта українською мовою “Карло Сміливий” виходить у 1929 р., а в передмові до роману авторка Н. Ткаченко-Ходкевич подає короткі відомості про сам твір і про його автора, наголошує на помітному впливі великого романіста на творчість П. Куліша, Т. Шевченка – в Україні, О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя та ін. – у Росії, В. Гюго, П. Меріме, О. Бальзака, Альфреда де-Віньї – в Європі, слушно вказує на основні риси його творчості – це *couleur local* його романів. Така риса – в найдокладніших описах місцевостей, замків, убрання, зброї та й страв на бенкетах. Другою характерною рисою є поетизація народного духу, В. Скотт подає її, так би мовити, *en beaux*, з погляду їхньої духовної краси, що становить їх національну гордість [186, с. 6].

Із кожним новим виданням роману шотландського прозаїка виходили невеликі популярно-оглядові статті, викликаючи неабиякий інтерес, тому що на той час це були єдині згадки про факти з життя і творчості великого романіста в Україні. Так, у передмові до роману “Роб Рой” автор перекладу Ю. Корецький (1938 р.) знайомить нас із деякими фактами з життя та діяльності справжнього Роб Роя з клану Мак-Грегорів, розповідає про походження та сім'ю героя, причини становлення на розбійницький шлях, змальовує його портрет, риси характеру, наголошує на його розумових здібностях [174].

Отже, перші дослідження рецепції творчості В. Скотта в Україні пов'язані з питанням перекладів. Так, Л. Луців у статті “Вальтер Скотт” (1933 р.) [113] робить огляд перекладів творів письменника українською мовою починаючи з 33 року. Дана стаття була написана з нагоди століття від дня смерті В. Скотта і

містила критику нових видань творів письменника в українських перекладах, а саме: “Айвенго” (Пер. А. Волкович), “Карло Сміливий”, “Талісман” (Пер. Н. Ткаченко-Ходкевич), “Роб Рой” (Пер. Л. Скрипника та С. Гаєвського). Відзначимо, що вони (перекладачі) вважали переклад своєрідною спробою передати рідною мовою важливий у художньому та ідейному значенні твір великого англійського прозаїка. Переклад нерідко був засобом ідейного зв’язку з В. Скоттом.

Отже, перші публікації про В. Скотта з’явилися наприкінці 20-х р. ХХ ст., що цілком зрозуміло, оскільки це була доба величезного захоплення творчістю майстра. Більшість матеріалів того періоду становили невеликі за обсягом популярно-оглядові та науково-публіцистичні статті, які виходили з кожним новим виданням роману, знайомили читача з життєвим і творчим шляхом письменника. Публікації, у яких висвітлюється життєвий шлях В. Скотта та цікаві випадки з його життя, а також інтерв’ю, спогади, значно переважали статті літературознавчого характеру. Основну увагу читачів біографи фокусували на захопленнях прозаїка, на любові до рідного краю, його переконаннях тощо.

Паралельно з публікаціями ознайомлюваного та популяризаторського характеру починають з’являтися літературознавчі дослідження манери писань автора на тематичному та поетикальному рівнях. Чи не найпершими науковими роботами в Україні, присвяченими творчості В. Скотта, були статті Б. Неймана “Куліш і Вальтер Скотт” (1928) [129] та В. Петрова “Вальтер-скоттівська повість з української минувшини” (1928) [146]. Б. Нейман говорить про вплив В. Скотта на російських та українських прозаїків, зокрема на П. Куліша, і зазначає, що “Куліш, як і всі історичні романісти 40–50-х років, підпав під вплив Вальтер-Скотта. Захоплення письменником тривало через усе життя, хоч може згодом і почало зменшуватися” [129, с. 156], далі автор, аналізуючи романи українського письменника, наголошує на деяких елементах, запозичених у великого шотландця, а саме на поетизації народного побуту, ідеалізації народного духу, патріотизмі, а також на побудові романів.

В. Петров, аналізуючи “Михайла Чарнишенка” П. Куліша, зазначає, що “Читач одразу пізнає вплив Вальтер-Скоттового “Айвенго” і вгадає мистецьке завдання автора, що, очевидячки, хотів знайомі картини Вальтер-Скоттових романів трансплантувати в обставинах української минувшини” [146, с. 32]. У статті також йдеться про те, що у “Чорній раді” П. Куліша вже немає таких відвертих і прозорих “Вальтер-Скоттизмів”, яких так багато в “Михайлі Чарнишенку”, і про переконання П. Куліша в тому, що історичний роман можна писати і не переносячи декорацій, типовіших для старої Англії, ніж для козацької України.

Упродовж 9 років, до часу появи у 1937 р. розгорнутої статті-передмови академіка О. Білецького до українського видання “Квентіна Дорварда” (1937) [25], ніяких відгуків про творчість В. Скотта не знаходимо. У своїй розвідці О. Білецький не обмежується аналізом самого роману та історичних подій, що лежать в його основі, а відзначає найістотніші риси світогляду й творчості письменника, і вигадані та історичні особи “подані згідно з даними історії, тобто такими, якими вони могли б бути” [25, с. 5], наголошує на патріотизмі й консерватизмі романіста, на його палкій прихильності до старих звичаїв. Автор дає характеристику історичним романам загалом, вказуючи на виняткові здібності у створенні історичних картин В. Скотта, пояснює заслуги, які дають змогу зрозуміти, чому така велика була його слава у світі, вплив на літературу і чим викликана була така кількість наслідувачів.

У наступні роки кількість критичних публікацій помітно зменшується, мабуть причиною цього явища стала несприятлива зміна у суспільно-політичному житті 50-х років ХХ ст. (боротьба з космополітизмом), яка негативно вплинула на культурно-мистецьке життя України.

Наступні згадки про В. Скотта знаходимо аж у 70-х рр. ХХ ст., котрі з’являлися у фахових журналах. Ці статті не були вже популяризаторського характеру, а мали науково-критичний зміст. Важливим напрямком досліджень українських літературознавців стало вивчення рецепції творчості письменника українською літературою, що бере свій початок від появи статті Б. Ремізова у

журналі “Всесвіт” 1971 р. (№ 12) довідки про видання творів В. Скотта в Україні і сприйняття його творчості. У хроніці, зокрема, був вміщений літературознавчий огляд праць англійського прозаїка, а також часткове дослідження рецепції доробку В. Скотта в Україні, еволюція поглядів на творчість прозаїка, наслідування манери письма великого шотландця українськими письменниками. Важливими є висновки вченого про те, що тогочасний стан дослідження творчості та перекладу творів англійського письменника в Україні був незадовільним і вимагав більшої уваги до себе: “Українське радянське літературознавство ще й досі в боргу перед В. Скоттом” [159, с. 128].

У тому ж році в “Українському історичному журналі” (№ 8) надрукували статтю “Вальтер Скотт й історія. (До 200-річчя від дня народження)” М. Браїченка, яка містила короткі дані про В. Скотта як визначного археолога, прекрасного знавця старовини. Автор статті пише, що В. Скотт був чудовим знавцем історії та археології. Він ретельно шукав першоджерела, цікавився літературними пам’ятками, вивчав стародавні рукописи, хроніки, мемуари, добре знав юридичні документи і кодекси, старанно збирав і нотував народні перекази. Він досконало знав стару архітектуру, досліджуючи її в натурі, особисто обстежував руїни замків, середньовічні квартали міст, монастирі, собори й каплиці, знав спеціальну літературу, присвячену цим мовчазним свідкам далекого минулого. Проте В. Скотт не був археологом-професіоналом, не провадив він і систематичних розкопок. Тому на нього не прийнято посилалися у дослідницьких статтях, хоча його знання із середньовічної старовини подекуди зробили б честь і фахівцеві [28].

У середині 80-х років ХХ ст. в українському літературознавстві поряд із аналізом окремих творів письменника все більша увага фокусується на розгляді художнього методу прозаїка. Так, 1974 р. у Республіканському міжвідомчому збірнику “Іноземна філологія” з’являється стаття В. Зінченка “А. Їрасек і В. Скотт” [77]. Це була праця вже не загального ознайомлюваного характеру, а порівняльного – про типологію історичних романів. У ній розглядалися твори

чеського письменника XIX ст. А. Їрасека крізь призму історичних романів В. Скотта. Аналіз романів “Пуритани” і “Роб Рой” В. Скотта показує, що у першому не тільки інший підхід до зображення історичного конфлікту, але і більше розкрита композиція. Зіставивши романи А. Їрасека з романами В. Скотта, автор стверджує, що чеський романіст впродовж усього свого творчого шляху створював романи, однотипні з вальтерскоттівськими, удосконалюючи їх (у його наслідуваннях переважають романи, схожі з “Пуританами”). Це порівняння доводить також, що А. Їрасек не обмежувався створенням тільки однотипних з вальтерскоттівськими історичних романів.

Значним досягненням української літературно-критичної думки у галузі вивчення доробку В. Скотта стали монографія Є. Нахліка “Українська романтична проза 20-60-х років XIX ст.” (1988) [128] та академічний огляд Р. Зорівчак “Українсько-англійські літературні взаємини” (1988) [78]. Є. Нахлік в одному з розділів своєї праці досліджує вплив історичних романів В. Скотта на становлення української історичної прози. Також автор подає короткий аналіз творів П. Білецького-Носенка, М. Гоголя, П. Куліша, Є. Гребінки, Марка Вовчка та ін. крізь призму взірця, наголошуючи на їх типологічних відповідностях.

Р. Зорівчак, досліджуючи проблему взаємин української літератури з літературою Англії, збирила й узагальнила матеріал стосовно контактних і генетичних зв'язків обох країн, визначила роль і місце англійської літератури в історичному розвитку нашого письменства, зробила типологічні зіставлення на різних художніх рівнях (напрям, автор, твір), спираючись на методологічні розробки радянського і світового порівняльного літературознавства. Поряд із розгорнутим історико-хронологічним дослідженням українсько-англійських літературних взаємин тут фрагментарно представлені рецепція і типологічні зіставлення творів видатних творчих індивідуальностей у вітчизняному, а також в іншомовному культурному середовищі.

Прагнення українського літературознавства до цілісного вивчення доробку В. Скотта виявилось в активному розвитку досліджень творчості

майстра, починаючи з 90-х років. Однак найбільш продуктивним у цьому напрямку стало дослідження канадської дослідниці Р. Багрій “Шлях сера Вальтера Скотта на Україну (“Тарас Бульба” М. Гоголя і “Чорна рада” П. Куліша в світлі історичної романістики Вальтера Скотта)” [11] – перше ґрунтовне українське літературознавче дослідження творчості великого романіста. Авторка робить спробу, коротко схарактеризувавши модель історичного роману В. Скотта (йому притаманна рівновага між історичним і художнім, яка досягається завдяки вірогідному характеру змальованих подій, дотримуючись правди історії і людської натури), показати її модифікацію та пристосування на двох конкретних працях: “Тарас Бульба” М. Гоголя та “Чорна рада”, хроніка 1663 року П. Куліша. За словами дослідниці, ці два твори були обрані тому, що вони є найважливішими віхами в історії української літератури. У праці показано не тільки розвиток жанру завдяки національним та індивідуальним відмінностям, але й певною мірою пролите світло на зародження цього жанру в Росії та в Україні, яку тоді називали Малоросією. Саме тоді з’явився перший роман українською мовою. Вплив В. Скотта був настільки могутнім, що ані М. Гоголь, ані П. Куліш не могли ігнорувати його.

Існує ще одна причина, чому “Чорну раду” поставлено поряд із романами В. Скотта. Радянська літературна догма стверджує, ніби українське красне письменство є регіональним явищем у межах російської літератури, і якщо європейський вплив часом і досягав його, це завжди відбувалося за посередництвом Росії. Ця студія демонструє інший погляд: хоча П. Куліш і був добре обізнаний із російською історичною романістикою й певною мірою зобов’язаний їй, але при написанні “Чорної ради” він безпосередньо звернувся до творів великого майстра. Кулішева “Чорна рада” стала відповіддю “Тарасові Бульбі”, якого письменник уважав недосконалим із позицій жанру.

Аналізуючи “Тараса Бульбу” та “Чорну раду” крізь призму взірця – моделі історичного роману В. Скотта, перш за все, автор накреслює контури цієї моделі. Це і є перший розділ, в якому представлено основні риси історичного роману, розробленого В. Скоттом. Перший розділ також уключає

підрозділ про основні теми романів Веверлі і підрозділ про різницю між жанрами роману й романтичної повісті. Другий розділ розпочинається коротким розглядом вальтерскоттівської моделі в Росії та деякою інформацією щодо його впливу на М. Гоголя. Потім розглянуто “Тараса Бульбу”, з позицій моделі, накресленої у першому розділі. У третьому розділі коротко описано відродження романтизму в Україні, викладено Скоттові мотиви в історичних романах П. Куліша, зокрема у “Чорній раді”, щоб показати рівень обізнаності українського письменника з романами шотландця, докладно проаналізовано “Чорну раду” з погляду моделі взірця. Названа праця пропонує новий погляд на “Тараса Бульбу” та “Чорну раду” й розпочинає ліквідацію прориву, що виник у дослідженні творчості П. Куліша, одного з найвидатніших письменників і культурних діячів України.

Поява у 90-х роках монографій Р. Багрій, Є. Нахліка, а також праці Р. Зорівчак, стали вагомими досягненнями української літературно-критичної думки з вивчення творчості майстра. Ці дослідження фактично завершують в українському літературознавстві часи інтересу до художніх досягнень англійського прозаїка в Україні.

Останнім часом критична рецепція творчої спадщини В. Скотта в Україні пов’язана з розробкою методичних рекомендацій і матеріалів до вивчення творчості письменника у середніх та вищих навчальних закладах. Науково-методичні статті переважно присвячені роману “Айвенго”, який входить до шкільної програми. Водночас окремі автори розробляють матеріал до вивчення фольклору у творчості романіста. Поява методичних розробок є важливим досягненням рецепції творчості В. Скотта в Україні, оскільки свідчить про ґрунтовне засвоєння творчості майстра, є закріпленням за його спадщиною статусу “улюбленого класика”.

До найновіших досліджень із порівняльного вивчення української та англійської літератур належить зіставлення художніх систем про фольклорні джерела творчості В. Скотта та Р. Бернса, результати якого висвітлені в авторефераті кандидатської дисертації К. Багратіон-Мухранської “Фольклорні

джерела творчості Р. Бернса та В. Скотта в контексті “Антиномія – вигадка” (2005) [10]. Дослідниця детально та всебічно розглянула фольклорні та історичні джерела творчості Р. Бернса та В. Скотта в контексті антиномії “історія-вигадка” на усіх етапах їхнього творчого шляху. Значне місце в дисертації посідає вивчення народних та літературних балад та запозичення досвіду Р. Бернса В. Скоттом. Зокрема, авторка спробувала довести гіпотезу про спільний історичний прототип таких знакових для шотландського та світового фольклору особистостей, як Томас Римах і Тем Лін, наголосила на необхідності детального аналізу взаємозв’язку та взаємовпливу фольклору, історії та літератури, виявила закономірності трансформації фольклорних та історичних елементів у літературі, враховуючи усі принципи відмінності цих споріднених явищ, і підкреслила важливість розгляду їх взаємодії для глибшого розуміння менталітету народу та його творчості.

Отже, рецепція творчості В. Скотта в Україні залежала від суспільно-політичних чинників. Вимушене довготривале сприйняття творів прозаїка через літературу-реципієнта, виникнення буму, довготривале відставання від країн Європи є наслідками негативного втручання держави в український літературний процес. Водночас рецепція доробку В. Скотта дала змогу реалізувати внутрішню потребу української літератури, заповнити спорожнілу нішу історичної прози. Таким чином, творчість В. Скотта стала однією з підвалин, на базі якої розвинувся український історичний роман. Сприйняття його творів в Україні, характеризується активізацією процесу інтерпретації прози письменника українською мовою. Переклади творів В. Скотта відіграли також важливу роль у процесі міжлітературного збагачення, оскільки вони заповнили прогалину, що утворилася у розвитку українського історичного роману від “Чорної ради” П. Куліша до появи історичних романів М. Старицького.

Аналіз динаміки критичної рецепції творчості В. Скотта в Україні дозволяє умовно розділити цей процес на два етапи:

1) XIX – перші десятиліття XX ст., який характеризується посиленою увагою до творчості прозаїка; перевагою публікацій ознайомлюваного та науково-популярного характеру;

2) початок 80-х – до нашого часу – період, який характеризується стійкою літературознавчою увагою до творчості В. Скотта (продовженням вивчення тематики, проблематики та манери письма), розвитком компаративних студій і розробкою навчально-методичних матеріалів.

Отже, у процесі інтеграції, який був ускладнений різними позалітературними чинниками, творчість В. Скотта помітно вплинула на духовне життя українського суспільства, ввійшла до національної культури і стала органічною частиною вітчизняного мистецтва слова. Всупереч політичним та цензурним заборонам, твори письменника в оригіналі та перекладах прокладали собі шлях до українського читача, збагачуючи українську літературу актуальними темами, образами та художніми засобами, відігравали роль джерела пробудження громадянських почуттів, сприяли народженню в національному письменстві нових мистецьких віянь та напрямків.

Творча рецепція В. Скотта в українській літературі якнайтісніше пов'язана з розвитком романтизму, з пристрасним інтересом до національного минулого, із завданням створити повносили національну літературу, з пошуками нових принципів і форм художнього відтворення дійсності.

Рецепція творчості англійського письменника характеризується також активізацією процесу інтерпретації прози письменника українською мовою. Українські переклади творів шотландського прозаїка долучалися певним чином до реабілітації української мови. В. Скотт, який надав нової ваги історичній прозі, став одним із класиків світової літератури, які вплинули на формування творчості українських письменників.

Весь систематизований у розділі матеріал щодо рецепції творчості В. Скотта в Україні дає змогу “вписати” у цей процес і творчість

М. Старицького, зрозуміти на основі цього особливості співвідношення між його романістикою і романістикою В. Скотта.

Характер цього співвідношення ми визначаємо через ставлення українського письменника до моделі вальтерскоттівського роману. Ця модель описана в нашій роботі на основі узагальнень Б. Реїзова та С. Орлова. За критиками, роман В. Скотта спрямований на пізнання історії лише художніми засобами; він ґрунтується на вірогідному характері історичних подій і на суттєвій незмінності людської природи. В такому абстрагованому вигляді ця структура історичного роману є спільною для В. Скотта та М. Старицького.

Отже, рецепція творчості В. Скотта була зумовлена внутрішньою потребою національного літературного процесу. Складний характер рецепції творчості прозаїка був значною мірою зумовлений втручанням у процес міжлітературної комунікації нелітературних чинників. Вплив ідеології особливо позначився на таких формах рецепції, як критичне засвоєння та переклади, внаслідок чого творчість англійського письменника українському читачеві подавалася із запізненням. Завдяки критиці ХХ ст. у свідомості українського читача склалося уявлення про В. Скотта, як про геніального художника слова, що відіграв важливу роль у літературі романтизму.

Сьогодні творчість англійського майстра ґрунтовно засвоєна в Україні: доробок В. Скотта добре відомий українському читачеві, його твори увійшли до навчальних програм шкіл та вищих навчальних закладів, існують переклади значної частини його спадщини, детально вивчені життєвий шлях і творчість, яка все частіше стає об'єктом порівняльних досліджень.

РОЗДІЛ 3

СПІВВІДНОШЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПРАВДИ ТА ХУДОЖНЬОГО ВИМИСЛУ В РОМАНАХ В. СКОТТА ТА М. СТАРИЦЬКОГО

Проблема типологічного зіставлення художніх творів є актуальною для сучасного літературознавства, адже дозволяє з'ясувати загальні тенденції еволюції національних літератур як складових світового літературного процесу. “Кожній літературі притаманні як специфічні закономірності росту, що походять із вітчизняних умов та самобутніх традицій, так – одночасно – і закономірності всезагального порядку, зумовлені міжнародним характером літературного розвитку,” – зазначає теоретик компаративістики Д. Дюришин [62, с. 173].

Поняття „типологія” включає у себе зіставлення та класифікацію явищ за спільними рисами. А. Волков визначає типологію „як зіставлення та класифікацію предметів і явищ за певними диференційними ознаками. Такі диференційні ознаки, – стверджує літературознавець, – встановлюються шляхом виділення опозицій” [105, с. 565]. На перший погляд, між двома визначеннями існує невідповідність: які саме ознаки (спільні чи диференційні) визначають систематизацію?

Диференційні ознаки виникають на основі опозицій, які є протиставленням явищ, що мають спільну природу. Диференційною ознакою опозиції „романтизм – неоромантизм” є більший ступінь життєвої достовірності, конкретності неоромантизму, що становить основну різницю між двома напрямками. Отже, диференційні ознаки – це особливості, які відрізняють явища, схожі за своєю природою. Наведене визначення узгоджує дві дефініції поняття „типологія” як зіставлення і класифікації однакових за природою явищ за їхніми диференційними ознаками.

Типологічний підхід до вивчення літературних явищ дозволяє шляхом типологічного зіставлення визначити спільні для всіх літератур риси, а також встановити їх національні відмінності, адже будь-яке красне письменство у

своєму розвитку поєднує особливості, властиві лише йому, із закономірностями, притаманними загалом світовій художній літературі [62, с. 173]. Інакше кажучи, об'єктом типологічного вивчення є літературні аналогії, збіги, подібності, а також відмінності.

Типологічні збіги – це явища подібності у різних літературах, що виникають через відсутність прямого чи опосередкованого контакту. До появи в різних національних літературах аналогій (збігів) призводить схожість умов їх розвитку. Д. Дюришин виділяє три причини і відповідно три типи літературних аналогій та відмінностей. Так, суспільно-типологічні збіги викликані спільними рисами історичного процесу, а також схожістю форм суспільної свідомості, таких як філософія, релігія, мораль, ідеологія, мистецтво, наука і т. ін. [62, с. 177-178]. Літературно-типологічні аналогії виникають внаслідок існування спільних для всіх літератур закономірностей розвитку [62, с. 183]. Психологічно-типологічні збіги є результатом спорідненості творчої натури авторів [62, с. 186-187].

Якщо вивчення типологічних аналогій є джерелом виявлення загальних закономірностей розвитку мистецтва слова, то з'ясування відмінностей порівнюваних явищ дає змогу визначити специфічні особливості національних літератур. Тому дослідження типологічних відмінностей є одним із основних завдань компаративістики.

Типологічні дослідження можливі на різних рівнях: тематичному, ідейному, стильовому, персонажів, архітектоніки, сюжету, мотивів, метричної організації, жанру, літературних напрямів. Досліджувані літературні явища можуть бути як синхронними, так і діахронними.

Необхідною умовою типологічного дослідження є коректність у доборі літературних явищ для зіставлення, оскільки існує небезпека його підміни простим порівнянням різних за суттю явищ, відмінних за умовами появи та розвитку, і які не можуть служити базою для виведення загальних закономірностей розвитку літератур.

Проблемі типології жанру роману взагалі й історичного роману зокрема літературознавством у різні часи приділена досить велика увага, на чому ми вже наголошували у першому розділі. Тому зосередимося саме на жанрових та художніх особливостях історичних романів представників двох різних поколінь української та англійської інтелігенції, В. Скотта та М. Старицького, на їхніх принципах підходу до історичного минулого свого народу.

Перш ніж перейти до аналізу ключових проблем історичних романів В. Скотта та М. Старицького, варто окреслити відповідні аспекти у “вчителів” українського письменника.

Майже сорок років активно працював у літературі М. Старицький, до творення прозових творів він звернувся вже на схилі життя, на початку 1890-х років (якщо не брати до уваги “першу ластівку” – оповідання “Остроумие урядника”, написане й видрукуване 1881 р.), маючи певний літературний і театральний авторитет, вироблені світоглядні орієнтири та ідейно-естетичні позиції.

На прозову стежку М. Старицький остаточно ступив у пору, коли українська епічна література переживала період активного розвитку і трансформування, зокрема у сфері художньої форми. “Особливо бурхливо розвиваються повістєво-романні форми, самий тип романного мислення, – пише про літературу 70-90-х років XIX ст. П. Федченко, – що відкрило можливості панорамного зображення життя та висунуло актуальні соціально-політичні й філософські проблеми. Під пером Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Франка, Кониського, Грінченка, Старицького, Павлика та інших письменників формувалися різні жанрові та ідейно-стильові модифікації великої прози (родинно-побутові, соціальні, історичні, хронікальні, соціально-психологічні)” [195, с. 17].

Культивування М. Старицьким історичної тематики, – пише В. Поліщук, – зокрема у прозі, живилося відповідним творчим досвідом у європейських та російській літературах, а також певними досягненнями в освоєнні національної історії українськими письменниками-попередниками. Можливо, певним

стимулом для нашого прозаїка було й намагання додати нових імпульсів історичній белетристиці, яка на кінець XIX ст. дещо підупала [152, с. 122]. С. Єфремов намалював зовсім сумну картину на цю тему, говорячи про час, який нас цікавить: “Дивне діло – надзвичайно багата на визначні події, на трагічні постаті й на цікаві ситуації історія України зовсім мало, коли рівняти, приваблює до себе наших письменників. Історична белетристика у нас – чи не найслабше розоране поле в письменстві ... і навіть російська чи польська белетристика більш використовували наші сюжети, ніж ми самі. В історичній повісті, в історичному романі ми так-таки за “Чорну раду” й не пішли далі...” [68, с. 518-519]. Слушність цитованого міркування С. Єфремова була в тому, що історична тема в українській белетристиці розроблена була недостатньо, хоч і пройшла у XIX ст. свій шлях розвитку. Однак і за такого стану українська історична белетристика доби становлення нової літератури напрацювала певний досвід в осмисленні минулого, виробила деякі ціннісні критерії. “З самого початку, з перших десятиліть XIX ст., – зазначає М. Бондар, – образ минулого запроєктовується як чи не найвагомійший аргумент у культурному самоствердженні” [26, с. 47].

Безсумнівно, одну з ключових, а в сенсі індивідуальної поетики, мистецьких принципів освоєння історичного матеріалу, то й визначальну роль для становлення української історичної белетристики відіграла повість М. Гоголя “Тарас Бульба”, котра увійшла складовою й органічною частиною в український літературний процес, стала біля колиски не одного українського письменника, у тому числі й М. Старицького, про що йшлося в попередньому розділі. М. Гоголь у “Тарасові Бульбі” за взірцями українського усного історико-героїчного епосу опоетизував історичну минувшину, відтворивши дух козацької епохи, а не біографію конкретного героя, створив апофеоз запорозькій вольниці на противагу кріпацтву, протиставив героїчну минувшину дріб’язково-суєтному сьогоденню. Зрештою, геніальний письменник витворив “іменну”, гоголівську типологічну тенденцію в художньому осмисленні історичного минулого, тенденцію, котру в науковій літературі прийнято багато в чому

протиставляти типологічній тенденції іншого вельми впливового майстра історичних творів – В. Скотта, чий твори і художній досвід майстра історичної белетристики поширилися в усій Європі, у т.ч. й Російській імперії, захопивши й багатьох українських прозаїків. Наші письменники мали вибір ідейно-естетичних принципів – “гоголівських” чи “вальтерскоттівських”, частково чи повністю, але кожна з означених типологічних тенденцій художнього осмислення й відображення образу минулого в Україні знайшла своїх прихильників. Так, Є. Гребінка більше схилився до гоголівського художнього досвіду в історичній прозі, а П. Кулішеві ближчими були вальтерскоттівські ідейно-естетичні принципи освоєння історичних тем. Чи не основним роз’єднавчим чинником двох тенденцій був принцип історизму, принцип художнього освоєння і відтворення історичного матеріалу. Що писати: “правду історичну” (Скотт) чи “правду фольклорну” (Гоголь), художньо трансформувати літописну інформацію чи творити дух епохи, послуговуючись історико-героїчним фольклором? Принаймні М. Старицький, якому зовсім не байдужими були ні творчий досвід М. Гоголя, ні художня практика В. Скотта (також через посередництво П. Куліша, про що йшлося у попередньому розділі), саме частково вдався до синтезування окремих прийомів з арсеналу видатних прозаїків. Проте, “реалістичного, а не вальтерскоттівського історизму українська романістика ще не знає” [23, с. 63]. Далі про це йтиметься детальніше.

3.1. Концепція історизму в романах В. Скотта та М. Старицького

Історизм у літературі – це художнє засвоєння конкретно-історичного змісту тієї чи іншої епохи, а також її неповторного обличчя і колориту. Проблема історизму набуває особливого характеру, коли йдеться про історичний жанр, а саме про роман, поему, драму, метою яких є відтворення людського життя в минулому. Історизм, перш за все, – це спосіб досягнути провідні тенденції загального розвитку, які проявляються в загальнонародних подіях та індивідуальних долях. Художній історизм якісно відрізняється від

історизму в науці. Завдання художника полягає не в тому, щоб сформулювати закономірності історичного розвитку, а в тому, щоб зафіксувати найтонше відображення загального ходу історії у поведінці й свідомості людей. Велику роль у становленні історизму відіграла література романтизму, яка гостро поставила проблеми національного своєрідного історичного розвитку [87, с. 322-324].

В історичній прозі XIX ст. основою є саме визначеність кола джерел, а звідси й традиційність мотивації подій, вчинків героїв. Є. Нахлік цілком справедливо вважає, що однією “з актуальних літературно-критичних проблем доби зародження історичної романістики є проблема відмінностей між науково-історичним твором і твором художньо-історичним” [128, с. 71].

Найбільш значимим у цьому плані є період першої пол. XIX ст., окремі твори пізнішого часу, оскільки їх традиційним джерелом став не стільки документ, скільки фольклор, зокрема його героїко-патріотичний пласт, а також літописний матеріал.

Історизм взагалі характерний для літератури XIX ст., найбільш яскравим вираженням у мистецтві стає історичний роман – жанр, майстром і, зрештою, засновником якого став В. Скотт, у творчості котрого найбільш відчутно він формується. Поєднуючи долі людей з історичними явищами і подіями, зіставляючи досвід і глибоке розуміння історичних фактів з живим вимислом, володіючи особливою, “реставраторською” творчою уявою, що допомагала створювати реальні деталі життя, побуту, колориту минулого, – В. Скотт завоював собі славу зачинателя жанру історичного роману, не зважаючи на те, що були попередники. Його велика перевага перед ними, його новаторство – у глибшому розумінні рушійних сил історії. І сам факт, що батьківщиною В. Скотта була Шотландія, багато про що говорить. Це країна, де кожен клаптик землі є історичною пам’яткою, що засвідчує незабутні події минулого. В. Скотт повністю поділяв пристрасний патріотизм своїх співвітчизників, любов’ю до Шотландії пройняті всі його твори, починаючи з першого поетичного твору і закінчуючи зрілими історичними романами й історичними працями.

Проблема історизму в українській літературі набула особливого звучання у зв'язку з появою історичних поем Т. Шевченка, роману “Чорна рада” П. Куліша і повісті “Тарас Бульба” М. Гоголя, пізніше – історичних повістей і романів М. Старицького – українського послідовника європейського історичного роману, для якого історія рідної землі була тим невичерпним джерелом, котрим жилились його романи. Окрім того, помітну роль у літературному процесі відіграли впливи англійської, польської, французької та ін. літератур.

Дослідження історизму в творчості М. Старицького знаходимо в монографії В. Поліщука [152]. Історизм В. Скотта по-різному характеризують майже всі критики, які досліджували його творчість. Наприклад Н. Дьяконова, пише, що історизм романів В. Скотта “... полягає у тому, щоб спиратися на справжні факти як жили, думали, відчували люди минулих століть, чому так діяли, а не інакше під тиском обставин і політичних пристрастей” [64, с. 76]. Є. Демешкан, у свою чергу, визначаючи історичну концепцію шотландця, відносить до числа її ознак “стихійно-матеріалістичне ставлення до історії, свідомий об’єктивізм і нове відношення до народу” [55, с. 94]. Такі ж міркування здебільшого збереглися й надалі (у монографіях С. Орлова [138] та Б. Реїзова [158]), здобувшись тільки на поглиблення й розширення.

Вивчаючи типологію жанрових різновидів творів історичної тематики, зіставляючи історичні факти, з одного боку, і домисел чи вигадку, з іншого, вважаємо за потрібне з’ясувати, якими є ці співвідношення у відповідних творах В. Скотта. Це буде основою для порівняння зі схожими властивостями історичних романів М. Старицького. Під терміном “історизм” розуміємо саме міру історичного факту в художньому творі.

Історична концепція В. Скотта стала одним із перших виражень підйому історичної думки, який можна було спостерігати на початку ХІХ ст., коли закладались основи історичної науки і минуле ставало улюбленим об’єктом зображення. Цей інтерес до історії виявився результатом національної і громадської зрілості, яку отримали країни Європи в результаті важливих

історичних подій, що відбувалися в кінці XVIII і на початку XIX ст. На відміну від консервативно-романтичного ставлення до минулого, це було звернення до історії з великим усвідомленням переваг її теперішнього етапу.

В. Скотт запозичує в істориків XVIII ст. вміння поєднувати стан ідей, характерів і моралі з середовищем, що їх породжує, уважно ставиться до фактів і джерел. Все це допомогло йому показати складність характеру взаємодії середовища й ідеології, суспільства й особистості, звільнитися від просвітницької “безвідносності”, звернутись до фольклору (легенд, казок, балад), що не було зауважено дослідниками творчості письменника XIX ст. В. Скотт стверджував, що історик повинен не тільки встановити факти, але й розкрити суть багатьох психологічних ситуацій, пов’язаних з ними: показати, наприклад, як, з одного боку, найсильніші почуття і відносини відступають під тиском політичних розбіжностей, а, з другого, як важливо зберегти і закріпити ці почуття і відносини в умовах жорстокої боротьби.

Історична правдивість В. Скотта – в образному відтворенні найважливіших форм духовного і матеріального життя народу, а не тільки у внутрішній правдоподібності внутрішнього життя. Романіст враховує кліматичні та географічні особливості країни, змальовує відповідні звичаї минулої епохи, вважає неприпустимою будь-яку модернізацію: “одна справа вводити в твір слова і почуття, спільні у нас з нашими предками, інша – наділяти предків мовою і почуттями, характерними винятково для їх нащадків. Для того, щоб викликати будь-який інтерес, необхідно, щоб сюжет був переданий з точки зору традицій тієї епохи, в якій ми живемо, до того ж її мовою. ...Я передав сучасною мовою стародавні звичаї і поглибив характери і почуття моїх персонажів настільки, що сучасний читач, я думаю, не відчує відштовхуючої сухості чистої археології. Також, маю сміливість стверджувати, я ні в якому випадку не переступив за межі свободи, яка надається автору художнього твору” [256, с. 7-8]. “Те, що я сказав про мову, – продовжує В. Скотт, – ще більше стосується почуттів і характерів. Пристрасті, джерела, які їх породжують у всіх їхніх проявах, зазвичай бувають спільними у всіх званнях

і станах, у всіх країнах і повсякчас; а звідси випливає... що сприйняття, розумові навички і вчинки, хоча і підлягають впливу різноманітних умов суспільного життя, все ж таки повинні мати багато спільного” [256, с. 12]. У цьому виявляється загальнолюдський або антропологічний, як кажуть сучасні дослідники (Зайдлер, Зотова) [72], підхід до історичного матеріалу в художньому творі. У цих роздумах виражений основний принцип обробки історичного матеріалу, котрого дотримувався В. Скотт у своїх романах.

Щоб означити погляди М. Старицького на принцип історизму і способи його реалізації у романах, потрібно вказати і на погляди його попередників (М. Гоголя, П. Куліша, Т. Шевченка). У науковій літературі про це написано немало. С. Нахлік та Р. Багрій, аналізуючи принцип історизму й реалізацію його в літературній творчості М. Гоголя, вказують на його поверхову компетентність у цьому питанні і зауважують, що історія під пером геніального митця-романтика набирала специфічно поетичних рис, його історія дихала не конкретикою фактів, подій, осіб, а поетичним духом. Гоголь історію міфологізував.

Щодо П. Куліша, – пише Р. Багрій, – то він був уважним до минулого, добрим знавцем історії, і дотримувався думки, що і в художній літературі за всіх мистецьких умовностей історичні реалії не повинні зазнавати довільних трактувань. “Історичну правду Куліш вважав доконечною потребою письменника” [цит. за: 11, с. 184]. Про це ж говорить і З. Генік-Березовська: “два варті уваги романи Куліша “Михайло Чарнишенко” та “Чорна рада” були свого часу сприйняті як противага “Тарасові Бульбі” Гоголя. Сам Куліш понад усе цінував в історичному творі правдиву інтерпретацію дійсності” [37, с. 108].

Про Шевченків історизм В. Шевчук пише: “Т. Шевченко не раз був на вищому рівні як історик, аніж історики фахові – його сучасники. Окремі моменти рідної історії він не так знав, як прочував силою свого генія, але ніколи не неправдиво” [217, с. 70].

Щодо М. Старицького, зазначає В. Поліщук, то на вітчизняну історію він дивився як митець, а вже потім – як історик, і до наукових пізнань минувшини

він ставився дуже серйозно, студіюючи й архівні джерела, й наукові праці сучасників. Також дослідник називає основні чинники, котрі формують історизм художнього зображення у прозі М. Старицького (історизм соціальних характеристик, історизм національних типів героїв, а також історизм концепції особистості) [152, с. 137-144].

Проаналізуємо тепер кожен із цих проблем, виходячи із текстів романів письменника. Наприклад, історизм соціальних характеристик найкраще змальовано у діалогії про Мазепу, саме у другій її частині – “Руїні”, в якій знаходимо детальні описи стану держави та зубожіння народу тієї “руїни”, яка виникла в результаті спустошливих війн, що велися в результаті політики українських гетьманів – то з польською, то з турецькою сторонами: “Урагани битв всегда прежде подымали в Мазепе какое-то хмельное возбуждение и задорную удасть, а теперь он, к удивлению своему, не чувствовал ничего подобного, а напротив ощущал какое-то гнетущее отупение; настроение духа его становилось все более мрачным и вызывало невеселые мысли...”

Вся эта война ему представлялась теперь бесцельным кровопролитием и разорением страны... Мазепа вздрогнул от ужаса; никогда ему битва не казалась такой отвратительной, как в эту минуту... ” [177, с. 888-889]. Цитована фраза в контексті проблематики романів М. Старицького чітко репрезентує авторську позицію. Йдеться про усвідомлено чи підсвідомо закладену в романах конструктивну альтернативу руїниці суті війни, розбрату і розрухи.

Наступною рисою є історизм зображення національних типів героїв – їх особистісне, яке майже однозначно підпорядковувалося загальному добру. У цьому М. Старицький близький до В. Скотта, котрий також дотримується принципу: через особисте до загального, від загального до особистого. Тому в романах В. Скотта і М. Старицького знаходимо персонажів, для яких проблеми суспільства були більш вагомими за особисті. Пригадаємо Івана Богуну (“Не козаку, не козаку думать о дивчине, – повторяв сам себе Богун, шагая над обрывом и взъерошивая свою черную чуприну, но в душе его мимоволи подымался бурный протест против этих слов. Чему могло бы помешать його

чувство? Никогда б ради него не изменил он заветам своей родины!” [180, с. 280]), пригадаємо Ганну Золотаренко (“Одна только думка панует здесь, – думка про то, что ждет нашу отчизну! Ты видел, что затевают наши враги отовсюду, так нам ли думать о своих муках, когда, быть может, вся земля наша слышит слово господне в последний раз? Нет! Нет! – вскрикнула она ... Мы должны сломать себя, порвать, потоптать свое сердце! Не про коханье нам думать; нас ждет другая жизнь” [180, с. 284]), Богдана Хмельницького з однойменного роману, Івана Мазепу й Мар’яну Гостру з роману “Молодість Мазепи” М. Старицького, для яких добробут народу був перш за все, і заради досягнення цієї мети вони готові були пожертвувати своїм життям та благополуччям. Такі особистості характерні й для романів В. Скотта: Айвенго і Квентін Дорвард з однойменних романів, Генрі Мортон із “Пуритан”, Діана Вернон і Френк Осбальдістон з “Роб Роя” та ін.

Ще одна дотична грань у романах В. Скотта і М. Старицького – це роль, яку вони відводять народу. Англійський письменник у своїх суто історичних працях і в художніх творах відводить народу важливу роль в історичному процесі. Ця думка достатньо чітко окреслена автором в його “Історії Шотландії”: “Не лише одні правителі й воїни здатні здійснити героїчні вчинки, подвиг відважного селянина, також величний” [цит. за: 55, с. 103]. Народ у творах В. Скотта змальовується носієм розуму і честі, він – носій історичної правди, народ виражає дух і характер вибраної письменником епохи, тому художник повинен відтворювати людей такими, якими вони були, відповідно зображуваний епосі. Стихійно-матеріалістичне ставлення до історії, свідомий об’єктивізм і нове ставлення до народу – ось, що перш за все характеризує історичну концепцію В. Скотта. Його історична концепція заснована на глибоко демократичному підґрунті. Цей демократизм виражається не тільки в гуманному ставленні до народу. Письменник сприймав історію перш за все як історію народу і досить часто з позиції народу. Дитинство, проведене через хворобу на фермі, серед простих людей, поїздки в глибину Шотландії під час адвокатської діяльності, зустрічі з пастухами, фермерами, мисливцями,

заглиблення в життя народу і його поезію (В. Скотт ще в юності зібрав біля 10 томів народних балад) – все це стало причиною того, що історія була відчута, пережита і сприйнята ним через народні уявлення задовго до вивчення праць шотландських і європейських істориків. У своїй автобіографії В. Скотт писав, що історичні дані брав із старовинних пісень і легенд. Цим і пояснюється те глибоке розуміння народу, котре робить його романи дійсно історичними. З іншого боку, свідоме відношення до народу стало результатом вивчення досвіду пуританського руху, а також сучасних В. Скотту подій: революції 1789 р. і національно-визвольного руху в країнах Європи і Нового Світу.

В. Скотт намагався реабілітувати народ в його людських і громадських правах. Думку про те, що люди від природи рівні, він постійно повторює на сторінках своїх романів: “Хіба селянин відрізняється чим-небудь від принца, хіба не один Бог, створив їх” [250, с. 342]. У “Квентіні Дорварді” вустами одного із героїв письменник говорить: “Яким чином можна було б відрізнити знатну даму від загорілої доярки, якщо б із-за однієї не ламали списів, а із-за іншої – тільки горіхові палиці?” [173, с. 177].

У романах М. Старицького народу відводиться також вагоме місце, хоча рішення і останнє слово завжди залишається за правителем. Народ у нього тільки виконавча сила, яку потрібно скерувати у правильному напрямку. Змальовуючи вільних козаків, автор показує, що вони є просто виконавцями чужої волі. Він акцентує увагу на винятковій ролі правителя, на його високій моральності й обов’язковій здатності перспективного бачення результату власних дій для країни. Широко змальовує автор у романах народні маси України: козаків і селян, ремісників, духовенство, шляхту. М. Старицький точно відтворює їхній побут, звичаї і вірування, взаєностосунки – у цьому плані Л. Дем’янівська поціновує романи М. Старицького як своєрідну “енциклопедію часу” [54, с. 18]. Для М. Старицького, головним є персонаж (історична постать), а тоді вже події, що з ним пов’язані; для В. Скотта навпаки – перш за все історичне відтворення, а потім – люди, які заплутались у вирі цих подій. Головна інтрига романів письменника не в особі героя, ім’ям якого названий

роман, а герой, який часто є тільки стрижневою ниткою, на яку нанизані історичні епізоди роману.

Зазначимо, що демократична концепція обох письменників досить яскраво висвітлюється у їх ставленні до народних повстань. Як В. Скотт, так і М. Старицький мимоволі показали повагу до стихійної енергії та сили народу.

Наведена система інтерпретацій історизму обох прозаїків формувалася під впливом їх світоглядних позицій, суспільно-політичних, історіософських, національних, за якими автори, як указувалось вище, обстоювали ідею окремішності – державної, політичної, мовної, – досягнутої еволюційним, просвітницьким шляхом.

Отже, основна властивість історизму полягає у змінності суспільних формацій та своєрідності розвитку кожної епохи та кожної країни. Саме такий підхід до історичного розвитку найбільше міг імпонувати недержавним народам.

Іншими можливими чинниками, котрі формують історизм художнього зображення романістів, є етнографічні деталі – опису будинків, маєтків та замків В. Скотт і М. Старицький приділяють велику увагу. В. Скотт, здається, не задовольняється буянням етнографічних деталей у самому тексті, він ще більше їх додає й коментує у посторінкових примітках. Деякі з них досить довгі, наприклад, примітки про шотландські заїжджі двори, замки королів про місцевий побут: “Двір був просторий, добре вимощений і бездоганно чистий; можна припустити, що з нього існував ще один вихід для прибирання сміття і гною. Навкруги панувала тиша і безмовність, фонтан безперервно плескав ... – але тут я попрошу дозволу закінчити цей опис неживої природи” (тут і далі переклад мій – О. П.) [250, с. 119], і тут автор подає довгу примітку, що даний опис не відповідає якомусь конкретному замку, але окремі деталі його є в різноманітних старовинних шотландських дворах, і натякає, на який саме замок найбільше подібна описана картина. В. Скотт намагався, щоб нічого не порушувало цілісної картини епохи. “Антикварні деталі, – говорив він, – надають ландшафту специфічних рис ... феодалський замок повинен здійматися

у всій своїй величності ... Місцевість, яку вибрав художник для зображення, повинна бути передана з усіма своїми особливостями, із височезними скалами чи стрімким падінням водопаду і т. ін.” [цит. за: 55, с. 92].

М. Старицький неодноразово у трилогії вдається до опису маєтку Богдана Хмельницького, його замку в Чигирині, багато уваги приділяє зображенню місцевого колориту. Наприклад, змальовуючи палац польського короля Владислава, він намагається відтворити найменші подробиці з його життя і оточення. Такі риси – в найдокладніших описах місцевостей, замків, найменших і найрізноманітніших будівель, убрання, зброї, засідань, церемоній, страв на бенкетах, тобто в антикварному матеріалі, що з нього створює автор роману, – життя. І це змалювання життя в описах, в кожній подробиці, дає змогу читачеві пізнати його інтимну сторону в найдрібнішому.

М. Старицький, так само, як і В. Скотт, надавав великого значення відтворенню матеріальної культури того чи іншого часу. Домашній побут, побудова тисячолітнього замку, розвалини старовинних аббатств, застільний кубок феодального владика, убоге вбрання покірного пілігрима, важкі лати хрестоносця, старовинні картини у В. Скотта аж ніяк не є простими живописними деталями: вони відображають часову й національну образність минулого. Інколи такі деталі відтворюють систему історичних взаємостосунків і допомагають проникненню в найпотаємніший смисл історичних подій. Наприклад, шедевром історичної деталі у В. Скотта є мідне кільце, наглухо запаяне на шиї Гурта, з надписом: “Гурт, син Беовульфа, природжений раб Седріка Саксонського”. Цей маленький мідний предмет відображає все – час, країну, характер соціальних відносин.

Говорячи про історизм та етнографізм вальтерскоттівського роману і роману українського письменника, слід особливо відзначити любов авторів до зображення своєрідних “пограничних ситуацій”. Романісти описують опозицію чи пряме зіткнення двох націй, культур, релігій, побуту і т. ін. Це може бути протиставлення норманів і саксів, завойовників і переможених (“Айвенго”), українців і поляків (трилогія і діалогія), зіткнення, озброєний конфлікт двох

релігій (“Пуритани”). Часто це протиставлення не тільки релігій (мусульманської, іудейської і християнської), але й усього життєвого побуту: їжі, одягу, зброї, традицій одруження, уявлень про кохання та ін. Постійною у “шотландських” романах В. Скотта є опозиція “верхньої країни”, тобто Шотландії, з її бідністю і романтичною екзотикою, та цивілізованої “нижньої країни”, тобто Англії. М. Старицький постійно зіставляє Україну і Польщу, їхні життєві норми.

Зближує історичні концепції романістів (просвітницьке) стихійно-матеріалістичне ставлення до історичних фактів у В. Скотта і позитивістське – у М. Старицького. Так, розуміння причин первинного історичного факту для обох романістів ґрунтується на врахуванні таких факторів, як відсутність чи наявність землі, юридичних прав, рівень матеріальних статків народу. Усвідомлення сили матеріальної сторони в житті народу пройнята вся їхня творчість. За політичною, соціальною і релігійною боротьбою виступає у них матеріальна сторона життя. Історія для них – це, перш за все, постійна боротьба за власність, землю, яка набуває з кожним разом іншої форми. Так, у ненависті англо-саксів до норманн-завойовників (“Айвенго”) письменник побачив не стільки національний конфлікт, як передусім ворожість до тих, хто заволодів саксонськими землями та їх свободами. У романах М. Старицького відчувається неприязність в авторському ставленні до польської шляхти, котра, володіючи землями всієї Правобережної України, використовуючи безплатну робочу силу українських селян, мала ще й всі права на них. Польські поміщики мали право засилати селян у Сибір на каторгу, віддавати позачергово в солдати, польська шляхта займала більше посад у місцевому урядовому апараті, навіть поліція була з місцевого дворянського стану, тобто знову ж таки з польських поміщиків.

Одна з особливостей принципів історизму у творах М. Старицького пов’язувалася з активно культивованою українським романістом в усій творчості настановою на боговизначеність як особистісного, так і суспільно-історичного. Певна семантична конфліктність цих понять досить очевидна, і

М. Старицькому загалом вдалося узгодити їх відносно гармонійне співіснування.

Ще один важливий погляд на проблему історизму. Чи всі романи письменників однаковою мірою історизовані, чи однакове у них співвідношення історизму з одного боку і домислу та вигадки – з іншого, які пропорції історичних і вигаданих сюжетних ліній у романах? Відповідаючи на кожне з поставлених питань, зазначимо, що у кожному зі своїх романів вони мали досить авторитетну історичну базу, спираючись на численні й різнобічні джерела. Тому означення “історичний” є вмотивованим, але не однаково. Річ у тім, що в кожному з досліджуваних романів є сюжетні лінії власне історичні чи виразно історизовані, а є лінії суто любовні, любовно-пригодницькі, в яких присутній тільки історизований антураж навколо подій і пригод здебільшого вигаданих героїв. У романах В. Скотта відчуваєш подих минулого, в одних – більше, в других – менше, однак – завжди. Історія, що сприймається як відшуміла неповторність суспільства, формує зовнішній вигляд людини, її звички, світогляд і мову. Великі зміни – революції, війни, конфлікти, так звані історичні події – впливають на кожну людину. Ніхто не спроможний утекти від реальності. Зображення саме цих зіткнень історичних подій або постатей із життям конкретних осіб і становить різницю між історичним і звичайним твором.

“Чимало історичних романів є розповіддю про буденні справи в житті людей, про особисті клопоти вигаданих персонажів і взагалі про речі, що складають роман звичайного типу; та ці романи стають “історичними” через те, що їхня драма відбувається, хоч хай там як, під знаком великих суспільних подій. На задньому плані бовваніють певні добре відомі історичні постаті, часом насувається тінь від більш важливих реальних справ, і десь у певний момент вузькі інтереси людей, чия доля й становить сюжет, перетинають шлях вищезгаданих осіб і переплітаються на якусь мить із певною історичною подією” [227, с. 79].

Найбільш історизованими у В. Скотта є романи “Веверлі” (зображено яacobітське повстання 1745-1746 років і його поразка), “Пуритани” (повстання шотландських пуритан в 1769 році), “Айвенго” (боротьба англо-саксонських племен із норманськими), “Квентін Дорвард” (епоха правління Людовіка XI).

У М. Старицького найбільш історизована трилогія “Богдан Хмельницький”, у якій питома вага історичних сюжетних ліній набагато більша, порівняно з іншими романами. Розвиток цієї тенденції цікавий: у кожному з наступних романів пропорції між історизованими й не-історизованими сюжетними лініями змінюються у бік кількісного домінування останніх. У романі ж “Розбійник Кармелюк” від історії як такої, по суті, маємо небагато: твір є історією неординарної особистості, поставленої в умови несвободи і самою своєю вдачею приреченої на протести, бунт і боротьбу. М. Старицький наділяє свого героя багатьма рисами історичного Устима Кармалюка, ставить героя у “кармелюків” час і простір, але не ототожнює його цілком з історичним прототипом. Це дає підстави сказати, що в цілому принцип історизму в прозі М. Старицького застосовується непослідовно.

Звичайно, жанр роману обмежує історичну достовірність картин письменників, оскільки у них більше місця займає домисел і уява. Але в тому й полягає їх глибокий історизм, де визначальним завжди залишається саме історичний кут зору. “Художник може дозволити собі змалювати почуття і пристрасті героїв більш детально, ніж в старовинних хроніках, які він наслідує; але як би далеко він тут не зайшов, він не повинен вводити нічого такого, що не відповідає характеру епохи; його лицарі, лорди, зброєносці можуть бути змальовані детальніше і яскравіше, ніж в сухій і зжатій розповіді старовинного ілюстрованого літопису, але характер і внутрішня сторона епохи повинні залишатися недоторканими” [247, с. 81]. Для історика й романіста В. Скотта головне – не судити минуле зі своєї точки зору, інакше буде спотворена історична дійсність, все зійде зі своїх місць і стане незрозумілим.

Навіть за умови такої історизації вони з легкістю йшли на довільну, з їх погляду, художню інтерпретацію історичних реалій, дбаючи, зокрема, і про

більше мистецького узагальнення. Майже до всіх наведених вище аргументів на користь історизму можемо знайти й аргументи, котрі помітно руйнують історизм картин, виписаних у романах.

Наприклад, коментарі до романів М. Старицького на історичну тематику, особливо до трилогії “Богдан Хмельницький”, рясніють словами “неточність”, “анахронізм” тощо. Уже сама частотність такого явища має свідчити про систему, причому, не випадкову, адже М. Старицький відповідально ставився до студіювання джерел. Якщо, скажімо, у трилогії анахронізми, домисли й вигадки більше можуть бути віднесені до оточення Богдана Хмельницького (хрестоматійні вже часові зміщення в романних біографіях Кривоноса, Богуна, домисли й вигадки щодо їх родини і т. ін.), то і в художній біографії гетьмана дослідники знаходять чимало неточностей, а в долі Івана Мазепи (дилогія) письменник відтворює той її період, який історії дуже мало відомий, і, природно, витворений переважно домислом і вигадкою митця. Науковці (зокрема В. Поліщук), котрі аналізували окремі твори письменника, зауважували, що навіть імена відомих історичних персонажів письменник подає неточно. Замість історичного Устима Кармалюка в нього діє Іван Кармелюк (“Кармелюк”).

Зазначимо, що автор свідомо удавався до своєрідного “тлумачення” історичних подій, узявши до уваги пораду В. Антоновича: “... не став наймення короля, щоб не визначать дійсної доби, бо тоді можуть знятись питання, а чи був такий-то або чи було саме те й те, та, нарешті, легенда, і не мусить мати зовсім певного стану, бо тоді вона не буде легенда, а буде історичним певняком” [179, с. 594]. Із текстів творів зрозуміло, що пораду Антоновича М. Старицький врахував і свідомо звернувся до таких неточностей історичної конкретики на користь романтичного узагальнення. Романтик за світоглядом, він і на поняття історизму, й на саме явище історії споглядав крізь призму романтичної поетики, тим більше, що й сама історична тема, увага до неї в літературі пов’язуються насамперед з епохою романтизму. Саме романтики, стверджує В. Пахаренко, по-новому поглянули на суть історії, намагалися

“зрозуміти й відтворити сенс минулих епох, їхнє неповторне, власне забарвлення та визначити їхнє місце у цілому історичному розвитку” [144, с. 178].

Свого часу Р. Багрій звернула увагу на цей аспект у творчості В. Скотта, котрий теж досить вільно поведився з історичними реаліями, але при цьому “анахронізми, неточності, ба навіть свідомі фальсифікації, яких чимало у романах англійського письменника, ніколи не спотворюють минулого – передовсім завдяки не переробленому відчуттю реальності, що створюється безліччю автентичних подробиць” [11, с. 21]. На цьому наголошував і сам автор: “Я не можу, та й не намагаюся зберегти абсолютну точність, навіть у питанні про костюми, не те, що в мові та характерах”, – писав В. Скотт [255, с. 7-8]. У багатьох романах В. Скотта трапляються анахронізми, особливо багато їх в “Айвенго”. Ось чому в передмові до роману він уважав за потрібне висловити свій погляд на це питання. Автор виступає з принциповим виправданням анахронізмів, якщо вони надають роману живописності й, разом з тим, правдивості. “Можливо, – пише В. Скотт, – що я ввів у роман мало такого, що можна було б без сумніву визнати сучасним; але, з іншого боку, можливо, що я змішав уподобання двох чи трьох століть і ввів у королювання Річарда обставини, притаманні іншим періодам – або значно більш ранньому, або більш пізньому. Я втішаюся тим, що помилки такого роду більшість читачів не помітять і що на мою долю випадає незаслужений успіх тих архітекторів, котрі, не узгоджуючись з будь-якими правилами або системою, вводять прикраси, властиві різним стилям і різним епохам мистецтва” [247, с. 82]. В. Скотт стверджує, що ці “помилки” були необхідними: його не засуджуватимуть ті, хто знає, які труднощі він змушений був подолати. Неточності ці не мають великого значення, за словами автора, оскільки пересічний читач їх не помітять; крім того, вони не порушують загального історичного тла картини, яке для В. Скотта особливо важливе.

У “Пуританах” Берлі, історична особа, тоне в річці 1689 р., хоча насправді він помер значно раніше, повертаючись морем із вигнання. Герой “Айвенго”

Урфрід, захоплений у полон Вільгельмом Завойовником 1066 р., доживає до царювання свого внука, Річарда Лев'яче Серце (1189-1199). Єпископа Льежського з "Квентіна Дорварда" змальовано старою людиною, хоча в той час він ще тільки навчався в школі. У творі сказано, що його вбиває Арденський Вепр під час повстання льежських городян, хоча насправді вбили його набагато пізніше, і не в замку, а на відкритому полі. Хронологічну неточність автор допускає, коли пише, що Людовік XI говорить про Нострадамуса зі своїм астрологом: "Мудрий Галеоті, не дивуйся, що маю в тобі таку пророчу скарбницю, що перевищує всі, які тільки є тепер у грудях сучасних нам учених, не виключаючи і самого великого Нострадама" [173, с. 176]. Король Франції не міг знати про нього, оскільки правління Людовіка припадає на XIV ст., а великий астролог жив у XVI ст. Неточність знаходимо й у "Веверлі", коли автор говорить, що підготовкою до повстання 1745 р. було полювання в Бремарському лісі, організоване графом Мааром. Такого типу маніпуляції історією для художніх цілей є цілком законними, поки не вчинено наруги над знанням читача історичного факту. У посторінкових коментарях до романів автор сам інколи вказує на анахронізми, неточності, відхід від історичних фактів, ніби підкреслюючи (все це, звичайно, є літературним прийомом), що все решта в романах відповідає історичній істині. Він хотів виправдати незвичність описуваних ним подій і вдач, доказати "правду" свого твору, користуючись у той час найбільш серйозним доказом – посиланням на "джерело". Тому, признаючись у "Квентіні Дорварді" у багатьох анахронізмах і неточностях, підкреслюючи романтичну вигадку любовної історії роману, В. Скотт нічого не говорить про те, що реальний Людовік, зустрівшись із Карлом Бургундським у Пероні, був набагато молодшим і зовсім не схожим на того похмурого, хитрого і жорстокого монарха, яким він його показав. Зізнання у такому анахронізмі зруйнувало б усю художню тканину роману.

Щодо питання про мову історичного твору, то В. Скотт ставить його у передмові до роману "Айвенго". Дійсно, якою мовою слід писати про події, що минули декілька сот років назад? Чи повинен письменник удаватися до

вживання архаїзмів, щоб читач постійно відчував і у мові, що перед ним розповідь про часи давно минулі? Відповідь В. Скотта на це питання абсолютно заперечна: “...вкрай нерозумно вишукувати у словнику застарілі слова і користуватися ними замість слів і виразів, які використовуються у наші дні ... заглиблюватися у пошук рідкісних і застарілих слів... Мова не повинна бути в цілому застарілою і важкою, але вона, по-можливості, повинна уникати зворотів явно новітнього походження” [цит. за: 3, с. 58]. Проте у мову своїх героїв він уводить деякі архаїзми чи застарілі граматичні форми слів, але робить це з великим відчуттям міри. Кількість архаїзмів в історичному романі, на думку В. Скотта, повинна бути зведена до мінімуму. Письменник, котрий намагається відобразити мовний колорит минулого, може використати деякі особливості граматичної будови, деякі мовні звороти, притаманні даній епосі, але його “мова не повинна складатися повністю із застарілих і незрозумілих слів”. Разом з тим романіст не повинен “допускати, наскільки це можливо, слів чи виразів, які зберігають сліди свого пізнішого походження” [цит. за: 3, с. 65].

Ці прояви глибокого вживання в минуле, котрі трапляються в романах обох письменників, не є випадковим успіхом доброго художника. Їхні романи базувалися на досить ґрунтовному історичному фундаменті й були результатом копіткого історичного дослідження, а наявність анахронізмів у творах є своєрідним задумом митців.

Можна сказати, що вся художня організація романів, як англійського, так і українського письменників відповідає дійсним історичним пропорціям і має великий пізнавальний інтерес. За своєю суттю створений авторами історичний роман був не втечею від дійсності, а розумним і активним вторгненням у неї. Самою своєю природою він був призначений для того, щоб формувати майбутнє, і тільки для майбутнього потрібне було звернення до минулого, тільки для того, щоб виховати сучасників, які, багато отримавши, багато і втратили. Потрібні були досить тонкі художні прийоми, таке глибоке проникнення в чуже життя і пристрасні пошуки того, що забрав з собою час.

Отже, на основі здійсненого аналізу проблеми історизму можемо стверджувати, що М. Старицький, засвоївши відповідний досвід попередників і сучасників (причому, не тільки з вітчизняного письменства), виробив власну систему мистецького освоєння історичних реалій і загалом витримував її, хоч і непослідовно, в усій своїй багатогранній творчості. У цій системі своєрідно синтезувалися й наукові пізнання письменника, і його ідейно-естетичні принципи, до яких ми зачисляємо різні чинники – релігійний, історіософський, національний, стильовий тощо.

3.2. Національно-історична ідея у романах В. Скотта та М. Старицького (на матеріалі романів “Waverley” В. Скотта та діалогії “Молодость Мазепы” і “Руина” М. Старицького)

Розглядаючи проблему національної визначеності героїв романів В. Скотта та М. Старицького, слід спертися на традицію, яка зв'язує письменників із романтизмом, у рамках якого (I пол. XIX ст.) закладалися основи об'єктивного відображення дійсності у художній творчості, створювалися сприятливі умови для розвитку критичної оцінки тогочасного суспільства і культури. Йдеться про ідейні особливості XIX ст. як “доби націоналізму” й пори романтизму, коли історія проникає в усі сфери культури. Польський учений Є. Шацький зазначав, що “центральною для суспільної думки стає проблема інтерпретації історії, вибір того чи іншого минулого саме як власного минулого. Для радикала доби романтизму минувшина – це раціо. Причому його цікавила не просто спадщина, а спадщина священна, недоторканна, яка може слугувати уроком і зразком всіх поколінь... В основі романтичних пошуків нової традиції лежала туга за священним вогнем, що освітлював би шлях сучасності, а не усвідомлення необхідності вивчення явища” [216, с. 241]. Міркування дуже цікаве, особливо через його дотичність до творчості В. Скотта та М. Старицького (як типових і своєрідних представників романтичної доби з її національними особливостями). Воно значною мірою пояснює і вибір письменниками вітчизняних історичних

періодів для художнього осмислення, і принципи самого осмислення (наприклад, наявність того ж “священного вогню”, “уроків і зразків” для авторової сучасності).

Саме завдяки літературно-художній творчості та власній суспільній діяльності видатних представників романтизму відбувалася поступова переорієнтація суспільної думки на сприйняття національних чинників культури як провідних у загальній системі культурних цінностей. Програмні засади романтизму німецького (Ф. Шлегель, Й. Гердер), британського (В. Скотт, Д. Байрон) і французького (В. Гюго) передбачали необхідність появи особливої філософії історії, за якою весь хід історичних подій композиційно порівнювався з художнім твором (В. Гюго: “Історія – це роман, що реально відбувався”). Така інтерпретація історичного з необхідністю передбачала його міфологізацію, а звідси – інтерес до фольклорних джерел, до вивчення й реформування національних мов. Філософсько-світоглядні ідеї українського романтизму (М. Гоголь, П. Куліш, М. Костомаров, С. Руданський, М. Старицький, Т. Шевченко, Леся Українка та ін.) зумовили, з одного боку, початок наукових досліджень національних витоків, а з іншого – початок усвідомлення представниками української інтелігенції трагічності власного суспільного буття.

У романтизмі обґрунтовувалася також політична теза про право кожної нації на свободу, а героями художніх творів ставали не міфологічні персонажі чи постаті з античності (як це було за панування класицизму), а, насамперед, герої національно-визвольного руху наприклад, видатний український гетьман І. Мазепа (у поемах Д. Байрона, В. Гюго та інших представників романтизму). Фундатор такої візії історії Й. Гердер запропонував розглядати історію як поліваріантний, поліцентричний процес, в якому суб'єктивність чи історичність народу пов'язувалася не з його державністю, або не тільки з державністю, а передусім із самобутністю й неповторністю культури. У такому разі політична емансипація отримує сенс не як самодостатня мета, а лише як засіб усунення зовнішніх обмежень і руйнівних втручань саморозвою народу, його свободи і духовних аспірацій.

З такої концепції філософії культури органічно постає її рефлексорна іпостась – національна ідея. У германському варіанті національна ідея – це не безбарвна британсько-французька ідея демократичної державності, а колоритна ідея неповторного народного духу і унікальної культури. Кожен народ має неповторний дух і неповторну вдачу, існує серед інших народів, у певному географічному просторі та історичному часі. Вирішення проблем, що постійно постають у цьому колі, – то реальна історія народу і його призначення. Усвідомлення цих проблем і способів їх вирішення всіма наявними формами духовного екзистенціювання (внутрішнього буття) народу: моралі, звичаєвості, права, політики, мистецтва, релігії, філософії – то є національна ідея. Саме вона, в такому тлумаченні, стає силою, що не тільки спонукає людину до активної діяльності на користь народів, але й безпосередньо здійснює її у власній самосвідомості до рівня суб'єкта історії і культури, до рівня свободи. Щоб сприйняти цю версію національної ідеї, мусимо не тільки визнати, що не держава витворює націю, а нація державу, але й те, що перше й останнє слово тут належить не політичним дефініціям національного, а філософсько-культурним візіям національного в історії.

Досить виразно на цьому тлі виявляється подібність творчості В. Скотта і М. Старицького, яка демонструє, наскільки багатою й різнобічною була романтична естетика художнього характеру, свідчить про різноманітність шляхів, якими йшло осмислення письменниками людської особистості, та фіксує переломний етап у засвоєнні цієї важливої категорії у мистецтві XIX ст. Тому неважко провести відповідні типологічні паралелі з художнім світом прозаїків. Для М. Старицького та В. Скотта, як громадян і митців, тема рідної країни, її історична доля в різні епохи, стала ключовою, наскрізною темою-проблемою всієї творчості, тому відтворена ними у різних смислових площинах. Отже, наше завдання полягає у тому, щоби порівняти художнє осмислення національно-історичної ідеї у творчості даних письменників та показати їх інтерпретацію історії на конкретних творах, а саме на романах “Веверлі” В. Скотта і “Молодость Мазепы”, “Руина” М. Старицького. У цьому і

наступному підрозділах до аналізу беруться два романи із величезної творчої спадщини В. Скотта – “Веверлі” та “Роб Рой”, бо вони є одними із перших, що були перекладені російською мовою у першій половині XIX ст. і користувалися найбільшою популярністю серед читачів на теренах російської імперії. Крім того, ці романи видаються типологічно найбільш спорідненими відповідно з діалогією М. Старицького “Молодость Мазепы” і “Руина” та його романом “Кармелюк”.

Перш за все поведемо мову про обстоювання письменниками ідеї державності Вітчизни, яка була провідною в їхній історичній прозі.

М. Старицький не був вільним у розстановці відповідних смислових акцентів (“Драма історії супроводить драму її пізнання й осягнення”, – так окреслив нашу українську ситуацію М. Ільницький [80, с. 152]), але ж і в умовах цензури, ціною певних вимушених реверансів у її бік чи деяких “маскувальних” прийомів (те ж насичення несерйозним пригодницьким елементом) усе ж зумів ідею державності України зреалізувати і прямим текстом, і контекстом. В. Скотту в цьому плані було дещо легше, насамперед стосовно цензури, він був вільний у розстановці відповідних смислових акцентів. Проте, перед ним стояла інша проблема – подати історію Шотландії так, щоб примусити англійського читача з симпатією і радістю поставитися до своїх недавніх ворогів і, простивши хибні уявлення, віддати належне їх духовним якостям.

Звідси виникає конкретний зоровий образ Вітчизни, неодноразово виписаний авторами у різних геополітичних ситуаціях і в різних пафосно-стильових тональностях. В. Скотт у “Веверлі” та М. Старицький в діалогії неодноразово створюють образи Шотландії та України, інколи – фольклоризовані чи у стилі давньоукраїнської поезії XVII – XVIII століть, коли образ рідної землі персоніфікується. У В. Скотта – “Тумани у горах, все оповите тьмою; // І сон наш міцніший, ніж сутінок ночі. // Британському гніту не видно кінця – // І руки німіють, і вичахають серця. // Не збризнутої крові, багровий потік, // А бура іржа фарбує клинок; // І не ворога, що зігнути нас хотів” (Частина XXII) [250].

У М. Старицького – “Долго билась Украина, долго металась, как заплутавшаяся в силках голубка, и упала измученная, истомленная, захлебнувшись в своей же крови” [177, с. 492].

Обидва письменники, майже завжди включають до образу просторове обрамлення, ставлять рідну країну поряд з іншими самодостатніми державами. Здебільшого вони виразно окреслюють геополітичну ситуацію на європейському континенті, де Україні та Шотландії як самостійним державам відводиться дуже помітна роль – цілком у дусі відомої тези Гердера про ледь не месійну їх функцію. Дуже виразну лінію на Європу проводить М. Старицький у діалогії про Мазепу, вдаючись до різних прийомів художнього зображення. Тут і теза футуристичного звучання про те, що Україна – морська держава, що вона – “богата землями, лесами, реками; казацкие войска прославились своей отвагой по всему свету. Какое великое будущее могло бы ожидать отчизну! Прилучить к себе Молдавию, Валахию, заселить до самого Дона широкие степи, оградить себя крепостями, оттеснить турок, а дальше, дальше...” [177, с. 250], і європейські принципи ведення політики, які сповідує Мазепа [177, с. 140], і проведення геополітичних паралелей з історії Європи [177, с. 250] тощо. Власне, йдеться про досить чітко означену історіософську тенденцію геополітичного звучання. Історіософський ефект при виписуванні прозаїком образу України досягається і через прийом полемічної експресії [177, с. 893].

Ідея державності у романах прозаїків реалізується і в інших проявах та формах вираження, наприклад, історична тяглість: України від княжих часів; Шотландії, від тих часів, коли вона була самостійною та незалежною від Англії державою. Так, письменники у своїй творчості зосередилися в основному на XVII – XVIII ст., але часто й глибше поринають в історію. У романах ця тенденція виявляється хіба через досить нечіткі репліки на зразок: “от колись було”. Спогади про минулі часи Шотландії В. Скотт виражає словами пісні Флори Мак Івор з “Веверлі”: “Коли барди співають про діяння батьків, // Наш сором і стид – нагорода співців, // Нехай же замовкне, і пісня і вірш, // Що можуть нагадати про битви минулі ... // О ви, діти сильних! Коли проллється

гроза, // Коли блискавки світло вам ударить у вічі, // То чи потрібно, щоб старці в баладах своїх // Нагадували вам про героїв колишніх?” (Частина XXII) [250].

Нерідко ідея державності реалізується через історіософські внутрішні роздуми героїв. Утім, на тему державності у романах міркують чи висловлюються й не “перші особи”, і не тільки історичні. Показовою тут є репліка тієї ж Флори Мак Івор: “Але будемо надіятися, що скоро наступить такий час, коли шотландський поміщик зможе бути ученим, не страждаючи педантизмом нашого друга барона; захоплюватися полюванням, не засвоюючи вульгарних звичок містера Фолконера; і хорошим господарем, не ставши грубою двоногою худобою, як Килланкюрейт”. Так Флора передбачала зміну порядків, дійсно реалізованих у майбутньому, але зовсім по-іншому, аніж їй здавалося. В. Скотт зовсім не випадково такі монологи-роздуми чи репліки викладає устами різних героїв, котрі представляють у творах різні політичні сили й соціальні групи. У цих матеріалах і ситуаціях письменник змодельовував державницькі уявлення і власне бачення проблеми.

Досить часто в романах автори так виписують контекст і включають такі фрази-репліки (героїв чи наратора), що допоможуть зрозуміти бачення українсько-польських та англо-шотландських взаємин у XVII – XVIII ст., де Україна – субдержавна у складі Речі Посполитої, Шотландія – у складі Англії. М. Старицький у діалогії виписує, як непросто дався гетьманові вибір на користь Москви і які чинники цьому сприяли. Зауважимо, що в романі ідея української державності реалізується і через осмислення проблеми вибору союзників у боротьбі за національно-релігійне визволення. Патріотичний Петро Дорошенко говорить про “важку турецьку руку”, та змушений робити трагічний вибір у її бік, болісно й неодноразово розмірковують на цю тему Іван Мазепа та інші герої-патріоти діалогії. Майже всім їм близька ідея державної окремішності, та мусять вони зважати на геополітичні обставини, на кон’юктуру й “апетити” союзників чи сусідів. Зрештою, поступово й послідовно реалізується в романі М. Старицького переважно ідея України як субдержави з широкими правами автономії. У діалогії про Івана Мазепу викладаються

радикальніші державницькі ідеї й потенції, як писав сам М. Старицький, “прикрі для Москви”. Під цим же кутом зору варто оцінювати і трактування прозаїком т. зв. “березневих статей” Богдана Хмельницького, включених у формі документів у діалогію [177, с. 237], самої Переяславської ради, і концепції багатьох героїв.

Осмилення ідеї Шотландії як субдержави Англії доволі виразно виявляється і в романі В. Скотта, де зображено англо-шотландські взаємини. Союз з Англією він розглядав не як поневолення Шотландії, а як початок справедливості у відносинах між двома країнами. Чим тісніший буде цей союз, чим більш рівноправною буде у цьому союзі Шотландія, тим швидше загояться її історичні рани. Однак В. Скотт наголошував на необхідності для Шотландії зберегти свої національні форми культури, навіть кораблебудування. Він різко виступав проти повної уніфікації Шотландії та Англії. У 1806 р., звертаючись до своїх друзів-англійців, наголошував: “Якими б не були ваші наміри, ви все зруйнуєте і підірвете, і не залишиться нічого, що робить Шотландію Шотландією” [251]. За його переконаннями, шотландець буде другом англійця і вірним членом унії тільки у тому випадку, якщо він залишиться шотландцем. Якщо ж його насильно будуть робити англійцем, він стане знову непримиреним, кровним ворогом Англії.

У романах така історіософська ідея субдержавності знаходить даліше утвердження і в наративному авторському тексті, і в діалогічних побудовах чи трактуваннях окремих образів, як історичних, так і вигаданих. Зауважимо, що із загального “субдержавного” дискурсу історіософських міркувань митців щодо історичної долі рідної країни у М. Старицького найпомітнішою є його діалогія про Івана Мазепу, у В. Скотта – роман “Веверлі”, в яких порушено чи не найбільше сутнісних історіософських, політологічних, суспільно-політичних проблем з-посеред усіх інших їхніх творів на історичну тематику.

Саме в романах “Молодость Мазепы” та “Руина” М. Старицький засобами художнього письма неодноразово висловлюється на користь повноцінної державності, вкладаючи відповідні судження передовсім в уста гетьмана Петра

Дорошенка й молодого Івана Мазепи, чи говорячи про них. “Он мечтал о самостоятельности отчизны. Это была самая душевная его мысль, самая страстная мечта” [177, с. 113]; “Эх, пане атамане, пане атамане! – покачал головой Мазепа. – Все-то ты думаешь, что не можем мы иначе, как на пристяжке, ходить!..” [177, с. 142]. Отже, ідею державного буття України письменник захищав досить принципово. Це в умовах повної бездержавності України в межах Російської імперії ХІХ ст. було неабияким сміливим громадянським і мистецьким кроком М. Старицького.

В. Скотт, у свою чергу, думок про повну автономію Шотландії не допускав, він бачив її щасливою тільки в союзі з Англією. Незважаючи на біди, що супроводжували проникнення у Шотландію капіталізму, союз здавався В. Скотту однією із найщасливіших подій шотландської історії. Для В. Скотта проблема поставала у тому, щоб перетворити війну у співдружність, а завоювання – у союз. Для цього обидві нації повинні зрозуміти одна одну, і перш за все, Англія-завойовниця повинна зрозуміти Шотландію. Пояснити Шотландію Англії повинна у першу чергу художня література. Що і намагається зробити у романі “Веверлі” В. Скотт, обираючи головним персонажем роману англійця, який нічого не знає про Шотландію і на кожному кроці робить якесь нове відкриття в уподобаннях і серцях її жителів. Було це зроблено в результаті глибоких роздумів, чи підказано безпосереднім тактом художника, але героєм роману про Шотландію стає англієць.

Важливим прийомом реалізації письменниками історіософських ідей національного звучання у романах є відповідне – історіософське трактування образів, передусім образів історичних осіб. Зазначимо, що у кожному з романів прозаїки заклали полемічний елемент, спрямований на своєрідну реабілітацію подій чи осіб національної історії, навколо яких з тих чи інших причин склалися неоднозначні, здебільшого прикрі для національних почуттів судження. Наприклад, поразка повстання 1745 р., яке очолив шотландський претендент на престол Карл Стюарт, пояснюється автором “Веверлі” низкою причин. Досить характерними і дуже виразними деталями письменник розкриває причину

поразки повстання, хоча і підтриманого простими шотландськими горцями. Автор наголошує, а у деяких випадках навіть виправдовує результат повстання тим, що принц Карл Стюарт, претендент на престол, виховувався у Франції. Своє найближче оточення, інтриганів і кар'єристів, він частково вивіз звідти. Всі вони були далекими від свого народу, і звичайно, можна сказати, тільки заочно, були обізнані з його життям, злигоднями і політичною ситуацією в країні. Тому, можливо, у романі ми й не знаходимо ні засудження, ні захоплення автора вчинками претендента. Отже, такий результат повстання, як це видно із роману, спричинив декілька причин. Перша, загальна – це історично приречена ціль повстання: закріпити ті соціально-політичні відносини, які повинні відійти у минуле після революції 1648 року. Друга: англійському простому народові була неприйнятна сама ідея повстання. Це особливо яскраво розкрито письменником в епізодах повернення Веверлі в Англію, коли йому доводилось переховуватися у чесних, безкорисливих фермерів, далеких від цілей та ідей повстання (Частина LXIII) [250].

М. Старицький трактував такі події і таких діячів із позицій національно-демократичних, проукраїнських. Особливо показовим є образ Івана Мазепи, виписаний у діалогії. Мазепа тут іще не гетьман, але вже помітна й досить популярна в Україні особистість, у котрої вже склалася система особистісних та суспільно-політичних позицій. М. Старицький, пишучи діалогію і створюючи образ Мазепи, цілком очевидно мав на увазі ті ганебні ярлики і фальшивовані романтичні міфи (“зрадник”, “анафемник”, “ловелас”), якими цей діяч був наділений. Тому письменник так виписує образ і розставляє такі смислові акценти, щоб аргументовано (історично і художньо) заперечити ті ярлики й міфи, показати Мазепу політиком європейського типу і відданим патріотом України. Не просто з прихильністю, а, як відчувається, з пієтетом і зворушенням автор моделює цей образ, глибоко й послідовно. Численними ненав'язливими репліками й ситуаціями підкреслює, що така людина зрадником свого народу бути не може. “Вернулся на Украину, чтобы служить ей головой, рукой и сердцем, – каже Мазепа старому Сичеві, – вижу уже много горя, и куда

повернуть, еще не знаю; думаю присмотреться да разузнать все, где будет счастье отчизны, – там буду и я” [177, с. 53]. Причину таких позицій і переконань молодого Мазепи М.Старицький пояснює традиціями Мазепиного роду й відповідним вихованням. У такому контексті значимо прочитуються фрази про те, що Іванів батько, Степан Мазепа, “все не хотел к Москве прилучаться, с Выговским был заодно... Наш был и телом, и душой, от казаков не отступал, нет!” [177, с. 52], а також ситуація з материнськими знаковими повчаннями й настановами “Мазепы не были перевертнями, зрадниками, и не будут!.. . В коллегію в Варшаву я сына отдам, повезу его и за границу учиться, пусть он будет учение и умнее их всех; но пусть всю эту науку принесет он на корысть своей родине, своему народу” – [177, с. 187]. Зовсім не випадковим, а в сенсі історичної перспективи знаковим є внутрішній роздум Мазепи про принципи сучасної йому європейської політики, які він поділяв навіть усупереч деяким усталеним національним політичним традиціям: “Мазепа взглянул с изумлением на Сирко. Его, присмотревшегося в Европе к смелой и хитрой политике, не пренебрегавшей никакими компромиссами, а руководствовавшейся правилом, – цель оправдывает средства, – такая прямолинейность и даже, как ему показалось, уость Сирко – поразила его” [177, с. 140]. Безсумнівно, у цих і подібних фразах і ситуаціях був очевидний підтекст, спрямований і на долю Мазепи, і на сучасну М. Старицькому пору.

Надія Левчик, звертає увагу на ще один аспект реалізації національного потенціалу особистості (героя твору), аналізуючи діалогію про Мазепу, в якій, на думку дослідниці, “дискутується питання вибору людством шляхів розвитку – цивілізація як розумове, наукове осмислення буття чи орієнтація на життя природної людини. Вирішуючи цю дилему, М. Старицький виходить на просвітительську тезу, що лише в розумно організованому суспільстві природна людина стає цивілізованою. Найпершою умовою такого ладу є національна держава, тому і Мазепа, і Богун, і Дорошенко перш за все є борцями за незалежність України у її державному статусі” [104, с. 262].

Перед В. Скоттом постала дилема такого ж змісту. Завдання історичного романіста полягає в тому, щоб у формі захоплюючого домислу показати, як людство через боротьбу, перемоги і поразки рухається від грубих примітивних уподобань до більш високих і цивілізованих. Тому В. Скотт зображує переломні для людства епохи. Подібний період письменник відтворив у “Веверлі” і на конкретних прикладах показав нам примітивність простих гірських жителів Шотландії, з усіма її особливостями, а також показав, як людина, вперше потрапивши у Шотландію, гостро сприймає всі ці особливості, і, що для шотландця здається нормальним, є незвичайним і вражаючим для приїжджого, звиклого до зовсім іншої дійсності і цивілізації. “Ці дужі гультаї, мої родичі, – говорить про членів клану Мак Івор, – думають, що я володію цим маєтком, тільки для того щоб утримувати їх; і я повинен мати для них м’ясо і ель, тим часом як самі вони взагалі нічого не хочуть робити, а тільки забавляються фехтуванням, стрільбою в ціль чи бродять по горах, стріляють дичину, ловлять рибу, п’ють ...” (Частина XX) [250]. Отже, В. Скотт об’єктивно, наперекір власним національним і політичним симпатіям, зіставив дотримання традицій з усвідомленням, що зміни необхідні, а розвиток безперервний.

Отже, обидва письменники-класики послідовно й досить ефективно в ідейно-художньому сенсі використали у романах історіософський чинник характеротворення для утвердження ідеї національно-державного розвитку країн, ідеї, яка базувалася на світоглядних принципах авторів.

Історіософського звучання набирає під пером М. Старицького проблема причин війни. М. Старицький ревно й відповідально поставився до цієї проблеми та її осмислення в романі. Нерідко в полемічному запалі, за приписами романтичного дискурсу, письменник вдається до прийому контрастного зображення проблеми, як у самому естві творів, так і заочно (підтекстово). На звинувачення українського народу в його, мовляв, дикості, захланності, непередбачуваності й нецивілізованості (за Сенкевичем та ін.) М. Старицький у діалогії відповідає численними картинами й епізодами, котрими прагне аргументовано й переконливо заперечити ці звинувачення,

витворити зовсім інший, сказати б, європейський образ України й українців. І козаків, і поселян-українців, і національну старшину, й широке суспільство письменник зазвичай художньо й історично переконливо показує високоморальними і глибокодуховними, здатними на вживання великої політики і цивілізованих правових норм, на їх поєднання із глибокими національними традиціями суспільного буття, культури, віри.

М. Старицький прагне своєрідно узаконити різні важливі події, особливо дискусійні, надати їм статусу правомірних, обов'язкових і т. ін. У такий смисловий контекст логічно вписуються численні дипломатичні перемовини та угоди, залучення до текстів відповідних документів, і Боже благословення з уст священиків різних рівнів.

М. Старицький як рішучий і принциповий противник унії й католицизму у своїх творах релігійну експансію виставляє основною причиною міжнаціонального, міжконфесійного розбрату, початку й розгортання війни з Польщею. Мовлячи про цей аспект історіософії митця і прийом мотивування причин війни, необхідно брати до уваги особливості його загального світогляду, концептуально базованого на християнських (православних) постулатах, котрими й детермінувалися помисли й дії (житейські і творчі) письменника.

Філософія боротьби за волю й державну незалежність у романі письменника реалізується досить очевидно. Ідею сильної державної влади як запоруки незалежності автор глибоко розвиває в діалогії, фактично пропагуючи відхід від романтичної ідеалізації вольниці й наближення до прагматичного державницького досвіду європейських країн. “Я думаю, – продолжал Мазепа, – что вся наша борьба, если она будет зиждиться лишь на вере, да на казачьих вольностях, так она ничего не создаст, не “збудує”, и в конце концов изнеможется и погаснет под той, либо другой “протекцією”... Вы оглянитесь, панове, кругом: соседи все “будуют” сильные царства – Московия, Швеция, Немечия... одна только Польша заботится не о своей державе, а о своих шляхетских вольностях, да вот еще мы заботимся лишь о вольностях казачьих... и клянусь вам, что и она, и мы, коли будем о вольностях лишь печалиться, рано

ли, поздно ли, а погибнем” [177, с. 83]. Безсумнівно, пророчі слова, вкладені в уста Мазепи, мали не тільки семантику ретроспекцій, а передовсім мали актуалізуватися в авторовій сучасності й пізніше набирали значення універсального.

Із цілою низкою попередніх спостережень і суджень пов’язана одна із ключових проблем-ідей історіософського звучання, закладена у романах письменників, – ідея служіння народові, країні, рідній, святій вірі тощо. Ось як самовизначаються у життєвих пріоритетах гетьман Петро Дорошенко М. Старицького “...Я в хитростях не искусен. Живу единой думкой о бедной Украине, одною ею и живу, и дышу. И если есть только хоть какая-нибудь доля у нашей отчизны, если только Господь не отступился совсем от нее, клянусь тебе, я “сполучу” ее. Или добуду, – или жить не буду!” [177, с. 104]. І молодий Іван Мазепа “Клянусь тебе, что судьба ее и для меня дороже моей жизни!..” [177, с. 548], інші герої й героїні патріотичного складу. А пропагований ними мотив саможертвності, дуже широко відтворений у діалогії, тільки додатково акцентує ідею служіння героя народові. Іншим же чинником, який позитивно відтінює вказану ідею і посилює її пафосне звучання, є – ідея національної єдності. Вона у творах художньо пропагується і через прямий показ її – єдності – позитивного сенсу, і за принципом “від протилежного” – через показ руйнівних наслідків відсутності такої єдності.

М. Старицький часто в різних смислових контекстах захищав ідею єдності як запоруку успішної боротьби за Україну, державного будівництва й державної незалежності. Особливо це стосується діалогії, де масштаб описуваних подій справді дозволяв оперувати поняттями й чинниками геополітичної величини. Послідовно й гостро письменник акцентував увагу на проблемі національного єднання – роз’єднання в діалогії про Мазепу, маючи перед собою не вигаданий, а історичний матеріал з історії України – епоху Руїни. Здебільшого через образ Мазепи, менше – Дорошенка, звертається М. Старицький до означеної проблеми, часом використовуючи й ремінісценції з поезій, приписуваних Іванові Мазепі: “Ох горе, горе! – покачал головой Мазепа. – Все покоя “щиро

прагнуть”, да не в один гуж все тянут. Всяк хочет добра отчизне, да хочет сам и по-своему его найти, и никому не хочется подчиниться, кроме своей “власной” воли...” [177, с. 147].

Переконаний і послідовний митець щодо проблеми козацької вольниці формує особливий погляд, керуючись тією ж ідеєю єдності, історіософською у своїй суті, і роблячи його виразником Мазепу, котрому письменник, безсумнівно, симпатизував. “Мазепу, привыкшего к пышной, придворной жизни, к скрытой борьбе партий, к тонким политическим интригам, прелесть запорожской вольницы не опьяняла так, как других...к сожалению своему, Мазепа заметил, что толпа управлялась здесь более стихийными влечениями, чем строгим логическим рассуждением и взвешиванием фактов... Такой способ решения государственных вопросов не понравился Мазепе: толпа непременно должна была подчиниться чьему-либо влиянию, и в данном случае все Запорожье, видимо, зависело от воли Сирко.

И Сирко разочаровал Мазепу...” [177, с. 136-137].

Логіка стихії, логіка безбережної вольниці, коли “каждый из этих возмутившихся казаков мог через минуту стать кошевым атаманом” (а М. Старицький дотепно малює і штрих до образу такого собі запорозького анархіста – свободолюбця”: “Я казак вольный, – иду, куда ноги ступают, ни ты, ни сам я – им не указ!” [177, с. 125]), приводить ледь не до перманентних “чорних рад”, руйнівні образи яких періодично виписуються на сторінках роману. Така тенденція продовжується і в діалогії [120, с. 28], хоч у цих двох романах (“Молодость Мазепы”, “Руина”) набагато ширше показано логічний результат розбрату й чорних рад – руїна. Це ще один трагедійний “феномен-символ”, на який указував І. Дзюба, і який винесений прозаїком у заголовок одного з романів.

Образ руїни в романах письменників набирає виразних історіософських і символічних рис, певним чином універсалізується, виявляючись на різних смислових площинах. Неодноразово вони виписують картини очевидної матеріальної руїни, винищених, спустошених і вигорілих сіл, хуторів, садиб, які

мали, за задумом авторів, підтекстовий вплив за принципом “від протилежного”. Так, наприклад у “Веверлі” знаходимо вражаючі картини спустошення країни: “Мірою просування на північ сліди війни ставали все помітнішими. Розбиті вози, убиті коні, хатини без кривлі, дерева, повалені упоперек дороги, зруйновані або поки лише частково відновлені мости, – все говорило про те, що тут пройшли ворожі війська” (Частина LXIII) [250].

М. Старицький вражаючу руйницьку картину виписує устами Івана Богуна і вказує на класично українську її причину – розбрат, чвари, змагання за булаву на лихо людям. “... Да, булавы, о ней только и речь! Разве, помимо татар и ляхов, не проливали мы крови народной? Разве мало ее пролито?. И все из-за булавы! А каждый, кто тянулся к ней, кричал, что идет ради народного блага! Сначала один вырывал у другого булаву, а потом стали за нее хвататься по два разом, а потом и по три, и по четыре...”

... – Что вы сделали с бедной Украиной, со своей растерзанной матерью? Вы ее закопали живой в могилу и глумитесь еще вместе с неверными над святыми останками! Проезжай вдоль и впоперек край, богатый когда-то и колосистыми нивами, и степями, где паслись табуны скота и косяки коней, и “гаймы-садкамы”, где ютились пасеки, с уединенными хуторами и многолюдными селами да местечками, где кипела молодая жизнь, где пересыпался девичий смех с хватающей за сердце песней, – взгляни теперь на этот край свой родной все утонуло в крови, все покрылось грудой угля и пепла, все превратилось в немое кладбище-руину... Даже “хижому” зверю смутно ходить по этой безлюдной пустыне, и он воет, воет по угасшей здесь жизни!” [177, с. 893].

Укажемо ще на один аспект – реалізацію образу руїни. У діалогії знаковим образом постає образ садиби-хутора як мікрообразу життя людини у світі й суспільстві – хутір Сича. До рівня глибокого історіософського символу підноситься картина, в якій виписано перебування Івана Мазепи на руїнах Богданової садиби в Суботові і зустріч там із Богуном. “Вот оно, Субботово, жилище славного гетмана, – думал Мазепа, не отрывая глаз от запустевшего

двора ... Причудливое воображение все вызывало перед ним образы покойной старины, ему казалось, что в глубине этой зеленой чащи уже мелькают какие-то белые тени, вот-вот и эта безмолвная руина оживет, раздастся зычный голос Богдана, зашумят трубы, заржут кони, засияет огнями весь дом.

Но кругом было тихо, безмолвно и грустно” [177, с. 176-177] .

Образ руїни ми знаходимо і у романі В. Скотта. У “Веверлі” знаковим постає образ замку як мікрообразу життя людини у світі й суспільстві – замок Бредуордінів. “Увійшовши у двір, Едуард переконався, що всі побоювання, які викликали в ньому ці перші враження, цілком виправдані. Всі будівлі були розгромлені королівськими військами. Башти і прибудови головної будівлі обгоріли і почорніли від диму ... весь двір усяний уламками меблів. Всі предмети, пов’язані із стародавньою славою роду Бредуордінов, яким барон у своїй фамільній гордості надавав валикого значення, піддалися особливій нарузі. ... Легко собі уявити, з яким болісним відчуттям дивився Едуард на спустошення такого шанобливого житла. ... У той час, як Едуард, занурений в невеселі думи, через побачене видовище, почув зсередини будівлі знайомий голос, що наспівував старовинну шотландську пісню: “Вони ввірвалися в будинок, // Мій лицар був проколотий клинком; // Вони ламали все навколо і у втечу обернули слуг” (Частина LXIII) [250].

Кожен образ несе у собі свою символіку, котра засвідчує драму національної історичної долі. Письменники постійно тримають у полі художнього зору образи-світи, періодично повертаючи до них героїв. Еволюція ж зображення цих образів-світів від квітучої ідилії до мертвотного спустошення, безсумнівно, символізує семантику глобальнішу – руїну ідеального образу життя, руїну самих основ людського буття. Зауважимо, що автори у романах створили і низку конкретних людських типів, котрі зазнали руїни душі, – це Мазепа і Дорошенко з діалогії М. Старицького, Фергюс і Флора Мак Івор, барон Бредуордін із “Веверлі”.

Отже, у романній прозі В. Скотта і М. Старицького ключова проблема національного має різнобічне вираження, і практично кожна із граней проблеми,

маючи переконливе художнє втілення, здобулася й на історіософське осмислення.

3.3. Концепція історичної постаті у романах В. Скотта та М. Старицького (на матеріалі творів “Rob Roy” В. Скотта і “Кармелюк” М. Старицького)

Проблема особистості з давніх-давен є наріжним каменем філософського пізнання людського ества. Вона завжди була і залишається центральною темою наук про людину і суспільство. Визначення поняття особистості і донині залишається дискусійним. Науковці, обґрунтовуючи це поняття, наголошують на тому, що воно містить у собі зовнішній соціальний образ, його суспільну роль, спрямовану на оточуючих; ґрунтується на висновках, отриманих унаслідок спостереження за поведінкою індивіда; виникає у процесі життя на основі біологічної спадковості і впливу довкілля; пов'язане із поняттям індивідуальності, індивідуальних відмінностей між людьми, хоча особистість, на відміну від індивідуальності – здатна перевищити своє фізичне існування, “жити після смерті”.

Психологічний словник-довідник дає визначення поняття особистості як самовизначальної цілісності, яка складається зі ставлення до оточуючого середовища, інших людей і самого себе; вища інстанція, що координує всю психічну діяльність, поведінкову активність, соціальне становище людини. Особистість постійно планує і направляє складний, що не має аналогів у живій природі, процес самоутворення, утворення себе у власному життєвому світі. Вона завжди залежить від соціуму, займаючи у ньому визначальне місце, виконуючи ту чи іншу роль. Однак вона не просто знаходить спосіб співіснування в середовищі, а виділяє себе з нього, щоб пізніше дуже свідомо і винахідливо пов'язати себе з ним [157, с. 67].

у розкритті концепції особистості через літературний характер визначальну роль відіграє моделювання психології персонажів, зображення

внутрішнього світу людини, створення художньо вмотивованого образу. Саме романтики доміантною рисою індивіда вважали здатність відкривати нові виміри буття у собі. Особливу увагу вони звертали на унікальні й неповторні риси, чим проголосили самоцінність духовно-творчого життя. Художня система романтизму з інтересом до окремої особистості поєднала й прагнення визначити типологічні риси національного характеру, “дух” народу.

Проблема “концепції людини” та “концепції особистості” у літературознавстві була актуальною, починаючи з 60-х – 70-х років ХХ ст., проте й на сьогодні немає єдиної думки щодо вживання цих понять. Вченими здійснювалися теоретичні узагальнення на основі аналізу творів української, російської та зарубіжних літератур різних періодів розвитку: М. Жулинський “Человек в литературе. Общественные ценности и проблема художественного характера”, Л. Кіракосян “Концепция личности и герой литературы”, В. Марко “Основа творчих шукань. Художня концепція людини в сучасній українській радянській літературі”, Н. Копистянська “Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі” та ін.

Як естетична категорія художня концепція людини є універсальною моделлю особи, що передає тип світовідчуття епохи й автора. Це інтелектуальне вираження сенсу буття людини, її духовного світу в певних мовних формах, образно-метафоричних засобах та інших структурах тексту.

У цьому сенсі становить інтерес порівняння концепції людини у М. Старицького і В. Скотта. Художній досвід, останнього безсумнівно, вплинув на українського письменника. Р. Багрій пише, що “ще однією значною темою в романах В. Скотта є незмінність людської природи. Він уважав людину “великою константою в одвічно мінливому рівнянні політики, побуту і звичаїв”. І далі: “За Скоттом, ця загальнолюдська натура є сталою на всьому протязі історії, саме вона забезпечує спадковість між минулим і сучасним...” [11, с. 46-47]. Зауважимо, що В. Скотт концептуально подавав людину як соціальну істоту. Можна говорити про людину як про константу і у випадку М. Старицького, але в нього сталість людської природи концептуально визначається релігійним

фактором. У В. Скотта людина діє суголосно чи конфліктує із суспільством, у М. Старицького ж такий конфлікт є тільки своєрідною проміжною ланкою в системі цінностей, бо над нею ще є вища, Божа істина.

Еволюцію особистості простежимо на історичних персонажах романів “Роб Рой” В. Скотта і “Кармелюк” М. Старицького, оскільки ці твори об’єднують наявність сильної особистості, яка не приймає традиції, прагне незалежності, не здатна заплющити очі на недосконалість і несправедливість сучасного суспільного улаштування. Наше завдання полягає в тому, щоб простежити становлення особистості в поступових змінах сильного індивіда, його самореалізацію в гармонії чи дисгармонії з внутрішнім і зовнішнім світом, на тлі якого ґрунтується уникнення або неприйняття соціальних правил і структур.

Романи “Роб Рой” В. Скотта і “Кармелюк” М. Старицького виражають актуальну позицію особистості у ставленні до світу: здатність віддатися миті, незважаючи на минуле та майбутнє. Опозиція персонажів даних романів тогочасній моралі суспільства формує повне їй заперечення та прагнення до звільнення від будь-якого тиску, від нелюдських законів, які позбавляють людину елементарних прав.

У процесі творчої праці над історичними романами В. Скотт та М. Старицький для рельєфнішого й повнішого відображення місцевого національного середовища звертаються до тогочасного фольклору, який осмислюється авторами у своєрідній формі контамінації: це дало змогу відбити духовну атмосферу часу, доцільно “втягти” його в історію. Також на час написання романів прозаїки через об’єктивні і суб’єктивні причини не мали змоги ознайомитися з історіографічними матеріалами про своїх героїв, бо їх, на жаль, не було.

Головне джерело роману “Роб Роя” – фольклорне: народні перекази й пісні (колекція шотландських поем, зібрана шотландським джентльменом (т. VII, ст. 125)). Сам письменник свідчить про це в передмові до роману: “Я повинен також додати, що мною відібрані розповіді про Роб Роя, що побутували

в минулому і які живуть ще й нині в горах, де прославлене його ім'я. Проте, я далекий від абсолютної точності використання цих розповідей” [174, с. 5].

Тричі як епіграф використовується фольклор у романі – це, наприклад, рядки старовинної шотландської балади до розділу 11, старовинної пісні до розділу 23 і старовинного вірша до розділу 28. Зауважимо, що В. Скотт вдається до фольклору, малюючи прихід Роб Роя до містера Джарві, зміст “віршів про корчму” повністю відповідає обставинам перебування дійових осіб у придорожньому шотландському трактирі.

В одній зі своїх посьвят високоповажному д-ру Дрейдесту В. Скотт із повагою говорить про героїв національного фольклору: “Ім'я Робіна Гуда, якщо зуміти ним скористатися, може так само надихати, як ім'я Роб Роя, англійські патріоти заслуговують не менших похвал в нашому середовищі, ніж Брюс і Уоллес в Каледонії” [цит. за: 138, с. 77].

Працюючи над романом, В. Скотт використовував також і документальні матеріали: парламентський акт від 1607 р., частина 16, про переслідування клану Мак-Грегорів; положення 1663 р., частина 30, указ проти Мак-Грегорів; парламентський акт, положення 1893 р., частина 61, під назвою “Судова справа щодо гірської Шотландії”; статистичний звіт про Шотландію (т. XVIII, ст. 322, 1-е видання); “Смерть Роб Роя” Вордсворта; “Причини хвилювання в гірській Шотландії” Грагама із Гартмога; листи Варта із Північної Шотландії; історію Роб Роя, яка з'явилася в Лондоні за його життя під назвою “Гірський розбійник” (ст. 26-28); судовий процес над сином Роб Роя, з анекдотами про нього самого і його сім'ю [55, с. 92].

Із наведеного вище матеріалу видно, що В. Скотт, створюючи один із найкращих своїх історичних романів, не мав ніяких попередніх досліджень. Уся концепція шотландського клану в “Роб Рой” є, по суті, результатом безпосереднього вивчення історичних першоджерел.

М. Старицький для повного зображення образу Кармелюка також використовував народні пісні та легенди про нього. Зразки усної народної творчості про Кармелюка стали побутовати ще за його життя, особливо в період

посилення і розгортання селянського руху, вони досить різноманітні за жанрами і тематикою. Основними такими жанрами є історичні пісні, оповідання і перекази, казки й легенди, прислів'я і приказки. Народні згадки і перекази про Кармелюка є класичними зразками фольклорної історико-пригодницької прози. У них природньо поєдналися народна пам'ять і народна уява, сліди справжніх історичних реалій і їхня історична інтерпретація, але не цілком романтична, гіперболічна, а така, що вирізняє народну філософію і національну ментальність у баченні історії й національного патріотизму, ілюструють народні уявлення про добро і зло, про соціальну справедливість та інші християнські та національні чесноти.

Про захоплення М. Старицького фольклором про Кармелюка, загалом народними поетичними перлинами, свідчить останній, завершальний “акорд” роману: “А творчість народна робила своє діло... Вона складала чудові пісні й думи, переплітала дійсність з казковістю фантазії й окутувала ореолом слави сумний образ отамана Кармелюка”[178, с. 686].

Фольклорна стилізація стала особливим засобом для художнього втілення історичної постаті. Наслідуючи народні перекази, зберігаючи народне уявлення про свого героя, В. Скотт та М. Старицький створюють їхні портрети, вдаючись ще й до свого власного бачення головного персонажа. Наприклад, В. Скотт у передмові до роману подає опис зовнішності Роб Роя, наголошуючи, що це не тільки народне уявлення, але й його власне: “Сам Роб Рой був не надто високий, але надзвичайно кремезний. Найпомітнішими особливостями його постаті були широкі плечі та майже непропорціональна довжина рук – руки його були такі довгі, що, кажуть, ніби він міг, не нахиляючись, поправляти підв'язки своїх панчіх, які в горян на два дюйми не досягають колін. Обличчя його було одверте, мужнє, суворе під час небезпеки, але щире й привітне в мирні часи. Волосся мав він темноруде, густе й кучеряве. До цього треба додати, що він майстерно орудував верховинським мечем (тут йому допомагала довжина рук). Він досконало знав місцевість, у якій оселився, та характери різних людей, – і друзів, і ворогів, – з якими йому доводилось зустрічатися.

Здається, його розумові здібності також добре були пристосовані до цих обставин. Він не дістав у спадщину люті своїх предків. Навпаки, Роб Рой уникав усякої зайвої жорстокості і не проливав крові, коли це було не потрібно. Свої плани він задумував і виконував сміливо й розумно, йому майже завжди щастило, бо діяв він уміло, потай і швидко. Як і англійський Робін Гуд, він був благородним розбійником – грабуючи багатих, він роздавав награване бідним” [174, с. 7].

Щодо Кармелюка, то його образ у фольклорі наділяється надприродною силою. По-своєму пояснюючи численні вдалі втечі Кармелюка з тюрми і каторги, легенди оповідають, що він володів “розрив-травою”, один дотик якої руйнував ґрати. Він ніби міг за допомогою намальованого на стіні човна виплисти на волю. Досить було йому промовити і подмухати на кайдани, як вони розпадалися. Він міг сховати свою смерть у “баньку” (глечик), володів різними чарівними предметами. Невразливість Кармелюка пояснювалась тим, що він нібито знав чарівне зілля, в якому купався і здобував особливу міць, після чого ніяка куля його не вражала.

Народ наділив свого героя привабливою зовнішністю: він “не був страшний, у нього було миле лице... Виразні очі були сині. Був кремезний, дуже широкий у плечах” [127, с. 220]. У легендах відзначалась особлива врода героя, його фізична сила і кмітливість: “Був він дуже гарний лицем, чорнявий, ясноокий...” [127, с. 189], “... мав велику силу, розумну голову, мітке око і вправні руки” [127, с. 159]. У фольклорному образі Устима Кармелюка переплітаються реальні та фантастичні елементи, проте перші завжди висуваються на передній план і підпорядковують собі надприродне.

У народних переказах згадується, що Кармелюк був освіченим і вмів читати і писати, таким зображує його і М. Старицький. Але цей факт не відповідає дійсності: Кармелюк був неписьменний. Цей народний домисел В. Тищенко пояснює тим, що “народ хотів бачити свого героя всезнаючим і грамотним”. Численні зразки усної поетичної творчості переконливо свідчать, що не для власних потреб і не для особистого збагачення “грабував” Кармелюк.

Саме цю мету народного руху сповідує Кармелюк у М. Старицького: “Та пам’ятайте ще мій заповіт: якщо мене ви поважаєте хоч на крихту, якщо хочете мати мене за вічного друга й отамана, то, закликаю вас, не грабуйте ні бідних, ні селян, ні міщан, ні попів... Благаю вас, друзі, не проливайте без крайньої потреби крові людської... Дорога вона перед Богом, і кожна крапля її пече серце пекельним вогнем... Ой, як пече!” [178, с. 168-169].

Слід зауважити, що деякі інші фольклорні та літературні джерела, які прислужилися М. Старицькому при написанні історичного роману про подільського ватажка, письменник знав ще й з публікацій. Одним із джерел його роману стали фольклористичні статті й публікації фольклорних жанрів про Кармелюка з періодичної преси. Це були матеріали, вміщені в журналі “Киевская старина”: Є. Маковського “Из рассказов о Кармелюке”, Ю. Олтаржевського “Воспоминания старожила о Кармелюке”, С. Венгржиновського “Еще кое-что о Кармелюке”.

Після публікації перекладу розвідки польського белетриста Й. Ролле про діяльність Кармелюка інтерес до особи Кармелюка значно зріс. Зокрема, активізувалось православне духовенство, яким було не до вподоби зображення Кармелюка з позицій польської шляхти і католицького духовенства. Ю. Олтаржевський у “Воспоминаниях старожила о Кармелюке” подає перекази, які чув кілька років тому від священника, сучасника і навіть очевидця випадку, що наводиться. М. Старицького зацікавив насамперед переказ біографічного змісту про Кармелюка – позашлюбний син головчинецького поміщика був приставлений за козачка до паничів на час їхнього навчання за кордоном. Після повернення з-за кордону пан одружив Кармелюка і поставив гуменним, а що гуменний із нього виявився поганий, то пан подарував його своїй сусідці. Кармелюк невдовзі утік від неї. За це вона віддала його у солдати. Дуже скоро Кармелюк утік із солдатів, і, повернувшись на батьківщину, убив свою нову пані, а потім пана “батька”, зібрав ватагу і почав “гуляти” на Поділлі, Волині, Київщині.

Саме цей переказ Ю. Олтаржевського і став сюжетною зав'язкою роману М. Старицького, – письменник тільки випустив із нього згадки про позашлюбне походження Кармелюка та про батьковбивство.

Отже, через неповноту згадуваних історичних праць як м. Старицькому, так і В. Скотту часто доводилося вдаватися до художніх домислів, щоб відтворити історичне тло, тому вони вільно поводитися з реальними історичними фактами. В. Скотт, як і пізніше М. Старицький, створив літературний тип, навіяний легендами й переказами, і концептуальна семантика романних героїв полягала у гуманістичній і морально-етичній площинах, а не в соціальній. Увагу українського автора найперше привертав стан душі неоромантичного, трагічного за своєю суттю героя, а не акції його соціального розбійництва.

У центрі романів повнокровно виведено історичні образи Івана Кармелюка та Роб Роя, художня еволюція яких умовно поділяється на три етапи: 1) становлення героя як народного месника; 2) діяльність його як борця за справедливість, особисте щастя; 3) поступовий відхід від боротьби (останнє стосується тільки Кармелюка).

Кармелюк на початку роману – це двадцятирічний вродливий юнак, який щойно повернувся з Парижа, де два роки пробув із синами пана Пігловського “щоб замінити панську спину, коли паничеві треба дати канчуків”. За кордоном він здобув освіту, опанував французьку мову та виніс певні манери у вихованні, вміння поводитись у вищому товаристві: “Дуже здібний і розумний ... і вигляд має, як бачите, справжнього шляхтича; але його трохи розбестили сини ... Забувається ... після закордону поводити себе не вміє ... забув, хто він ... Та ми нагадаємо – і напускне скоро мине...” [178, с. 11]. Це вже не звичайний неписьменний кріпак, а кріпак-інтелігент, інтелектуальний статус якого в умовах кріпосницького суспільства і панської сваволі спричиняє його значно важче становище. “Така біографічна деталь героя – на думку В. Олійника, – дала можливість письменникові ввести його в коло панського середовища,

вмотивувати низку його подальших пригод, отже, і ширше показати це середовище, взаємини з ним Кармелюка” [136, с. 692].

Проте не лише освіту і виховання одержав Кармелюк за кордоном, а й виніс усвідомлення того, що там “люди вільніше живуть”, що там нема “такого кріпацтва, такого убожества” страшного. Перед паном Пігловським і його гостями він заступається за кріпаків, і за це мало не зазнає покарання. Справа закінчується тим, що пан зробив Кармелюка псарем, аби “показати хлопів його справжнє місце”. Юнак терпляче зносить ці знущання, та коли пан забороняє одружитися з коханою дівчиною, вибухає гнівом і погрожує: “А то я помацаю, чи всі в тебе ребра і чи на місці стирчить твоя голова” [178, с. 29]. Характер у хлопця досить різкий, це помічає пан і ставиться до нього з насторогою: “Пан останнім часом навіть ласкавий зі мною, перевів із псарів у фореятори, а потім у провожаті ... говорив навіть про писарство, якщо я викину дурість з голови” [178, с. 29].

Завдячуючи опіці сусідки пана Пігловського, пані Доротеї Хойнацької, пан призначає Кармелюка гуменним: “Наставляю тебе гуменним, покладаючись цілком на твою чесність і на твій розум... . Тільки гляди мені, не розпусти хлопів і не потурай їхнім лінощам та вільнодумству...” [178, с. 31-32], а згодом – управителем маєтку. На цій новій посаді Іван усіляко допомагає кріпакам, робить їм різні полегшення. Але ні панська прихильність, ні особисте щастя з коханою дружиною та двома синами не задовольняють Кармелюка: він “думав про багато що і багато чого хотів, тільки нікому було йому розповідати про свої думи, і мовчки виношував він їх у своїй голові” [178, с. 34]. Та Пігловський, розгнівавшись на Кармелюка за зіпсоване панське полювання, проміняв непокірного “хлопа” розпусній пані Доротеї Хойнацькій за пару псів-вовкодавів, бо, за панською мораллю, “вірний пес надійніший за бидло” [178, с. 40]. Тут з героєм трапляється нове лихо: Кармелюк не захотів стати коханцем пані, за що його віддали в солдати, розлучивши вже не тільки із сім’єю, а й з рідним краєм та людом, що викликало страшенне обурення в його душі, і він ставить собі за мету повернутись і відомстити.

Три роки пробув Кармелюк у солдатах, де добре навчився російської мови, став писарем, – і все ж утік у рідний край. Розгортаючи основну сюжетну лінію твору, автор веде розповідь про численні напади розбійників на подорожніх, що схвилювали всіх, особливо панство: “Це ж так може повстати все хлопство”. І перелякані пани гарячково укріплюють свої маєтки, перетворюючи їх у маленькі фортеці. Роблять це і Хойнацькі, все ж Кармелюк із товаришами хитрощами пробирається у маєток.

Кармелюк, зацікавившись ще після повернення з-за кордону розповідями діда про “уманщину” (повстанням 1768 р.), сам нападає на двір Хойнацького, але не думає про організовану боротьбу проти панства взагалі. Та після розправи з Доротеею до нього почали приходити селяни: одні просяться у ватагу, щоб “умерти за волю”, інших послала громада просити у Кармелюка захисту від лютого пана і панського управителя, які замучили селян важкою підневільною працею. Власне тепер, “коли він ще стояв на роздоріжжі, не знаючи, на що зважитися, – неписьменний народ уже зробив його своїм оборонцем”, – зазначає М. Старицький [178, с. 109]. Згодом Кармелюк рішуче стає на шлях захисту народу від сваволі панів – на шлях соціальної помсти. “Умерти за волю? ... Вперше ця думка пронизала з такою гостротою в його свідомість. Чи думав він серйозно про цю мету, коли втікав із солдатчини? На це запитання він не міг би дати позитивної відповіді, але тепер він уперше відчув, що ця мета варта справді і життя, й особистого щастя, що вона захоплює всю душу, – і на саму лише думку про таку мету в грудях у нього затріпотіло могутнє, широке почуття” [178, с. 106].

Отже, у романі М. Старицький чимало місця відводить тим життєвим перипетіям, які випали на долю головного героя і які відповідно й поклали початок його “розбійницькому” і “пригодницькому” життю, акцентує увагу на руйнівній дії невольничого гніту, котрий убиває в людині людське й божественне начало, нівечить її моральний світ. “Винувата проклята наша неволя, що з добрих християн творить диких звірів... еге ж, звірів страшних...” [178, с. 96]. Довго поневіряючись, після складної боротьби за самого себе, герой

доходить нарешті висновку про потребу боротися за всіх покривджених, мститися на панах за селян-кріпаків. Складний і повільний процес усвідомлення цієї місії проходить на очах у читача. Спочатку Кармелюк бореться й мститися тільки за себе та за своїх найближчих товаришів, не ставлячи собі якихось інших, більших завдань, і тільки згодом, довідавшись, як дивляться на нього селяни й чого вони від нього сподіваються, замислюється він над своєю долею й помалу починає розуміти всю вагу своєї розбійницької діяльності в умовах свого часу. Досягнення головної мети він вбачає у домаганні відшукати правду, справедливість, соціальну рівність, яка не може статися, зреалізуватися без вирішення конфлікту.

Для виявлення причин розбійництва Роб Роя доречно звернутися до передмови роману, у якій письменник пояснює, що саме штовхнуло його героя на такий шлях. Автор наголошує, що цей горянин і вождь клану “витратив свою енергію на промисел оптовика”, тобто вів скромне життя людини-трударя. Впродовж кількох років він вів справи так успішно, що завоював загальну довіру і користувався повагою серед людей. Але настали важкі часи. Роб Рой став збанкрутілим боржником і зник, на його землю наклали арешт, кредитори “наклали руку на все хазяйство, викинули дружину його за поріг, та ще й поглумились над нею” [174, с. 222]. Втручання закону, – пояснює автор, – як його називають в Шотландії, а в Англії – арештом, було застосовано в цьому випадку з надзвичайною суворістю, і судові виконавці, звичайно люди далеко не м’якосердечні, так насміялися над дружиною Мак-Грегора, що це викликало б і у більш спокійної, ніж він, людини думки про помсту. “Роб, повернувшись додому, знайшов тут пустку і занепад, поглянувши на схід і на захід, на південь і на північ – бачить: допомоги немає нізвідки, немає ніде ні притулку ні захисту; насунув він шапку на чоло, заклав за пояс гострий меч і подався в гори, почав жити “своїм законом” [174, с. 222]. І далі “Роб швидко зібрав навколо себе шайку синіх шапок ... Він із роду, який багато років брав завжди своє, йшов проти короля і проти парламенту” [174, с. 223].

Як бачимо, в основі конфлікту лежить зіткнення вчинку сильної особистості та реакції на її вчинок оточуючих, які є носіями традиційних поглядів суспільства. Протиставлення загальноприйнятого власнеутворюваному завжди призводить до утвердження, становлення сильної особистості. Виходячи з наведених прикладів, видно, що причин для обурення, помсти і переходу в опозицію до тогочасного ладу в героїв романів було чимало. І тому стає зрозумілим, чому в тексті не знаходимо авторського засудження дій своїх героїв, а маємо лише розповіді, що не тільки пояснюють їх романтичну біографію, а й в більшій мірі виправдовують їх як народних месників, які виступили на захист прав простих людей. Письменники послідовно й ненав'язливо, через текст і підтекст проводять ідею моральної виправданості боротьби за волю – особистісну, національну, релігійну. Тим більше, коли така боротьба освячується вірою і глибокою духовністю. Моральний аспект є важливим для них обох і виконує провідну функцію.

Стан героїв, відбитий у вищенаведених прикладах, не можна трактувати як остаточний чи кінцевий, він є лише ще одним кроком в еволюції, переходом до наступного етапу становлення особистості, як борця за справедливість, за особисте щастя.

Визвольній боротьбі героїв, їхній організаторській діяльності в романах відводиться значна увага. Наприклад, Кармелюк завжди виступає захисником знедолених, грабує багатих, щоб допомогти селянам, марно не проливає людської крові, і цього ж вимагає від своїх “братів”. У романі наголошено, що відчайдушна сміливість не раз примушувала його ризикувати життям, наражатися на небезпеку: “Для нього починалася гра, ризикована і небезпечна, як танок серед встромлених у землю ножів; але саме цей ризик і приносив багатій душі Кармелюка пекучу, гостру радість” [178, с. 354]. Через скрупульозний аналіз вчинків, портретну характеристику персонажа М. Старицький яскраво і самобутньо розкриває індивідуальний характер патріота рідного краю, людини великого серця, величнього, ніжнього і грізного, красивого фізично й духовно. Портретна характеристика Кармелюка позначена

скульптурною рельєфністю, тонкою психологізацією і динамізмом, через неї автор подає додаткове розширене уявлення про характер і вдачу героя, глибше і ще повніше розкриває його особистість. У виписуванні точних психологічних станів героя, психологічно точних тональностей різних ситуацій виявився і драматургічний досвід письменника, якого називають одним із чільних представників соціально-психологічної течії у драматургії кінця XIX ст. У своїй прозі письменник уміло відтворює, скажімо, національну, станову, вікову психологію, психологію статі і т. ін. Безсумнівно, це призводить до видимої рельєфності образів, до їх переконливішої індивідуалізації.

Шотландський Роб Рой, як і український Кармелюк, більшу частину життя присвятив визвольній боротьбі, захищаючи права простого люду гірської Шотландії, борючись проти насильства місцевих феодалів та англійської влади: “Багато спритних витівок він здійснив – не одну книгу можна було б написати, – розказує його родич, суддя Джарві, – і були вони здійснені в душі Робін Гуда і Вільяма Волеса – стільки відчайдушних подвигів; зухвалих нападів, таких, про які люди розказують біля каміна в довгі зимові вечори” [174, с. 221]. Роб Рой повстає не в ім’я особистого процвітання чи збагачення, він – докір порочним законам несправедливого суспільства, виклик тим законам і мститель за відібрані права шотландців. Коли суддя Джарві, потрапивши в полон до горян, необдуманно згадує минуле Роба, дається зауваження, що виправдовує повстання пригніченого народу: “Так, – сказала дружина Роб Роя, – ви і вам подібні признаєте нас родичами, поки ми гнемо спини, як нікчемні створіння здатні жити під вашим владарюванням, колоти вам дрова і носити воду, поставляти м’ясо для ваших обідів і вірнопідданих для ваших законів, щоб вам було кого пригнічувати і наступати на горло. Але тепер ми вільні, – вільні через той самий вирок, який забрав у нас домівку, їжу і одягу, який позбавив мене всього, всього!.. І я не можу не застогнати кожного разу, як подумаю, що я ще ходжу по землі не для однієї тільки помсти” [174, с. 271].

Характеристика Роб Роя в устах письменника підкреслено тенденційна: В. Скотт відмовляється бачити в ньому грабіжника, для нього – це видатна

особистість протестанта, друга народу: “Подібно Робін Гуду він був милосердним і добрим грабіжником, і, беручи у багатого, щедро наділяв бідного. Це частково могло бути хитрістю, однак спогади земляків одногласно стверджують, що це впливало з найкращих намірів” [58, с. 10]. В. Скотт, на відміну від М. Старицького, до психологічного аналізу та до зображення внутрішнього стану свого персонажа не вдається. Він залишається нейтральним відносно свого героя, “неначе якоюсь холодною безособовістю, для якої все добре, як є, в якій серце неначе не прискорює свого биття при вигляді ні блага, ні зла...”, – зауважив В. Белінський [20, с. 311]. У його романах перевага віддається епічним елементам і відсутній внутрішній, суб’єктивний початок; можливо, в цьому і є майстерність історичного – таланту, в безпристрасному ставленні до зображуваного.

Погляди авторів яскраво віддзеркалюються у способі історичної модифікації персонажів. Розвиваючи фабульну дію романів, прозаїки крок за кроком додають до образів своїх героїв все нові й нові риси, прикмети, чим примушують читача постійно стежити за етапами їх розвитку. Портретна характеристика героїв виводиться поступово, вона виявляється у різних засобах і прийомах типізації, зокрема, в оцінці персонажів іншими дійовими особами твору – родинним оточенням, близькими і опонентами. Разом із цим, неабияка роль у романах відводиться суб’єктивному авторському ставленню до персонажів і його товаришів: тут симпатії письменників на боці “месників”. Автори романів повністю абсолютизують правомірність будь-якого вчинку свого героя, якщо він здійснений в ім’я загального добра, проголошують право особистості на свободу, акцентують увагу на самоцінності людського життя. Динаміка еволюції особистості персонажів – це наслідок перетворень у їх внутрішньому світі: якщо спочатку вони були покірними, то потім у їхній душі завирували вже інші почуття.

Портретна характеристика Кармелюка, риса за рисою, “домальовується”, поглиблюється, психологізується. М. Старицький звертає особливу увагу на відображення нових рис, які з’являються у героя під час розвитку сюжету, що

говорить про динаміку портрета. З одного боку, автор відтворює зміни в зовнішності героя, його готовність діяти, боротися з кривою, з другого – “гайдамака” відчуває душевну надломленість, розчарування в попередніх задумах, усвідомлення того, що потрібно відходити від активної боротьби. “Минув уже той час... не наша тепер пора. Людям трошки полегшало, а про більше просити потрібно тільки Бога. Та коли б ти навіть зараз зібрала для мене цілу ватагу добірних гайдамаків, – не вийшло б нічого... А знаєш ти, чому раніше ніхто не міг мене взяти? Бо, я сам вірив у те, і почував, і знав, що куди б мене не заперли вороги, я знову вирвуся і повернуся на своє рідне Поділля; а тепер, Уляно, я не вірю нічому... Вмерли моя сила і віра”. [178, с. 683]. Отже, прагнучи до свободи та самореалізації, герой приходиться врешті-решт до психологічного спустошення, відмови від фізичної та моральної боротьби. Перенасичення емоційно руйнує душу та викликає смуток, який сприяє утворенню філософської мудрості сильної особистості, котра, осмисливши пустоту бажань, усвідомлює фатальність свого фіналу. Можемо сказати, що наш герой є повністю сформованою, зрілою особистістю, зі здоровим відчуттям реальності: він бачить речі такими, якими вони є, а не такими, якими хотів би їх бачити. Він демонструє здатність до самопізнання, вміння сприймати різні сторони існування і підходити до них з належною відповідальністю.

Образ головного героя М. Старицький подає у складному психологічному розрізі. Власне, йдучи від первісного опису не стільки подробиць зовнішності, скільки від виявів внутрішнього світу центрального персонажа через лаконізм художньої деталі, яка у творі набуває неабиякого значення. Мистецтво образної характеристики у романі М. Старицького втілює діалектичну єдність внутрішнього світу героя та його зовнішності, портрет у текстовому масиві твору так само складний, мінливий, суперечливий і гармонійний водночас, як і внутрішній світ героя.

У критичних розвідках про цей роман (В. Тищенко, В. Олійник, І. Цуркан) часто дискутується питання невмотивованості переходу Кармелюка з позицій активного борця на позиції компромісу, примирення з дійсністю. Однак, на

нашу думку, роман не дає підстав для таких закидів. Кармелюк у М. Старицького – герой трагічний. Ніхто, крім попівни Олесі, його до кінця не зрозумів і морально не підтримав: і побратими, і дружина, і Уляна, і селяни чимало в його вчинках не схвалюють і поглядів не поділяють. Остаточний вибір Кармелюка – зречтись соціально-активної боротьби, місії месника і народного оборонця, за справедливим спостереженням Н. Левчик, – “не зрада сповідуваним ідеалам, а крах цих ідеалів: усвідомлення глибокої прірви між особистими поглядами, сповіданнями і панівними тенденціями суспільного життя” [104, с. 260]. Розглядаючи причини відмови Кармелюка від активної боротьби наприкінці роману, В. Олійник вважає їх цілком переконливо вмотивованими і такими, що абсолютно відповідають логіці образу задуманого письменником. Дослідник вважає, що це риса, очевидно, “запозичена М. Старицьким у Т. Шевченка, – Кирило, герой повісті “Варнак”, також врешті-решт відходить від боротьби (так само і в поемі “Варнак”)” [136, с. 695]. Низка інших фактів літературної біографії Кармелюка також запозичена М. Старицьким у Т. Шевченка. Обидва герої письменників – Кирило і Кармелюк – випадково вбивають своїх кривдників. Так само обидва борються проти панської сваволі, але без ясної кінцевої мети – знищення соціальної несправедливості; по суті, вони керуються почуттям особистої помсти за знівечену долю. Відсутність такої мети – а це історично правдиво по відношенню і до Кирила, і до Кармелюка – врешті-решт таїла в собі зречення від боротьби. На зречення Кармелюка від боротьби мало неабиякий вплив також розходження між ним і його товаришами. Якщо Кармелюк у нападах на панські маєтки керувався, хай невиразною і половинчастою, ідеєю “захищати народ”, то інші учасники його ватаги дбали передусім про власну наживу. У такому показі сподвижників Кармелюка, певна річ, немає нічого антиісторичного. Навпаки, було б антиісторичним, невідповідним життєвій і художній правді, зображення учасників ватаги Кармелюка як людей високоідейних. Та й сам Кармелюк не був і не міг бути за тодішніх умов свідомим революціонером, не мав і не міг мати якоїсь певної політичної

програми. У цьому зреченні Кармелюка від боротьби не вина його, а глибока трагедія. Письменник зумів проникнути в цю трагедію і показати її читачеві, історично і художньо вмотивувавши. Кармелюк був людиною, і людиною, з властивими їй сильними й слабкими рисами, бачимо його в романі М. Старицького.

Звичайно, М. Старицький міг би й не показати зречення Кармелюка від продовження багаторічної боротьби, але чи виграв би від того його образ, чи став би він більш реалістичним? Навряд, бо ж не міг живий Кармелюк бути таким бездоганно прямолінійним, відірваним від часу і обставин, та ще й при ізолюваності своєї боротьби від селянських виступів в інших місцевостях України, зокрема Правобережжя, навіть одного Поділля. Крім того, за хронологією роману, на той час Кармелюк прожив уже більше ніж півсотні років, а за плечима були кріпацтво і солдатчина, сотні батогів, шпіцрутнів, кайдани і в'язниці, каторга, втечі з Сибіру.

Зрозуміло, що в час, коли українська література виходила на нові європейські високості, на межі XIX – XX ст., нова плеяда митців, до якої зачисляємо й М. Старицького, виводила свою концепцію людини і дійсності, творила нові образи, “огріті власним чуттям автора, надиханим глибшою ідеєю” [203, с. 496].

М. Старицький, як письменник кінця XIX ст., усвідомлював усю складність, багатовимірність характеру свого персонажа. Автор змодельював власну, досить оригінальну версію діяльності подільського ватажка, а художня переконливість виведених людських характерів, типів попереджає будь-який полемічний запал щодо правдивості змалювання “розбійницької” ватаги.

Роб Рой, на відміну від Кармелюка, душевного спустошення і розчарування в боротьбі не відчуває, він до останніх своїх днів вірив у правильність і результативність своєї справи. “Він, як і раніше могутньо тримається в горах Лох-Ломонда, наперекір всім своїм ворогам, і навіть домігся деякою мірою визнання в суспільстві, як “покровитель Леннокса”, який в силу цієї посади, самовільно прийнятої ним на себе, збирає “чорну данину”

акуратніше, ніж будь-який поміщик орендну плату. Немоżliвим здавалось, що життя його не закінчиться насильною смертю. Проте він мирно помер в старому віці, і до цих пір в його рідній країні живе пам'ять про нього, як про шотландського Робін Гуда..." [174, с. 349].

Отже, у художній еволюції Роб Роя В. Скотт на перше місце ставить відображення організації ним боротьби проти панської сваволі, що є усвідомленням мети життя персонажа. Його герой – суспільна особа, і реалізувався він через парадигми проблем “герой і історія”, “герой і народ”, “герой і боротьба”. На суспільній шкалі цінностей переважно й відбувалася і згадана його еволюція. Роб Рой вступає у сюжет уже зі сформованим внутрішнім світом, котрий, якщо і змінюється, еволюціонує, то відносно незначним чином. Усе залежить від автора, його власної мистецької волі.

В. Скотта звинувачували (В. Белінський) у тому, що він не достатньо “тонкий” і “глибокий”, як психолог [20, с. 312]. Якщо говорити про психологію інтимних людських почуттів і стосунків, то такий закид справедливий. Проте прозаїк володів великим талантом наповнювати образ конкретно-історичними і національними психологічними особливостями. Логіка вчинків його героїв психологічно надзвичайно переконлива, але їх внутрішній світ не аналізується письменником у всій різноманітності, багатстві почуттів і переживань, не говорячи про ту складну боротьбу душевних переживань, яку Чернишевський називав “діалектикою душі”. Однак весь портрет героя постає перед нами з тією конкретністю і відчутністю, яка була б не можлива, якщо б його психологічний зміст відходив на задній план, відтиснений суто внутрішніми рисами. Внутрішній світ героїв В. Скотта, їх вчинки, стосунки з іншими людьми тісно пов'язані не просто з тими чи іншими історичними подіями чи більш особистими деталями історичного життя народу. Образи вальтерскоттівських героїв ніби вбирають у себе й історичні події, і ті соціальні сили, що породжують ці події, і ті, які можна назвати “повітрям” епохи, її вподобання і, накінець, її внутрішні риси. Роб Рой – це особистість, психологічне віддзеркалення якої ніяк не обділене художником. Його характер наповнений

достатнім соціально-психологічним змістом, живим протиріччям, і його психологічні риси не декларовані письменником, а простежені в його діях, словах, у стосунках з іншими людьми, в його внутрішньому світі.

М. Старицький, своєю чергою, всю увагу сконцентрує на змалюванні діалектики душі, внутрішнього стану головного героя. Хоча на принципи образотворення і структурування героїв у романах М. Старицького вплинула і романтично-історична школа В. Скотта, проте він виявив себе у сфері образотворення зрілим і різноплановим майстром, в чому ми могли переконатись, досліджуючи еволюцію особистості його головного героя роману “Кармелюк”.

Отже, обидва романісти зуміли майстерно відтворити через поступовий розвиток своїх героїв національний дух епохи в найрізноманітніших проявах життєствердження, відповідно адаптувати різні способи й засоби літературного моделювання історичного минулого та трансформації історичної правди у художню систему історико-пригодницького роману. Також зазначимо, що з усіх романів В. Скотта “Кармелюк” найбільш тісно пов’язаний саме з “Роб Роем”. Можливо, цей роман справив на М. Старицького велике враження, яке можна пояснити не тільки високим художнім досягненням “Роб Роя”, але й перш за все тим, що саме в цьому романі автор ставить і вирішує найважливішу для історичного роману проблему співвідношення в художньому тексті фантастики і дійсності, правди і вигадки.

Не можна стверджувати, що М. Старицький не повторює моделі історичного роману шотландця. В окремих деталях помітне наслідування, однак загалом можна констатувати, що М. Старицький уже далеко відійшов від схеми першого історичного роману.

Здійснений у нашій роботі порівняльний аналіз проблематики творчості обох письменників не лише розширює і уточнює наведену модель історичного роману, а й індивідуалізує її.

Ці індивідуальні особливості зводяться до специфічного тону або історико-художнього пафосу, притаманного кожному з письменників: об'єктивістського – у В. Скотта, суб'єктивістського – у М. Старицького.

Якщо В. Скотт, намагаючись усвідомити сутність епохи, визнає і відносність істин цієї епохи, і відносність власних оцінок її, то позиція М. Старицького більш особистісно загострена: він вважає закономірністю вищого рівня волю Творця, а проте зовсім не відкидає позитивістського трактування історичних обставин.

Уже в цьому М. Старицький, порівняно з В. Скоттом, виявляє більшу свободу, точніше, творчу суб'єктивність у створеному ним історико-художньому світі. На рівні поезики ці його суб'єктивні акценти виявляються у таких рисах:

- М. Старицький послідовно наголошує на необхідності державної самостійності України (дилогія про Мазепу, трилогія про Б.Хмельницького), в той час, як В. Скотт помірковано вів мову лише про культурну автономію Шотландії щодо Англії;

- У типологічно схожих Кармелюку і Роб Рої різною виявляється роль і якість їх особистісної еволюції на тлі спільної для обох подієвої динаміки: герой М. Старицького втрачає віру у свою боротьбу, а Роб Рой до кінця вірить у свою справу;

- М. Старицький обирає для сюжетів національно-визвольні події, а В. Скотт цікавиться також і подіями загальноєвропейського масштабу. Визначає сюжет у М. Старицького протагоніст – історична особа, а у В. Скотта сюжетну лінію веде вигаданий персонаж, що діє у конкретно-історичних умовах.

Отже, узявши до уваги традиційні виміри історичного роману, М. Старицький створив оновлену модифікацію жанру, збагативши його художню структуру новими якостями, новаціями.

Романи В. Скотта і М. Старицького, що закорінені у фольклорній стихії і тяжіють до романтизації у відображенні національного характеру, утверджували глибинне осмислення історичних фактів, які під філігранним

пером белетристів підносили героїзм свого народу. Добре розуміючи та усвідомлюючи незаперечну істину пізнавального та виховного впливу літератури на читача, особливо історичної прози, письменники органічно поєднали ці характерні якості в особливий час, коли, як ніколи, треба було пробуджувати національну свідомість суспільства.

РОЗДІЛ 4

ПОЕТИКАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНИХ РОМАНІВ УКРАЇНСЬКОГО ТА АНГЛІЙСЬКОГО ПИСЬМЕННИКІВ

4.1. Пригодництво як функціональний чинник романів В. Скотта та М. Старицького

У XVIII та на початку XIX ст. велися постійні дискусії про те, чи можливий сам жанр історичного роману, інакше кажучи – чи можливе співіснування в одному творі історичної правди та художнього домислу. Домисел руйнує історичну правду, спотворюючи події і почуття, а “гола” правда не може принести читачу художнього задоволення. В. Скотт повинен був вирішити цю естетичну проблему, поставлену перед ним його епохою. У той час в історії європейських літератур виняткове місце посідає готичний роман, особливістю таких романів було те, що вони викликали “солодкий жах”. Зазвичай вони розповідали про страшні пригоди у середньовічних замках, в котрих було здійснене колись страшне злодіяння. В. Скотт з великою енергією пояснив і разом з тим переосмислив те, що вже було закладене у “чорному романі”. Зовнішньо роман В. Скотта інколи нагадує готичний, але такий спосіб сприйняття життя і композиції роману був неприйнятним для нього, надприродність життєвих подій він намагався пояснити як закономірний результат постійно діючих сил. Теорію випадковості, широко поширену у філософії історії XVIII ст., він рішуче відкидав – і як історик, і як письменник. У художній літературі В. Скотт перший поставив проблему історичного існування і долі країни, вперше в англійській літературі створив романи філософсько-історичного та історико-пригодницького змісту і тим самим став великим новатором, зацікавивши ціле покоління європейських читачів.

Генеза та естетична природа історико-пригодницької романістики в українській прозі має досить багату традицію. І. Дзюба, скажімо, пов’язує її з творчістю В. Скотта, в якого доля героя пов’язується із суспільно-політичними

подіями. Але все ж український жанровий різновид історико-пригодницького роману вчений генетично виводить із національного ґрунту. “Українську історичну белетристику, – зазначає дослідник, – живить два джерела, дві традиції: народний переказ, історична пісня, дума і літопис, писемна хроніка. І там, і там був виразно наявний елемент напруженої дії, пригоди, ймовірної вигадки, причому можливі впливи обох традицій.

Якщо в історичних піснях та думах це переважно лицарські, бойові пригоди та перипетії, пов’язані з татарсько-турецькими наскоками, перебуванням у неволі, втечею з неволі, і вони створюють лише простий, з кількох конструктивних елементів, сюжет, що “птопає” у розгортанні поетично-патріотичної думки, то в казках, легендах, переказах, як більш оповідних жанрах, ширший набір пригодницьких мотивів, на них припадає вагоміше композиційне навантаження, активніша образотворча функція... В них дивно поєдналися народна пам’ять і народна уява, сліди справжніх історичних подій і їхня фантастична інтерпретація, але не довільно фантастична, а така, що виражає народну філософію історії й патріотизм, народні уявлення про добро і зло, про соціальну несправедливість і справедливість, про боротьбу за волю” [56, с. 90].

Ще І. Дзюба зауважує: “Пригодницьку гілку історичної белетристики (чи, навпаки, історичну гілку пригодницької белетристики) нерідко вважають таким собі неокресленим і хистким гібридом або жанром другорядним, розважального чи утилітарно-педагогічного – задля дітей та юнацтва – призначення. Проте це далеко не так. Хоч межі та характер жанру і справді залишаються не визначеними чітко, однак ж те, що зємо історико-пригодницькою літературою, має давній родовід та надовго розрахований генетичний код. Адже історія і пригода справіку невіддільні одна від одної” [56, с. 86-87].

Переломлення традицій західноєвропейського готичного роману в українській художній свідомості відбувалося під потужним впливом національної літературної традиції. Йдеться про використання у художній тканині твору історичного та етнографічного колориту, орієнтації на

національну історію, народні легенди та фольклор. І. Дзюба, зазначивши низку проблемних моментів жанру історичного роману, джерел української історичної белетристики з огляду на пригодництво і зосередивши увагу на історичних та історико-пригодницьких творах українського письменства другої половини ХХ ст., зовсім не назвав конкретних “зачинателів” історико-пригодницького жанру в українській літературі.

Саме М. Старицькому віднедавна стали віддавати таку “пальму першості”. У передмові до дилогії письменника “Молодость Мазепы” і “Руїна” Н. Левчик, зокрема, відзначила: “Хоча жанр пригодницького роману і був для М. Старицького своєрідною ширмою, що дозволяло наперекір обставинам говорити про речі цензурою заборонені, однак кращі традиції пригодницької літератури були витримані щонайліпше. ...М. Старицького по праву можна вважати зачинателем історико-пригодницьких романів в Україні” [104, с. 7]. Уточнюючи думку Н. Левчик, зазначимо, що першим був П. Куліш. Відзначимо також, що майже всі, хто аналізував прозу М. Старицького (передмови, огляди тощо), звертав увагу на елементи пригодництва, на особливу напругу сюжету. Раніше таке ж твердження, але з приводу роману “Кармелюк”, висловив Ю. Меженко: “Нас цікавить жанр, що входить до української літератури з цим твором Михайла Старицького. Цього жанру нам бракувало, і нам треба було його придбати. “Кармелюк” це, на нашу думку, перший ґрунтовний крок. Читача він, безсумнівно, знайде. І гадаю, що наші сучасні письменники мали б більше звертати уваги на авантюрну читабельну літературу” [117, с. 357]. Тут же, вказуючи на неабияке значення згаданого роману М. Старицького, Ю. Меженко відзначає “підкреслену сюжетність” як питому рису “авантурної” (пригодницької) літератури.

У своїх історичних романах М. Старицький звертається до багатьох скоттівських мотивів і типажів. Свого часу Б. Нейман, а пізніше Р. Багрій визначили мотиви пригодницького плану, котрі запозичив П. Куліш із художньої практики В. Скотта (а той, очевидно, з якихось раніших джерел): викрадення дівчини й порятунок, подорож як спільний мотив, лікування

пораненого лицаря прекрасною жінкою, приятелювання представників ворожих сторін, перевдягання як засіб визволення із в'язниці, ув'язнення вигаданого героя (протагоніста), помилкове впізнавання, наявність численних залицяльників, пророчення щасливого подружжя чи віщування тривожних подій, смертна кара, чаркування і т. ін. [129, с. 146-150], [11, с. 156]. Справді, у романах М. Старицького віднаходимо всі названі сюжетні прийоми пригодницької семантики. Можна сказати, що арсенал той доволі традиційний для всієї світової літератури, тільки інтерпретується він кожним письменником чи в кожному творі по-іншому.

Проаналізуємо під цим кутом зору романи обох письменників, зауваживши, що навіть у, здавалося б, зовсім не пригодницьких творах елементи пригодництва присутні. Пригодницька ж поетика й атрибутика властива всім великоформатним творам митців, є їх питомою рисою, тому є й цілковиті підстави говорити про пригодництво у їхній прозі, як про органічну художню складову, прийом і спосіб організації літературного тексту й історичної конкретики в ньому. Питома вага й міра функціональності пригодництва в сюжетах романів письменників помітно відрізняються (у бік збільшення у творах В. Скотта). Значною мірою пригодницької гостроти письменники досягають умілим комбінуванням сюжетних ліній і ходів. Це стосується такого поширеного у пригодницькій літературі будування ланцюжка подій, коли сюжетні лінії, в котрих розповідається про дії протилежних сторін, послідовно чергуються, коли авторська і читацька увага перекидається з однієї на іншу. До того ж частотністю й динамікою переключення уваги, темпом оповіді поступово й доволі відчутно досягається зростання напруги й гостроти зображуваного. Класичними для літератури з більшою чи меншою долею пригодництва є прийоми розриву сюжетних ліній на найгострішому, вирішальному місці їх розгортання. Керуючись тою ж логікою, спрямованою на збереження й насичення сюжетної гостроти й інтриги, прозаїки у своїй творчій практиці застосовують ще принаймні кілька сюжетотворчих прийомів, загалом доволі поширених в арсеналах майстрів пригодницького чи історико-

пригодницького жанру. Ідеться про часте будування сюжетів і розташування сюжетних ліній за принципом “одне до одного” (коли далі розташовується саме та сюжетна лінія, поява котрої бажана за семантикою й логікою сюжетної лінії попереднього розділу), а також широке використання суто пригодницьких фраз на початку розділів, підрозділів чи абзаців – “а в цей час...”, “раптом...”.

Для романів М. Старицького та В. Скотта вказані риси дуже властиві й часто застосовуються. Дуже поширеним є мотив дороги (герой збирається в дорогу або вже перебуває в дорозі). Це звичайний початок вальтерскоттівських романів. То ми читаємо докладний опис, як Уеверлі збирається в дорогу, то ми зразу знайомимося із героєм, що вже кудись мчить, – хай то буде Айвенго, Квентін Дорвард тощо. Такий точнісінько початок знайдемо у всіх романах М. Старицького. Наприклад, Б. Хмельницький – вже в дорозі, Мазепа і Кармелюк щойно прибули з дороги. Про мотив дороги в художньому творі пише М. Бахтін: “Значення дороги в літературі величезне: рідкісний твір обходиться без яких-небудь варіацій мотиву дороги, а багато творів прямо побудовані на хронотопі дороги та дорожних зустрічей і пригод” [17, с. 248]. Це судження стосується романної практики обох письменників. Герої їхніх творів часто перебувають у дорозі, долають часово-просторові площини.

Із мотивом дороги пов’язані й класичні мотиви раптових зустрічей, засади, втечі, погоні, часто – долання небезпеки, інколи – небезпеки смертельної. Своєрідними вузловими віхами в мотиві дороги у даних романах є корчма чи шинок – місця в сенсі пригодницькому надзвичайно важливі, адже вони в усій українській історико-пригодницькій белетристиці різних часів постають виразними “агентурними” точками, місцем збору потрібної інформації, зустрічей зацікавлених героїв і т. ін. Пов’язані з дорогою зустрічі і пригоди відбуваються випадково. Випадок же – поняття, котре визначається як найбільш адекватна характеристика авантюрного часу і таке, що перериває природний, причинно-наслідковий хід подій і “дає місце для вторгнення чистої випадковості з її специфічною логікою” (М. Бахтін). Передача сюжетної ініціативи на волю випадку в романах письменників художньо мотивується по-

різному. Наприклад, М. Старицький, на відміну від В. Скотта, визначає Боже провидіння як верховенство у всьому.

Пригодницькі перипетії мотивуються появами і вчинками відомих зі світової літератури образів “чорних інтриганів”, котрі зазвичай є саме у творах авантюрно-пригодницького складу, або навпаки, таємних доброзичливців. Щодо образів останніх, то у М. Старицького таким є образ Кості Гордієнка з дилогії про Мазепу, у В. Скотта – це полковник Толбот із “Веверлі”, Річард Лев’яче Серце з “Айвенго”. Образи ж “чорних інтриганів” присутні практично в кожному з романів письменників, роль яких у творах вельми помітна, особливо для розгортання й напруження сюжету, загострення інтриги. Зазвичай вони виступають антигероями, котрим у сюжетах доручаються найтемніші, найбрудніші, відверто несимпатичні завдання. Для таких образів у письменників прибережене й відповідне портретування, й відповідна образотворча кольористика. У трилогії М. Старицького таким можна кваліфікувати Пешту, меншою мірою – Чаплинського; у дилогії – Тамару і Горголю. У В. Скотта – це Решлі з “Роб Роя”, образ храмовника де Буагільбера, графа Фрон де Бефа, молодого лицаря де Брасі з “Айвенго”; образ Гільома де ла Марка, прозваного Арденським Вепрем, з “Квентіна Дорварда”.

Відповідно до норм романтичної поетики антагоніст у В. Скотта неприємний не тільки духовно, але й фізично: “Він некрасивий”, – говорить про Решлі Діана. Поява Решлі підтверджує цю репліку: “Зовнішність його сама по собі аж ніяк не працює на його користь. Він був малий ростом ... при великій фізичній силі був кривобокий, голова сиділа у нього на короткій бичачій шиї ... у його ході відчувалась неправильність ... схожа на хромоту. Обличчя Решлі було таким, що викликало у нас неприємність і навіть відразу ... в очах його таїлось вираження хитрості і підступності, а інколи і злоби, стриманої обачністю, злоби, яку природа зробила явною для кожного рядового фізіономіста, можливо, з тим наміром, з яким наділа гримучі кільця на хвіст отруйної змії” [цит. за: 3, с. 249]. Таке ж протиріччя (відсутність фізичних даних – з одного боку, розум і виразність – з іншого) підкреслює у портреті Тамари,

ворога і суперника Мазепи, М. Старицький. Обидва “зłodії” – особистості по-своєму незвичайні, сповнені розуму, енергії, честолюбства, які намагаються прихилити до себе оточуючих, підкорити їх своїй волі.

Ще один специфічний нюанс мотиву дороги – паломництво. Долання дороги паломниками з їх специфічною (релігійною) реакцією на суспільне довкілля й відповідною мотивацією вчинків характерне майже для всіх романів В. Скотта і М. Старицького (щире паломництво Ганни Золотаренко у трилогії, фальшиве – Фросі Дорошенко в діалогії, тощо; у “Квентіні Дорварді” дами де Круа рятуються втечею, вдаючи прочанок, що подорожують до міста Кельна).

Класичними мотивами пригодницької літератури є любовна інтрига, любовні “трикутники” й перипетії та колізії, з цим пов’язані. Цей мотив у кожному з творів прозаїків відіграє концептуальну сюжетотворчу і проблемно-тематичну роль і широко використовується ними у романах. У М. Старицького – про Богдана Хмельницького та І. Мазепу, у В. Скотта – в “Квентіні Дорварді”, “Веверлі”, “Пуританах”, “Айвенго”. Зазначимо ще кілька проблемно-тематичних аспектів аналізованого мотиву, котрі складають у їхніх романах більш-менш стійкі тенденції.

Письменники і прямим текстом, і підтекстово досить виразно ілюструють силу краси. “Невже її краса втратила будь-яку ціну?” – запитує сама себе підступна Марилька із трилогії; у романі “Кармелюк” пані Розалія, розраховуючи на свою красу, надіється справити враження на Кармелюка. Із силою краси зустрічаємось і в романах В. Скотта. Автор, змальовуючи Ревеку, наголошує на тому, що ні лицар Айвенго, ні підступний граф Фрон де Беф не могли заховати свої почуття до прекрасної дівчини. Або ж Квентін Дорвард з однойменного роману із першого погляду закохався у прекрасну Ізабеллу де Круа. Не міг стримати свого захоплення красою Діани Вернон і Френк Осбальдістон з роману “Роб Рой”.

З жіночими образами в романах письменників також реалізується ідея випробування – одна з концептуальних ідей пригодницької чи історико-пригодницької белетристики. Випробування почуттів, які спонукають (волею

автора) героїв і героїнь до дій. М. Бахтін зауважував, що на почуттях закоханих час зупиняється, вони через час і простір проносять глибину взаємних почуттів. У романах М. Старицького і В. Скотта ця тенденція простежується дуже виразно: Оксана і Морозенко у трилогії, Галя і Мазепа в діалогії, Олеся і Кармелюк у “Кармелюку”, Едіт Белленден і Мортон у “Пуританах”, Ізабелла де Круа і Квентін Дорвард у “Квентіні Дорварді”, Роза Бредуордін і Веверлі в “Веверлі”. Глибина й сила любовних пристрастей залишається фактично незмінною, проходячи через мережу різноманітних випробувань у душі романтичної пригодницької чи історико-пригодницької класики. Саме навколо названих героїнь у творах киплять чи не найбільші й найгостріші сюжетні пристрасті: їх викрадають, переховують, переслідують, визволяють... Вони присутньо генерують сюжет, надто пригодницькі сюжетні лінії, а ще опосередковано впливають на стильові й жанрові аспекти, та й самі образи жінок є художньо самодостатніми.

У романах продовжується і розвивається практика любовних трикутників, котрі з більшою чи меншою силою впливають на розвиток сюжету, детермінують його, зумовлюють гостроту й напругу. Ганна – Богдан – Марилька, Богдан – Марилька – Чаплинський, Морозенко – Оксана – Комаровський (Чаплинський) у трилогії “Богдан Хмельницький”, Галина – Мазепа – Мар’яна, Мазепа – Мар’яна – Андрій, Дорошенко – Фрося – Самойлович у діалогії про Мазепу, Уляна – Кармелюк – Олеся у романі “Кармелюк”; Евендел – Едіт Белленден – Мортон у “Пуританах”, граф Орлеанський – Ізабелла де Круа – Квентін Дорвард у “Квентіні Дорварді”, Ребека – Айвенго – леді Ровена у романі “Айвенго”, Флора Мак Івор – Веверлі – Роза Бредуордін у романі “Веверлі”. У цих “трикутниках” виразно проглядаються і чоловічі, й жіночі пристрасті. Любовні інтриги часто спричиняють поєдинки між суперниками. Головною причиною конфлікту є жінка. У В. Скотта суперництво ускладнене ще й особистою ненавистю, наприклад, у “Роб Рої” відбувається поєдинок між Френком та Решлі, останній ненавидить кузена і намагається його розорити. М. Старицький, за приписом

романтичної поетики зводить особистих ворогів у смертельному герці, детально його описуючи. Причому нерідко причиною особистих ворогувань також стає жінка. Морозенко веде поєдинок з викрадачем Оксани Комаровським, Мазепа двічі успішно фехтує з викрадачем Галини Тамарою, між Кармелюком і Янчевським частково стає образ Розалії... . “Ідейніші” герці ведуть Максим Кривоніс із Яремою. Тільки боягузливий Чаплинський уникає герцю з Богданом Хмельницьким (а однією з причин є викрадення Марильки). Кожен з антагоністів зводить наклеп на молодих дівчат, у яких закохані герої: “Решлі заговорив про неї (Діану Вернон. – О. П.), як про милу цяцьку, яка валяється під ногами, і яку, він, за бажанням міг би підібрати чи залишити на дорозі...” [цит. за: 3, с. 250]. Те саме є у діалогії М. Старицького, де Тамара пропонує одному з польських шляхтичів Галину, кохану Мазепа, запевняючи, що дівчина доступна; у трилогії Чаплинський обмовляє Марильку, наголошуючи на легкому доступі.

Ще у романах є й інші, не так широко вживані в українській пригодницькій літературі нюанси, пов’язані із “темою жінки”, з любовними перипетіями. Йдеться про моделювання специфічно пригодницьких міжжіночих взаємин та їх очевидну (і не тільки пригодницьку) самодостатність: Ганна Золотаренко і Марилька у трилогії, Галина і Мар’яна в діалогії українського письменника, у В. Скотта – це образи Флори Мак Івор і Розі Бредуордін з “Веверлі”, Ревеки та леді Ромени з “Айвенго”.

Майже в кожному з романів є моделювання пригодницької ситуації, коли героїня у вирішальний момент рятує героя, в якого вона закохана. Героїня готова чинити жертвовно. Так, Ганна рятує Богдана, Галина, а пізніше й Мар’яна – Мазепу, Уляна, Розалія, Олеся (кожна у свій час і по-своєму) – Кармелюка; Ревекка – Айвенго; Ізабелла де Круа – пораненого у поєдинку Квентіна Дорварда.

Присутній і мотив приятелювання представників ворожих сторін (у “Пуританах” – це Мортон і Евендел, у “Роб Рої” – купець Джарві і Роб Рой, у “Квентіні Дорварді” – радники короля Людовика XI і герцога Карла

Бургундського, в “Веверлі” – Веверлі і Фергюс Мак Івор, у трилогії – Хмельницький і польський король; у діалогії – Дорошенко і турецький хан).

Водночас у романах прозаїків є низка часто вживаних мотивів (викрадення, втеча, погоня, пошуки, ув'язнення тощо). У трилогії М. Старицького Чаплинський викрадає Марильку, Комаровський – Оксану, у діалогії Тамара – Галину. У романах В. Скотта мотив викрадення є в “Айвенго” – леді Ровену викрадає граф Фрон де Беф, у “Квентіні Дорварді” за наказом Карла Бургундського намагаються викрасти Ізабеллу де Круа.

Схожі смислові функції в романах письменників відіграють, можливо, не такий очевидний, але досить виразний прийом у формуванні образної структури – наявність у головних (інколи – не тільки головних) героїв особистих ворогів, якими в окремих випадках були ті ж “чорні інтригани”. У романного героя Богдана Хмельницького це Чаплинський і менше, Ясинський, у Кривоноса – Ярема Вишневецький (трилогія), у Мазепи – Тамара, у Дорошенка – Самойлович (діалогія), у Кармелюка – Янчевський (“Кармелюк”), у Людовіка XI – Карл Бургундський (“Квентін Дорвард”), у короля Річарда Левине Серце – його брат Джон (“Айвенго”).

На ефект пригодництва у романах письменників активно працюють широковживані ними дієства перевдягання, підслуховування, споювання, впізнавання-невпізнання, розслідування-розгадування тощо. Особливо поширеними є перші два дієства, вжиті у десятках ситуацій. Найбільше це помітно у романі “Кармелюк” М. Старицького та “Роб Рой” В. Скотта, де ціла низка пригод головного героя прямо пов'язана з його перевдяганням і перевтіленням. М. Старицький задля виправдання частотності вживань цього прийому вказує на відповідний талант месника: “Кармелюк володів дивовижною здатністю абсолютно змінювати свою фігуру, поставу, голос, інтонацію і навіть риси обличчя” [178, с. 389]. Нерідко “перевдягаються-підслуховують” герої і в романах В. Скотта: у романі “Роб Рой” Решлі підслуховує розмову Френка з Діаною, у “Квентіні Дорварді” – циган

підслуховує розмову Квентіна з охоронцями дам Де Круа і використовує її у своїх цілях.

До пригодницьких мотивів належить і мотив ув'язнення. Письменники звичайно не могли обійтися без активного його використання в романах, адже з цим мотивом у причинно-наслідковому і просторово-часовому зв'язку перебуває ще ціла низка логічних дійств (пошуків засобів і способів визволення) і специфічних образів місць ув'язнення (в'язниця – Кармелюк, яма – Мар'яна, фортеця – Квентін Дорвард, замок – Людовік XI, монастир – Фрося Дорошенко, укріплення, печера), які треба взяти чи з яких треба вирватися. Відведено багато текстової площі романів для детального виписування таких ситуацій. Перевдягання як засіб визволення з в'язниці не раз зустрічаємо, наприклад в “Айвенго” В. Скотта. Цей мотив виникає й у “Кармелюку” М. Старицького. Близьким до цього мотиву є помилкове впізнання – наприклад, Квентіна вважають за шотландського гвардійця, бо на ньому шотландська шапочка зі сталевим підбоєм; Веверлі приймають за гірського шотландця, який належить до клану Мак Івор, оскільки на ньому одяг з їхніми атрибутами.

Мотив ув'язнення протагоніста або якогось іншого значного героя є характерним для В. Скотта і поширюється в М. Старицького. Цей мотив виникає у “Айвенго”, “Роб Рої”, трилогії “Богдан Хмельницький”, “Кармелюку”, у діалогії про Мазепу. Короля Людовіка в “Квентіні Дорварді” ув'язнює його суперник Карл Сміливий.

Активно й доволі ефективно використовується у пригодницькому сенсі річ, котра, як відомо, в літературному творі має широкий діапазон змістових функцій. Прозаїки часто вводять у тексти листи і записки (“Квентін Дорвард”: Ізабеллі де Круа приходить записка про зустріч ніби то від Квентіна, “Кармелюк”: Олеся пише лист Кармелюку, який перехоплює Уляна; діалогія “Молодість Мазепи”, “Руїна”: Галина отримує листа, через який її викрадають) як атрибути, котрі зазвичай напружують інтригу й сюжет, генерують дію.

Ведучи мову про пригодництво в романах прозаїків, потрібно звернути увагу на відповідну майстерність сюжетобудування, коли автор ефективно

використовує прийоми раптовості, появи потрібної людини у потрібний момент (Кость Гордієнко у діалогії, полковник Толбот у “Веверлі”), моделювання ситуацій всезагального стеження, змови на змові (змова Самойловича з Брюховецьким, щодо знищення Многогрішного; змова Людовіка XI з Льежськими городянами, для розв’язання конфлікту з Карлом Бургундським), зрештою, вирішення усіх пригод на потрібну користь і до ладу.

Отже, знаходимо однаковий набір персонажів в обох письменників: благородний герой-протагоніст, красуня, злодій-ворог і безсумнівна подібність деяких сюжетних положень.

Підсумовуючи тему пригодництва у великій прозі М. Старицького, варто звернути увагу й на очевидну в цьому питанні “школу” В. Скотта. Таке твердження має під собою цілком реальний ґрунт, адже М. Старицький не тільки опосередковано, скажімо, через твори М. Гоголя чи П. Куліша, міг освоювати художню практику шотландця, віддаючи при цьому належну увагу й тим же М. Гоголеві та П. Кулішу, але й безпосередньо з популярних тоді романів В. Скотта. Відзначимо також і новаторство М. Старицького в активному й послідовному художньому освоєнні потенціалу пригодництва у всій українській літературі, у започаткуванні жанрового різновиду – історико-пригодницьких романів.

4.2. Композиційні та сюжетні особливості романів В. Скотта та М. Старицького

Композиція є головним чинником упорядкування структурних елементів художнього світу, вона організовує змістовий матеріал твору – сюжетну лінію чи літературний персонаж, селекціонує, пов’язує у вищі спілки й цілості, ієрархізує та релятивізує їх, тобто встановлює різноманітні стосунки взаємозалежності, і через них організовує час і простір художнього світу. Усі ці елементи автори творів розподіляють на засадах доцільності, адже зміст і форма перебувають у нерозривній єдності, ідея твору “розмита” в усій його структурі. Як писав Ю. Лотман, “дослідник, який не розуміє цього і шукає ідею в окремих

цитатах, подібний до людини, яка, дізнавшись, що будинок має план, почала б ламати стіни у пошуках місця, в якому цей план замуровано. План не у стінах – він зреалізований у пропорціях побудови. План – це ідея архітектора, структура побудови – її реалізація” [112, с. 37-38]. Подібну ж думку висловив і англійський літературознавець С. Голмен. Говорячи про побудову сюжету, він характеризує його як “форму для дії, каркас” [241, с. 82], куди упроваджується вигаданий сюжет із вигаданими дійовими особами.

Проблема сюжету та композиції художнього твору привертала увагу уже в ХІХ ст., їй присвячені висловлювання як іноземних, так і вітчизняних критиків минулого століття. Ґрунтовним дослідженням сюжетної побудови романів В. Скотта займався англійський літературознавець М. К’юсак. Ще одним критиком, що теж спробував серйозно проаналізувати Скоттові сюжети, є німецький учений В. Дібеліус, – у праці “Мистецтво англійського роману” [235]. Обидві студії М. К’юсака та В. Дібеліуса, підкреслюють основоположну схему, модель сюжету. Хоча дослідження В. Дібеліуса стосується багатьох аспектів моделі, яких не торкається М. К’юсак, скажімо, другорядних сюжетів, та все ж його розглядають як доповнення до праці М. К’юсака. Ця праця глибша, в ній романи В. Скотта розподілені на дві великі групи, та й англійський вчений, як зазначає Р. Баґрій, ґрунтовніше подає винятковість жанру, тобто його двоїстої ролі (як науки й мистецтва). Німецький дослідник вважає, що фундаментальна побудова сюжету й типи персонажів у романах В. Скотта належать переважно до одного жанру – пригодницького; тобто творів, у яких дія є послідовністю каузально непов’язаних подій. Така класифікація не пояснює тих творів шотландського письменника, де дію становлять каузально взаємопов’язані події, де герої за власним бажанням змінюють хід свого життя. Також він відкидає застосування драматичної побудови до оповідних творів. “Слід, звичайно, зауважити, що у виняткових випадках драматична структура може поширитися на роман, – так, як ото постійно взаємодіють різні види мистецтв; але це можуть бути лише винятки, а не правило. Зіставляти техніку англійського роману з технікою драми Фрейтаґа, – все одно що порівнювати

непорівнянне. Погляд, з якого слід розглядати роман, має впливати з творчості не драматичних, а епічних митців” [цит. за: 11, с. 26].

М. К’юсак же навпаки, йдучи за Г. Фрейтагом, застосовує теоретичні основи драми – зокрема тезу про три каузально взаємопов’язаних драматичних моменти – до побудови сюжету в романах В. Скотта. Він відзначає, що побудова сюжету чотирнадцяти романів шотландця характеризується трьома моментами, а ще чотири романи мають чітку кульмінацію в кінці. Події всіх цих вісімнадцятьох творів каузально пов’язані, протагоніста скрізь поставлено перед необхідністю приймати рішення, які у свою чергу обумовлюють перебіг вигаданого сюжету. Отже, можна говорити про дії, зумовлені характером героя [цит. за: 11, с. 27].

Даній проблемі присвячені дослідження таких учених, як Б. Реїзова, С. Орлова, А. Долініна, котрі у своїх працях розглядають структуру роману В. Скотта. Дослідницька робота В. Поліщука знайомить нас із структурою романів М. Старицького та визначає основні чинники його творчої системи.

Своє завдання вбачаємо у тому, щоб здійснити літературознавчий аналіз художніх творів прозаїків, спрямовуючи всю увагу на ті структуротвірні його елементи, які дозволяють повніше зрозуміти твір, дати найбільш вичерпну його характеристику, відтворити в аналітичній термінології ідею твору як формозмістову єдність. Безперечно, одними з найелементарніших компонентів історичних романів В. Скотта і М. Старицького є їхні назви.

В обох письменників назви творів мали концептуальне значення. Загалом, їх можна поділити на дві групи: 1) ті, що вказують на якусь постать, героя твору – “Мазепа”, “Кармелюк”, “Богдан Хмельницький” у М. Старицького; “Роб Рой”, “Айвенго”, “Веверлі” та ін. у В. Скотта, 2) ті, що вказують на просторові ознаки історичних подій, про які оповідається, чи якісь інші “цитати з історичної дійсності” або символічні характеристики – “Руїна”, “Перед бурей”, “Буря”, “У пристани” (М. Старицький), “Пуритани”, “Веверлі, або шістдесят років назад” та ін. (В. Скотт). Такі назви були типовими для тодішньої історичної белетристики української та інших літератур.

Назви творів В. Скотта та М. Старицького можуть бути спрямовані не тільки на визначення постаті головного героя роману – історичної особи, долі й діяльності якої приділено у творі найбільше уваги (“Кармелюк”, “Мазепа”; “Роб Рой”), а й на розкриття авторського задуму щодо цього персонажа, його концепції, оцінки, яку дає автор персонажеві як історичній постаті, що нагадує влучне прізвисько, з яким, за задумом письменника, читач має асоціювати історичного героя. Таким чином, “Кармелюк” та “Роб Рой” для національного читача набуває значення “народний месник”, що, на думку авторів, є головною історичною функцією цих постатей. Проте, і кут зору, під яким зазначена постать розглядається, стає частиною художнього твору як ідейної цілості. Отже, однією з основних ідей твору стає ідея рівноправ’я між людьми і пошук кращого життя, який витворюється з реальної історичної постаті та авторського ідеалу чи уявлення про ідеального володаря.

У М. Старицького номінативність таких назв, як “Богдан Хмельницький” та “Мазепа”, одночасно вказує на авторську позитивну оцінку всього життя та правління гетьманів.

Усі романи В. Скотта і М. Старицького мають поділ на глави, різні за розміром, у яких найчастіше розкривається якийсь епізод або етап життя центральних персонажів. Тільки у “Веверлі” В. Скотта ці глави мають заголовки, які, в порівнянні з назвою самого твору, є менш концептуальними. Ці заголовки виконують сюжетно-композиційну функцію і мають формувати сприйняття твору в процесі його прочитання, випереджувати читацьку рецепцію або інформувати про головну подію чергової глави чи місце розгортання подій.

Як правило, заголовки, які позначають місце подій, стоять перед тими главами, де події розгортаються статично, де різка динаміка сюжетного руху не простежується. Заголовки позначення місця подій іноді збагачуються називанням головної події або концептуального, іноді емоційного, послання автора, що стали об’єктом оповіді в тому чи іншому розділі: “Веверлі-Онор”, “Кавалерійський полк на квартирах в Шотландії”, “Вождь і його замок”, “Подорож у Лондон”.

Інші заголовки глав називають події твору, які мають важливе значення для розгортання романного сюжету, – історичні або соціально-побутові: “Новини з Англії”, “Лист із Туллі-Веолана”, “Похід”, “Нарада і її наслідки”. Назви розділів відображають головну подію, що рухає сюжет або акцентує увагу на якійсь ідеї, авторській оцінці певної події: “Допит”, “Канун битви”, “Битва”, “Сутичка”, “Сліди спустошення”, “Повернення додому”. За цими заголовками можна скласти уявлення про хід сюжету і його ідейне наповнення. Роман “Веверлі” відзначається композиційно-сюжетною єдністю, адже Веверлі є чітко визначеним головним героєм твору, а його сюжетна лінія є, по суті, єдиною, принаймні магістральною. Тому заголовки розділів тут мають ніби більше сенсу, адже читач знає, на події в житті якого персонажа вони вказують. Серед подібних розділів є тут і такі, що носять заголовки з функцією динамізації сюжету, інтриги (“Неочікувані труднощі”, “Тайна починає прояснятися”, “Інтриги любовні й політичні”, “Знайомі – старий і новий” – романтична поетика “маски”).

На сюжетному рівні літературний твір складається з різноманітних мотивів, які треба розуміти як найменші змістовно-композиційні частини його художнього світу. Мотиви, у свою чергу, організовуються в сюжетні лінії певного героя; якщо ці мотиви є динамічними, подієвими, вони формують сюжетну дію твору, фабулу, стають основою сюжетного часу, якщо мотиви статичні – вони формують простір художнього світу.

В історичній белетристиці В. Скотта переважає концентричний тип сюжету, але є й елементи хронологічного типу. Прикметно, що переважна концентрація дії на одному персонажеві або на кількох зразу жодним чином не впливає на те, чи сюжет дотримується причинно-наслідкового принципу однієї дії, чи в ньому переважає проста хронологія подій. Скажімо, в романі “Квентін Дорвард”, незважаючи на об’єднання сюжету навколо фабули життя і правління короля Людовіка XI та герцога Бургундського, автор часто втрачає відчуття концептуальності подій і вони набирають характеру хронотопних звітів про

чергове місце перебування героїв, стаючи виявом швидше хронологічної, ніж причинно-наслідкової послідовності.

Навіть у тих романах, де переважає сюжетна лінія одного героя (“Айвенго”, “Веверлі” “Пуритани”), фабульним центром твору стає історична подія, а не персонаж. Це збіднює сюжет романів і виправдовується лише тим, що історія сама тяжіє над ними, що їхня діяльність у творах переважає їх людське самовиявлення. Цим пояснюється мінімальна кількість внутрішніх конфліктів зазначених героїв, а якщо вони усе-таки є, то їх розв’язанню бракує оригінальності. Всю постать Роб Роя та Робін Гуда, наприклад, можна звести до проблеми народного месника. Ряд персонажів – Генрі Мортон, Веверлі, Айвенго, тощо – своїми діями в межах романного сюжету розвивають тільки одну проблему – конфлікт особистого почуття і державного обов’язку.

Власне, основна сюжетність історичної белетристики В. Скотта полягає у тому, що в його романах розвивається сюжетна лінія вигаданого персонажа, на якій поступово нарощуються видумані події, які розгортаються, однак, на цілком конкретному історичному тлі. Характерний для таких творів центральний морально-етичний конфлікт вигаданого героя (причому не тільки головного, а й другорядних), який здебільшого витікає з історичних обставин його доби, дозволяє відтворювати авторові так званій дух епохи, що вважається одним з найголовніших завдань історичної белетристики. Концентричний сюжет, замкнений навколо магістральної лінії головного героя, уможлиблює мандрівку читача – разом із центральним персонажем – в історичному часі і просторі, а в безпосередніх зіткненнях героя з історичними обставинами розкривається дух епохи.

У розвитку сюжету роман В. Скотта будується як “історія молоді людини”, яка через життєві обставини потрапляє в кругообіг історичних подій. Захоплений потоком подій, набуваючи життєвого досвіду, він поступово стає учасником цих подій (Веверлі, Квентін Дорвард, Мортон). Так усередині “авантюрного роману” зароджуються елементи майбутнього “виховного роману”.

В. Скотт завжди уникає другого сюжету всередині роману. Така структура сюжету приводила його до однолінійності. Багатолінійна композиція роману буде розроблена і розкрита уже пізніше, коли у романі знайде відображення ряд другорядних проблем, втіленням яких стануть герої, котрі займатимуть самостійне положення в творах.

Усі романи шотландця об'єднані загальною композиційною системою, де образи і мотиви пов'язують події і служать засобом сюжетного розвитку роману. Так, перші його романи пов'язані загальним мотивом “втрати і відновлення прав спадкоємця”, або “утвердження невинності героя”. Цей мотив обрамлений історичними подіями чи побутовим матеріалом (романи “Веверлі”, “Айвенго”, “Роб Рой” та ін.). Вказаний мотив, котрий повторюється в більшості романів, набувши уже форми художнього прийому “лінійної кореляції”, бере свій початок у першому романі (“Веверлі”), він стає загальним конструктивним мотивом – “лейт-мотивом” всієї групи романів, поряд із мотивом “подорожі з пригодами” молодого героя.

Кожен із романів В. Скотта показує, що він був “пошуком” автора свого методу, власного стилю. Свої “Веверльські романи” письменник створював без всякого плану, не знаючи, чим кожен з них буде закінчений.

Перші романи В. Скотта показують, що сам він прагнув створити єдину загальну схему, в яку можна було б укласти всі події із життя своїх героїв і дотримуватися її впродовж всієї творчості. До конструктивних прийомів, що склалися в композицію сюжету романів В. Скотта, можна віднести роль епіграфів, розповідача, фольклорної і живописної характеристики, таємничого злочину, прийоми літературної містифікації, таємниці героя і т. ін.

Центральною проблемою поетики В. Скотта в композиції сюжету була “проблема конфлікту”, глибоко пов'язана з його суспільно-історичними поглядами, якій підпорядкована була решта всіх компонентів його стилю.

Свої романи В. Скотт будував на інтересі до перехідних історичних періодів, до грандіозних суспільних конфліктів і європейського, і національного значення, як наприклад, повстання якобітів, буржуазна пуританська революція,

хрестові походи, боротьба англо-саксів проти норманів, буржуазії з феодалами, народу проти привілейованого стану. Цим конфліктам він надавав глибокого соціального сенсу, в основі яких лежали економічні причини.

“Конфлікт” у романах міг бути викликаний і особистими відносинами: любов’ю героя до героїні, яка належить до ворожого табору (Веверлі – Флора Мак Івор), або до вищого стану, але і в цих випадках природа конфлікту залишається вірна своїм соціально-історичним умовам.

“Внутрішній конфлікт” романів В. Скотта ґрунтувався на трагізмі існування людини в умовах феодального суспільства, на зіставленні приватних інтересів і феодальних, чужих окремій людині. В. Скотт відмовився від ідеї фатуму, сліпого випадку в житті людини, які ще можна було зустріти в романах XVIII століття.

Сюжет романів В. Скотта – це життєва ситуація героя, невільного в своєму виборі, зв'язаного невидимими відносинами з навколишнім середовищем: “Щось незвичайне повинне було бути в положенні Кемпбела і в його характері; але ще дивнішим здавалося те, що його долі як би призначено було впливати на мою і знаходитися з нею в якомусь зв'язку” [173, с. 208].

Пронизуючи драматизмом подій сюжети своїх романів, В. Скотт намагався відрізнитись від авторів “просвітницьких” і “готичних” романів й по-новому вирішувати в них “проблему конфлікту”. Він пов'язує її з історичними подіями, від яких повністю залежить доля його героїв.

Сюжетами В. Скотта часто бувають події, прославлені у народній поезії, чи місця і замки, з якими пов'язані героїчні таємничі легенди. Також у багатьох романах є народні пісні й балади, виправлені автором або створені ним у народному стилі. Це надає особливого колориту історичної і локальної достовірності, характерної для В. Скотта.

На початку роману майже завжди трапляється один чи кілька традиційних незнайомців, які пізніше виявляються центральними особами драми. В “Айвенго” – це сам Айвенго, вигнаний син Седріка, котрий повернувся на батьківщину із Хрестового походу і котрий здійснює на турнірі чудеса

хоробрості; “Чорний лицар” таємно зниклий після турніру, виявляється королем Ричардом III, інкогніто подорожуючим по своєму королівству, яким заволодів його брат; у “Роб Рої” – сам Роб, наполовину розбійник, наполовину герой; у “Квентіні Дорварді” – король Людовік XI, котрий видавав себе за простого купця. Особливо характерним для постановки сюжету у В. Скотта є таємничий персонаж, який зазвичай знаходиться, так би мовити, позаду сцени, за лаштунками, але все ж керує всією дією. Ці персонажі є інколи дуже низького звання, що робить їх особисте втручання у долі героїв особливо неочікуваним. Частково таку роль грає Роб Рой в однойменному романі і циган Мограбін у “Квентіні Дорварді”.

Вище ми відзначали однолінійність вальтерскоттівського роману. Уточнюючи це положення, треба додати, що письменник задіював декілька груп персонажів, з першого погляду зовсім не пов’язаних одних з другими. Завдяки такій структурі сюжету прозаїк має можливість подавати у творі картини різноманітних соціальних прошарків, змальовувати суспільство одночасно у всіх його верствах. Наприклад, в “Айвенго” – лісові розбійники, лицарі, саксонці й нормани, королівський двір і глухе провінційне помістя, свинопас, клоун, юродивий, всіма переслідуваний єврей і король. Ця напруженість інтриг, багатих пригодами, подіями, інтересом, ця одразу захоплююча зав’язка і складне, до самого кінця незрозуміле переплетіння подій перейшли до В. Скотта від широкої традиції готичного роману. На цьому наголошує і німецький вчений В. Дібеліус, підкреслюючи вплив “готичної” літератури на творчість В. Скотта, що особливо цінне, бо саме так, як простежується зв’язок шотландця з реалістами XVIII ст. Філдінгом і Річардсоном, можна простежити їхній зв’язок із англійськими готичними письменниками. Ще один критик, який вивчав готичні елементи у В. Скотта, вказує, що французька “несамовита школа” (*école frénétique*) бере свій початок із англійського готичного роману жахів. Р. Гартленд присвячує цілий розділ свого дослідження, щоб показати, що у Скоттових історичних романах, які були надзвичайно популярними у Франції, чимало елементів французької “несамовитої школи”. Отже, зафіксовано певний

перехід між англійською й французькою школами. Р. Гартленд наводить такі риси англійської готичної школи у Скоттових романах: замилювання таємничістю й напруженням дії, схильність до сцен із катами й тортурами, циганами та розбійниками, чорна магія й чаклунство, мальовничі краєвиди в бурю, таємничі злодії, розсувні стіни, як у романах Редкліф, вірші перед кожним розділом та рясно розкидані по всьому тексту балади й поеми, що мають створювати особливий настрій [цит. за: 11, с. 29]. Усі ці риси більшою чи меншою мірою знаходимо у творах В. Скотта. Ось лише декілька прикладів таємничості й напруження в романі “Роб Рой”: поява загадкової тіні у вікні бібліотеки Діани Вернон; незнайомец, який призначає зустріч Френкові Осбалдістону опівночі на мості через Клайд. А найбільше готичних елементів у “Нареченій з Ламмермуту”. Проте у В. Скотта дія вже була спрощена – не те, щоб їй не вистачало подій: вона набрала простоти завдяки своїй логічній впорядкованості, концентрації подій, строгій їх підпорядкованості основному задуму роману. Пригода втрачає своє самостійне значення, перестає бути самоціллю. На перший план виступає питання композиції.

Роман В. Скотта нагадує своєю композицією драму, і в наближенні роману до драми також є його немала заслуга. Процес драматизації роману розпочався у XVIII ст., найбільш жваво протікав він в англійському романі, який у той час посів чільне місце у національній літературі. Еволюція “драматичної композиції” досліджується у монографії В. Кросса “Розвиток англійського роману”, який переконливо доводить: драматизація тогочасного англійського роману відбувалася досить інтенсивно і виявилася достатньо виразно [232].

Проте повного розмаху цей процес набув у літературі першої половини XIX ст. На цьому етапі епізоди й персонажі романів, на кшталт розробленої драматичної структури, тяжіють до однієї значної події, тією чи іншою мірою підпорядковуються їй як організуючому центру. А це вже не що інше як відхід від “хронікального роману” з домінуючим композиційним принципом

додавання і перехід до “роману події” з чітко визначеним композиційним центром, елементами драматичної композиції.

Подібне поєднання роману й драми, як зазначає Д. Наливайко [126, с. 242], цілком свідомо й цілеспрямовано практикував В. Скотт в історичних романах, які відіграли принципово важливу роль у становленні роману ХІХ ст. Відчуваючи нагальну необхідність з’ясування цієї проблеми, котра мала для нього передусім практичне значення, В. Скотт у 1814 р. перервав працю над своїм першим романом “Веверлі” і написав “Дослід про драму”, де звернув виняткову увагу на питання драматичної композиції. Її єдиним законом він вважав єдність дії, “централізований інтерес”, якому підпорядковуються всі епізоди твору. “Один централізований інтерес, – писав він, – що підпорядковує собі побічні епізоди, котрі, в свою чергу, його посилюють, повинен пронизувати всю п’єсу. Він повинен розпочинатися разом з п’єсою і розвиватися разом з нею, він повинен постійно бути в полі зору і завжди в русі, доки не прийде до катастрофи; вона все завершує і розв’язує” [цит. за: 126, с. 242]. Забороняється вводити в твір епізоди, які не стосуються централізованого інтересу, а тим більше, сюжетні лінії зі своїм окремим інтересом.

Цього ж принципу єдності дії, що ґрунтується на одному “централізованому інтересі”, В. Скотт дотримується у своїй романістиці, починаючи з “Веверлі”. Проте єдність дії він розумів не в дусі класицистичної традиції, а орієнтувався на драматургію В. Шекспіра, котра відповідала тогочасному смаку. У ній він знаходив розгалужену, складну і водночас єдину дію, низки подій, спрямованих, однак, до єдиного центру, низки, що не відволікають уваги від головного інтересу, а, навпаки, своєю розмаїтістю і послідовністю привертають її до нього. Це драматичне чи, точніше, драматургічне ядро у численних романах В. Скотта виражене по-різному, в одних – з більшою визначеністю (наприклад, у “Веверлі”, “Пуританах” та ін.), в інших – з меншою (зокрема, в “Квентіні Дорварді”, “Айвенго” та ін.), але воно є в кожному з них. Зокрема, в романі “Айвенго” маємо, за визначенням Б. Реїзова, п’ять сюжетних мотивів: це повторне завоювання головним героєм коханої –

Ровени – і повторне завоювання королівства Річардом I, процес відьми, звинуваченої у чаклунстві і виправданої, далі – помста жінки насильникові, який раніше її збезчестив, і нарешті, фольклорний мотив шляхетного розбійника Робіна Гуда. Але всі ці сюжетні мотиви взаємопов'язані та взаємопроникні, зливаються у спільне русло “централізованого інтересу” – боротьби короля Річарда за престол [158, с. 431-440].

В. Скотт скаржився на те, що у романіста немає ні сцени, ні декорації, ні трупи акторів, у його розпорядженні тільки слово, про все він може лише оповісти, але це він має зробити так, щоб читач все це побачив на уявній сцені [158, с. 457-458]. Одна з важливих структурних ознак роману XIX ст. – тяжіння до побудови розділів як розгорнутих сцен, котрі складаються з опису обстановки й мізансцен та з відтворення дії в її безпосередній очевидності, з діалогів та полілогів, до яких переходить основна зображувально-виражальна роль у цих розділах-сценах. Ця тенденція цілком виразно простежується вже у романах В. Скотта. Він вважав, що опис, оповідь і драматична форма, тобто діалог, – три основні складники мистецтва романіста, котрі мають органічно поєднуватися і взаємодіяти в тканині твору, причому особливу увагу він звертав на діалог.

Широке входження діалогу в роман і розширення його функцій наочно розкривається у В. Скотта, з якого розпочався незвичайний розквіт романного жанру в літературі XIX ст. Велику кількість діалогів він вважав однією з характерних рис своїх романів і розцінював як відхід від розповідної форми до форми драматичної. Він був цілком свідомий того, що ряснота діалогів зближує його роман з драмою і ставить читача в позицію глядача, переключає його увагу на персонажів і полишає в тіні оповідача. Важливу перевагу “нової форми” В. Скотт саме й бачив у подоланні суб'єктивізму оповідача і в можливості відтворювати життя об'єктивно, у “безпосередній очевидності”. Водночас діалог набуває у нього поліфункціональності, бере на себе не тільки виражальні, а й зображальні завдання, за його допомогою романіст прагне адекватніше передавати не тільки психологію персонажів, а й колорит епохи. Для нього, –

резюмував Б. Реїзов, – діалог був синтетичною формою, яка передавала водночас епоху, характер, переживання, думку і дію, а часто також пейзаж і обстановку” [158, с. 467].

В уста своїх героїв В. Скотт вкладає старовинні типові висловлення, слова, які вийшли з ужитку і якнайкраще відтворюють давні традиції і дух епохи. Діалог у нього соціально замальований – моряк, учений, придворний, коваль і солдат говорять різною мовою. Слід згадати хоча б мову шотландських пуритан у “Пуританах”, таку типову, сповнену біблійних цитат, образів і зворотів, що збігаються з народними висловленнями, і особливо діалоги в “Айвенго”, де у боротьбі двох мов, саксонської і франко-норманської, так яскраво відображається соціальна боротьба в Англії XII ст.

Крім того, у діалозі часто подана експозиція роману, значна частина викладення подій. Завдяки цьому дія оживає: між нею і читачем немає тієї третьої особи, оповідача, вона сприймається більш безпосередньо і здійснюється майже на його очах. Таким було свідоме завдання В. Скотта. У статті 1817 р., підписаній Ерскінім, але деякою мірою належній В. Скотту, це висловлено чіткіше. Говорячи про значну наявність діалогу у своїх романах, В. Скотт пише: “У цьому, можливо, виявляється система, адже... з наполегливістю, яка доходить до афектації, він уникав звичайної розповідної мови і надав своїм творам, наскільки це було можливо, драматичну форму. У багатьох випадках це дуже допомагало посиленню враження, тому що постійно утримувало дійових осіб і дію перед очима читача і ставило його в положення глядача у театрі, котрий повинен уловлювати смисл того, що відбувається із того, що говорять один одному дійові особи, а не із пояснень, спрямованих безпосередньо до них” [цит. за: 126, с. 255].

Отже, для В. Скотта була природною глибока драматизація структури роману, що вело до ґрунтовної зміни, кажучи словами Т. Манна, його “поетичної позиції”. За визначенням Т. Манна, поетична позиція епіки – “так було”, позиція драми – “ось, як воно є” [116, с. 273]. Глибокі структурні зміни,

що відбулися в романі ХІХ ст., – це зрушення від епічного “так було” до драматичного “ось, як воно є”, від епічної оповіді до драматичного показу.

Говорячи про драматизацію структури роману, слід зазначити, що в українській літературі ХІХ ст. неабияким майстром такої розбудови сюжету літературного твору виявився М. Старицький. Його літературна практика спочатку як драматурга, а потім і як прозаїка в цьому переконує. Власне, з драматизації прозових творів М. Гоголя і переробки не надто сценічних п'єс українських авторів (Я. Кухаренка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного) розпочав відточувати свою сюжетотворчу майстерність письменник, адже сюжетні ходи можуть бути одним із показників сценічності драматичного твору. Скажімо, виразно драматургічного походження прийом, коли поява нового персонажа в сюжеті означає і його новий хід чи оберт. До речі, такий прийом практикувався ще в давній українській драматургії, куди був запозичений із античних поетик. З тих же давніх літературних часів і прийом переказу етапів історії через діалоги, незрідка практикований М. Старицьким. Тільки у давніх драмах передісторію і післяісторію зображеного зазвичай виспівував хор.

Однією з особливостей сюжетобудови в усій прозі М. Старицького, зазначає В. Поліщук, є активне використання в ній вставних діалогів, з допомогою яких автор частіше за все намагався заповнити певні часово-просторові розриви у плинні загального сюжету чи мотивувати логіку подій та характерів. Така риса засвідчувала помітне урізноманітнення сюжетотвірних прийомів, прагнення письменника будувати нетрадиційний як для класичної літератури сюжет, котрий виявляє тяжіння до діалогічності, а не монологічності (прямої авторської чи оповідачевої, або опосередкованої – через героїв). Риса, яка для художньої практики Старицького-прозаїка дуже характерна і котра доволі яскраво засвідчила застосування письменником власного драматургічного досвіду у побудові прозових творів, особливо ранніх. Виразно відчувається цей драматургічно-діалогічний досвід у романних полотнах письменника (насамперед у трилогії). Відтак маємо відзначити слухність

міркування Є. Барана, котрий, аналізуючи українську історичну прозу другої пол. XIX ст., у т.ч. і твори нашого автора, зазначає, що “одночасно у творах вбачаємо, крім Старицького-письменника, ще й Старицького-режисера. В деяких епізодах чисто сценічними ефектами змушує автор переживати і хвилюватися, не уникаючи при цьому елементів мелодраматизму і сентименталізму” [14, с. 33].

Сюжетний досвід М. Старицького формувався з урахуванням впливу його драматургічного досвіду, а також особливостей історичної літератури взагалі, для якої досвід європейських літератур став важливим джерелом сюжетного збагачення. Для М. Старицького (як і раніше для П. Куліша) особливий інтерес, становила сюжетотворча практика В. Скотта й пізніших європейських авторів історичних романів, з якої бралися як загальні принципи побудови твору, так і відповідні дрібніші прийоми. Крім того, на кінець XIX ст. помітно збагатилася власними здобутками в цьому питанні вітчизняна (українська) література, опановуючи різні прийоми сюжетобудови. (“Більш напруженим і гострим стає сюжет...”, – пише про цей літературний час П. Федченко [195, с. 17]). До того ж М. Старицькому видавцями певним чином замовлявся тип сюжету, а саме – сюжету гострого, динамічного, інтригуючого. Вже у середині XIX ст. в нашому письменстві спостерігається видиме збагачення досвіду сюжетотворення творів на історичну тематику. “На відміну від історичних творів Квітки, для яких характерний хронікальний сюжет, – пише Є. Нахлік, – повість і роман Гребінки прикметні більш продуктивним концентричним сюжетом, з яким пов’язані значні успіхи європейської романтичної прози” [128, с. 92].

Кожен із творів М. Старицького класично обрамлюється прологом та епілогом, котрі, по-перше, засвідчують витримування письменником традицій класичної літератури, а по-друге, доволі сконденсовано виражають ідейно-художню тональність зображуваного. Означена риса властива й романам В. Скотта. Прологи у прозових формах письменників відносно невеликі й відіграють функцію своєрідних смислово-тональних зачинів, стильових камертонів. Семантична структура зачинів у їхній прозі має загалом сталий і

неодноразово повторюваний вигляд: зазвичай вказується час і місце подій, про які йтиметься у творі. І вибудовуються вони за доволі традиційною для письменника схемою – від загального до конкретного (в часі і просторі), від більш значного до менш помітного. Чи не найпоказовіший у цьому сенсі у М. Старицького пролог-зачин до діалогії про І. Мазепу, де вибудовується відповідний ланцюжок смислових картин: степ – долина – двір – хатина – дівчата – їхня розмова. Те ж, але у стислішому вигляді, бачимо у його трилогії про Богдана. Виразна й романтична наснаженість прологів-зачинів: “Безбрежная, дикая степь мертва и пустынна; укрылась она белым саваном и раскинулась белою скатертью кругом, во всю ширь глаза ... А там дальше, до конца-края, однообразно и тоскливо бело. Серое свинцовое небо кажется от этого мрачным, а конец горизонта еще больше темнеет, резко выделяя снежный рубеж. Ни пути, ни тропы, ни звука! ...Ничтожен кажется человек среди этой беспредельной нелюдимой пустыни!..” [180, с. 7]. Дуже схожа картина романтичного зачину і в “Молодости Мазепы”, де теж основний смисловий акцент робиться на тих же хронотопічно екзистенціальних поняттях безбережності, волі, миті, вічності, контрасту... “Далеко разлился синий, могучий Днепр, убежал он от сел и городов в дикую степь и разлился, разметался на ее широкой груди. Есть где разгуляться ему здесь, на необъятном просторе; к этим вольным берегам еще не подступала суетная, продажная жизнь. Синий Днепр, синее небо, жгучее солнце, степь зеленая, цветущая, безбрежная, как море, вольная, как душа казака! Смотришь и не насмотришься! Степь да небо, небо да степь, и тонет взгляд в этой лазурной дали. Только кое-где “маячат”, среди зеленого моря, высокие могилы, грустные памятники забытой потомками славы! Стоят они, одинокие и забытые, словно угрюмые старцы среди чуждых им юных людей. Тихо кругом, грустно кругом...” [177, с. 13]. Дещо прозаїчніші й емоційно скупіші прологи до романів В. Скотта, де автор одразу вступає в історичний час описуваних подій.

З епілогами в романах письменників ситуація дещо інша. Реально невеликі розділи, які можна кваліфікувати як епілоги, присутні й виділені у

більшості їхніх романів. Не відокремлений, але фактично присутній невеликий епілог у романі “Кармелюк” М. Старицького та у “Квентіні Дорварді” В. Скотта. Не зв’язані безпосередньо з розгортанням ліній у М. Старицького, епілози по-різному дистанційовані в часі від зображуваних подій (в діалогії – десятирічна віддаленість, в інших двох романах – майже дотичні до описуваного). Письменники використовують епілози для стислого повідомлення про долі основних дійових осіб романів. В епілогах також зберігається романтичний пафос, відчутні трагедійно-катарсисна нотка, у В. Скотта – традиційна щаслива кінцівка. Ця розв’язка – слабке місце романів В. Скотта. За традиціями “просвітницьких романів” його твори мали “щасливий кінець”, але їх оптимізм був штучним, “щасливий кінець” виявлявся грою випадку. Торжество чесноти, відновлення справедливості відбувалося за допомогою “благородних людей”, їх втручання в долю позитивного героя.

У романних полотнах обох письменників історична канва функціонально активна, нестатична і досить впливова. Для ролі історичної канви М. Старицький і В. Скотт обирали складні й драматичні періоди вітчизняної історії, коли в тісний вузол спліталися релігійні, національні і соціальні проблеми буття народу. З цього погляду історична канва була внутрішньо напруженою і визначала семантику вигаданої лінії у всіх романах. Якими б важливими і відносно самостійними у М. Старицького в розвитку дії не були сюжетні лінії, скажімо, Ганни Золотаренко чи Марильки-Єлени, їх вага і значеннєвість у трилогії, безсумнівно, зумовлюється лінією Богдана Хмельницького, дотичністю перших до останньої; Мар’яни Гострої, Галини чи навіть гетьмана Петра Дорошенка стосовно фабульної лінії Івана Мазепи в діалогії; галереї жіночих сюжетних ліній (Марини, Уляни, Олесі, Розалії) стосовно Кармелюкової фабульної лінії. Те ж можемо говорити про сюжетні лінії Квентіна Дорварда, Айвенго, Веверлі та ін. з однойменних творів В. Скотта, сюжетна лінія котрих повністю залежна від ходу лінії історичних персонажів.

Ще однією традицією у сюжетних лініях романів обох авторів, хоча й не такою важливою, як пригодницька й готична, була традиція героїко-любовного лицарського роману, а також балада. Це джерело забезпечує такі мотиви: героїчна дружба із супротивником, взяття в полон вродливої жінки, дуель через вродливу жінку (останнє є сюжетним мотивом і пригодницької літератури). Тут маємо зазначити, що такі сюжетні лінії входили до класичної схеми історичного роману, де історична лінія завжди перепліталася з любовною. Цю схему започатковує В. Скотт і продовжується вона в українській літературі в “Чорній раді” П. Куліша. М. Старицький, як старанний і уважний послідовник названих відомих майстрів, ефектно й доволі ефективно продовжив традицію.

Отже, в застосуванні і традиційних, і нетрадиційних прийомів сюжетобудови М. Старицький спирався й на випробуваний часом літературний досвід. Говорити про схему чи модель романів прозаїків просто неможливо. Численні мотиви й традиції, від яких вони беруть свій початок, – пригодницька, готична, лицарська, баладна, а ще ж вичерпні можливості поєднання всього цього в окремому романі, не піддаються визначенню такої категорії. Можна говорити лише про певні повторювані лінії в усіх романах. Оскільки ж переліки мотивів у романних полотнах В. Скотта та М. Старицького майже ідентичні, їх можна поєднати й підсумувати таким чином: дія на тлі громадянської війни або якогось конфлікту; один або декілька лицарів подорожує; протагоніст потрапляє до замку, де відбувається бенкет, і зустрічає прекрасну даму; між героями стає інший залицяльник, який інколи заволодіває красунею силоміць чи підступом; конфлікт через жінку веде до дуелі; жінка зціляє пораненого протагоніста; він опиняється в таборі ворога, і часом ватажок повстанців розкриває йому свої плани; протагоніст або якась інша важлива дійова особа опиняється за ґратами; як засіб утечі з в'язниці – перевдягання; часто-густо виринають таємничі ситуації; похмурий ліс та кубло злодіїв; шлюб і родинне щастя в кінці; монарх повертає собі трон. Щодо побудови белетристичного сюжету, то виділяються дві визначені схеми – характеро-каузального та епізодичного типів.

4.3. Особливості часово-просторової організації історичних романів В. Скотта та М. Старицького

Художній час як аспект загальнонаукового освоєння реального часу є предметом вивчення літературознавства, оскільки він разом із художнім простором слугує засобом поглибленої характеристики художнього образу, що забезпечує цілісне сприйняття поетичної дійсності та організовує композицію твору.

Серед українських науковців до проблеми художнього часу зверталися Н. Копистянська, Л. Цибенко, Н. Тодчук, Л. Приходько, О. Маланій та ін. Свого часу Й. Куриленко спостеріг, що “у романі “Буря” події розгортаються дещо жвавіше, ніж у попередньому творі (романі “Перед бурей”) [98, с. 58], а пізніше В. Беляєв у статті про роман “Останні орли” відзначив, що інколи “М. Старицький свідомо концентрує дію роману в часі й просторі”, а “одночас у ряді випадків (...) ніби “розтягує” дію” [24, с. 36]. Означеної проблеми у романно-повістевих творах М. Старицького торкнувся і В. Поліщук [152].

Мету цього підрозділу вбачаємо у тому, щоб виявити через аналіз художньої структури романів В. Скотта та М. Старицького оригінальну та своєрідну часову модель їхніх творів, що, у свою чергу, уможливить окреслення індивідуальних констант стилю прозаїків з огляду на їх власну концепцію часу. Велике значення для сюжету творів мають часо-просторові відносини, які, на думку М. Бахтіна, є організаційними центрами основних сюжетних подій роману. У хронотопі зав'язуються і розв'язуються сюжетні вузли, у ньому “має місце злиття просторових і часових прикмет у осмисленому і конкретному цілому” [17, с. 121]. Спосіб використання категорій простору і часу впливає на якість композиційної домінанти, тобто домінанти художнього світу твору. Категорія часу відіграє велику роль у тих творах, де переважає дія з причиново-наслідковим зв'язком, тобто у фабульних творах з концентричним типом сюжету. У нефабульних творах композиційною домінантою може бути літературний персонаж. Це стосується, головним чином, психологічної прози, та

серед творів В. Скотта і М. Старицького жоден не можемо зарахувати до цієї групи.

В історичній белетристиці В. Скотта і М. Старицького, відповідно до особливостей сюжету чи різноманітних його ліній, можна спостерігати одночасне існування кількох семантичних типів часу: авантюрного, побутового, біографічного, історичного, біолого-вікового.

Авантюрний час є часом чистої пригоди, але, незважаючи на динамізм, який передбачається сюжетом такого твору заради досягнення ефекту пригодництва, М. Бахтін стверджує, що це найбільш статичний хронотоп. Світ і людина в ньому абсолютно готові й нерухомі. Ніяких потенцій становлення, росту, зміни тут немає. Цей час “ніякого сліду в житті героїв і їх характерах не залишає” [17, с. 127]. Фабульний динамізм відбувається у порожньому часі, позбавленому історичної локалізації, власне, через те, що це був романний час, який відрізняв грецький роман від епосу з його історичним часом і становив ніби генологічну ознаку нового жанру.

Щось від цього типу хронотопу є в кожному романі письменників, де герої проходять через неймовірні випробування, карколомні пригоди. Проте ми не бачимо внутрішньої зміни персонажа, бо він народився героєм, і в той момент, коли ми вперше бачимо його, він вже є сформованою особистістю, яка в численних життєвих перипетіях обростає, щоправда, досвідом і знанням, але внутрішньо залишається статичною, незмінною.

Історичний роман, на відміну від давньогрецького роману, не може залишатися в порожньому часі й не мати жодної історичної локалізації. У творах В. Скотта герой діє, швидше, не в історичний епічний час, коли наратор розповідає про те, що сталося до історії, про час святий, історичний, в якому оповідна дистанція між наратором і часом описуваних подій є нездоланною, а в час середовища, тобто суспільна, політична, ментальна реальність, у якій відбуваються історичні події, супутні подіям життя героя. Звісно, у романах В. Скотта, відчутна деяка сакральність історичного хронотопу, але дистанція між часом нарації і часом сюжету значно скорочується завдяки тому, що автор

спрямовує ідею цих творів до своїх сучасників, історичні події, описані у творах, мають свої витoki і причиново-наслідкові пояснення, котрі апелюють до цілісної живої історії, до якої залучене як минуле, так і сьогодення.

У В. Скотта сюжет зосереджено навколо життєвого шляху одного персонажа, саме від його біографічного хронотопу узалежнюються й усі інші хронотопи – історичний, побутовий, що покликані відтворювати час середовища, в якому обертається герой протягом тривання сюжетного часу. Хронотопи середовища, крім функцій локального та історичного колориту, виконують у творах англійського письменника й інші важливі ідейно-пізнавальні ролі. Більше того, виходячи з політики авантюрного хронотопу щодо головного героя, автор проводить його різними сюжетними перипетіями не для того, щоб показати свій персонаж у розвитку, змушувати його змінюватись відповідно до динамічних обставин його життя, а для того, щоб показати дух епохи, ознайомити читача з різними історичними середовищами, які мінімально впливають на характер героя. Такими середовищами в романах є Шотландія для англійця, та навіть для жителя нижньої Шотландії – Шотландія верхня, гірська. До кожного з цих хронотопів середовища автор відшукує відповідний ключ, який поєднував би їх з біографічним хронотопом персонажа.

Романної практики М. Старицького такий хронотоп і такий час у ньому стосується не повністю, тому ситуація потребує додаткових коментарів та ілюстрацій.

У романах М. Старицького історичної тематики практично немає авантюрного часу в чистому (класичному), сказати б, вияві, до якого можна б застосувати ще одну стислу бахтінську характеристику: мовляв, “це порожній час...”, у якому “не може бути, звичайно, й мови про історичну локалізацію...” [17, с. 128]. Навіть у цілком вигаданих сюжетних лініях романів М. Старицького присутня певна історична конкретика, котра відповідним чином, більшою чи меншою мірою, локалізує, історизує зображуваний художній час. Суть випадку М. Старицького в аналізованій проблемі полягає в тому, що в його романах авантюрний час виявляється у багатьох частковостях, по-різному проявляється в

різних сюжетних лініях – історичних чи вигаданих, суто пригодницьких. Власне, тут немає нічого дивного, адже, за тим же М. Бахтіним, “...не обов’язково, звичайно, щоб увесь роман будувався в авантюрному часі грецького типу, достатня деяка домішка елементів цього часу до інших часових рядів, щоб з’явилися й неминучі супутні йому явища” [17, с. 133].

Авантюрний час чи супутні з ним явища в романах обох письменників властиві насамперед вигаданим сюжетним лініям чи домисленим перипетіям історичних сюжетних ліній, зазвичай спрямованих у письменника на досягнення ефекту пригодництва. Авантюрний час має і конкретні сфери художньої реалізації у їхній прозі, виявляючи в них очевидну, а інколи й майже абсолютну статичність. Останнє особливо стосується широко практикованих романістами любовних історій. Глибина й сила любовних пристрастей Морозенка й Оксани (трилогія), Мазепи й Галини (дилогія) та ін. у М. Старицького, Айвенго й Ровени (“Айвенго”), Ізабелли й Квентіна (“Квентін Дорвард”), Веверлі та Рози (“Веверлі”) та ін. у В. Скотта лишаються фактично незмінною, проходячи через мережу різноманітних випробувань у душі романтичної пригодницької чи історико-пригодницької класики. “Це кохання, – зауважує М. Бахтін, – лишається абсолютно незмінним протягом усього роману...” [16, с. 239].

Образу Ганни Золотаренко М. Старицького протягом її тривалого романного буття, здається, не торкається навіть елементарно-біологічний час. Упродовж десятиліття вона лишається незмінно молодою, з такими ж незмінними почуттями й рисами вдачі. Здебільшого зупинений час над внутрішнім світом виписаних авторами романних героїв, вони внутрішньо статичні, але називати цей час порожнім не випадає, бо він певним чином історично конкретизований.

Поведемо тепер мову про час історичний. М. Старицький у кожному зі своїх романів зображує відносно невеликі часові періоди: від неповного року в романі “Останні орли” (1768), до понад двадцяти років у романі “Кармелюк” (1812-1835). Трилогія й дилогія теж мають досить чіткі хронологічні межі, на

котрі вказує або сам автор, або їх можна без надзусиль визначити за описаними подіями (“Перед бурей” – 1638-1646; “Буря” – 1646-1648; “У пристани” – 1648-1654; “Молодость Мазепы” – 1666-1667; “Руина” – прибл. 1672-1676).

Схожа ситуація і з романами англійського письменника. З погляду організації художнього часопростору в романах В. Скотта маємо, умовно кажучи, і “сюжет-подію”, яка триває близько одного-трьох місяців, і “сюжет-історію” тривалістю в кілька років, і “сюжет-біографію”. Таке кваліфікування сюжетів романів досить умовне, адже, скажімо, той же “сюжет-подію” можна назвати й “сюжетом-історією”, але ототожнити їх повністю не можна. Сюжети практично всіх романів В. Скотта відзначаються напруженістю й гостротою, але міра напруженості й гостроти, принаймні за зовнішнім, подієвим сюжетом, не однакова. Найпомітніший стиснутий час, де описані події тривають кілька тижнів чи місяців. Природно, що й сюжет у цих творах динамічніший і, в сенсі часу, функціонально активніший, явно сприятливіший для пригодництва. У кожному з наведених варіантів сюжетів якраз і помітна різниця в концентрації чи розрідженні часу, в його побутовому вимірі.

Досить цікавий і побутовий вимір історичного часу в різних романах та мистецьке (у т.ч. сюжетне, подієве) насичення того побутового виміру. Скажімо, в романах М. Старицького, де охоплено триваліші періоди (“Перед бурей”, “Кармелюк”), письменник без напруги оперує цілими роками, їх плином, не надто переймаючись їх змістовим (сюжетним, подієвим) наповненням: “Четыре года пролетели над Суботовым, как четыре дня.” [180, с. 392]; “Целая неделя пролетела незаметно ...” [182, с. 545]; “Две недели прошло с тех. пор...” [180, с. 576]; “Два роки пролетіли для Маринки...” [178, с. 33]; “Проминуло ще три роки. Тричі ліси міняли своє пишне вбрання, тричі прилітала весна...” [178, с. 54] і т. ін. В інших романах М. Старицького, а у В. Скотта тим більше, оперування такими протяжними відрізками вже немає.

Історичний час і час персонажа мають у творах обох прозаїків взаємозворотний зв'язок – вони впливають один на одного. Але, оскільки головними героями їхніх романів є здебільшого визначні історичні постаті, це

переважно вони чинять вплив на історію й на долю інших персонажів: від короля Ричарда I у В. Скотта залежить подальша доля Айвенго, від прощення короля Англії – доля Веверлі і його родини, від короля Людовіка – доля Квентіна; у М. Старицького від рішення гетьмана Богдана Хмельницького – доля усього українського народу тощо. У свою чергу, якщо розглядати зовнішній сюжет, без впливу історії не залишається жоден персонаж романів обох письменників, але якщо аналізувати внутрішній сюжет – сюжет розвитку характеру персонажа, то прикладів такої взаємодії надзвичайно мало і вони потребують окремого поцінування.

Історичний час змушує зовнішній хронотоп героїв змінюватись. Тут можемо спостерігати залежність другого від першого (диалогія про Мазепу М. Старицького): соціально-політична ситуація в Україні XVII ст. – інцидент із поляками і напад на них, правові наслідки нападу – подорож героя на Січ за допомогою, загроза Туреччини на півдні України – потрапляння в полон до турків. Однак жодна з цих подій не змушує героя змінитися, показати розвиток свого характеру. Серед таких персонажів вирізняються Роб Рой та Кармелюк: для цих героїв історичний час становить постійний виклик, на який вони мають відповідати, роблячи свій вибір і змінюючи свою долю. Їхній вибір у межах історичних обставин – це доля людини поза законом.

Цікаво поглянути на часопросторові стосунки у творах В. Скотта і М. Старицького крізь призму категорій “закритого” і “відкритого” хронотопу (ці категорії теоретично опрацював Д. Лихачов) [107]. Закритий часопростір “внутрішньо сюжетний”, у якому живуть і переміщуються герої, котрих письменник ставить у ті чи ті хронотопічні межі, дає відчуття волі чи неволі. Зовнішній часопростір романів швидше існує для дослідника-аналітика чи, можливо, і для допитливого читача. Якщо ми вище вказали на хронологічні межі описаного в кожному з романів обох авторів, то варто звернути увагу й на їх просторові (географічні) параметри. Тут виявляється доволі цікава тенденція щодо М. Старицького: кожен із наступних романів прозаїка (послідовно: трилогія, диалогія, “Кармелюк”) охоплює дедалі меншу географічну площу

(простір). Якщо просторова панорама трилогії поширюється на всю Річ Посполиту (Польща, Литва, Україна), охоплює Крим, Чорне море, частково Західну Європу, то в романі “Кармелюк” – усього кілька подільських повітів. У В. Скотта найбільші просторові (географічні) параметри простежуються в романі “Веверлі”, тут події розгортаються як у Англії, так і у Шотландії. Тут просторовий чинник певним чином екстраполюється на проблемно-тематичний зміст романів, котрі сукупно творять панорамну епопею боротьби народу за своє національне буття. Зниженню масштабу боротьби відповідає і зменшений просторовий масштаб зображуваного в романах.

Зовнішнє оперування часопростором виявляється і в тому, як письменники визначають порядок чергування в романах сюжетних ліній і зображеного в них. Їх волею творені події і задіяні в них герої динамічно переносяться на десятки, сотні чи й тисячі кілометрів, чим досягається необхідний ефект панорамності і зображуваних подій і самого художнього тексту. Інколи вони почергово перекидають розповідь з одного до іншого супротивного табору, й навпаки (маються на увазі не тільки табори військ, а й дипломатичні чи політичні табори супротивників), здобуваючись на ефект такої собі політичної та воєнної “вольтової дуги”, тобто напруження й гостроти сюжету.

Досить близько до зовнішнього оперування часопростором у романах можна віднести й різноманітні описи просторових картин у текстах творів – міст, замків, місцевості, поля бою тощо.

Якщо дотримуватися визначення дослідника Д. Лихачова, то нашим письменникам більше притаманний хронотоп закритого типу, адже відкритий часопростір зумовлює вихід історичного контексту за межі сюжету – у творі передбачається наявність інформації про події, які відбуваються одночасно з фабульними, але не збігаються з хронотопом сюжетних подій. Проте не можна сказати, що всі твори романістів абсолютно ізольовані, не пов’язані з глобальнішим історичним часом, не включені в ширший часовий плин і загальний історичний контекст описуваної доби. Про деякі твори прозаїків

можна сказати так: вони мають закритий хронотоп, але в межах відкритого типу сюжету, який не передбачає обертання навколо однієї особи чи одного місця, бо сам є часто суцільним історичним контекстом з ледве прокресленими персональними лініями героїв.

Саме про такий тип хронотопу і сюжетної композиції можна говорити щодо дилогії про Мазепу М. Старицького та “Пуритани” й “Айвенго” В. Скотта. Дилогія М. Старицького не має одного головного героя – лінії персонажів тут, взагалі не є важливими. Ідея твору – протистояння поляків і українців, тому важать тут не так герої, як події, що відбуваються у різних куточках України. Твір поділено на дві частини, в котрих описано події XVII ст. (у першій показано правління гетьмана Дорошенка, у другій – наслідки його політики). У романах В. Скотта хоча головний герой і є чітко визначеним, проте він не несе у собі основного ідейного навантаження. Основна ідея роману “Пуритани” – це показ протистояння різних релігійних конфесій, і політична обстановка, яка сформувалася у країні внаслідок цих роздвоєнь. Роман “Айвенго” показує життя Англії у XII ст. та її поділ між саксами та норманами. Головними ідейними гравцями стають історичні особи, що рідко трапляються в безпосередньому контакті, та події культурно-історичного характеру, які передають дух епохи і створюють враження наявності історичних реалій. Тож розділи романів нагадують сцени наближення до героїв та подій, які відбуваються в різних місцях (географія тут дуже широка) й подаються хронологічно, причому важливими є не герої та їхні сюжетні лінії (вони не мають якоїсь визначеної структури, початку і кінця), а сам хід історії та історична ситуація, яка призводить до тих чи інших подій. Події та хронотоп змінюються не залежно від долі певного героя чи героїв твору, а в залежності від того, де саме і з якими героями відбуваються події, важливі для ідеї твору, для тієї історії, яку автор прагне донести до читача. Отже, у творах письменників немає відчуття замкненості, закритості часопростору, адже не можна сказати, що фабульні події відбуваються поза історичним контекстом – вони всі є цим історичним

контекстом, щоправда, контекстом однієї ідеї, під яку автор ніби складає для нас історію.

Сюжети історичних романів письменників здебільшого характеризуються чіткою часовою конкретизованістю, головним чином за рахунок того, що фабула будується на відомих історичних подіях, датах, місцях, тобто тих орієнтирах, які мають бути відомі читачеві поза твором. Трапляються прямі вказівки на якісь історичні дати або часові рамки, в основному в назвах творів: “Веверлі, або шістдесят років назад” у В. Скотта; “Перед Бурею – исторический роман из времен Хмельниччины” у М. Старицького. У самих текстах творів історичне датування зустрічається рідко (наприклад, “1812 р., напровесні, коли на благодатному Поділлі стелилася оксамитом озимина...” [178, с. 5]; “Друга половина п’ятнадцятого століття підготувала ряд подій, які призвели до того, що Франція досягла величезної могутності ...” [173, с. 11], “Наприкінці минулого століття у Шотландії була добре відома одна досить помітна людина ...” [249, с. 3], “У 1685 році, коли Аргайл погрожував висадкою у Шотландії, а Монмут готувався вторгнутися у кордони Західної Англії...”, “Вранці 5 травня 1679 – з цієї дати і починається наша розповідь...” [249, с. 3]), адже дія творів, наповнених вигаданим сюжетним матеріалом, нарощується на каркас загальновідомих історичних подій, таких як: Переяславська угода, битва під Жовтими Водами, прийняття гетьманської булави, вбивство гетьмана Многогрішного та ін. у М. Старицького; яacobінське повстання, виступ пуритан, Хрестовий похід тощо у В. Скотта.

Крім того, автори часто наводять точні цифри, цитати, якісь історичні реалії із зазначенням інформаційного джерела, для формату історичної белетристики, здавалось би, зовсім необов’язкового. Скажімо, коли в трилогії Богдан Хмельницький зачитував декрет польського короля чи основні пункти Переяславської угоди, то у таких документах автор дотримувався повної достовірності й передавав їх повністю, не вибірково і без будь-якого втручання в офіційний документ. В. Скотт, у свою чергу, таких документальних матеріалів у твори не вводить, а подає їх широкі пояснення в посторінкових коментарях.

Ця інформація для відтворення духу епохи є потрібною та цікавою, але письменники турбувалися ще й про довіру до себе з боку читача, тож наводять і джерело такої точної інформації. Ці посилання і вказівки на конкретні джерела описуваних епізодів історії свідчать про те, що письменникам були не чужі позитивістські тенденції в літературі, які вимагали наукового підходу. Крім того, на тлі доведеної історичної достовірності правдивішими виглядали й вигадані події та факти, які, все ж таки, становлять домінуючу масу кожного художньо-історичного твору. Часова конкретизація стала однією з найголовніших вимог літератури Нового часу, в якій почало формуватись історичне мислення. Але, судячи з усього, у межах згаданого історизму В. Скотту та М. Старицькому була ближча романтична програма відтворення історичного колориту, ніж позитивістська настанова на простеження суспільно-соціальних причин історичного розвитку, виникнення соціальних чи психологічних типів.

Одним із найголовніших чинників історичного колориту і сюжетної експозиції є побутовий часопростір, яким розпочинається буквально кожен історичний роман прозаїків. Письменники ніколи не починали творити із відкритої дії, з динаміки, бо будь-які дії мають тут статичне підґрунтя, яке готує читача до сприйняття історичного часу і людей в ньому, їхніх звичок, настроїв, соціального статусу, побутових умов. Побутовий хронотоп іноді займає навіть кілька початкових глав, а потім спорадично повторюється між подальшими, дієвими частинами романів. Це пояснюється тим, що виникає потреба ознайомити читача з кількома героями та їхніми побутовими характеристиками одночасно, або ж показати нове для читача місце, де відбуватиметься наступна важлива для сюжету подія.

Більше шансів на естетичний успіх мають хронотопи персонажів там, де, завдяки сюжетному розвитку, реалізується якась із загальних типологічних моделей часопростору: мотиви дороги, зустрічі, порога, дому, площі тощо. Мотиви дороги й зустрічі домінують там, де вони є основними сюжетотвірними

чинниками, або ж тоді, коли автор змушує свого героя долати великі відстані з метою відкритості сюжету і репрезентації подій із перспективи персонажа.

Це ті герої, котрі, крім мотиву дороги, мають іще й мотив зустрічі, а відтак і порога, тобто ті, для яких дорога стає чинником перелому в їхній долі і, відповідно, поворотом у сюжеті твору. Такими персонажами в англійського письменника є майже всі його головні герої, під час подорожі відбувається їхня зустріч, наслідком якої стане одруження. Мотив порогу постає перед Айвенго вже після повернення до батьківського дому, мотив порогу стає актуальним і для інших персонажів романів – Френка Осбальдістона, Квентіна Дорварда, Веверлі, – бо факт одруження кардинально змінює їхнє життя.

Мотив дороги і зустрічі характерний здебільшого і для героїв М. Старицького – таких, як Богдан Хмельницький та Іван Богун, Мазепа та Дорошенко, Кармелюк. Їхні дороги могли простягатися вздовж всієї України, та й не тільки (Річ Посполита, Туреччина, Литва), приносячи їм зустрічі з різними людьми.

Загалом, у романах обох письменників присутній не абстрактний простір, а існує його більш чи менш очевидна територіальна прив'язка – Україна у М. Старицького, у В. Скотта здебільшого – Шотландія. До речі, для просторових переміщень у великій прозі письменників не важливо, про історичну чи вигадану сюжетну лінію йдеться. Просторова конкретика, виписана в романах, по-перше, додатково засвідчує історизм творів, а по-друге, в цій частині свідчить про близькість романних полотен українського автора до художнього досвіду європейських письменників в освоєнні просторового чинника.

Порівняно з грецьким романом, де авантюрний час, за М. Бахтіним, потребував і абстрактної просторової екстенсивності, у хронотопі дороги дуже чітко виявляється органічна єдність часових означень із просторовими, власне, їх взаємообумовленість. Переміщення героїв у часі є і їх переміщенням у просторі, доланням простору.

Щільність часоплину в історичних романах М. Старицького дуже низька, письменник намагається охопити якомога більші пласти часу – тож художньою домінантою його творів стають не герої та їхня психологія, що вимагало б значного уповільнення, ущільнення як їхнього внутрішнього часу, так і часу сюжетного, а часопростір фабули, історичної дії, яка захоплює у свій полон і долі головних героїв. М. Старицький використовує тактику поглинання часу найчастіше тоді, коли хоче побіжно розповісти про тривалі події, які не мають для нього ідейно-художнього значення в плані їхнього детальнішого розкриття.

Хронотоп історичних романів як М. Старицького, так і В. Скотта майже не знає таких форм художнього часу, як часова інверсія, ретроспекція чи перспектива. Письменники намагаються не ускладнювати структуру творів і майже ніде не порушують лінійності історичного часу.

Ще одним засобом хронотопізації художньо-літературного образу є пейзажі й інтер'єри, яким письменники приділяли значну увагу. Тут є детальні описи інтер'єрів будинків, подано чудові описи одягу, зняття, автори наводять чимало історичних реалій. Пейзажу прозаїки не надають надмірної уваги. Оскільки психологізм їхніх романів низький, пейзаж так і не став засобом вираження внутрішнього стану героя. Як пейзажі, так і інтер'єри, які є засобами хронотопізації, мають у творах прозаїків спрямування на сюжетну дію, а не на персонаж. Через те образи героїв у них мають вигляд завжди більш статичний, ніж образи подій. Хоча іноді їм вдавалися прориви у “мандрівних” героях, де зміна хронотопу створювала враження внутрішньої зміни.

Отже, в історичній белетристиці В. Скотта і М. Старицького переважає концентричний тип сюжету, причому не хронотоп обслуговує сюжетні лінії певних образів, а персонажі і динаміка їхнього життя в художньому світі працюють на хронотоп творів, який, у свою чергу, визначає – через свої різновиди (історичний, побутовий, авантюрний тощо) – дух епохи та історичний колорит. Навіть у тих творах, де переважає сюжетна лінія одного героя, фабульним центром твору стає історична подія, а не персонаж. Цим пояснюється й низька щільність часоплину (намагання охопити якомога більші

пласти часу), яка призводить до художнього домінування не героїв та їхньої психології, що вимагало б значного уповільнення, ущільнення як внутрішнього часу, так і часу сюжетного, а часопростору фабули, якій підпорядковані також описові партії творів – пейзажі та інтер'єри. Незважаючи на те, що в романах письменників фігурують деякі фрагменти, в яких концептуальний часопростір максимально наближається до перцептуального й де, завдяки сюжетному розвитку, реалізується якась із загальних типологічних моделей часопростору (мотиви дороги, зустрічі, порога, дому), образи героїв мають вигляд завжди більш статичний, ніж образи подій.

4.4. Образна система історичних романів В. Скотта та М. Старицького

Розвиток романтизму на початку XIX ст. викликав у мистецтві могутній інтерес до індивідуального, відмінного від повсякденного, до людської особистості як такої. На рівні націй, народів, що населяють Європу і взагалі Землю, таким індивідумом ставала нація, зі своїм неповторним індивідуальним мистецтвом, культурою, історією. Романтизм індивідуалізував людську особистість, епоху, народність і природу. Вирішальну роль у цьому відношенні відіграли митці, котрі першими звернулися до національної історії. Створюючи історичні шедеври, вони, звичайно, у зображенні подій тієї чи іншої епохи не могли оминати моделювання на сторінках своїх романів образів історичних осіб, відомих їх читачам. В англійській літературі таку пальму першості, звичайно, отримав В. Скотт, а в українській – її віддають М. Старицькому.

Вище вже неодноразово в тому чи іншому контексті ми торкалися проблеми героя (образу) у прозовій творчості М. Старицького і В. Скотта. Тепер настав час звернутися до самого персонажа: спробуємо визначити особливості творення художніх образів прозаїками та їх реалізацію в романах; показати функцію в композиції творів; виявити, наскільки вони є маскою-уособленням тієї чи іншої ідеї автора, а наскільки відповідають гегелівській формулі “розкриття людини” у сфері її психології та світогляду.

Саме таку реакцію на “ціле людини-героя, яка збирає всі пізнавально-етичні визначення й оцінки і завершує їх в об’єднане й єдине конкретно-зримо, але й змістове ціле”, М. Бахтін називав “специфічно естетичною” реакцією [16, с. 91].

Досліджуючи стосунки автора і героя, М. Бахтін припускав, що “часом автор безпосередньо вкладає свої думки в уста героя під кутом зору їхньої теоретичної або етичної (політичної, соціальної) значимості, для запевнення в їхній істинності і для пропаганди, але це вже не естетично продуктивний принцип стосунків автора і героя” [16, с. 94]. Безперечно, російський дослідник мав тут на увазі низький естетичний рівень тенденційного героя, коли думка автора не достосовується до його художнього буття як певного цілого, як естетично достовірного, органічного набору біологічних, психічних, соціальних та інших якостей, що констатують його антропологічний код.

Статус цього персонажа визначають такі міркування М. Бахтіна: при сприйнятті персонажа “відбувається переробка думки для відповідності з цілим героя, не з теоретичною єдністю його світогляду, а з цілим його особистості, де поруч із зовнішністю, з манерою, з цілком визначеними життєвими обставинами, світогляд – тільки момент, тобто замість обґрунтування й переконування відбувається все-таки те, що ми називаємо інкарнацією сенсу буття” [16, с. 94-95].

Як відомо, образ персонажа невіддільний від сюжетно-композиційної єдності твору, його природа є фрагментарною. Це можна констатувати також як проблему розвитку, зміни персонажа в сюжеті твору, а ці якості мають особливо важко даватися тенденційному письменникові, який, зазвичай, пов’язує героя з певними ідейними настановами, робить його втіленням якоїсь ідеї, її алегорією і маскою. Проте в історичних романах В. Скотта і М. Старицького є образи, яким удається уникнути однозначності, котрі багато в чому засвідчують своє цілісне буття в естетичному світі твору.

У літературі XIX ст. В. Скотт і М. Старицький були не єдиними авторами історико-літературних творів, які намагалися не тільки розважити читача, а й

донести до нього якусь ідею. Це ознака таких видатних творів, як “Міхаель Кальхаас” (1810) Г. фон Клейста, “Собор Паризької Богоматері” (1831) та “Дев’яносто третій рік” (1874) В. Гюго, “Заручені” (1827) А. Мадзоні, “Капітанська дочка” (1836) О. Пушкіна, трилогія про Генріха Наварського О. Дюма-батька (1845-1847). Ідейний доважок творів на історичну тематику мав вигаданий, а не реально-історичний персонаж, оскільки він міг, не спонукаючи письменника до відступу від історичної правди, нести державну думку, традицію державності.

Цікаво, що в історичних творах М. Старицького практично не натрапляємо на вигаданих персонажів серед головних героїв. Тому ідейне навантаження мають у його романах відомі історичні постаті (Богдан Хмельницький, Дорошенко, Мазепа, Богун, Кармелюк та ін.), однак значно цікавішими з естетичного погляду є історичні постаті, в яких не відтворення історичної правдивості, а авторський домисел відіграє провідну характеротворчу роль.

В. Скотт досягав цього тим, що змальовував відому історичну постать не як головного героя, а більше як елемент тла та історичного колориту, в той час як головну ідейно-змістову роль у цих творах відігравали вигадані або напіввигадані персонажі, що, на відміну від історичних, більшою мірою несли в собі особистісне начало. Саме ці образи несуть оте особистісне ціле персонажа, про яке говорив М. Бахтін, і саме завдяки тому особистісному цілому ці персонажі не так підпорядковуються авторові, як вступають з ним у діалог.

Проблема особистості у романтиків є провідною, навколо якої ґрунтуються всі інші аспекти їх ідейно-естетичних позицій. У вирішенні проблеми особистість і суспільство романтики переносили наголос на перший компонент цього зіставлення, вважаючи, що розкриття і утвердження людської особистості, її всебічне вдосконалення врешті-решт призведе до утвердження високих суспільних і громадських ідеалів. Зазвичай такі сильні натури романтична література шукала і знаходила у національній історії, оскільки цей напрям формувався, утверджуючи національну свідомість, увагу й любов до

історії народу, його побуту, усної словесності з її міфологією і фантастичними елементами.

Однак, відкривши людину історичну і ставши на шлях осмислення національного характеру, європейські й українські романтики, а серед них і В. Скотт та М. Старицький, мусили зважати на доволі важливу обставину у процесі її образотворення, а саме на фабулу, оскільки вона (історична людина – О. П.) має власну справжню історію. Отже, йдеться і про дотримання принципу історизму.

У романах М. Старицького наявна широка галерея героїв – сильних особистостей, героїв-правителів. Вони є в кожному романі, і їхня роль зазвичай – ключова, стрижнева, навколо них розгортається все чи майже все коло осмислюваних у творах проблем. Це – Богдан Хмельницький, Іван Мазепа і Петро Дорошенко, Максим Залізняк, Кармелюк, Богун, Кривоніс, Сірко, Самойлович, Гонта, Вишневецький, Потоцький та ін. Романах В. Скотта не притаманна така широка галерея упровадження образів реальних історичних постатей, вони не займають центрального місця у творах і не мають основного ідейного навантаження.

Виписуючи образи історичних людей переважно за приписами романтичного стильового дискурсу, письменники здебільшого мусили зважати і на “власну справжню історію” кожного з цих людей. Остання ж (а це і мотиви соціальні, і суспільні й особистісні суперечності, і вагання та сумнів, і непопулярні дії, котрі за художньою і життєвською логікою не можна подати романтично-піднесено) переконливіше давалася до художнього висвітлення у стильовій площині, котра близько стоїть і до реалістичного зображення, котрого вони не цуралися. Такий стильовий синкретизм особливо властивий для творення образів реальних історичних осіб, наприклад, того ж Богдана Хмельницького, Мазепи, Кармелюка у М. Старицького, Людовіка XI, герцога Бургундського, Річарда I, претендента Карла Стюарта та ін. у В. Скотта.

Новий тип героя у літературі кінця XIX ст. нерідко виступав у симбіозі романтичних (неоромантичних) і реалістичних типологічних поглядів, що й

спостерігаємо у романах В. Скотта і М. Старицького, власне у портретній характеристиці головного героя. Тонкий кольоропис у зображенні постави героя, гармонійна відповідність зовнішності з його моральним єством, внутрішнім світом, сутністю – весь цей майстерний словесний портретний дрібнопис нагадує класичний живописний портрет, у якому подано детальне зображення постави, статури, обличчя і т. ін.

Уже з самого портретування Богдана читач має розуміти, що перед ним – незвичайна особа. “Лицо у козака было мужественно и красиво: высокий, благородно изваянный лоб выделялся от синеющих на подбритых висках теней еще рельефнее своею выпуклостью и белизной ... умные, карие, узко прорезанные глаза горели меняющимся огнем, сверкая то дивною удалью, то злобой, то теплясь вкрадчивой лаской... Сквозь смуглый тон гладко выбритых щек пробивался густой, мужественный румянец и давал козаку на вид не более 35 – 37 лет...” [180, с. 4]. Цілком у дусі такої стильової тональності короткими, але виразними штрихами автор додає синонімічних смислових нюансів цьому образу, часто не цураючись і відверто монументальних поз: “Все оглянулись и увидели стоявшего во весь рост в лодке могучего козака; лицо его пылало от жара, а глаза горели гордым огнем” [180 с. 43]. Описуючи купання Богдана в зимовому Дніпрі, що вже є моментом екстремальності, інші дії сотника, М. Старицький майже обов’язково наголошує на особливих, виняткових його рисах: у нього “могучие взмахи”, “богатырское тело”, “богатырский храп”, “необычайный аппетит”. Далше Богдан показаний винятково дбайливим господарем, авторитетним і чуйним главою родини, він наділений багатьма талантами: неперевершений знавець фортифікації, умілий лоцман, “Богдан был отличный бандурист и в душе музыкант...” [180, с. 157] тощо. М. Старицький весь час так моделює образ Богдана Хмельницького й колізії навколо нього, що задовго до 1648 року він бачився таким, яким реально й історично став уже в ході очолоної ним Визвольної війни. Письменник весь час вів лінію на особливу, Богом визначену місію Богдана в історичній долі України. Ця лінія романтична у своїй суті й весь час культивована М. Старицьким, щодо образу

Богдана має свої початки в українському історико-героїчному фольклорі й давньому письменстві. Прозаїк її активно використав, помітно увиразнивши і збагативши цілком властивою для його естетики релігійною символікою й образністю. У такому смисловому контексті Богдан Хмельницький під пером автора постає в образі українського Мойсея. Вельми характерне і знакове звернення владики до Богдана, котрий тріумфально в'їхав до Києва: “Ты, как Давид, с одним лишь пращем пошел на грозного Голиафа и поверг гордого к стопам своим, и его же мечом сокрушил ненавистника. Ты, как Моисей, вывел из тьмы египетской свой народ и возвратил ему обетованную землю... Ты – избранник Господень, и на тебе почиет десница Его!..” [181, с. 472]. У цій частині творення образу Богдана спостерігаємо його виразну романтичну ідеалізацію.

Але М. Старицький, за всієї його відносної авторської волі у ставленні до образу реальної історичної особи, послідовно зважав також на історичну фабулу життя і діяльності Хмельницького, а отже, мусив помітно приземляти свого героя до суворих реалій українського буття XVII ст., показувати не тільки його злети, але й поразки, прорахунки, сумніви, та ще і вдаватися до глибшої психологічної мотивації думок і вчинків гетьмана. Такі ж осмислювані теми, як і прийоми їх осмислення, логічно вели у протилежний від ідеалізації бік. Деідеалізація ж категорії образу (характеру), “утвердження героя в ролі суверенного суб'єкта” (М. Кодак), котре ми частково спостерігаємо і в образі Богдана Хмельницького, були вже рисами реалістичного стильового дискурсу.

Не повторюючи синонімічні у своїй смисловій і стильовій значенневості приклади, відзначаємо, що М. Старицький схожим чином виписує й образи ряду інших історичних осіб, наприклад – Івана Мазепи. У трактуванні образу цього героя присутні й риси ідеалізації (знову ж, щодо зовнішності, рис характеру, здібностей і талантів, тієї ж музикальності, наприклад), й виразні ознаки реалістичного зображення. У центрі уваги діалогії М. Старицького постає образ майбутнього гетьмана України І. Мазепи. Знайомство читача з головним героєм розпочинається уже з першої частини роману включенням романтичної легенди

про покарання молодого Мазепи та його випадковий порятунок. Цій легенді М. Старицький надає власної інтерпретації і не ставить її у центр твору, він констатує сам факт такого покарання і не зосереджує на ньому багато уваги. Ці пригоди були не важливими, прохідними для меткого розуму і цілеспрямованого характеру Мазепи. Автор акцентує увагу на такій рисі характеру Мазепи, як далекоглядність, бажання будь-якою ціною врятувати батьківщину. Майбутній гетьман думав про те, звідки взяти сили, щоб визволити Україну, з ким можна побрататися, щоб перемогти ворога, а заради волі батьківщини таке єднання є справою вдячною. У характеристиці Івана Мазепи як історичної постаті й людини М. Старицький виходить на оцінки, повторені пізніше Р. Мартелем та І. Борщакком у книжці “Іван Мазепа: Життя і пориви великого гетьмана”: “Мазепа при всій своїй інтелігенції та енергії не був програмовим героєм. Як справжній державний діяч і добрий дипломат, ішов за потребами своєї доби, хитався, кидався на всі боки, був вовком, лисом і тільки людиною з пристрастями, себелюбством, упертістю та інколи надто великою вірою у свої сили” [27, с. 8]. Отже, як бачимо М. Старицький наділяє свого героя неабияким розумом, відчайдушною відвагою, тонкою кмітливістю і винахідливістю, що допомагають йому в складних, а часом, здавалося б, і безвихідних обставинах. Ці риси вдачі Мазепи виявляються протягом розвитку основних сюжетних вузлів роману.

Романіст подає портретні характеристики динамічно, залежно від специфіки розвитку сюжетних ліній твору. Опис зовнішності Мазепи поступово вкраплюється в розвиток драматичних колізій, органічно komponується залежно від наростання і розвитку дії, причому в найбільш психологічно загострених моментах життя самого героя. Автор не просто відтворює, змальовує події, він із захопленням оповідає про свого героя у творі, милується ним. Своє захоплення персонажем він показує переконливо, реалістично, і це надає оповіді своєрідного розмаїття, витонченої художності, сповненої теплоти і ліричності.

Особливо зауважимо про концепцію творення образу героя останнього роману М. Старицького – Кармелюка. Романний герой має реального

історичного прототипа – однофамільця, а, отже, може претендувати на ситуативне місце поряд зі стрижневими героями трилогії й дилогії. Отже, Кармелюк у М. Старицького на початку роману – “юнак років двадцяти, який міг вразити будь-кого своєю стрункою постаттю й надзвичайно гарним обличчям. Росту він був вище середнього, широкий у плечах і в грудях; але атлетична будова тіла пом’якшувалася стрункістю ліній і гармонійною пропорційністю. Риси його обличчя були витончені й сповнені шляхетності та гордості. Крізь прозору білість шкіри виднівся ніжний рум’янець незайманих сил. Світле попелястого кольору волосся м’якими хвилями відтіняло високе, мов із мармуру витончене, чоло; гарно окреслений ніс, а рухливими ніздрями, був сухорлявий і мав посередині характерний типовий горбик; голубі, великі очі сяяли полиском енергії і разом з тим були сповнені невимовної чарівності, а брови, темні, низько окреслені й пригнуті до перенісся, надавали їхньому виразу демонічної зосередженості; та цьому демонізму трохи суперечили чуттєві губи, опущеними тонкими лініями вусиків, вони вабили до пестощів, поцілунків і екстазів кохання...” [178, с. 10] Такими пієтетними епітетами подано характеристику Кармелюка на початку роману.

Можна схарактеризувати цю майстерність у передачі зовнішності своїх героїв як особливий авторський прийом індивідуалізації. Перш за все, це скрупульозна детальність і бажання автора відразу повнокровно і цільно відтворити зовнішність свого героя. Подальші портретні деталі, характеристики лише подають додаткове розширене уявлення про характер і вдачу Кармелюка, глибше і ще повніше розкривають особистість героя в інших частинах роману.

У М. Старицького портрет подано у певних, лише йому притаманних вимірах, він дещо ідеалізований, що, очевидно продиктоване законами жанру пригодницького роману. Саме через опис зовнішності персонажа письменник яскраво відтворює зовнішній і внутрішній світ свого героя, його думки, почуття показує зміну настроїв, психічний стан тощо.

Зміна емоційно-вольових настроїв Кармелюка, його рішення вдатися до збройної боротьби також передається за допомогою портретних деталей: якщо

на початку твору “очі його лише блищали”, виявляючи велику енергію, то згодом вони, “наче дві розпечені вуглини, гнівно горять з-під насуплених брів”.

Розчарування в попередніх задумах, душевна надломленість, відхід від активної боротьби позначається і на зображенні його зовнішності. “Він тримався сутулуватого, по-старечому; худе обличчя його було порізане зморшками: сивувата борода скуйовджена” [178, с. 676]. Постать Кармелюка привертає також увагу ще й своїм незвичайним талантом та ерудицією: у творі він постає досить обдарованою людиною: грає на торбані, бандурі, клавикордах, добре співає, імітує спів солов’я, більше того – сам складає пісні.

За схожими принципами М. Старицький виписав ще ряд романних персонажів, котрі мали в історії реальних прототипів. Письменник майже не тримався історичної канви їх доль, а віддавав перевагу художнім концепціям розвитку таких героїв (наприклад, образи Івана Богуна, Максима Кривоноса, Петра Дорошенка та ін.). Найбільш символізований образ у всій прозовій спадщині М. Старицького – образ Івана Богуна. Вже те, що цей образ долає приземленість історичних реалій, переживає дійсні роки реального історичного прототипа, вочевидь легендаризується й виростає у виразний образ-метафору, найперше засвідчує його явний символічний зміст. У творення ж конкретного романного образу Богуна автор не привносить жодної негативної рисочки, послідовно і принципово опоетизовує героя зусебіч, активно спираючись на фольклорний досвід. Богун – незрівнянний, навіть ідеальний лицар-запорожець із відповідним родоводом, про який сам і розповідає: “Не пела надо мной мать нежных, жалобных песен, – звон оружия да сурмления запорожских труб привык я слушать с детской поры! Не чесала мне нянька, не мыла головки – чесали мне ее терны да дожди дробные. Не сказывала родная мне тихих рассказов – ревел передо мною Славута-Днипро! Не ласку женскую слышал я с детства, а строгий козацкий наказ!” [177, с. 109]. Неперевершеним “ангелом помсти і богом війни” виписаний Богун на полі битви, романтичним і зворушливо вірним та відданим у нерозділеному коханні. Можливо, і в нещасливе для Богуна кохання до Ганни письменник теж укладає зміст не без

символіки: кохання, мовляв, не є питомою рисою справжнього козацького лицаря. Можливо, така семантика аналізованої ситуації дещо перекривається суто пригодницьким ефектом цієї любовної історії. Певніший символічний зміст має образ Богуна в діалогії, де він символізує і тяглість державництва України від пори Хмельниччини (своєрідний заповіт Богуна Мазепі [177, с. 181]), і застереження від руйнації здобутого чи навіть уособлення самого сумління й карі за немудре гетьманування (яскравий епізод – гнівні докори Богуна Дорошенкові [177, с. 893-894]) тощо. І вже зовсім символічною прочитується в контексті описуваних подій загибель Богуна – як крах здобутого державництва і всієї справи його життя. Безсумнівно, у романах М. Старицького Богун постає образом глибоко трагічним у своїй суті, як і ще ряд персонажів прози романіста. Сам І. Богун у порівнянні з Хмельницьким, Мазепою та ін., сприймається як персонаж куди більш однозначний і одноплосинний. Герой є просто ідеалом, еталоном мудрості, добра, справедливості, цілеспрямованості, досить освіченою для свого часу людиною. Письменник подає його образ у кращих традиціях народно-пісенної і баладної творчості, у ньому відповідно, можна побачити чимало таких рис, які знаходимо в народних улюбленців Сірка, Кривоноса, Кармелюка.

Дослідження історичної белетристики кінця XIX – початку XX ст. показують, що письменники робили ставку на сильні особистості, на героїв правителів з пантеону національної історії, які відігравали ключові ролі у структурі цих творів і навколо яких розгорталися основні проблемні кола: герой і народ, герой і влада, герой і мораль тощо. На той час більшість письменників були прихильниками вальтерскоттівської манери історичного роману, й упроваджували відомі історичні постаті не в якості головних героїв, а більше як елемент тла.

Історичних персонажів у романах шотландця обмаль, але вони найбільш досконало і глибоко розроблені. Це залежало, мабуть, від матеріалу, який був у його розпорядженні. На основі мемуарів, документів, вчинків історичних діячів автор здогадується про мотиви, якими вони керувалися, проникає в їх

психологію, відтворює їх неявні риси. Ця робота, майже настільки ж дослідницька, як і художньо-психологічна, особливо захоплювала В. Скотта. Його цікавить не психологічна ситуація сама по собі, а конкретна історична подія. Він намагається пояснити саме цей момент, цих людей, цей поворот подій упродовж історичного процесу. Крім того, він як історик цікавиться не стільки пристрастями, скільки системою вчинків, політичною тенденцією, характером царювання. Таким чином, інтерес до характеру у В. Скотта тісно пов'язаний з його розумінням історії. Характер історичного персонажа є невід'ємним від його політичної діяльності.

Значення історичної особи для В. Скотта визначається тим, наскільки повно у ній втілюються риси, важливі і потрібні для виконуваної нею соціальної ролі. З цієї точки зору письменник і аналізує характери сильних особистостей реальних історичних осіб. Ніде, мабуть, не проявляється це з такою виразністю, як в одному з найкращих романів В. Скотта “Квентін Дорвард”.

Тут протистоять один одному два монархи, – французький король Людовік XI і бургундський герцог Карл Сміливий. Перший – представник ідеї “національної” держави, абсолютної (необмеженої) монархії, яка тоді народжувалася, – не дуже був схожий на звичайне уявлення про короля. Це був чоловік скупий, ощадний, хитрий і лукавий, який діяв не стільки мечем, скільки інтригами і підкупамі. Сучасник каже про нього, що він “краще за всіх збагнув майстерність сіяти розбрат поміж людьми”. Він і сам казав про себе: “Той король, який не вміє прикидатися, не вміє королювати” [173, с. 7].

Характер Людовіка XI – це мішанина хоробрості й полохливості, скупості й марнотратства, розумного розрахунку й безсоромного віроломства, марновірства і ясного розуміння своїх намірів. Із великою майстерністю В. Скотт розкриває цей характер з усіма його деталями. “Досить хоробрый, коли це було потрібно для якоїсь корисної або політичної справи ... Спокійний, хитрий, глибоко відданий своїм власним інтересам, він поступався і гордістю, і пристрастю, коли вони могли стати на перешкоді цим інтересам. Він ретельно дбав про те, щоб приховати свої дійсні почуття й наміри від усіх близьких до

нього: “Коли б я дізнався, що мій власний капелюх довідався про мої секрети, я кинув би його у вогонь”. Ніхто із сучасників Людовіка або людей інших часів не розумів краще за нього, як слід скористатись із слабостей своїх близьких, не даючи водночас їм можливості використати його ж власні слабості.

Він був мстивий і жорстокий до того, що знаходив насолоду в чисельних страхах, які відбувалися з його наказу...

Так само скупість Людовіка перетворювалася на показове марнотратство, коли треба підкупити фаворита або міністра феодала-суперника, щоб відвернути неминучий напад чи розгромити ворожі угруповання.

Хоч сам він і був найбрехливіший і найнещиріший з людського роду, проте деякі з найбільших його помилок походили від занадто нерозважного довір'я до чесності інших людей. Щоб довершити опис цього жахливого характеру можна ще відзначити дві риси, завдяки яким Людовік то кидає подачку, то вдаючись до крутих заходів, стає серед грубих войовничих державців того часу... Перша з цих двох рис – надмірна забобонність – хвороба, якою небо часто наділяє людей, що відмовляються виконувати приписи релігії. Друга його властивість – з якою перша часто чомусь сполучається – це нахил до низьких втіх і розпусти” [173, с. 13-14].

Особистість і поведінка монарха з невідворотністю формуються внаслідок суспільно-політичної обстановки в його царювання; якщо його риси обумовлені часом, то і час, у свою чергу, обумовлений тим, наскільки вдається правлячій особі вгадати потреби епохи і підкорити їм себе і свою політику. Отже, особисті недоліки короля не тільки породжені епохою, а й частково відповідають її потребам.

Другий (Карл Сміливий) – це типове втілення ідеї феодалізму і лицарства. Сучасники, які особисто знали Карла, зображають його як відважну і мужню, але разом з тим гоноровиту і запальну людину. Характер цього герцога був з усіх поглядів повною протилежністю характеру Людовіка XI.

“Цей останній був спокійний, розсудливий і хитрий, ніколи не кидався у безнадійну справу і доводив до кінця все, що починав. Характер герцога був

цілком відмінний. Він прагнув небезпеки, бо любив її, і прагнув труднощів, бо зневажав їх. Як Людовік ніколи не жертвував своєю користю заради пристрасті, так Карл, навпаки, ніколи не жертвував своєю пристрастю або навіть примхою. ... герцог і король зневажали і ненавиділи один одного. Герцог Бургундський зневажав короля за те, що він намагався через різні союзи, підкупи й інші посередні засоби здобути все, що на його місці герцог захопив би із зброєю в руках” [173 с. 17].

Отже, романіст подає нам повну портретну характеристику своїх героїв одразу ж на початку твору, з усіма детальними описами їхньої зовнішності і характеру. Ця скрупульозна детальність і бажання автора відразу повнокровно і цільно відтворити зовнішність свого героя, повністю характеризує манеру образотворення В. Скотта. Інші портретні деталі, характеристики, якщо вони є у творі, лише подають додаткове, але незначне уявлення про характер і вдачу героя.

Таку розширену характеристику свого героя подав нам автор на початку твору, і вона не змінюватиметься впродовж розвитку сюжету. Це свідчить, за В. Скоттом, про “незмінність людської натури”. Незмінною лишається не тільки людська натура, пише Р. Багрій, але й зв’язок людини із суспільством по суті зостається незмінним за всіх часів. В. Скотт уважав людину “великою константою в одвічно мінливому рівнянні політики, побуту і звичаїв”. І далі: “За Скоттом, ця загальнолюдська натура є сталою на всьому протязі історії, саме вона забезпечує спадковість між минулим і сучасним...” [11, с. 46]. Отже, маємо статичну, раз і назавжди подану картину.

У В. Скотта портрет поданий у певних, лише йому притаманних вимірах. Він реально відображений і далекий від ідеалізації. При усіх своїх модифікаціях портрет є яскравим віддзеркаленням погляду прозаїка, в залежності від того, що знав він про свого героя, як ставився до нього, в яких ситуаціях його моделював, через які життєві колізії проводив, що, власне визначало і характер авторського сприйняття.

Так, найвище завдання романіста В. Скотт вбачає в об'єктивності, в умінні йти наперекір власним національним і політичним симпатіям, у мистецтві зіставляти дотримування традицій з усвідомленням, що зміни необхідні, а розвиток неперервний.

В образі Роб Роя В. Скотт так змістив смислові акценти, що це зумовило появу романного героя, досить віддаленого від історичного прототипу. В. Скотт створив літературний тип, навіяний легендами й переказами, і концептуальна семантика романного Роб Роя лежала у площині гуманістичній і морально-етичній, а не соціальній.

Змальовуючи образ Роб Роя, народного месника, “шотландського Робін Гуда”, В. Скотт виправдовує його дії. “... Не ми були змовниками, – говорить Роб. – Ми – грубий і невічливий народ, можливо гарячий і нестриманий, але не жорстокий, ні. Ми не порушили б миру і закону країни, якщо б нам давали спокійно користуватися благами світу і закону. Але наш рід переслідували з покоління у покоління” [174, с. 311]. Саме тому образ Роб Роя набуває такого важливого значення у романі, хоча за розвитком сюжету він, здавалося б, і не займає багато місця. Змальований він в основному строгими реалістичними фарбами. Перед нами типовий шотландський горянин, котрий звик переносити і голод, і злидні з високо піднятою головою волелюбною людини. Характер героя відтіняється його зовнішнім виглядом – грубими і суворими рисами обличчя, обрамленого рижою шапкою волосся, сильним і низьким голосом, його шотландським діалектом, який зразу видає людину із народу, жителя гірської Шотландії. Національний костюм, в якому Роб Рой з'являється час від часу, надає йому трохи дикого і незвичайного вигляду з точки зору жителів рівнини.

Роб Рой наділений справжньою народною мудрістю. Він мріє, щоб прийшов кінець клановим міжусобицям і всі клани горян об'єдналися проти загальних ворогів. Будучи втягнутим у повстання якобітів 1715 р., Роб Рой перш за все бореться “за самого себе” [174, с. 226], тобто за інтереси простих людей.

Намагаючись возвеличити свого героя, В. Скотт часто використовує романтичні ситуації, оточуючи всі його дії ореолом тайни. Це надає цікавості

розповіді і примушує читача з хвилюванням стежити за долею мужнього керівника горян.

З образом Роб Роя багато в чому перегукується образ Робін Гуда з “Айвенго”. На це вказує і сам В. Скотт у передмові до роману, говорячи, що ім’я Робін Гуда так само піднімає дух, як і ім’я Роб Роя. У Робін Гуді втілені мрії народу про відплату феодалам, про вільне життя. Локслі вперше з’являється у романі в одязі простого йомена, що говорить про те, хто він такий і чий інтереси захищає. Вільна людина, яка не схиляє голови перед надмірним принцом Джоном. Однак у художньому плані образ Локслі поданий не зовсім переконливо. В. Скотту не вдалося створити яскравого характеру.

В “Айвенго” проблема народу і державної влади вирішується в образі Короля Річарда I. У критиках часто вказувалося, що король, змальований В. Скоттом, зовсім не схожий на історичного Річарда I, грубого деспота, який обкладав народ великими податками. Але, очевидно, письменник і не намагався у даному випадку дотримуватися історичної правди. На образ Річарда вплинула фольклорна традиція, згідно з якою короля зображали другом простих людей, і захисником (тут відбилися ті ілюзії, які були притаманні народній свідомості епохи феодалізму). В. Скотт використав цю традицію, і тому його король Річард – фольклорний герой, справедливий і мудрий монарх, захисник своїх підданих. Зазначимо, що ця версія не позбавлена історичної прогресивності, тому що багатостраждальний народ мріяв про сильну королівську владу, здатну втихомирити непокірних феодалів.

Дані образи особливо показові, тому що вони є образами реальних історичних діячів, і добре відомо, як В. Скотт намагався точно відтворити таких персонажів. Така точність пояснювалася не тільки письменницькою добросовісністю романіста, але й тими конкретними завданнями, які він ставив перед своєю творчістю. “Значення історичної особи для В. Скотта визначається тим, наскільки повно в ній втілюються риси, важливі й потрібні для виконуваної нею соціальної ролі” [64, с. 51], – пише Н. Дьяконова.

В. Скотту вдалося реалістично і повнокровно відтворити образи історичних постатей, і цим передати весь колорит епохи. Цього він досягає численними реалістичними деталями в описах побуту, костюмів, поведінці героїв, яка закономірно обумовлена їх положенням у суспільстві й світосприйняттям, притаманним даній епосі. Усе, до найменшої деталі, доповнює цілісну картину, а кожен штрих оживляє полотно, робить його багатограним та багатозначним. Отже, вся образна система побудована на підпорядкуванні оточення контексту образній формі. Використання художніх зразків для ілюстрації ідей В. Скотт вважає недостойним романіста, який повинен з однаковою ретельністю уникати двох недоліків – недостатньої об'єктивності, особливо під час характеристики осіб, що не викликають його співчуття, і надмірної об'єктивності, через яку йде втрата моральних цінностей.

Розглянемо тепер концепцію В. Скотта і М. Старицького у творенні жіночих образів. Цікавим і важливим аспектом образотворення в романах М. Старицького є широке коло жіночих образів та концепція їх мистецького трактування. Витворивши надзвичайно широку, багатопланову і змістовну галерею жіночих типів, він сформував при цьому й певний ідеал жінки – це насамперед однодумець, вірний товариш, соціально активна особистість. У трактуванні жіночих образів більше наголошується на духовній красі, ніж на красі фізичній. У драматургії, а тим паче у прозі, виражальних можливостей набагато більше, ними доволі вміло й ефективно скористався М. Старицький і щодо творення жіночих образів. Але в драматичних та прозових творах письменник зберіг ті ж акценти на пріоритети духовної краси героїні, хоч, природно, немало прозових рядків присвятив і творенню прекрасної зовнішності. У багатьох творах М. Старицького жінки є центральними чи одними з головних персонажів: Ганна Золотаренко, Оксана, Марилька-Єлена (трилогія “Богдан Хмельницький”), Мар’яна і Галя (дилогія про Мазепу), Уляна та інші жінки в романі “Кармелюк”. Більшість із цих образів мають у своїй сутності лідерський характер, вольову вдачу, а множинність таких типів

переконливо засвідчує відповідну тенденцію прозаїка в концепції жінки у прозових творах.

М. Старицький, активно вводячи у свої твори різних жанрів жіночі типи, пройшов в освоєнні проблеми “жіночого простору” певну еволюцію, схожу з еволюцією жіночої проблеми в українському письменстві ХІХ ст., на яку вказує Т. Гундорова [50, с. 16-22]. Від “етнографізму, морально-звичаєвої наповненості, крізь яку просвічує національний дух, поєднання героїки і сентиментальності” в зображенні жінок у ранніх драматургічних переробках і драмах (а це були ознаки традиційного для народної української культури ідеалізму жіночого архетипу, на думку названої дослідниці) М. Старицький у пізніших оригінальних драмах (“Талан”, “Крест жизни”) помітно зважає на емансипаційні ідеї, котрі витали в літературному повітрі на межі століть, та й в оселі Старицьких теж. Означена тенденція стосується переважно драматургії М. Старицького. У прозі, принаймні у романах, названу еволюцію в осмисленні жіночого простору митець нечітко означив. Зауважимо, що в контексті аналізованої проблеми серед інших прозових творів М. Старицького помітно виділяється останній його роман – “Кармелюк”, зокрема, виписана в ньому галерея жіночих образів (Марина, Уляна, Розалія, Олеся, Доротея, Агата). Якщо з них Агата й Доротея – епізодичні й досить одноплщинно-традиційні, якщо Марина, Олеся і навіть Уляна загалом уписуються в народницький канон творення жіночих образів (кожна по-своєму, з можливими паралелями до відповідних образів численних посестер в українському письменстві другої половини ХІХ ст.), то образ Розалії, пропаговані нею ідеї, як для ідейно-естетичних позицій митця, досить несподівані, навіть зважаючи на пригодницький ефект роману. Кілька реплік героїні: “У всьому світі править вашим братом жінка, – посміхнулася високомірно Розалія, – і у цього породження пекла, як виражається пан, є кохана, у якої недолюдок лежить під п’ятою” [178, с. 466]; “Я взялася тепер зловити Кармелюка, і доведу панству, що у жінки знайдеться більше хитрості і уміння, чим у хваленого вашого роду!”

[178, с. 468]; “Жінка може ошукати всякого чоловіка, але жінка жінку не одурить ніколи!” [178, с. 528].

У цитованих рядках відчутна актуальна в українському письменстві на межі століть явно емансипаційна опозиція “слабкий чоловік – сильна жінка”, котра, як пише Я. Поліщук, “набула реального втілення в багатьох творах, причому не лише тих, що вийшли з-під пера письменників-жінок” [153, с. 59]. Тут спостерігається співучасть доньки М. Старицького, Людмили Михайлівни, у моделюванні жіночих образів такого типу. Її вияви можна спостерегти хоча б у тому, що переважна більшість жінок-героїнь у романах М. Старицького – сильні особистості, котрі не поступаються своєю внутрішньою силою чоловікам. Тобто реалізується теж доволі емансипаційна ідейна опозиція “сильний чоловік – сильна жінка”, від якої вже недалеко до питомо феміністичної “слабкий чоловік – сильна жінка”.

Такою сильною особистістю у романі “Кармелюк” повнокровно виведений образ Уляни. Спочатку вона – вірна подруга отамана, його бойовий товариш, а потім – стає на шлях зради. На сторінках роману ця героїня постає дуже гарною і привабливою: “Смагляве, овальне обличчя її обрамляла червона хустка, пов’язана низько, майже над самими бровами, чорними й густими. Великі карі очі дивилися весело й задирикувато. Яскраво-червоні повні губи були напіврозтулені, і з-за них поблискували два разки білих, мов перли, зубів” [178, с. 213]. Красива зовнішність, а ще весела вдача героїні, життєрадісність, дотепність, майстерно передані автором “палкі погляди”, свідчать, що з першої випадкової зустрічі Уляна справила на Кармелюка незабутнє враження, залишила про себе слід у його серці.

Уляна стала поряд з Кармелюком і йшла за ним в “огонь і воду”. Непримиренна до ворогів, відважна, метка, вона ніколи не боялася ризикувати. Тому “отаманшу” не тільки поважали і слухались у загоні, але й трохи побоювались. Дивлячись на Уляну, Кармелюк думав, що знайшов саме те, чого йому бракувало досі: “Голубко, горличко моя! – поривчасто обняв її Кармелюк. – Ні, не голубка, а орлиця з дужими крилами і залізним дзьобом! Таку орлицю,

такого товариша я й шукав... Тепер мені й море по коліна!", – зізнається Кармелюк Улянці [178, с. 298].

Розбійницю п'янить вигляд крові, захоплюють небезпечні пригоди, вона вбачала у діях його ватаги лише розбій та грабіж, та не схвалювала вчинків Кармелюка, який більшу частину пограбованого роздавав селянам: “Ех, соколе мій! І охота тобі розриватися? – зауважила вона. – Всіх же не нагодуєш і не одягнеш... Наділиш їх, а вернуться пани, знайдуть у селян награбоване, з них же по дві шкури здеруть...”. – Уляна переконана, що селяни всіляко використовують Кармелюка: “Все це вони брешуть про свою бідність... А чого самі не йдуть до нас на підмогу? Хоч дурні, та хитрі! Знайшли собі попихачів!” [178, с. 344]. Письменник розкриває і всілякі негативні риси характеру героїні: коли Уляна залишається на деякий час без Кармелюка, вона починає спонукати своїх людей до крадіжок і грабежів. Колишня весела шинкаря з Чорного лісу стає на шлях розбійництва в прямому розумінні цього слова. “Немає в мене душі, ну гаразд! Розбійниці так і годиться”, – зізнається Уляна Кармелюкові [178, с. 353].

Серед жіночих образів-персонажів осібне місце посідає Розалія Фінгер, краса і привабливість якої викликала захват кожного. Будучи досить байдужою до сімейних справ, Розалія з головою поринає у різноманітні пригоди, і перш за все – любовні. Наділена природною вдачею, маючи досить великий досвід кокетування, вона успішно використовує його для численних фліртів. Своєю романтичною вдачею пані маршалкова приваблює до себе не лише паничів, її “чари” позначились і на взаєминах з Кармелюком: “... Ні, ні, та й усе-таки думка його поверталася до дивної красуні-пані, до її не доказаних слів... Перед зором його часто поставали сумні очі красуні, що ховали в своїй глибині якусь нерозкрити таємницю; коли ж він надівав свою черкеску, то йому здавалося, що вона ще видає тонкі пахощі чарівної жінки, яка приторкалася до неї” [178, с. 526].

Пані Розалія вдається до всіляких інтриг, аби якимсь чином принамити до себе Кармелюка: вона навмисне бере участь у слідчій комісії з метою

попередження його про небезпеку, підкреслюючи цим удавану прихильність до нього та його вчинків. Але тим часом легковажна інтриганка і шукачка пригод вела складну і небезпечну подвійну гру, маючи на меті знищити свою суперницю, “білу тигрицю” Уляну, й повністю звабити на свій бік Кармелюка, “прикувати до свого серця нерозривним ланцюгами непокірного отамана” [178, с. 510], щоб потім примусити його боронити інтереси польської шляхти. В сітях, розставлених нею, опинилась не лише Уляна, але й сам Кармелюк: “Сама ж завела в пастку, та ще й лізе “вся як є ...” [178, с. 656].

Кохання Розалії своєрідне у ставленні до Кармелюка, тому його смерть страшно її приголомшує: “Вона одразу постаріла на двадцять років. Вона круто змінила весь побут свого життя й цілком присвятила себе костюлу” [178, с. 685]. Змальовуючи образ Розалії, письменник використовує увесь арсенал художніх засобів для романтичного моделювання її характеру: виведений портрет, вчинки героїні, її думки “працюють” на розкриття яскравого романтичного образу з його надіями і сподіваннями.

Лідерський характер і вольову вдачу мають і Ганна Золотаренко та Марилька-Єлена з трилогії “Богдан Хмельницький”, Мар’яна Гостра з діалогії про Мазепу. Сфера реалізації героїчного начала цими героїнями міститься у площині суспільно-соціальної і зазвичай виражається в ідеї служіння народові, Україні, рідній святій вірі.

Уперше ми знайомимося з Ганною у Суботові, маєтку Богдана Хмельницького. “На широкой ступени крыльца сидела молодая девушка нагнувшись над лежавшим у нее на коленях хлопчиком лет четырех. Ее наклоненная головка особенно выдавала сильно развитый лоб, на котором характерно и смело лежали пьявками, – как выражается народ, – черные брови. Чрезмерно длинные, стрельчатые ресницы закрывали совершенно глаза и бросали косую полукруглую тень на бледные щеки. Темные волосы еще более оттеняли матовую бледность лица; они были зачесаны гладко и заплетены в одну косу, что лежала толстой петлей на спине, перегнувшись через плечо на колени ... На строгих чертах лица девушки лежала привычная дума и делала

выражение его немного суровым...” [180, с. 78-79]. Образ Ганни поданий автором у розвитку. Динаміка портрету Ганни – це наслідок зовнішнього прояву нового внутрішнього світу героїні. Якщо спочатку вона була тиха і смиренна, то потім у жіночій душі завирували вже інші почуття. Ми бачимо її сильною вольовою натурою, яка здатна пожертвувати всім заради добробуту рідної землі. Глибоко переживає вона за подальшу долю не тільки Богдана та його родини, але й за весь український народ. Ганна виступає справжнім прихильником і другом, який цілком поділяє помисли Богдана і морально підтримує його, вона приваблює гетьмана не жагучою ласкою, не красою, а своєю чистою душею, ніжністю і ласкою, свободолюбністю і романтичною натурою. М. Старицький всю увагу сконцентровує на змалюванні діалектики душі, внутрішнього стану дівчини.

Протилежним до образу Ганни є образ Марильки. “Рядом с ним скакала молодая женщина необычайной красоты; во всей ее осанке, в каждом жесте сквозили гордость, честолюбие и сознание собственной обаятельности. ... но несмотря на это, лицо красавицы было холодно и недовольно, губы плотно сжаты, синие глаза глядели из-под соболевых бровей презрительно и надменно...” [181, с. 5-6]. При створенні образу лукавої красуні Марильки-Єлени автор згущує фарби, починаючи від фантастичної історії знайомства Хмельницького з юною чарівницею і до її загибелі від руки Тимоша, вона неперервно міняється. Ми бачимо її ніжною, палкою і жорстокою, вірною і здатною на зраду, слабкою і сильною. Зачарований нею, гетьман так і не може розгадати цю зрадливу, невловиму душу, на формування якої мали вплив через дивовижні повороти долі, різноманітні, нерідко протилежні сили і фактори. Неоднозначне і відношення автора до героїні: він і милується нею, і засуджує її. У кінці трилогії Марилька все більше заявляє про себе як владолубива гетьманша, прихильниця шляхетсько-магнатського оточення, з якого вона вийшла; все більше переймається мораллю та етикою. З великим художнім тактом розповідає автор про пристрасть Богдана до зрадливої красуні, показує це як людську трагедію, яка викликає співчуття і жаль.

Письменник вражає тонкою, насиченою художньою деталлю в створенні даного образу, розуміє її роль в досягненні мистецької зрілості. Він широко і влучно використовує образотворчі деталі, які природно, панорамно відтворюють кожен рух, кожен нову рису характеру, кожен подію.

Можна помітити, як у процесі своєї творчої праці зростає майстерність портретного малюнка, і автор поглиблює кожен із образів, піддає їх найтоншому шліфуванню навіть у окремих деталях. Через блиск очей дівчини, через неповторну своєрідність погляду митець тонко передає найскладніші порухи душі, що дозволяє читачеві глибше сприймати провідні риси характеру, темперамент персонажа, ту внутрішню мелодію, яка наповнює її почуття, розум.

Щодо концепції творення жіночих образів, то у В. Скотта дуже рідко трапляються портретні характеристики героїнь, а ті, що є, вражають невиразністю і лаконічністю, героїнь-жінок також потрібно читачеві більше уявляти самому, ніж покладатися на авторські описи. Авторіві достатньо вказати на те, що його героїня гарна, кілька разів згадати про її “красу”, – детальні описи зустрічаються зрідка, а значить, вважаються необов’язковими. Не часто маємо такі “детальні” описи, як опис Єлени Мак-Грегор, дружини Роб Роя: “... її обличчя, яке горіло вогнем, і спутані пасма синьо-чорного волосся, вибилося з-під червоної шапки з пером, – все наводило на думку, що вона взяла безпосередню участь у битві. Її пронизливі чорні очі, все її лице виражали святкування перемоги і горде усвідомлення здійсненої помсти. Але нічого кровожерливого чи жорстокого не було у ній; вона нагадувала мені... зображення біблійних героїнь, які я бачив у католицьких церквах у Франції. Правда, вона не володіла красою Юдіф, і риси її не були відмічені тією натхненністю, яку надають художники... Але все ж палаюче у ній захоплення надавало її обличчю і осанці якоїсь дикої величі...” [174, с. 270]. Ця жінка, переповнена жагою помсти і стремлінням до волі, з’являється на сторінках роману з мечем у руках. У її постаті все підкреслює риси винятковості: незвичайний її зовнішній вигляд, незвичайна мова і поведінка. Плями крові на

чолі й руках, обличчя, яке горіло вогнем, сплутане синьо-чорне волосся – все це романтичні деталі, які відтіняють винятковість характеру героїні, котра піднімається над оточуючою дійсністю, і дозволяють створити яскравий образ жінки, яка б'ється поруч із чоловіками і надихає їх на подвиги.

У даному образі втілені мудрість, характерність, ідеальні пориви і справжня обережність того класу, який виступає вічним носієм історії. Досліджуючи цей національний характер у всіх його проявах, В. Скотт хотів виправдати і утвердити національну гордість шотландців. Те, що у шотландських характерах англійцям здавалося застарілим і смішним – хвалькуватість, войовничість, рваний одяг, босі ноги дівчат, діалект, – під тонким гумором письменника ставало зворушливо наївним і захоплюючим.

У романах В. Скотта практично немає несимпатичних жінок, зовсім мало й тих, які не можуть бути морально-етичним ідеалом. Серед цих останніх – Діана Вернон з “Роб Роя”, Флора Мак Івор з “Веверлі”, леді Ровена з “Айвенго”. Ці образи є результатом внутрішньої світоглядної боротьби автора, який прагнув показати жінку як повноцінну особистість, що має право вести активний спосіб життя, діяти і вибирати, мати свою думку і відстоювати її, разом з тим автор був переконаний у тому, що жінка призначена Богом бути лише помічницею чоловіка, його вірною супутницею, і покора чоловікові становить одну з її неперехідних чеснот.

Загалом героїні вальтерскоттівського роману однакові, схожі одна на одну. Діана, Флора, Ровена – герої, побачені ззовні і позбавлені внутрішнього існування. В. Скотт під час характеристики образу героя чи героїні віддає перевагу епічному елементу з відсутністю внутрішнього, суб'єктивного начала. Отже, творчості шотландського романіста притаманна відома ходульність і однотипність героїнь. Це помітив і О. Бальзак, писавши, що “за дуже незначними винятками, героїні Скотта – на одне лице, для них у нього загальний шаблон. Всі вони походять від Клариси Гарлоу” [13, с. 311]. Подібна оцінка справедлива, однак, у тому випадку, коли мова йде про персонажі

“умовного плану”. Зовсім інша річ, коли В. Скотт змальовує характер професійний, коли жінка подається в обстановці праці.

На принципи образотворення і структурування героїв у романах М. Старицького, як зазначав В. Поліщук, вплинула європейська літературна традиція, з якою наш письменник був добре знайомий (відповідна школа В. Скотта), а також виявився і його драматургічний досвід. Водночас наш письменник послідовно і принципово адаптував різноманітні іноземні резонування і впливи до національної специфіки українського письменства.

Жанрово-видова природа романів як М. Старицького, так і В. Скотта, у яких на перший план виходить дія, а не рефлексія, теж помітно позначилася на окремих гранях концепції героя. Зокрема, зумовила видиму внутрішню статичність більшості персонажів. Як правило, вони вступають у сюжет зі сформованим внутрішнім світом, котрий якщо і змінюється, еволюціонує, то відносно незначним чином (стосується це центральних персонажів романів). Причому еволюція характерів відбувається не через саморух героїв, а з залученням авторської мистецької волі. Герой у романах обох прозаїків реалізувався насамперед як суспільна особа (через парадигми проблем “герой і історія”, “герой і народ”, “герой і боротьба” тощо), на суспільній шкалі цінностей відбувалася його еволюція. У В. Скотта взаємозв’язок характеру і зовнішніх прикмет є одним із найулюбленіших прийомів. “Тонкий спостерігач, Скотт любить при створенні характеру використовувати портрет, який часто вводиться письменником уже при першій появі героя” [231, с. 49], – пише Т. Кроуфорд.

Концепції героїв у прозових творах письменників виписувалися у класичній виражальній манері і з застосуванням випробуваних літературних прийомів, котрі вже вище називалися: портретування героя, його характеристики з допомогою інтер’єрів, пейзажів, через дію персонажа (т.зв. зовнішній план характеротворення); самохарактеристика героя, внутрішні монологи, роздуми; а також опосередковані зображально-виражальні

характеристики – враженнєві оцінки одних героїв іншими, нагнітання синонімічних тропів тощо.

Отже, характери героїв В. Скотта і М. Старицького – це характери, які втілюють риси означеного часу, не тільки беручи активну участь в історичному процесі, але й оцінюючи події, котрі відбуваються відповідно до своїх поглядів на світ. Вони знаходяться у безпосередньому зв'язку з атрибутами минулого, не тільки характеризуються ними, а й самі висвітлюють їх, надаючи їм життєвої достовірності.

Таким чином, в історичній прозі В. Скотта і М. Старицького головне ідейне навантаження покладено на відомі історичні постаті, що найчастіше стають алегоріями певних якостей, між якими панує чорно-білий розподіл на ідеалізованих правителів і їхніх помічників та “антигероїв”. Персонажі творів, навіть створені у динамічній традиції, позбавлені глибоких психологічних мотивацій, вони є функціями хронотопу і сюжету, тобто повністю підпорядковуються автокритичній волі автора, засаді “історичного колориту”, “духу епохи” та історіософській й патріотично-дидактичній ідеології. Персонажам-маскам частково протиставляються герої з динамічним внутрішнім світом, а також ті жіночі образи, які виходять за рамки патріархальних стереотипів і в певних епізодах діють у межах модерністської гендерної опозиції “слабкий чоловік – сильна жінка”.

Здійснений у нашій роботі порівняльний аналіз поетики історичних романів В. Скотта і М. Старицького ще більше розширює і уточнює наведену в першому розділі модель історичного роману. На рівні поетики суб'єктивні акценти М. Старицького виявляються у тих рисах, які визначає або його авторська особистість, або персонаж-особистість: М. Старицький спрямовує авторську увагу переважно на історичну постать, а вже потім – на історичні обставини, що пов'язані з нею. В. Скотт, навпаки, бачив створюваний ним образ насамперед через історичні закономірності, ретельно вивірені письменником. Образи жінок, активних і повноцінних особистостей, спільні для обох авторів,

але героїнь М. Старицького відрізняє ще й вольова вдача, і навіть лідерський характер.

Випадки типологічної подібності поетикальних рис романістів мають виразно безособистісний нейтральний характер. Це архетипічне спільне для обох письменників, що виявляється: 1) у типологічній подібності хронотопічних аспектів (значна роль хронотопу дороги; співіснування авантюрного, побутового, біографічного, історичного, біолого-вікового часів); 2) у типологічній схожості функцій пригодницького чинника (хоча М. Старицький вперше використовує історико-пригодницький жанровий різновид); 3) у змістовій спільності “безособистісних” рис композиції та сюжету в обох авторів (використання природної для історико-художнього жанру підкресленої сюжетовості; драматизування як вияв синкретичної природи роману).

Усе це і визначає своєрідність історичного роману М. Старицького у зіставленні з історичним романом В. Скотта.

ВИСНОВКИ

Аналіз історичних романів В. Скотта і М. Старицького починається у нашій роботі з огляду загальнотеоретичних положень про історичний роман. Жанрологічні дослідження історичного роману (Л. Александрової, С. Андрусів, Є. Барана, А. Гуляка, М. Ільницького, Б. Мельничука, М. Наєнка, Л. Новиченка, М. Сиротюка, В. Чумака) можна розглядати як несуперечливу систему уточнень кола ознак даного явища. У підході до історичної теми спостережено таку тенденцію, згідно з якою основним структурним компонентом твору виступає документ, історичний факт – домислу й вимислу відводиться другорядна роль. Осмислення історичної правди образотворчими засобами – “найскладніший процес художньої творчості” (В. Чумак). Літературознавці наголошують, що обов’язковим показником історичного роману є високий ступінь документальності подій і реальність осіб, як правило, значних, закріплених у пам’яті поколінь, справжність головного героя (Л. Александрова, А. Пауткін), достовірність у підході до історичного матеріалу (М. Ільницький), використання наукових даних (В. Чумак), наявність історичного конфлікту, показ соціальних сил, які стоять за ним і визначають його зміст (А. Гуляк).

Ці теоретичні положення враховуються і при характеристиці вальтерскоттівської моделі історичного роману, де в основі сюжету – вигаданий герой, історично конкретні особи висунуті на другий план. До історичних подій автор звертається зрідка, дбаючи про достовірність не так фактів, як атмосфери часу в елементах побуту. Такий підхід дав можливість ширше змалювати тло, “підсвітити” події людським поглядом, створити цікаві сюжетні колізії, пригодницькі ситуації. Модель, створена В. Скоттом, зуміла досягти тієї делікатної рівноваги, того щасливого сплаву історії та літератури, яких ніхто раніш не досягав. Саме в цій рівновазі й полягає новизна та постійна приналежність жанру.

Рецепція В. Скотта у межах ХІХ ст. є невід’ємною частиною історії вітчизняної культури. Значною кількістю нових фактів, важливими

уточненнями дисертаційне дослідження підтверджує, що з урахуванням характерної елегійності й естетичної скромності творчість В. Скотта помітно позначилася на духовному житті вітчизняного суспільства. Прозаїки і поети, серед яких були величини світового рівня, переймали образи і мотиви в англійського письменника, захоплювалися його поетичною фантазією, наслідували стиль, плідно розвивали його жанрове новаторство.

Рецепція творчості В. Скотта українськими письменниками XIX ст. дає показовий матеріал для розуміння того, яке місце він посідав у їх творчому світі і яку роль відіграв у становленні жанру українського історичного роману.

Для Т. Шевченка і Лесі Українки творчість В. Скотта була матеріалом для цілком незалежного творчого діалогу. Так, автора “Гайдамаків” зближує з англійським романістом лише загальний, значною мірою романтизований інтерес до історії свого народу. А Леся Українка, опрацьовуючи у “Роберті Брюсі – королі шотландському” сюжет, схожий з вальтерскоттівським “Лордом островів”, відкидає все, що пов’язано з типовою для В. Скотта романтичною інтригою та створює поему у дусі українських народних балад, присвячених боротьбі народу за волю. Також і Марко Вовчок використовує лише одну (і то безумовно сильну) рису романів В. Скотта – його аналітичну манеру створення портретів історичних осіб.

Інші українські письменники XIX ст. виходили з положення про можливість “вкладення” власного національного змісту в ті романні форми В. Скотта, які мали значний успіх у європейського читача. Реалізувалась ця можливість по-різному. Найбільш безпосередніми послідовниками В. Скотта були українські романтики І. Розковшенко, О. Євеський, О. Шпигоцький, І. Срезневський. Вони беззастережно визнавали історичний роман вальтерскоттівського типу найбільш прийнятними для зображення української історії. Можливо, саме ця занадто самообмежена позиція призвела до того, що їх спроби створити повість або поему в дусі В. Скотта так і не були завершені.

Деякі прозаїки намагалися зробити національний акцент більш виразним, хоча спирались на ті ж таки вальтерскоттівські романні форми. Мова йде про

П. Білецького-Носенка, Є. Гребінку, П. Куліша, М. Старицького та ін. Всі вони також спиралися (різною мірою) на випробування В. Скоттом моделі побудови історичного твору: наслідували його сюжетобудову, структуру і типологію персонажів, використовували навіть типові ситуації з романів прозаїка (напр., викрадення вродливої жінки і подальший її порятунок, лікування пораненого лицаря прекрасною жінкою, приятелювання представників ворожих сторін).

Зауважимо, що ці численні ознаки вальтерскоттівського роману не перекреслюють оригінальних досягнень, наприклад, П. Куліша та М. Старицького: вони сягають рівня справжнього проникнення в українські історичні реалії, ніби бачать їх очима сучасника. Потенційно ці риси містять у собі зародки оригінальних художніх форм їх втілення.

Весь цей рецептивний досвід XIX ст. українська літературно-критична думка XX ст. враховує і оцінює вже в іншій парадигмі. Для неї це головним чином матеріал для осмислення та узагальнення особливостей поетики вальтерскоттівського роману, оцінки його впливу на історичну романістику XX ст.

Звичайно, у літературознавчому осмисленні радянської доби була відчутна ідеологічна складова. Проте переважно соціологічний підхід, притаманний літературознавству тієї доби, не був чужим художній природі творів англійського романіста, і заслуговує на увагу. До того ж, українська літературно-критична і літературознавча думка зберігала певну самостійність оцінок, обумовлених художньою та ідейною природою світосприйняттям самої української літератури.

Активне сприйняття спадщини митця в Україні почалося приблизно на п'ятдесят років пізніше, ніж у країнах Європи. Це пояснюється тим, що розвиток літератури в першій половині XIX ст. в Україні, як і в усій Російській імперії, стримувався жорстокими (миколаївськими) цензурними статутами, що робили практично нереальним одержання права на видання українською мовою. Ще одним чинником, що викликав надувагу до творчості В. Скотта, була інформаційна ізоляваність України від демократичних держав (зокрема,

ізолюваність української літератури радянського періоду від більшості процесів у світовому мистецтві й культурі), а також потреба прорвати цю інформаційну блокаду. Вплив ідеології особливо позначився на таких формах рецепції, як критичне засвоєння та переклади, внаслідок чого творчість англійського письменника подавалася українському читачеві із запізненням. Незважаючи на те, що окремі російськомовні переклади з'явилися в Україні набагато раніше, до нашої країни В. Скотт "прийшов" уже зрілим і добре знаним на Заході майстром.

Критична рецепція творчості В. Скотта першої половини ХХ ст. відзначається чисельністю публікацій ознайомчого та науково-популярного характеру. Захоплення читачів романістом як особистістю зумовило появу на початку 1970-х р. цілої низки біографічних розвідок та критичних статей. Перша спроба дослідження української рецепції вальтерскоттівської спадщини почалася у 1971 р. в літературознавчій статті Б. Ремізова [159] і продовжилася в академічному огляді Р. Зорівчак (1988) [78]. Це були праці, присвячені, головним чином, аналізу досягнень у галузі українського перекладу творів прозаїка.

На сьогодні рецепція доробку В. Скотта переходить у стадію стійкого засвоєння, про що свідчить факт вивчення творчості письменника в школах та гуманітарних навчальних закладах. Творча спадщина В. Скотта все частіше стає об'єктом компаративного вивчення (маємо зіставлення творчості англійського романіста з П. Кулішем [11], О. Пушкіним [74], О. Бестужевим-Марлінським [115], М. Загоскіним [183], І. Гончаровим [69], А. Франсом [83], А. Їрасеком [77], Р. Бернсом [10], Д. Ліндсеєм [89]), що дозволяє виявити загальносвітові тенденції в розвитку літератур і з'ясувати їх національні особливості.

Отже, у процесі інтеграції, який був ускладнений різними позалітературними чинниками, творчість В. Скотта помітно вплинула на духовне життя українського суспільства, залучилася до національної культури і стала органічною частиною вітчизняного мистецтва слова. Всупереч політичним та цензурним заборонам кращі твори інонаціональних письменників

в оригіналах та перекладах прокладали собі шлях до українського читача, збагачуючи українську літературу актуальними темами, образами та художніми засобами, відігравали роль джерела пробудження громадянських почуттів, сприяли народженню в національному письменстві нових мистецьких віянь та напрямків.

Типологічне зіставлення творчості В. Скотта і М. Старицького, які творили у різні періоди ХІХ ст. (В. Скотт – на початку століття, М. Старицький – в останні десятиліття), виявляє спільні тенденції в українському та англійському літературних процесах. Однією із визначальних рис обох літератур даного періоду було звернення до історичного минулого, про що свідчать результати зіставлення романістики В. Скотта і М. Старицького.

У річищі магістральної ідеї і як її семантичне доповнення в романах прозаїки реалізували художнє осмислення широкого кола тем і проблем, сутнісно й органічно об'єднаних у національній (у т.ч. релігійній), соціальній і морально-етичній площинах. Вони зуміли майстерно відтворити динаміку національного духу в найрізноманітніших проявах життєствердження, відповідно адаптувати різні способи й засоби літературного моделювання історичного минулого через комплекс естетичних, творчо-психологічних, інтонаційно-сміслових, жанрово-функціональних, поетикальних структур.

Усе сказане дає нам змогу стверджувати на спільності основних принципів художнього осмислення й засвоєння історичного матеріалу обома письменниками: 1) англійський і український романісти спирались на антропологічну подібність людських “пристрастей” будь-яких часів і народів; 2) свідомо припускалися історичних неточностей задля художнього узагальнення; 3) досить обережно використовували архаїчні мовні елементи у текстах романів; 4) фольклорна свідомість суттєво впливала на ідеологію романів англійського і українського письменників, але визначальними для обох романістів були чинники соціально-історичні, в чому виявлялася просвітницька ідеологія у В. Скотта, позитивістська у М. Старицького.

Відмінність позицій В. Скотта і М. Старицького виявляється у їх ставленні до народу як історичного чинника. У В. Скотта головний “персонаж” романів – сама історична подія, тому її, так би мовити, безособистісність впливала на те, що саме народ (колективна особистість) значною мірою втілював дух і характер епохи. Український романіст, ставлячи в центр оповіді історичну особистість, вважав її також і рушійною силою історії, народу ж віддавав пасивну роль. Такій ідеологічній авторській установці М. Старицького дещо суперечить його пильна увага до звичаїв, побуту, вірувань народу, зображення його здатності до протесту.

Ці загалом спільні принципи художнього історизму у В. Скотта і М. Старицького, ми перевірили на основі зіставлення романів “Роб Рой” та “Кармелюк”. Роб Рой, як і більшість історичних персонажів В. Скотта, не є головним героєм; попередня авторська характеристика героя на початку розповіді досить повна і одразу визначає всі основні його риси; загалом, у творі англійського романіста переважає об’єктивно-нейтральна тональність оповіді. Кармелюк, головний герой роману М. Старицького, розкривається поступово, характеристики його хоча й можуть бути різнобічними (з боку друзів і ворогів), проте він досить виразно ідеалізований автором. Більшу художню вагу, як у цьому творі М. Старицького, так і в інших романах, має побутовий план (це не пасивне тло, як у В. Скотта).

Різниця між “Роб Роем” та “Кармелюком” не є підставою, щоб говорити про принципово іншу поетику В. Скотта і М. Старицького, адже головна спільна риса Роб Роя і Кармелюка подається обома авторами у схожій тональності. Мова йде про народно-героїзуючий елемент у структурі їх образів: обидва вони волелюбні патріоти, для яких важливим є пошук правди і встановлення справедливості, обом притаманні сміливість і неабиякий розум. Під пером романістів вони переросли із міфічно-легендарних символів у колоритні літературні характери, оригінальні літературні типи, цілісні характери історичних постатей.

Із цього зіставлення стає зрозумілим і головний чинник звернення М. Старицького до моделі історичного роману В. Скотта. Він не стільки естетичного, скільки ідеологічного характеру. Адже М. Старицький суттєво не міняє скоттівську модель (загалом, вона, як слушно зауважує Б. Реїзов, продуктивна і здатна до розвитку і трансформації), хоча сам автор “Кармелюка” існує у зовсім іншій естетичній епосі (період складної трансформації реалістичних форм у неоромантичні, модерністські тенденції). Таким чином, вибір М. Старицького на користь не лише моделі скоттівського роману, а й його тональності (естетично застарілої), – це вибір більше ідеологічний, а не естетичний.

У творах обох письменників поставлена і вирішена проблема “національної форми” мистецтва. Вони тісно пов’язують зображення народного життя з історичним розвитком нації, боротьбою народу за свою свободу і незалежність. Їхні романи є відвертим протестом не тільки проти соціальної кривди, а насамперед проти віками нав’язуваного українцям та шотландцям комплексу меншовартості, проти будь-якого чужоземного гніту, що супроводжувався плюндруванням рідного краю, його духовних, релігійних, матеріальних цінностей і, зрештою, – проти бездержавності України та Шотландії.

Підтверджує цю думку зіставлення у нашій роботі функцій національно-історичної ідеї у романах “Веверлі” В. Скотта і діалогії про Мазепу М. Старицького. При порівнянні ми виходили з близької для обох письменників думки про те, що саме нація витворює державу, а не навпаки, через що зростає роль філософсько-культурного вияву національної ідеї.

Ідея державності у зазначених романах прозаїків функціонує на таких рівнях: а) теоретико-політичному (ідея субдержавного положення Шотландії щодо Англії та України щодо Росії; якщо В. Скотт доволі послідовно дотримувався саме такої поміркованої політичної позиції, маючи надію на широку культурну автономію, то М. Старицький неодноразово наполягав усе ж на необхідності повноцінної держави); б) зоровому рівні (видимий образ

Вітчизни у романах обох письменників); в) часовий образ Вітчизни (історична давнина і сучасність); г) роздуми і висловлювання носіїв національної ідеї про долю країни.

Отже, основним прийомом у методології історичного роману В. Скотта і М. Старицького став культурно-історичний огляд епохи, невіддільний від ставлення самого автора до подій, виведення образу самої історії, образ історичної дійсності, яка є внутрішньою рухомою силою романів. В “історизмі” письменників підкреслені закономірність загального розвитку, взаємодія всіх сторін суспільного життя, роль народу в історичному процесі. Принцип історизму, наявність історичного конфлікту є основоположними для обох романістів навіть при відображенні соціального буття народу. Конкретна історична епоха позначена і на тих ідейно-моральних контрастах між героями твору, які весь час перебувають у різних пригодах, авантюрах, випадковостях тощо.

Типологічна подібність творчості В. Скотта і М. Старицького виявляється й у сфері поетики: на рівні образу-персонажа (концептуальна схожість Роб Роя та Кармелюка); на сюжетному рівні; на рівні хронотопу.

Обом письменникам притаманна романтична (за генезою – класицистична; у філософсько-соціологічному плані – антропологічна) сталість натур літературних персонажів. В. Скотт вбачає у цьому переважно соціально-історичні причини, М. Старицький – ще й релігійні.

Цим формам сталості “суперечить” в обох письменників мінливість і динамічність (світоглядна, психологічна) інших персонажів (складні та багатогранні характеристики історичних осіб у В. Скотта, напружені роздуми і психологічні коливання у М. Старицького). Однак відрізняє В. Скотта і М. Старицького те, що останній більш тяжів до персонажів із внутрішнім розвитком. Така система персонажів породжує співіснування романтичного і реалістичного стилів.

Розглянувши сюжетно-композиційний рівень історичних романів прозаїків у типологічному аспекті, ми виявили такі спільні і відмінні ознаки: залежність обох авторів від загальної властивості історико-художньої літератури – її підкресленої сюжетовості (для обох історична подія – згорнута оповідь про неї); спільний для В. Скотта і М. Старицького інтерес до перехідних історичних періодів (однак, В. Скотт цікавився подіями і європейського, і національного значення; М. Старицький зосереджувався на подіях національно-визвольного сенсу); спільне тяжіння обох авторів до “централізованого інтересу” у сюжетобудові (у М. Старицького, в порівнянні із В. Скоттом, сюжетні розгалуження мають більш самостійну вагу, тому у його романах і створюється ефект “подієвої панорами”); В. Скотт спирається на сюжетну лінію вигаданого персонажа, який діє на конкретно-історичному тлі і обумовлений ним, у М. Старицького головний герой – історична особа, значення якої підпорядковує собі відносно самостійні долі вигаданих персонажів); значний ступінь драматизації романів обох авторів, багатопланове використання діалогів (сцени статичні і діалогічні як засіб опису подій); реалізація на сюжетному рівні установки обох авторів на пригодництво; використання романістами фольклорних способів реалізації сюжетів.

Хронотопічний аспект зіставлення романів В. Скотта і М. Старицького також виразно вказує на типологічну подібність їх художніх систем. У обох авторів історичний час і час персонажа взаємно впливають один на одного. При цьому час авантюрний, побутовий, біографічний, історичний, біолого-віковий співіснують. Англійський і український романісти майже не допускають інверсій і ретроспекцій. У них дистанція між часом нарації і часом історичного сюжету скорочується завдяки тому, що ідея їх творів спрямована на сучасників.

Отже, англійському та українському письменникам притаманні як типологічні збіги, котрі говорять про спільну векторність розвитку цих літературних явищ, так і зумовлені національними, соціально-політичними та

індивідуально-авторськими чинниками типологічні розходження, котрі можна поцінувати як їхні оригінальні риси.

Усе це і визначає своєрідність історичних романів М. Старицького у його зіставленні з романами В. Скотта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Л. Советский исторический роман и вопросы историзма / Лидия Павловна Александрова. – К.: Изд-во Киев. ун-та, 1971. – 156 с.
2. Алексеев М. П. Вальтер Скотт и “Слово о полку Игореве” / М. П. Алексеев // Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы XIV. – М.: АН СССР, 1958. – 88 с.
3. Альтшуллер М. Эпоха Вальтера Скотта в России: исторический роман 1830-х годов. / Марк Григорьевич Альтшуллер. – СПб: Академический проект, 1996. – 336 с.
4. Андрусів С. І. Історична романістика Романа Іванчука та її місце у розвитку жанру: автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / С. І. Андрусів. – К., 1982. – 20 с.
5. Аникин Г.В. Вальтер Скотт. / Г. В. Аникин, Н. Л. Михальская // История английской литературы. – М.: Высшая школа, 1985. – С. 200-206.
6. Аникст А. Вальтер Скотт. / А. Аникст // История английской литературы. – М.: Гослитиздат, 1956. – С. 257-270.
7. Аносова Г. Е. Вальтер Скотт и проблема типологии английского романа 18 века / Г. Е. Аносова // Жанр и стиль литературного произведения. – Йошкар-Ола, 1994. – С. 184-196.
8. Аносова Г. Е. Путь к созданию жанра исторического романа: (На материале лит. критики В. Скотта) / Г. Е. Аносова // Жанр и время. – Йошкар-Ола, 1987. – С. 111-149.
9. Афанасьев К. “Квентин Дорвард”: комментарии / К. Афанасьев // Скотт В. Собр. соч.: в 20 т. – М.–Л.: Худож. лит., 1964. – Т. 15. – 1964. – С. 543-570.
10. Багратіон-Мухранська К. В. Фольклорні джерела творчості Р. Бернса та В. Скотта в контексті “Антиномія - вигадка”: автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.07 “Фольклористика” / К. В. Багратіон-Мухранська. – К., 2005. – 20 с.

11. Багрій Р. Шлях сера Вальтера Скотта на Україну (“Тарас Бульба” М.Гоголя і “Чорна рада” П.Куліша в світлі історичної романістики Вальтера Скотта): Літературно-критичний нарис / Романа Багрій [пер. з англ. Л. Шарінової]. – К.: Ред. журн. “Всесвіт”, 1993. – 292 с.
12. Баканов А. Г. Современный зарубежный исторический роман / Андрей Георгиевич Баканов. – К.: Вища школа, 1989. – 184 с.
13. Бальзак О. Утраченные иллюзии / Оноре де Бальзак // Собрание соч.: в 24 т. – М.: ПРАВДА. – 1960. – Т. 9. – 1960. – С. 5-498.
14. Баран Є. М. Українська історична проза другої половини ХІХ – початку ХХ ст. і Орест Левицький / Євген Михайлович Баран. – Львів: Логос. – 1998. – 144 с.
15. Барг М. А. Эпохи и идеи: Становление историзма / Михаил Абрамович Барг. – М.: Мысль, 1987. – 348 с.
16. Бахтин М. М. Слово в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 72-235.
17. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи / [Сост. С. Бочаров и В. Кожинов]. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 121-290.
18. Белецкий-Носенко П. П. Зиновий Богдан Хмельницкий. Историческая картина событий, нравов и обычаев ХVІІ века в Малороссии / Павел Павлович Белецкий-Носенко. – Центральна наукова бібліотека АН УРСР. Відділ рукописів, Ф. 1, од. зб. 1706. – 223 а.
19. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды / В. Г. Белинский // Собр. соч.: в 3 т. М.: Гослитиздат, 1948. – Т. 2.– 1948. – С. 265-315.
20. Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9т. / Висаррион Григорьевич Белинский. – М.: Худож. лит., 1981, Т. 3. Статьи, рецензии, заметки 1840-1841. – 614 с.
21. Бельский А. А. Вальтер Скотт. Очерк творчества / Александр Андреевич Бельский. – М.: Типография Общества по распространению политических и научных знаний РСФСР, 1958. – 39 с.

22. Бельский А. А. Скотт / А. А. Бельский // Краткая литературная энциклопедия: в 8 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1971. – Т. 6. – 1971. – С. 895-900.
23. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія / Ніна Іванівна Бернадська. – К.: Академвидав, 2004. – 368 с.
24. Беляєв В. Г. Доля письменника і доля його роману: “Останні орли” М.Старицького / В. Г Беляєв // Радянське літературознавство. – 1971. – № 3. – С. 29-46.
25. Білецький О. І. Вальтер Скотт і його роман “Квентін Дорвард” / О. І. Білецький // Скотт В. Квентін Дорвард. – К.: Молодь, 1956.– С. 3-10.
26. Бондар М. Діалог з історичним часом: формування нової української літератури / М. Бондар // Київська старовина. – 1998. – №5. – С. 9-55.
27. Борщак І. Іван Мазепа: Життя й пориви великого гетьмана / Ілько Борщак, Рене Мартель. – К.: Рад. письменник, 1991. – 316 с.
28. Брайченко М. Вальтер Скотт й історія. (До 200-річчя від дня народження) / М. Брайченко // Укр. іст. журнал. – 1971. – № 8. – С. 128-130.
29. Будний В. В. Порівняльне літературознавство / Василь Володимирович Будний, Микола Миколайович Ільницький. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.
30. Варфоломеев И. П. Типологические основы жанров исторической романистики: (Классификация вида) / Иван Павлович Варфоломеев. – Ташкент: ФАН, 1979. – 168 с.
31. Вексельман В. О путях развития английского исторического романа 19 века / В. Вексельман // Реализм в зарубежных литературах 19-20 веков. – Саратов, 1989. – С. 99-108.
32. Вервес Г. Д. В інтернаціональних літературних зв'язках: Питання контексту. – 2-ге вид., доп. і перероб. / Григорій Давидович Вервес. – К.: Дніпро, 1983. – 383 с.

33. Вервес Г. Д. Як література самоутверджується у світі: Дослідження / Григорій Давидович Вервес. – К: Дніпро, 1990. – 452 с.
34. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Александр Николаевич Веселовский [Вступ. ст. И. К. Горского; Комментар. В. В. Мочаловой]. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.
35. Власенко В. О. Український дожовтневий роман: Проблематика. Образна система. Поетика / Василь Онуфрійович Власенко. – К.: Дніпро, 1983. – 150 с.
36. Галич О.А. Коли герой – особа реальна / О. А. Галич // Радянське літературознавство. – 1988. – № 11. – С.12-17.
37. Генік-Березовська З. Історичний елемент в українській романтичній літературі / З. Генік-Березовська // Грані культур. – К.: Гелікон, 2000. – С. 96-112.
38. Гнідан О. Переднє слово /О. Гнідан // Історія української літератури 70 – 90-х років ХІХ ст.: у 2 т. – К.: Логос, 1999. – Т.1. – 1999. – С. 3-6.
39. Гордасевич Г. Сахно, ромашка і жага справедливості. (Про походження пригодницького жанру та його різновиди) / Г. Гордасевич // Вітчизна. – 1991. – № 11. – С. 176-182.
40. Гордин Я. От документа к образу: Некоторые черты текущей исторической прозы / Я. Гордин // Вопросы литературы. – 1981. – № 3. – С. 96-133.
41. Горский И. К. Польский исторический роман и проблемы историзма / Иван Константинович Горский. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 263 с.
42. Грабовський П. Зверху сизий туман / Павло Грабовський // Зібрання творів: у 3 т. – К.: АН УРСР, 1959. – Т.2. – 1959. – С. 523.
43. Грабовський П. Спи, дитинонько, спи / Павло Грабовський // Зібрання творів: у 3 т. – К.: АН УРСР, 1959. – Т.1. – 1959. – С. 477.
44. Гречанюк Ю.А. Проблеми історизму і традиції в літературі ХІХ – ХХ ст. / Юрій Андрійович Гречанюк, Анатолій Євгенійович Нямцу. – Чернівці: Рута, 1997. – 124 с.

45. Гриневич В. П. Цензурні втручання в історичну прозу М. П. Старицького / В. П. Гриневич // Українська література і цензура: матеріали Всеукр. наук. конф. – Черкаси, 1998. – С. 46-49.
46. Гром'як Р. Т. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ ст.): посібник для вузів / Роман Теодорович Гром'як. – Тернопіль: Підручники та посібники, 1999. – 223 с.
47. Гром'як Р. Т. Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетини, колізії / Р. Т. Гром'як // Слово і час. – 2002. – № 8. – С. 49-58.
48. Гром'як Р. Т. Що доведено життям: (Актуальні проблеми літ. і літ. критики) / Роман Теодорович Гром'як. – К.: Дніпро, 1988. – 255 с.
49. Гуляк А. Б. Становлення українського історичного роману / Анатолій Борисович Гуляк. – К.: Міжнар. фін. агенція., 1997. – 293 с.
50. Гундорова Т. Погляд на “Марусю”: Образ жінки в українській класичній літературі / Т. Гундорова // Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 15-22.
51. Дайчес Д. Сэр Вальтер Скотт и его мир / Девид Дайчес [пер. с англ. Предисл. и коммент. Скороденко В.]. – М.: Радуга, 1987. – 183 с.
52. Девдюк І. В. Англійська література у творчій діяльності Пантелеймона Куліша (Переклади. Критичне сприйняття. Творче засвоєння): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.0105 “Порівняльне літературознавство” / І. В. Девдюк. – К., 1999. – 20 с.
53. Дем'янівська Л. С. Вогонь не згасне, не замре... / Л. С. Дем'янівська // Старицький Михайло. Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1984. – Т.1. – 1984. – С. 5-32.
54. Дем'янівська Л. С. Михайло Старицький / Л. С. Дем'янівська // Історія української літератури 70 – 90 років ХІХ ст.: у 2 т. – К.: Логос, 1999. – Т. 1. – 1999. – С. 504-536.
55. Демешкан Е. Вальтер Скотт как историк / Е. Демешкан // Исторический журнал. – 1944. – № 10-11. – С. 90-103.

56. Дзюба І. Несходимі стежки минувшини (пригодницькі мотиви в історичній прозі) / І. Дзюба // Література і сучасність: Літературно-критичні статті. – К.: Радянський письменник, 1987. – Вип. 20. – С. 84-146.
57. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / Александр Дима [пер. с румын.; пер. и коммент. М. В. Фридмана; предисл. В. И. Кулешова; ред. Г. И. Насекина]. – М.: Прогресс, 1977. – 214 с.
58. Долинин А. А. История, одетая в роман. / А. А. Долинин // Скотт В. Роб Рой: [роман]. – Л.: Худож. лит., 1980. – С. 5-16.
59. Долинин А. А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели / Александр Алексеевич Долинин. – М.: Книга, 1988. – 315 с.
60. Драгоманов М. П. Австро-руські спомини (1867-1877) / М. П. Драгоманов // Літературно-публіцистичні праці: в 2 т. – К.: Наукова думка, 1970. – Т. 2. – 1970. – С. 151-288.
61. Драгоманов М. П. Література російська, великоруська, українська і галицька / М. П. Драгоманов // Літературно-публіцистичні праці: в 2 т. – К.: Наукова думка, 1970. – Т. 1. – 1970. – С. 80-220.
62. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Диониз Дюришин; [пер. со словац.; пер. и коммент. И.А. Богдановой; предисл. Ю. В. Богданова; ред. Г. И. Насекина]. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
63. Дюришин Д. Межлитературные формы художественного перевода / Диониз Дюришин // Проблемы особых межлитературных общностей. – М.: Прогресс, 1993. – 610 с.
64. Дьяконова Н. Я. Скотт / Н. Я. Дьяконова // Английский романтизм: Проблемы эстетики. – М.: Наука, 1978. – С. 75-103.
65. Елистратова А. А. Скотт / А. А. Елистратова // История английской литературы. – М.: АН СССР. – 1953. – Т. II, вып. 1. – 1953. – С. 153-198.
66. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учеб. пособие для студ. и преподавателей филол. фак., учителей-словесников. – 4 изд., испр. / Андрей Борисович Есин. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 248 с.

67. Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан [упор. Н. Шумило]. – К.: Основи, 1998. – 658 с.
68. Єфремов С. І. Історія українського письменства / Сергій Іванович Єфремов. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.
69. Жилиякова Э. М. И. А. Гончаров и Вальтер Скотт: (Некоторые наблюдения) / Э. М. Жилиякова // Проблемы метода и жанра. – Томск, 1986. – Вып. 13. – С. 197-214.
70. Жирмунский В. М. Из истории западно-европейских литератур: Избр. труды / Виктор Максимович Жирмунский. – Л.: Наука, 1981. – 303 с.
71. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Избр. труды / Виктор Максимович Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 493 с.
72. Зайдлер Н. Антропологічна семантика категорії “історизм художнього мислення” / Н. Зайдлер, В. Зотова // [Електронний ресурс] http://www.conference.mdpu.org.ua.conf_all/confer/2002/conf_antro/2/raidler.html
73. Засенко О. Є. Марко Вовчок і західноєвропейські літератури / О. Є. Засенко // Марко Вовчок. – К.: Рад. Україна, 1964. – С. 469-564.
74. Захарова Н. Н. “Уэверли” В. Скотта и “Капитанская дочка” А. С. Пушкина / Н. Н. Захарова // Res philologica: “Пушкин – наше все”. – Архангельск, 1999. – С. 56-61.
75. Зеров М. Літературна позиція М. Старицького. (В двадцять п’яті роковини смерті) / Микола Зеров // Нове українське письменство. Історичний нарис. – Мюнхен, 1960. – Інститут літератури. – Вип. I. – С. 225-254.
76. Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. // Микола Зеров. Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – С.4-245.
77. Зінченко В. А. Їрасек і В. Скотт. (До питання про типологію історичного роману) / В. Зінченко // Іноземна філологія: респ. міжвід. зб. – К., 1974. – Вип. 34. – С. 130-135.
78. Зорівчак Р. Українсько-англійські літературні взаємини / Р. Зорівчак // Українська література в загальнослов’янському і світовому літературному контексті: в 5 т. / АН УРСР. Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка. – К.: Наукова

- думка, 1987. – Т.3: У взаєминах з літературами Заходу і Сходу. – 1988. – С. 88-154.
79. Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании / Валентина Васильевна Ивашева. – М.: Худож. лит., 1974. – 464 с.
80. Ільницький М. М. Людина в історії: Сучасний український історичний роман / Микола Миколайович Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – 356 с.
81. Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство: навчальний посібник: у 2 ч. / Микола Миколайович Ільницький, Василь Володимирович Будний; Львівський національний університет ім. Івана Франка. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. – Ч. 1: Лекційний курс. – 2007. – 280 с.
82. Калениченко Н. Л. Українська проза початку ХХ ст. / Ніна Луківна Калениченко. – К.: Наукова думка, 1964. – 451 с.
83. Камаєва О.М. Франсівський мислитель і традиція В.Скотта / О.М. Камаєва // Інозем. філологія – Львів, 1989. – Вип. 96. – С. 110-113.
84. Клименко Е. И. Английская литература первой половины XIX века: Очерк развития / Екатерина Иннокентиевна Клименко. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1971. – 143 с.
85. Клименко Е. И. Вальтер Скотт и Роберт Бернс / Е. И. Клименко // Весник Ленингр. ун-та. Серия истории языка и литературы. – 1960. – Вып. 1, № 2. – С. 83-93.
86. Клименко Е. И. Народная речь в романах Вальтера Скотта / Е. И. Клименко // Учен. записки Ленингр. ун-та. Серия филол. наук. – 1956. – Вып. 28, № 212. – С. 102-126.
87. Кожин В. В. Историзм / В. В. Кожин // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Стбцы, 2003. – С. 322-324.
88. Кожин В. В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк / Вадим Валерианович Кожин. – М: Сов. писатель, 1963. – 439 с.

89. Колесников Б. И. Дэвид Линдсей и Вальтер Скотт / Б. И. Колесников // Проблемы реализма в зарубежной литературе 19-20 веков. – М.: Высшая школа, 1980. – С. 109-112.
90. Комаринець Т. І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму: Проблема національного й інтернаціонального / Теофіл Іванович Комаринець. – Львів: Вища школа. – 1983. – 223 с.
91. Комишанченко М. П. Михайло Старицький: Літературний портрет / Максим Павлович Комишанченко. – К.: Дніпро, 1968. – 112 с.
92. Конончук М. Історична проза українських істориків кінця ХІХ – початку ХХ ст. / М. Конончук // Літературознавство: доповіді та повідомлення. – К.: Обереги, 2000. – Кн. 1. – 2000. – С. 392-400.
93. Копистянська Н. Х. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві: (Нотатки) / Н. Х. Копистянська // Рад. Літературознавство. – 1988. – Вип. 6. – С. 11-19.
94. Копистянська Н. Х. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі / Н. Х. Копистянська // Молода нація. – К.: Смолоскип, 1997. – Вип. 5. – С. 172-178.
95. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: [монографія] / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
96. Крутов Ю. И. Историзм и некоторые жанровые особенности романа Вальтера Скотта / Ю. И. Крутов // Вопросы романтизма. – Калинин, 1975. – Вып. 2. – С. 102-115.
97. Куліш П. Передне слово до громади. (Погляд на українську словесність) / Пантелеймон Куліш // Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 2. – 1989. – С. 504-512.
98. Куриленко Й. М. М. П. Старицький. (Життя і творчість) / Йосиф Максимович Куриленко. – К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1960. – 64 с.
99. Ладыгин М. Б. Категория характера в эстетике и художественном творчестве Вальтера Скотта / М. Б. Ладыгин // Категория характера в

- естетике и художественном творчестве. Сборник научных трудов. – М.: Высшая школа, 1980. – С. 43-62.
100. Левидова И. М. Вальтер Скотт. Библиографический указатель к 125-летию со дня смерти. [Вступит. статья доц. Н. М. Эйшишкиной] / Инна Михайловна Левидова. – М.: Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1958. – 83 с.
101. Левин Ю. Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России / Ю. Д. Левин // Эпоха романтизма. Из истории междунар. связей рус. лит. – Л., 1975. – С. 5-67.
102. Левченко М. О. Випробування історією. Український дожовтневий роман / Михайло Олександрович Левченко. – К.: Дніпро, 1970. – 260 с.
103. Левчик Н. Исторична проза М. Старицького. (Далекі образи – близькі ідеї) / Н. Левчик // Слово і Час. – 1990. – №2. – С. 38-44.
104. Левчик Н. Повернення з небуття (романи “Молодость Мазепы” і “Руина” в контексті світоглядно-естетичної концепції історичної прози М.Старицького) / Н. Левчик // Старицький Михайл. Молодость Мазепы. Руина. – К.: Укр. Центр духовної культури, 1997. – С. 3-12.
105. Лексикон загального і порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова та ін.]. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
106. Ленобль Г. М. История и литература. Изд. 2-е / Генрих Морисович Ленобль. – М.: Худож. лит., 1977. – 301 с.
107. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд., доп. / Дмитрий Сергеевич Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
108. Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка. / [Упор. і наук. ред. Д. Уліцької]. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 543 с.
109. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [авт. уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 1: А-Л. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с. – (енциклопедія ерудита).
110. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [авт. уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 2: М-Я. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с. – (енциклопедія ерудита).

111. Літературознавчий словник-довідник / [редкол.: Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко]. – К.: Академія, 1997. – 752 с. – (Nota Bene).
112. Лотман Ю. М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962 - 1993) / [Р. Григорьев, М. Лотман сост.] / Юрий Михайлович Лотман. – С. Пб.: Искусство-СПб, 1998. – 704 с.
113. Луців Л. “Вальтер Скотт” / Л. Луців // Вісник, місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. – 1933. – Т.3, кн. 9. – 1933. – С. 660-664.
114. Маланюк Є. Ф. Книга спостережень. Статті про літературу / Євген Філімонович Маланюк. – К.: Дніпро, 1997. – 428 с.
115. Малкина В. Я. “Ревельский турнир” А. А. Бестужева (Марлинского) и романы Вальтера Скотта / В. Я. Малкина // Художественный текст и культура: материалы и тез. докл. на Междунар. конф., 13-16 мая 1999 г. – Владимир, 1999. – С. 188-190.
116. Манн Т. Искусство романа / Т. Манн // Собрание сочинений: в 10 т. – М.: Худож. лит. – 1961. – Т. 10. – 1961. – С. 272-287.
117. Меженко Ю. Замість рецензії на роман “Кармалюк”, твір М. Старицького / Ю. Меженко // Життя й революція. – 1927. – № 12. – С. 354-357.
118. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Елеазар Моисеевич Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 320 с.
119. Мельничук Б. І. Випробування істиною: Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення) / Богдан Іванович Мельничук. – К.: Академія, 1996. – 272 с.
120. Михайло Старицький: Творче обличчя і місце в національній культурі: тези доповідей і повідомлень наукової конференції [“Михайло Старицький: Творче обличчя і місце в національній культурі”], (Київ, 17 – 18 грудня 1990 р.). Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1990. – 100 с.
121. Мотяшов И. П. Жизненная правда и художественный вымесел / Игорь Павлович Мотяшов. – М.: Искусство, 1960. – 80 с.

122. Мощанская О. Л. Фольклорные традиции в романах В. Скотта / О. Л. Мощанская // Литературные связи и проблема взаимовлияния. – Горький, 1978. – С. 136-153.
123. Наливайко Д. С. Искусство: Направления, течения, стили / Дмитрий Сергеевич Наливайко. – К.: Мистецтво, 1980. – 288 с.
124. Наливайко Д. С. Компаративістика й історія літератури / Дмитро Сергійович Наливайко. – Харків: АКТА, 2007. – 426 с.
125. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу / Дмитро Сергійович Наливайко. – К.: Дніпро, 1988. – 395 с.
126. Наливайко Д. С. Теорія літератури і компаративістика / Дмитро Сергійович Наливайко. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – 347 с.
127. Народ про Кармалюка. Зб. фольклорних творів / [Упоряд. вступ. ст. і прим. В. І. Тищенка]. – К.: АН УРСР, 1961. – 276 с.
128. Нахлік Є. К. Українська романтична проза 20-60 х років XIX ст. / Євген Казимирович Нахлік. – К.: Наукова думка, 1988. – 319 с.
129. Нейман Б. Куліш і Вальтер Скотт / Б. Нейман // Пантелеймон Куліш: збірник праць Комісії для видання пам'яток новітнього письменства. – К., 1928. – С. 127-156.
130. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа / Ирина Григорьевна Неупокоева. – М.: Наука, 1976. – 350 с.
131. Ніколенко О. М. Теорія та історія роману. Роман в літературі XIX ст. / О. М. Ніколенко // Всесвітня літ-ра в сер. навчальних закладах України. – 2007. - № 1. – С. 22-27.
132. Новиченко Л. М. Український радянський роман: Стислий нарис історії жанру/ Леонід Миколайович Новиченко. – К.: Наукова думка, 1976. – 131 с.
133. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография / Анатолий Евгеньевич Нямцу. – Черновцы: “Рута”, 2007. – 620 с.

134. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов / Анатолий Евгеньевич Нямцу. – Черновцы: Черновицкий государственный университет, 1999. – 173 с.
135. Нямцу А. Е. Легендарные образы в литературе / Анатолий Евгеньевич Нямцу. – Черновцы: “Рута”, 2002. – 175 с.
136. Олійник В. Кармелюк у романі М. Старицького / В. Олійник // Старицький М. П. Кармелюк. Історичний роман. – К.: Дніпро, 1971. – С. 687-701.
137. Олійник В. Роман М. Старицького про Коліївщину / В. Олійник // Старицький Михайло. Останні орли. – К.: Дніпро, 1968. – С. 5-19.
138. Орлов С. А. Исторический роман Вальтера Скотта / Серафим Андреевич Орлов. – Горький, 1960. – 384 с.
139. Оскоцкий В. Д. Роман и история: Традиции и новаторство советского исторического романа / Валентин Дмитриевич Оскоцкий. – М. : Худож. лит., 1980. – 384 с.
140. Охрименко О. Михайло Старицький и русская литература / О. Охрименко // Радуга. – 1991. – №1. – С. 129-132.
141. Павличко С. Д. Теорія літератури / Соломія Дмитрівна Павличко. – К.: Основи, 2002. – 679 с.
142. Панченко В. Особливості українського літературного життя другої половини ХІХ століття / В. Панченко // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях і колегіумах. – 2003. – №2. – С. 75 – 81; № 3. – С. 112-118.
143. Пауткін А. И. Советский исторический роман: (В русской литературе) / Аркадий Иванович Пауткін. – М.: Знание, 1970. – 110 с.
144. Пахаренко В. І. Українська поетика - 2-е вид., допов. / Василь Іванович Пахаренко. – Черкаси: Відлуння-плюс, 2002. – 320 с.
145. Періодика Західної України 20-30-х рр. ХХ ст.: матеріали до бібліографії / [за ред. М. Романюка]. – Львів, Львівська наукова бібліотека ім. Стефаника, 1999. – Т. 2. – 1999. – 360 с.

146. Петров В. Вальтер-Скоттівська повість з української минувшини / В. Петров // П. Куліш. Михайло Чарнишенко. – К., 1928. – С. 1-35.
147. Петров С. М. Русский советский исторический роман / Сергей Митрофанович Петров. – М.: Современник. – 1980. – 412 с.
148. Пешорда Д. Жанрові модифікації сучасного історичного роману: автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Данір Пешорда. – Львів, 2001. – 19 с.
149. Пивоварський Л. Традиції Шевченка в творчості Старицького / Л. Пивоварський // Питання шевченкознавства. – Черкаси, 1964. – С. 50 – 52.
150. Пирсон Х. Вальтер Скотт; [пер. с англ., послесл. и коммент. В. Скороденко]. – 2-е изд. / Хескет Пирсон. – М.: Книга, 1983. – 239 с.
151. Поетика / АН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка; В. С. Брюховецький (відпр. ред.). – К.: Наукова думка, 1992. – 211 с.
152. Поліщук В. Т. Художня проза Михайла Старицького: Проблематика й особливості поетики романів і повістей: монографія / Володимир Трохимович Поліщук. – Черкаси: Брама, 2003. – 376 с.
153. Поліщук Я. Прагнення модерної особистості (жінка як персонаж української літератури поч. ХХ ст.) / Я. Поліщук // Українська література в загальноосвітній школі. – 2000. – № 5. – С. 55-60.
154. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики: 2-е изд. / Марк Яковлевич Поляков. – М.: Советский писатель, 1978. – 446 с.
155. Потницева Т. Н. Взаимодействие жанра литературной биографии и исторического романа в эпоху романтизма (У. Годвин – В. Скотт) / Т. Н. Потницева // Зарубежный роман в системе литературного направления. – Днепропетровск, 1989. – С. 99-105.
156. Проценко О. А. Еволюція українського історичного роману 90-х років ХХ століття: автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / О. А. Проценко. – Запоріжжя, 2001. – 19 с.
157. Психологія особистості: Словник-довідник. – К.: Рута, 2001. – 320 с.

158. Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта / Борис Григорьевич Реизов. – М. – Л.: Худож. лит., 1965. – 498 с.
159. Ремізов Б. Вальтер Скотт на Україні / Б. Ремізов // Всесвіт. – 1971. – № 12. – С. 127-128.
160. Репертуар української книги 1798-1916: Матеріали до бібліографії / [Упоряд., підгот. до друку та примітки Л. І. Ільницької]. – Львів, Львівська наукова бібліотека ім. Стефаника, 1995. – Т.1. 1798-1870. – 1995. – 387 с.
161. Репертуар української книги 1798-1916: Матеріали до бібліографії / [Упоряд., підгот. до друку та примітки Л. І. Ільницької]. – Львів, Львівська наукова бібліотека ім. Стефаника, 1999. – Т.3. 1887-1894. – 1999. – 427 с.
162. Ромм А. С. Романтизм, реалізм и Вальтер Скотт / А. С. Ромм // Вопросы литературы. – 1961. – № 8. – С. 236–242.
163. Русова С. Ф. К двадцятипятилетию украинского театра (Посвящается глубокоуважаемой М. К. Заньковецкой) / С. Ф. Русова // Русская мысль. – 1906. – № 12. – С. 39-51.
164. Русова С. Ф. Мої спомини / Софія Федорівна Русова. – К.: Україна-Віта, 1996. – 208 с.
165. Сердюков А. Г. Романы Вальтера Скотта. (К вопросу о методе и стиле): автореф. дис. на соиск... учен. степени канд. филол. наук: 10.01.05 “Сравнительное литературоведение” / А. Г. Сердюков. – Баку, 1975. – 56 с.
166. Серова Н. Я. Были ли “столетние сумереки”?: Размышления над историческим романом / Н. Я. Серова // Лит. в шк. – М., 1990. – № 3. – С. 38-49.
167. Сидорченко Л. В. Проблема завоевания в творчестве Вальтера Скотта: 1819-1831гг. / Л. В. Сидорченко // Проблемы истории зарубеж. литературы. – Л., 1979, Вып. 1. – С. 80-88.
168. Сиротюк М. Й Український радянський історичний роман. Проблема історичної та художньої правди / Микола Йосипович Сиротюк. – К.: Вид-во АН УРСР, 1962. – 396 с.

169. Сиротюк М. Й. Деякі питання теорії історичного роману / М. Й. Сиротюк // Радянське літературознавство. – 1961. – № 6. – С. 25-42.
170. Сиротюк М. Й. Українська історична проза за 40 років / Микола Йосипович Сиротюк. – К.: Рад. письменник, 1958. – 335 с.
171. Скачков И. В. Герои и история: Современный роман о революции. – 2 изд., доп. / Игорь Васильевич Скачков. – М.: Советский писатель, 1988. – 352 с.
172. Скотт В. Айвенго: [роман] / Вальтер Скотт [пер. з англ. А. Н. Волкович]. – Х.: Мост-Торнадо, 2003. – 381 с.
173. Скотт В. Квентін Дорвард: [роман] / Вальтер Скотт [пер. з англ. і примітки А. О. Білецького та Н. О. Білецької]. – К.: Молодь, 1956. – 476 с.
174. Скотт В. Роб Рой: [роман] / Вальтер Скотт [пер. з англ. Ю. Корецького]. – Х.: Дитвидав., 1938. – 472 с.
175. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 319 с.
176. Сокирко Л. Г. М. П. Старицький. Критико-біографічний нарис / Лука Григорович Сокирко. – К.: Держлітвидав УРСР, 1960. – 172 с.
177. Старицький М. Молодость Мазепы. Руина / Михайл Старицький [Передмова, упорядкув. та наук. ред. Н. В. Левчик] . – К.: Укр. Центр духовн. культури, 1997. – 984 с.
178. Старицький М. Кармелюк. Історичний роман / Михайло Старицький / – [пер. з рос. М. Шумила. Післямова В. Олійника]. – К.: Дніпро, 1971. – 708 с.
179. Старицький М. Твори: у 8 т. / Михайло Старицький. – К.: Дніпро, 1965. – Т. 8: Оповідання. Статті. Листи. – 1965. – 752 с.
180. Старицький М. Богдан Хмельницький: трилогія. – Кн. 1: Перед бурей: [роман] / Михайл Старицький. – К.: Дніпро, 1991. – 645 с.
181. Старицький М. Богдан Хмельницький: трилогія. – Кн. 3: У пристани: [роман] / Михайл Старицький / – [послесл. Л. С. Дем'янивської]. – К.: Дніпро, 1991. – 623 с.

182. Старицкий М. Богдан Хмельницкий: трилогия. – Кн. 2: Буря: [роман] / Михаил Старицкий. – К.: Дніпро, 1991. – 571 с.
183. Стрельцов В. И. В. Г. Белинский о творческих параллелях В. Скотта и М. Н. Загоскина / В. И. Стрельцов // Венок Михаилу Загоскину: сб. ст. – Пенза, 1990. – С. 71-79.
184. Тарнавська М. Англомова літературна україніка: сучасний стан і перспективи розвитку / М. Тарнавська // Всесвіт. – 1994. – № 10. – С. 173-176.
185. Тищенко В. І. Історичний роман М.Старицького про Кармалюка / Віктор Іванович Тищенко. – К.: Рад. школа. – 1969. – 36 с.
186. Ткаченко-Ходкевич Н. Передмова до роману “Карло Сміливий” / Н. Ткаченко-Ходкевич. – К., 1929. – С. 3-6.
187. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Борис Викторович Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 336 с.
188. Тыщук Т. В. Трилогия М. П. Старицкого “Богдан Хмельницкий” в контексте украинско-русских литературных связей: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: 10.01.03 “Литература стран СССР”, 10.01.01 “Українська література” / Т. В. Тыщук. – К., 1990. – 16 с.
189. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 10: Листи 1876-1897. – 1978. – С. 37-43.
190. Урнов Д. “Сам Вальтер Скотт” или “Волшебный вымесел” / Д. Урнов // Скотт В. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Наука, 1989. – Т. 1. – 1989. – С. 5-42.
191. Урнов Д. Вальтер Скотт / Д. Урнов // История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1989. – Т. 6. – 1989. – С. 95-100.
192. Урнов Д. Старые нравы / Д. Урнов // Скотт В. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 6. – 1990. – С. 464-468.
193. Урнов Д. Шторм у дальних берегов / Д. Урнов // Скотт В. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 7. – 1990. – С. 490-493.
194. Федорів Р. Історична романістика та національна свідомість / Р. Федорів // Дзвін. – 1996. – № 10 – 12. – С. 109-113.

195. Федченко П. М. Літературна критика на Україні першої половини ХІХ ст. / Павло Максимович Федченко. – К.: Наукова думка, 1982. – 382 с.
196. Фіголь О. О. Вальтер Скотт у творчій рецепції українських письменників ХІХ століття / О. О. Фіголь // Зарубіжна література. – 2007. – № 6. – С. 60-64.
197. Фіголь О. О. Вальтерскоттівська концепція історизму в інтерпретації Михайла Старицького / О. О. Фіголь // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. – К.: Акцент, 2007. – Вип. 26. – С. 201-211.
198. Фіголь О. О. Поетика історичних романів Вальтера Скотта у творчій рецепції Михайла Старицького / О. О. Фіголь // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету: Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2007. – Вип. 14. – Т. 1. – С. 318-327.
199. Фіголь О. О. Романи “Роб Рой” Вальтера Скотта і “Кармелюк” Михайла Старицького: культурно-історичні паралелі / О. О. Фіголь // Вісник Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника. – Серія: Філологія (літературознавство). – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника, 2006-2007. – Вип. ХІІІ-ХІV. – С. 185-189.
200. Фіголь О. О. Типологічні збіги у творчості В. Скотта та М. Старицького / О. О. Фіголь // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету: збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів і аспірантів. – Вип. 5: в 3 т. – Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський держ. університет, редакційно-видавничий відділ, 2006. – Т. 2. – С. 70-72.
201. Фокс Р. Роман и народ / Ральф Фокс [пер. с англ. и примеч. В. П. Ісакова]. – Л.: Худ. лит., 1939. – 228 с.
202. Франко І. Галицьке краєзнавство // Іван Франко. Зібр. творів: у 50 т. – К.: Наукова думка. – 1985. – Т. 46 кн. 2. – 1985. – С. 116-150.

203. Франко І. З остатніх десятиліть ХІХ віку / Іван Франко // Зібр. творів: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 41. – 1981. – С. 471-529.
204. Франко І. Михайло П[етрович] Старицький / Іван Франко // Зібр. творів: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 33. – 1981. – С. 230-277.
205. Франко І. Переднє слово [до видання “Переводи і наслідування Осипа Шухевича. Посмертне видання”] / Іван Франко // Зібрання праць: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 26. – 1980. – С. 254-259.
206. Франко І. Шевченко по-німецьки / Іван Франко // Зібр. творів: у 50 т. – К.: Наукова думка. – 1983. – Т. 38. – 1983. – С. 525-530.
207. Харківська школа романтиків: у 3 т. / [Вступні статті, редакція і примітки А. П. Шамрая]. – Харків: Держвидав України, 1930. – Т. 1. – 1930. – 280 с.
208. Цибаньова-Стеценко О. С. Лаври й терни... Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького / Ольга Семенівна Цибаньова-Стеценко. – К.: Укр. держ. центр культ. ініціатив, 1996. – 188 с.
209. Цуркан І. М. Роман Михайла Старицького “Розбійник Кармелюк”. Типологія жанру: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / І. М. Цуркан. – К., 2002. – 19 с.
210. Чернухіна О. О. Динаміка еволюції особистості героїв В. Скотта та М. Старицького (на матеріалі романів “Роб Рой” В. Скотта та “Кармелюк” М. Старицького) / О. О. Чернухіна // Мова і культура. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2008. – Вип. 10. – Т. III (103). – С. 225-233.
211. Чернухіна О. О. Легендарні персонажі та історичні постаті у творчості В. Скотта і М. Старицького, способи їх художнього втілення / О. О. Чернухіна // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. / [Відп. ред. В. А. Зарва]. – К.: Освіта України, 2008. – Вип. XVI: Лінгвістика і літературознавство. – С. 275-285.
212. Чернухіна О. О. Особливості часової організації історичних романів В. Скотта та М. Старицького / О. О. Чернухіна // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету: Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2007. – Вип. 15. – Т. 2. – С. 118-123.

213. Чумак В. Г. Минувле – очима сучасника: Літературно-критичний нарис / Василь Герасимович Чумак. – К.: Радянський письменник, 1980. – 184 с.
214. Чумак В. Г. Украинский советский исторический роман 60-80х годов: проблема исторической и художественной правды: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук 10.01.02 “Русская литература” / В. Г. Чумак. – К., 1989. – 47 с.
215. Шайтанов И. О. Вальтер Скотт / И. О. Шайтанов // История зарубежной литературы XIX века. – М.: Просвещение, 1991. – С. 88-103.
216. Шацкий С. Утопия и традиция / Єжи Шацкий [пер. с польского, общ. ред. и послесл. В. А. Чаликовой]. – М.: Прогресс, 1990. – 455 с.
217. Шевчук В. О. Персоне “Personae verbum”. (Слово і постасне): Розмисел / Валерій Олександрович Шевчук. – К.: Твім-інтер, 2001. – 264 с.
218. Шкот В. Верховинська вдова: Оповідання / В. Шкот // Правда. – 1877. – № 19. – С. 713-722; № 20. – С. 753-763; № 21. – С. 793-803; № 22. – С. 835-845; № 23. – С. 873-883.
219. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Наталя Микитівна Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
220. Эйшишкина Н. М. Вальтер Скотт / Надежда Михайловна Эйшишкина. – М.: Детгиз., 1959. – 111 с.
221. Якубович Д. П. Роль Франции в знакомстве России с романами Вальтера Скотта / Д. П. Якубович // Язык и литература. – Л., 1930. – Вып. 5. – С. 137-184.
222. Allen W. The English Novel: A Short Critical History / Walter Allen. – New York: New American library, 1958. – 265 p.
223. Bautz A. Reception of Jane Austen and Walter Scott: A Comparative Longitudinal Study / Annika Bautz. – London: Continuum International Publishing Group Ltd., 2007. – 198 p.
224. Boldrini L. Comparative Literature in the Twenty-First Century: A View from Europe and the UK / L. Boldrini // Comparative Critical Studies. – 2006. – Vol. 3. – Issue 1 – 2. – P. 13 – 23.

225. Brown D. Walter Scott and the historical imagination / D. Brown. – London: Sterling Publishing Co, 1979. – 244 p.
226. Buchan J. Sir Walter Scott [8 ed.] / J. Buchan. – London: Cornell University Press, 1961. – 229 p.
227. Butterfield H. The historical novel: An Essay / H. Butterfield. – Cambridge: Cambridge University Press, 1924. – 310 p.
228. Cecil D. Sir Walter Scott / D. Cecil. – London: Constable, 1933. – 61 p.
229. Comparative Literature in the Age of Multiculturalism / [Ed. by Ch. Birnheimer]. – N. Y.: John Hopkins University Press, 1995. – 256 p.
230. Cockshut A. The achievement of Walter Scott / A. Cockshut. – London: Penguin Books Ltd, 1969. – 283 p.
231. Crawford T. Scott / T. Crawford. – Edinburgh: Scottish acad. press, 1982. – 132 p.
232. Cross W. The development of the English Novel / W. Cross. – London: Darrell Waters Limited, 1976. – 340 p.
233. Cruttwell P. Walter Scott / P. Cruttwell // Guide to English Literature. – Middlesex: Penguin Books, 1976. – P. 10-111.
234. Cusac M. Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott / M. Cusac. – London: International Publishing Limited, 1924. – 256 p.
235. Dibelius W. Englische Romankunst: die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu anfang des neunzehnten Jahrhunderts, II / W. Dibelius. – Berlin: AltberlinerVerlag, 1922. – 239 s.
236. Duncan I. Scott's Shadow: The novel in Romantic Edinburgh / Ian Duncan. – Edinburgh: Princeton UP, 2007. – 416 p.
237. Fogle R. H. Romantic Poets and Prose Writers / R. H. Fogle. – New York: Western Publishing Company, Inc, 1950. – 214 p.
238. Freytag G. Freytag's Technique of the Drama: an exposition of dramatic composition and art / G. Freytag [transl. from 6th ed. E. Mac-Ewan]. – Chicago – New York: Armada. – 1984. – 220 p.

239. Guillen C. The challenge of comparative literature / Claudio Guillen [trasl. from the Spanish by Cola Franzen]. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993. 450 p.
240. Grierson H. Sir Walter Scott, Bart / Herbert Grierson. – London: Constable, 1938. – 164 p.
241. Holman C. H. William Gilmore Simms's Theory and Practice of Historical Fiction / C. H. Holman. – Unpublished. PH. D. dissertation. – University of North Carolina, 1949. – 186 p.
242. Johnson E. Sir Walter Scott: the great unknown / E. Johnson. – London: Penguin Books Ltd, 1970. – 124 p.
243. Lauber J. Sir Walter Scott / J. Lauber. – New York: Western Publishing Company, Inc, 1966. – 100 p.
244. Lincoln A. Walter Scott and Modernity / Andrew Lincoln. – Edinburgh: Edinburgh UP, 2007. – 256 p.
245. Maxwell R. Inundations of time: A definition of Scott's originality / R. Maxwell // ELN. – Baltimore (MD). – 2001. – Vol. 68, № 2. – P. 419-468.
246. Mayer R. The illogical status of novelistic discourse: Scott's footnotes for the Waverly novels / R. Mayer // ELN: Engl. lit. history. – Baltimore, 1999. – Vol. 66. – № 4. – P. 911-938.
247. Scott Walter. Introduction to Ivanhoe / Walter Scott // The idea of Literature. The Foundations of English Criticism. – M., Progress, 1979. – P. 81-83.
248. Scott Walter. Ivanhoe: A romance / [With an afterword by C. Mackenzie] / Walter Scott. – N. Y. etc.: New American library, 1983. – 510 p.
249. Scott W. Old Mortality. Book by Walter Scott / Walter Scott. – London: Constable, 1938. – 485 p.
250. Scott Walter. Waverley or 'tis Sixty Years Since / Walter Scott // [Электронный ресурс] <http://arthurwendover.com/arthurs/scott/wvrly10/html>
251. Scott Walter. Introduction to Waverley / Walter Scott // [Электронный ресурс] <http://arthurwendover.com/arthurs/scott/wvrly10/html>

252. Scott Walter. *Rob Roy* / [introd. E. Anderson] / Walter Scott. – London: Campbell, 1995. – 494 p.
253. Scott Walter. *Quentin Durward* / Walter Scott. – Moscow: Foreign Languages Publ. House., 1962. – 650 p.
254. Scott Walter. *The prose works* / Walter Scott. – P.: Galignani. Vol. 8: *The history of Scotland, Biographical memoirs, Letters on Glossery*. – 1834. – 945 p.
255. *Select Novels of Sir Walter Scott*. – Paris, 1840. – p. 1-15.
256. Shaw H. *The Forms of Historical Fiction Sir Walter Scott and his Successors* / Harry Shaw. – London: Cornell University Press. – 1983. – 257 p.
257. Speirs J. *The Scots literary tradition. An essay in criticism*. – 2nd ed. / J. Speirs. – London: Faber and Faber, 1962. – 229 p.