

**ІСТОРІЯ
УКРАЇНСЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРИ**

ХІХ століття



**КНИГА
ДРУГА**

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XIX століття



У трьох книгах

Книга друга

40-ві — 60-ті роки XIX ст.

За редакцією М. Т. Яценка

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

КИЇВ
«ЛИБІДЬ»
1996

Розповсюдження та тиражування
без офіційного дозволу видавництва заборонено

Автори: М. Т. Яценко (керівник), М. П. Бондар, О. І. Гончар,
Ю. О. Івакіш, Л. З. Мороз, Є. К. Нахлік, В. Л. Смілянська,
П. М. Федченко

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

Редакція літератури з українознавства та соціогуманітарних наук

Головний редактор М. С. Тимошик

Редактор О. І. Цибульська

Історія української літератури. ХІХ століття: У 3 кн.
I-90 Кн. 2: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка.— К.,
Либідь, 1996.— 384 с.
ISBN 5-325-00676-2 (Кн. 2)
ISBN 5-325-00674-6.

У другій книзі відтворюється літературний процес 40—60-х років ХІХ ст., розглядаються літературні напрями, літературні роди, дається аналіз поетичної творчості цього періоду, художньої прози, драматургії та сценічного мистецтва. Важливе місце відведено характерній творчості Т. Шевченка, яка великою мірою визначила подальші процеси розвитку української літератури. Книга містить літературні портрети Марка Вовчка, М. Костомарова, П. Куліша, Ю. Федьковича, Л. Глібова, С. Руданського, а також ряду інших українських письменників 40—60-х років; їхня творчість розглядається з нових, вільних від ідеологізованих старих підходів, з науково-об'єктивних позицій як цілісне ідейно-художнє явище.

Для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів.

4603020102-017

I — Без оголошення

224-96

ББК 83.34УКР1я73

ISBN 5-325-00676-2 (Кн.2)
ISBN 5-325-00674-6

© М. Т. Яценко, М. П. Бондар,
О. І. Гончар та ін., 1996

Із 40-х років XIX ст. починається новий період розвитку українського письменства, позначений дальшою активізацією творчого процесу та ідейно-художнім розмаїттям художніх явищ. Характерною особливістю цього періоду був високіший розвиток романтизму та формування якісно нових наслідків реалізму.

У суспільно-історичному житті це був період, коли всі питання зводилися до проблеми ліквідації кріпосного права, коли вся передова думка Росії та України під гнітом царизму постійно шукала шляхів і засобів розв'язання назрілих соціальних конфліктів.

Джерелами формування визвольних програм були й соціальні прагнення селянства, й політичні, антисамодержавні настрої прогресивного дворянства, нові віяння в громадському житті, що зачинилися в процесі боротьби проти реакційної самодержавства під впливом прогресивної суспільної думки Європи, оформлюючися в ідеї лібералізму та революційного демократизму, які в своїй органічній єдності становили справжню основу опозиційного руху.

Важливим поштовхом до посилення революційних настроїв та активізації визвольної боротьби українського народу були події буржуазно-демократичних революцій у Франції, Німеччині, Італії, Угорщині й особливо в Австрії, які безпосередньо зачіпали й населення західноукраїнських земель. Цей комплекс визвольних прагнень українського народу сповна відбився в діяльності першої української таємної революційної організації — Кирило-Мефодіївському братстві, що виникло в Києві в грудні 1845 — січні 1846 рр.

У програмних документах братства (насамперед у «Книжці буття українського народу») відчувається вплив республіканських ідей декабристів і польського національно-визвольного руху, політичних та загальнокультурних ідей слов'янської єдності. Помітний вплив на формування ідей кирило-мефодіївців мала й опублікована в 1846 р. «История русов». Проняті ідеєю права кожного народу на самостійний дер-

жавно-політичний та культурний розвиток, «История русов», як справедливо вважав С. Єфремов, «була немов пророкуванням про близьке національне відродження України і оправдання її нового письменства, з якого те відродження почалося»¹!

Хоч «Книги буття українського народу» значною мірою овіяні духом соціального християнства та політичного слов'янофільства, та на відміну від зверненої в ідеалізоване минуле «Истории русов» вона була спрямована до українського сучасного й майбутнього і несла уявлення про Україну як живу народну цілість, життєві сили якої не втрачені та не звамерли, а політичні, національні й соціальні потреби історично реальніше визначились². Історично прогресивний характер мали й культурно-освітні ідеї кирило-мефодіївців, спрямовані на піднесення національної самосвідомості, патріотичної гордості, на розвиток і утвердження рідної мови й культури, зміцнення зв'язків із іншими народами з метою культурного та духовного взаємозбагачення.

Певне прогресивне значення для народів західноукраїнських земель мало створене на хвилях революційних подій 1848 р. політичних («Головна рада руська», «Руський собор») і науково-культурних («Галичо-руська Матиця», «Народний дім», «Собор руських вчених») інституцій, оскільки вони сприяли розвитку національної культури, освіти, видавничої справи. Але політична лояльність чи й беззастережна відданість керівників цих організацій цісаризмові, безконечні схоластичні дискусії між ними навколо мовно-культурних проблем відчутно обмежували їхній вплив на зростання політичної і національно-культурної свідомості трудящих.

Розгром Кирило-Мефодіївського братства й петрашевців, жорстоке придушення будь-яких проявів вільної думки відкрили в Росії смугу чорної реакції, що відбулося на всіх сферах суспільного життя країни.

Особливо болісно це відчувалося в Україні, де з арештом кирило-мефодіївців були розгромлені не лише основні політичні, а й літературні сили. Фактично ще до Валуєвського циркуляру 1863 р. розпочався систематичний урядовий наступ на українську національну культуру. Як писав М. Костомаров у листі до видавця «Колокола» О. Герцена, навіть сама згадка про Україну («Малоросію») вважалася політично крамольною. На ціле десятиліття було загальмовано український літературний процес і зовсім заборонено видавничу справу.

¹ Єфремов С. Історія українського письменства. К., 1911. С. 117.

² Чижевський Д. Історія української літератури. Нью-Йорк, 1956. С. 450.

Поразка царської Росії в Кримській війні 1853—1856 рр., масовий селянський рух, що посилювався з кожним роком, у тому числі й у більшості губерній України, дедалі зростаючі опозиційні настрої серед усіх шарів населення змусили уряд Олександра II піти на скасування кріпосного права та на ряд реформ у громадсько-політичній, економічній, адміністративній структурі управління, які загалом мали прогресивне значення для суспільно-політичного й соціально-економічного розвитку народів Росії.

Але й земельна реформа 1861 р., й ліберальні зміни не вивели самодержавну систему зі стану глибокої кризи. Боротьба проти численних залишків кріпосництва ще протягом багатьох наступних десятиліть становила глибинну суть суспільно-економічного життя Росії, соціальну основу революційного руху. Важливу роль у посиленні визвольних прагнень всіх уярмлених народів Європи, в тому числі українського, відіграло польське повстання 1863 р., в якому брали участь студенти Київського університету й демократично настроєні офіцери, зокрема А. Потебня. Деякі учасники польського визвольного руху виявляли інтерес до суспільного життя України, пропагуючи її культуру (Б. Залеський, З. Сераковський, Г. Баталія), а іноді беручи й безпосередню участь у її творенні (П. Свенціцький, В. Антонович, Т. Рильський, М. Михальчук).

З розвитком національно-визвольної боротьби активізується культурне життя в Україні, посилюється соціальна та ідейна диференціація всередині української нації. Окреслюються суспільно-політичні напрями серед української інтелігенції Галичини й Закарпаття, що зрештою привело до утворення своєрідних партій «москвофілів» і «народовців», політична орієнтація яких (перших — на російське самодержавство, а других — на цісарську монархію) певною мірою визначала й особливості їхніх ідейно-культурних програм.

Після реформи 1861 р. політичний рух у Східній Україні організаційно оформлюється у вигляді культурно-освітніх об'єднань — «Громад», що виникали в Києві, Чернігові, Харкові, Полтаві, Одесі та інших містах, а також у середовищі української інтелігенції Петербурга. Громади як одна з форм загальнодемократичного руху об'єднували навколо себе представників різних соціальних верств — від прогресивно настроєних ліберальних поміщиків і чиновництва до різночинської інтелігенції (культурно-освітніх діячів, учителів, студентів, літераторів, які перебували під впливом революційної демократії). Серед активних діячів громад були М. Костомаров, П. Куліш, Л. Глібов, О. Кониський, М. Драгоманов, М. Старицький, М. Лисенко, С. Подолинський, І. Нечуй-Левицький та ін.

Соціальна й ідейна диференціація та конфлікти, звичайно, не виключали й потужних історично неперервних інтеграційних процесів усередині українського народу, які консолідували його в націю. Саме ті тенденції, що різною мірою й інтенсивністю виявлялися як у діяльності окремих партій і груп, так і в часом гострій полеміці між ними, в цілому сприяли піднесенню національної самосвідомості народу, розвитку національної культури рідною мовою, забезпечували об'єктивну цілісність культурного процесу й були основою опору шовіністичній асиміляційній політиці російського самодержавства (Валуєвський циркуляр 1863 р.) та польської шляхти (переслідування «хлопоманства»).

Однією з основних сфер діяльності громад була організація культурно-освітньої, наукової і видавничої роботи, зокрема влаштування недільних шкіл для народу (за прикладом українських громадівців ця форма роботи згодом поширилася і в Росії), створення підручників і популярних книжок. Т. Шевченко й П. Куліш підготували та безкоштовно передали для недільних шкіл «Букварь южнорусский» і «Граматку» (1861). Шевченко планував також видання підручників з історії, етнографії, географії й арифметики. Освіті українською мовою сприяли й посібники «Українська абетка» (1860) М. Гатцука, «Домашня наука» (1860) К. Шейковського, «Азбука по методу Золотова для Южнорусского края» (1861) О. Строніна, «Щотниця» О. Кониського. Під ідейним впливом згаданих галицьких партій перебували створені ними видавничі інституції та їх друкована продукція.

На 40-ві—60-ті роки припадає *організація історичних, археологічних і археографічних досліджень* в Україні та видання ряду важливих історико-етнографічних документів. Новими збірками й дослідженнями М. Максимовича («Дни и месяцы украинского селянина», «Сборник украинских песен»), А. Метлинського («Народные южнорусские песни»), М. Костомарова («Об историческом значении русской народной поэзии»), П. Куліша («Записки о Южной Руси», «Украинские народные предания»), М. Закревського («Старосветский бандуриста»), М. Номиса («Українські приказки, прислів'я і таке інше») поповнилася українська фольклористика. Матеріали народнопоетичної творчості поряд з оригінальними творами української літератури стали основою для складання словників (П. Білецький-Носенко, М. Маркевич, П. Галузенко-Морачевський, М. Гатцук, О. Афанасьєв-Чужбинський, К. Шейковський), лінгвістичних досліджень і спроб нормалізації українського правопису (М. Максимович, П. Куліш).

Розроблений П. Кулішем правопис спочатку застосовувався у виданнях його петербурзької друкарні, «Кобзарі» Т. Шев-

ченка 1860 р., журналі «Основа», а згодом — у ряді книжкових і періодичних видань Східної Галичини і зрештою ліг в основу усталеного правопису кінця ХІХ — початку ХХ ст. Усе це створювало наукові основи для формування концепції самобутньої української літературної мови, постійне вдосконалення якої спиралося як на теоретичні парадигми, так і на дані літературної практики.

У цей час значно розширюються контакти діячів української культури з представниками культур інших слов'янських народів. Члени «Головної ради руської» та «Руського собору» взяли участь у Слов'янському з'їзді (Прага, 1848 р.). Того ж року у Львові відбувся перший, а 1850 р. — другий з'їзд руських (українських) учених.

У 1845 р. було створене Російське географічне товариство, в рамках якого (а згодом ще й у складі Комісії для опису губерній Київської учбової округи — Київської, Полтавської, Чернігівської, Подільської та Волинської) з російськими вченими співпрацювали М. Максимович, А. Метлинський, М. Маркевич, Т. Шевченко, О. Афанасьєв-Чужбинський, О. Маркович, брати Т. і Й. Рильські, Д. Журавський, П. Чубинський, В. Тарновський та інші. Традиційними ставали спільні наукові (етнографічні, фольклорні, археографічні) експедиції, поїздки та особисте листування з ученими, літераторами інших народів.

Більшій систематичності набуває *театральна справа*, активізується створення національних труп та оригінального драматургічного репертуару. Якщо в першій половині ХІХ ст. Україна висувала лише окремих талановитих митців, які в складі російських труп, театрів зрідка виступали й українською мовою (М. Щепкін, К. Соленик, С. Гулак-Артемівський та ін.), то з кінця 50-х років почали складатися спочатку авторські, а потім і професійні театральні гуртки й трупи, засновниками яких були П. Ніщинський, М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський, П. Маркович, а в Галичині — О. Бачинський, А. Моленицький та ін. Обмежений лише кількома класичними п'єсами І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка український репертуар збагачується різножанровими творами Т. Шевченка, Я. Кухаренка, С. Писаревського, Л. Глібова, О. Стороженка, М. Стеценка, С. Гулака-Артемівського, Р. Моха, І. Гушалевича, П. Свенціцького, К. Устияновича, О. Огоновського, Ф. Заревича та ін.

Помітних успіхів досягають українська музика й живопис, представлені такими іменами, як композитори С. Гулак-Артемівський, Я. Комарницький, Д. Бонковський, В. Заремба,

О. Рубець, М. Вербицький, С. Воробкевич, А. Вахнянин, художники І. Сошенко, К. Устиянович, В. Орловський, К. Трутовський. Вершинними в цих галузях мистецтва була творчість Т. Шевченка — живописця, графіка, офортиста — й композитора М. Лисенка, який саме в цей час закладав основи української музики в її традиційних оперних, симфонічних і романсно-пісенних жанрах.

Отже, 40-ві—60-ті роки були не лише важливим, а й принципово новим періодом у сфері духовного життя українського народу.

Говорячи про складність процесу розвитку української літератури, О. Білецький писав: «Її історію, починаючи з 40-х років, можна порівняти з мартирологом, рівного якому не знайдемо, мабуть, навіть в історії інших багатостраждальних слов'янських літератур». Він мав на увазі й гніт заборонних заходів та постійних цензурних гонінь з боку російського царського уряду (більш жорстоких і дошкульних, ніж каральні заходи того ж уряду стосовно польської культури, німецький натиск на чеську літературу, чи дискримінаційні заходи турецької імперії проти південнослов'янських літератур) і породжену цим атмосферу «сумнівів і вагань її безпосередніх діячів»³.

Політичні переслідування і важкі умови життя діячів літератури недержавного народу мали своїм наслідком і численні випадки, коли твори так і не з'являлися друком за життя їх авторів. Так було з рядом творів Т. Шевченка, С. Руданського, романом А. Свидницького «Люборацькі». Але й за цих умов українська література жила й розвивалась і, за справедливими словами О. Білецького, «самий факт виключної живучості цієї літератури, зумовленої живучістю і стійкістю народу, що її створив, не може не здатись знаменним»⁴.

40-ві—60-ті роки XIX ст. були періодом дальшого кількісного та якісного зростання української літератури, основний ідейний зміст якої визначала антисамодержавна й антикріпосницька спрямованість. Хоч у цей час спостерігається ще співіснування різних літературних напрямів і стилів, провідною тенденцією є дальший розвиток тих реалістичних форм і елементів, які склалися в українській літературі 20—30-х років. Співіснування реалізму з романтизмом і визначало національну своєрідність українського літературного процесу.

³ Білецький О. Українська література серед інших літератур світу // Збір. праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2. С. 10.

⁴ Там же. С. 13.

Якщо в ряді західноєвропейських літератур романтизм поступово «вмирав» природною смертю, в Україні він досить часто органічно поєднувався з реалізмом навіть у творчості одного й того ж письменника. Однією з особливостей українського романтизму шевченківського періоду було те, що він «став на соціальну дорогу» (М. Драгоманов), і в ньому дедалі голосніше виявлявся волелюбний громадянський пафос з відповідною стильовою експресією та образністю.

На зміну романтичному інтересу до «вищих» сфер духовного життя людини приходить інтерес до життя земного з його буденною звичайністю, заземленою «безгеройністю» (типу берлінських оповідань Е. Т. Гофмана, повістей Ж. Жанена, ранніх творів Бальзака й Діккенса, петербурзьких оповідань Гоголя тощо). Рисами «натуральної школи» позначені російські оповідання й повісті Є. Гребінки, П. Куліша, Шевченка і навіть деякі поезії Шевченка та С. Руданського.

Посилена увага художника до реалій повсякденного життя в реалістичних творах водночас вела (хоч як це парадоксально) до зменшення питомої ваги етнографізму. Широта й глибина відтворення дійсності досягалися посиленням аналітичного начала в його соціальному й психологічному вимірах. Якщо в творах просвітительського реалізму об'єктом соціальної критики були лише окремі явища й вади існуючого ладу, то поступово ця критика спрямовується на всю самодержавно-кріпосницьку систему. Відбуваються істотні зміни й у характері типізації — в соціальному романі конфлікт набуває дедалі виразнішого класового характеру, що зумовило, зокрема, й появу нових героїв — представників найбільш радикального й соціально активного середовища різночинців. Художники-реалісти звільняються з-під влади певних мистецьких шаблонів у творенні станових типів з традиційно притаманними їм рисами — з'являються персонажі з індивідуальними характеристиками, що саморозвиваються у залежності від суб'єктивних особливостей та об'єктивних обставин.

Саме з посиленням аналітичного начала у відображенні дійсності та індивідуального начала в характерології слід пов'язувати й формування різних течій у реалізмі 40—60-х років — етнографічно-побутової, соціально-побутової, соціально-психологічної і — що особливо показово й важливо для розвинутого реалізму — народження індивідуальних творчих методів. Найхарактернішим в цьому відношенні є Шевченко, що був родоначальником ряду реалістичних течій, а водночас (як багата й розмаїта творча особистість) не належить виключно до жодної з них.

До специфічних національних особливостей українського реалізму слід віднести й успадковані від попередників та роз-

винуті далі наполегливі пошуки ідеалу з опорою на морально-етичні цінності, національні традиції, своєрідно акумульовані в фольклорі. Симбіоз романтичного національного месіанізму та прагматичного морального максималізму (яскраво відбитих і в програмах кирило-мефодіївців) були причиною і наслідком історично зумовлених поліфункціональних характеру й пізнавального призначення української літератури як всеосяжного дзеркала й учительної школи життя.

З'ясовуючи джерела, шляхи й характер формування змістово-тематичних і формальних особливостей української літератури, зокрема її реалістичних течій, не можна оминати величезної ролі М. Гоголя, тієї ролі, яку, безумовно, слід вирізнити з усього комплексу традиційних взаємозв'язків української літератури з літературами інших народів.

Українське походження Гоголя відчутно відбивалося не лише на тематиці його творів, а й на всій системі художнього мислення й образотворення письменника. Як справедливо зауважував М. Драгоманов, «для того, хто цінить у літературі більш дух і матеріал, ніж слово, Гоголь не перестає бути українцем не тільки в «Вечорах» і «Миргороді», але й у «Мертвих душах». І мало хто з тогочасних письменників так, як Гоголь, потужно «будив громадську увагу» до, як він казав, «нашої України», хто б так залюблено говорив про її народну творчість, «так повно виразив у собі дорогі боки її народного духу», а потім і сам так яскраво «змалював деякі боки життя українського». Без особливого перебільшення можна твердити, що «Гоголь породив і поетичні проби Метлинського, Костомарова і самого Шевченка... і був таким чином одним з батьків новішого українського народодобія»⁵. Про Гоголя як «великого друга» й натхненника не раз із вдячністю говорив і сам Шевченко.

Вже сама поява перших творів Шевченка об'єктивно знаменувала собою початок нової доби в історії української культури. Увібравши в себе найкращі традиції багатовікової народної творчості й писемної літератури, вирісши на ґрунті визвольних прагнень уярмлених мас, творчість Шевченка справила значний вплив на духовний розвиток народу, на характер і спрямування національної культури наступних поколінь.

І. Франко справедливо підкреслював органічний зв'язок Шевченка з прогресивною суспільною і філософською думкою та художньо-естетичними досягненнями Росії та Європи.

⁵ Драгоманов М. П. Література російська, великоруська, українська і галицька // Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1970. Т. 1. С. 120—121.

У такій атмосфері формувалися його ідейні переконання й естетичні принципи, що на певному етапі дали йому змогу вийти й «за коло романтичних понять». «Він підносить до критичного погляду на минуле й доходить висновку, що ідеал суспільних і моральних відносин не за нами, а перед нами. Він звертається до відтворення живої дійсності («Наймичка», «Відьма»), надихається великим ідеалом слов'янського братання («Посланіє до Шафарика») та емансипації від релігійної нетерпимості («Іван Гус») [41, 85]. Франко назвав тут лише деякі принципово нові й провідні ідейно-естетичні доміанти Шевченкової поезії, але вони поряд з іншими визначали магістральну лінію наступного розвитку українського письменства.

В індивідуальному творчому методі Шевченка романтичне начало не зникало, а своєрідно синтезувалося з реалістичним струменем. Відомо, що і в останній період творчості Шевченко писав романтичні твори (здебільшого на історичні теми), використовував засоби романтичної образності, звертався до манери просвітительського реалізму. Це розмаїття стилів, принципів і типів образотворення являло собою не естетичну суперечливість, а широку творчу свободу й багатство образного мислення в ім'я адекватно повного зображення світу, людини⁶.

Еволюція Шевченка від романтизму до реалізму проходила шляхом розширення тематики його творів, поглиблення розуміння народності й національної специфіки характерів у їх конкретно-історичній, соціальній і психологічній зумовленості. В поезіях і повістях Шевченка реалізм утверджується як гостросатиричний викривальний стиль, що й забезпечувало тоді найбільш адекватне відображення типових сторін самодержавно-кріпосницької дійсності. Соціальний гуманістичний і естетичний ідеал виявлявся у яскравому відтворенні найкращих рис народу, його визвольної боротьби і поривів до кращого майбутнього.

Принципово важливим було звернення Шевченка до тем із життя інших народів, оригінальне трактування багатьох «вічних» проблем світової культури, що впливало з його демократичної концепції єднання народів як запоруки не лише соціального визволення, а й створення загальнолюдської гуманістичної культури.

Шевченко завершив процес становлення нової української літератури й започаткував багато з того, що було в майбутньому в ній найжиттєздатнішого і найпрогресивнішого. Принци-

⁶ Івакін Ю. О. Образний світ Шевченка // Творчий метод і поезика Т. Г. Шевченка. К., 1980. С. 189.

пове, революційне значення цього явища розкривалось і в проникливих Кулішевих спробах оцінювати творіння українського митця за найвищими світовими взірцями (зокрема, «англійського самородка Шекспіра»), стверджувати, що ті творіння «принадлежат всей Украине и будут говорить за нее вечно» як «могучее, гармоническое слово», сказане «всему свету»⁷, і в знаменитому визнанні М. Чернишевського: «Маючи тепер такого поета, як Шевченко, малоросійська література також не потребує нічиєї поблажливості. Та й крім Шевченка пишуть тепер малоросійською мовою люди, які були б не останніми письменниками в літературі навіть багатшій, ніж великоруська»⁸.

У руслі шевченківських традицій виступили в 50—60-х роках авторка новаторських «Народних оповідань» Марко Вовчок, тонкий лірик і майстерний байкар Л. Глібов, творець оригінальних «співомовок» С. Руданський, автор першого в українській літературі соціально-психологічного роману «Люборацькі» А. Свидницький, визначний буковинський поет і прозаїк О. Федькович.

Своєрідне місце в українській літературі посідає неординарна, суперечлива, а почасти й трагічна постать П. Куліша — різнобічно обдарованої, активної й вольової та працюючої людини, поета, романіста, публіциста, критика, історика, перекладача, видавця й організатора, котрий, за словами Франка, «не тільки старався зображувати суспільність українську, але силкувався розбурхати її на всіх кінцях до нового суспільного, духовного і національного життя» [41, 19].

Основне своє завдання та й історичну місію Куліш вбачав у тому, щоб не лише відстоювати права, а й розкривати, цілеспрямовано й систематично демонструвати потенції самобутнього українського слова, утверджувати його в усіх сферах життя. Кулішеві належать починання в розширенні проблематики (національно-історичної, соціальної, морально-філософської), формуванні нових жанрів (зокрема, романтичній спробі на базі фольклору «збудувати великий український історичний епос» — «Україна», започаткувати жанр історичного роману в «Чорній раді»), збагаченні стильово-зображувальних і ритмоінтонаційних засобів української поезії, нормалізації літературної мови (багато в чому він був не лише ініціатором, а й справжнім генератором плідних художніх ідей). Як справедливо зауважував Д. Чижевський, Куліш — «представник того

⁷ Листи до Т. Г. Шевченка. К., 1962. С. 51, 54; Воспоминания о Шевченко // Труд. 1881. № 6.

⁸ Чернишевський М. Г. Нові періодичні видання // Літературно-критичні статті. К., 1950. С. 11.

романтичного типу, який стремить досягнути ідеалу всебічності шляхом постійного руху, постійних змін»⁹.

На шляху постійних і невгамовних шукань суспільного ідеалу та їх адекватного художнього чи наукового втілення Куліш знав не лише перемоги, а й поразки, часом трагічні зриви й помилки, що призводили й до болісного протистояння з прогресивними силами в політичному й культурному житті. Але не можна не віддати належне Кулішеві-художнику й ученому в прагненні по-новому осмислити ряд явищ і процесів історії України, своєрідність історичної долі українського народу з його соціальними суперечностями й конфліктами, збагнути й прославити морально-етичну цінність українського «природного» типу людини, не знівельованої цивілізацією.

Процес утвердження реалістичного напрямку в українській, як і в інших літературах, зокрема російській, був позначений посиленою і закономірною для своїх часів увагою до етнографічного побутописання (Ганна Барвінок, П. Кузьменко) і формувався насамперед у жанрі соціально-побутової прози (Марко Вовчок, Свидницький). Ця тенденція в українській літературі посилювалась і теоретично постулювалась та зміцнювалась відомими Кулішевими настановами «етнографічної достовірності». Хоч у своїй категоричності й практичному застосуванні до оцінки художніх творів (зокрема, ранньої прози М. Гоголя з української тематики) ця теорія хибувала певною нормативною вузькістю та надмірною категоричністю, що не враховувала індивідуальних стильових особливостей письменників, але загалом вона сприяла й тіснішому зв'язку літератури з реальним життям. Проте згодом беззастережне проголошення принципу «етнографічної достовірності» як нібито однієї з неодмінних і найхарактерніших специфічних рис української літератури стримувало як розширення проблемно-тематичних обріїв літератури в напрямі поглибленої уваги до внутрішнього світу людини, так і обмежувало пошуки художньо-образних та стильових засобів.

Розвиваючись у складних умовах, література на західноукраїнських землях після М. Шашкевича і аж до Ю. Федьковича не висунула визначних письменників. З орієнтацією на народну мову писали М. Устиянович, А. Могильницький, К. Климкович, Р. Мох, І. Гушалевиц, С. Воробкевич, які протистояли «москвофільським» тенденціям Б. Дідицького, І. Наумовича, творінням на штучному «язичії».

Романтичне захоплення народністю, оспівування славного минулого, поєднані з клерикалізмом та «москвофільськими» мовно-культурницькими настановами,— це та основа, на якій

⁹ Чижевський Д. Історія української літератури. С. 444.

виростала значна частина літературної продукції закарпатських «будителів» — О. Духновича, О. Павловича, а згодом А. Кралицького, О. Митрака. Але історично їм (особливо Духновичу) належить помітна роль у культурному пробудженні краю, в розвитку національної самосвідомості та народної просвіти.

У середині ХІХ ст. в українській літературі складаються основні літературні жанри. Особливо різноманітністю жанрових форм позначалася поезія — від ліричного вірша до різнотипних (соціально-побутової, історичної, суспільно-політичної) епічних форм, від елегійної поезії до гумористичних «співомовок», байок, сатиричних віршів. При цьому не тільки відбувався розвиток уже існуючих жанрів, а й формувалися нові, зокрема такі синкретичні й поліфонічні, як ліро-епічна поема (Шевченко, Руданський). Своєрідну взаємодію фольклорної та літературної стихій, що йшла ще від гуманістичних ідей та сатирично-гумористичних жанрів Ренесансу, продемонстрував у своїх оригінальних співомовках С. Руданський.

Під кінець цього періоду в українській літературі поезія поступається чільним місцем прозі. Урізноманітнюються типи, характери й структурні особливості оповідної прози — з'являються етнографічно-побутові, соціально-побутові, психологічно-побутові оповідання, оповідання-ідилії, а також проза баладного й казкового типу. В процесі звільнення від фольклорної імперсональності й етнографічності орнаментування формується жанр соціально-психологічної новели. Відбуваються суттєві зміни композиційної структури оповідань, що відходять від лінійного принципу зображення долі одного героя.

Характерною для цього етапу розвитку прози була подібна до аналогічного явища в російській та ряді західноєвропейських літератур (Пушкін, Гоголь, Бальзак, Тургенев) циклізація оповідань (Куліш, Марко Вовчок, Стороженко) як своєрідний перехід до більших літературних форм з узагальненим зображенням дійсності. Продовжуючи кращі традиції оповідної прози Г. Квітки-Основ'яненка, творчо наслідуючи Гоголя, новаторські за формою та ідейно спрямовані оповідання й повісті створює Марко Вовчок.

В арсеналі творів великих прозових жанрів знаходимо і різновиди повісті — соціальної, соціально-побутової, історичної. Цінними були починання П. Куліша в жанрі реалістичного роману-хроніки («Чорна рада»). Новим словом в українській прозі став соціально-психологічний роман А. Свидницького «Люборацькі».

Відсутність українського театру зумовила й повільний розвиток оригінальної національної драматургії. Але й за таких

умов продовжували жити традиції Котляревського, розвинуті драмою Шевченка «Назар Стодоля», яка поряд із п'єсами М. Костомарова, Л. Глібова, П. Куліша, О. Стороженка готувала якісно нову соціально гостру й мистецьки яскраву драматургію М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого.

Започатковані ще Є. Гребінкою нариси в душі французьких «фізіологічних нарисів» та російської натуральної прози дістали продовження у творчості ряду письменників, що гуртувалися навколо журналу «Основа» та галицьких видань 60-х років. На сторінках альманахів, журналів з'являються й перші зразки художнього нарису та публіцистики. Різноманітні твори російською мовою написали Шевченко, Куліш, Стороженко, Костомаров, Марко Вовчок.

Значно розширюються проблемно-тематичні обрії літератури. Крім традиційної селянської проблематики письменники звертаються до тем із життя солдатів, міщан, духовенства, різноманітної інтелігенції, а також до тем з історії та сучасного життя інших народів. У процесі дедалі тіснішого зближення літератури з життям у поле зору письменників потрапляють нові соціальні конфлікти, що потребує нових реалістичних засобів, як типізації зображення характерів у всій їх соціальній зумовленості, складності й психологічній достовірності, так і художньої індивідуалізації, адекватно точного й правдивого відображення характерних особливостей нових явищ.

Процес удосконалення художньої прози включав посилення не лише епічної об'єктивності, а й авторської присутності, його суб'єктивної точки зору в оцінці дійсності, що виражало й свідоме прагнення зближення авторської позиції з народним світосприйняттям.

Новий характер стосунків автора з читачем мав не лише розповісти про певні події, а й спонукати читача до роздумів. Посилюється тенденція відходу від традиційної форми оповіді (від першої особи) до об'єктивної оповіді (від третьої особи), від широких детальних описів з численними етнографічними подробицями до окремих найхарактерніших штрихів, здатних викликати певні асоціації, алюзії й активізувати процес читання та сприйняття твору. На відміну від сюжетно завершених фіналів стали практикуватися й відкриті фінали. Замість фатальної віри в провіденційно невідворотну механічну закономірність історичного процесу й долі окремої людини приходить прагнення осмислити й розкрити внутрішню суть реальних явищ, подій, людської поведінки (це теж було під силу лише реалістичному мисленню й відповідним засобам його художньої реалізації).

В міру зближення літератури з життям втрачають популярність звичні художні кліше колізій і характерів, дедалі більших прав завойовує саморух об'єктивної дії та саморозвиток характерів, що зумовлювало й ширші історико-просторові межі зображуваної дії та більшу сюжетну поліфонічність художніх полотен. Глибокий і різнобічний аналіз дійсності в реалістичних творах, що спирався на знання конкретного життя, забезпечував і більш предметний та рельєфний, ніж у романтичних творах, вияв національної специфіки й своєрідності творчості. З реалій історичної дійсності тут органічніше виростають і соціальні ідеали, й мрії, і прагнення та дії персонажів.

У реалістичних творах знижується роль абстрактного алегоризму й дидактизму, за яких штучно задане морально-етичне начало переважало над естетичним. Поглиблення аналітичного начала, посилення психологізму в розкритті сюжетних колізій та внутрішнього життя героїв зумовили вищий рівень індивідуалізації й типізації персонажів. Цим художнім завданням письменники вчилися підпорядковувати окремі деталі, портретні характеристики й динамічні живі пейзажі — засоби, що набули значного розвитку в реалістичній прозі другої половини XIX ст.

У пошуках нового позитивного героя — протестанта й правдошукача — найповніше відбилося зростання самосвідомості народу, процес дальшої демократизації і гуманізації української літератури.

Нові проблематика та жанрові форми потребували *вдосконалення образотворчих, художньо-зображальних прийомів*. Це особливо виявилось в характері використання ресурсів народнопісенної поезики — від безпосереднього їх запозичення, прямого перенесення й укралення в оригінальні художні твори до творчих трансформацій фольклорних стереотипів.

Як і в інших літературах, процес національного відродження, становлення національної художньої свідомості супроводжувався інтенсивним удосконаленням літературної мови, її лексичних, фразеологічних і стилістичних засобів. Розвиток публіцистичних і літературно-критичних жанрів та наукових досліджень з широким колом смислових понять викликав потребу творення нових слів, термінів. Збагаченню мовного арсеналу служили й переклади українською мовою творів світової літератури, зокрема таких загальнолюдських шедеврів, як Старий та Новий Заповіт, інші творіння теологічної й агіографічної літератури.

Дедалі послідовніше виявлялися діалектична єдність двох тенденцій — як до взаємодії з іншими літературами, взаємозбагачення й певної універсалізації художніх прийомів, так і

до чіткішого та предметнішого вияву національної специфіки, художньої самобутності, опертої на власні історико-культурні традиції й живу мову народу.

Систематична інтенсифікація літературного процесу (попри згадані вимушені, викликані урядовими переслідуваннями перерви у видавничій справі), поглиблення художнього освоєння життя сприяли якісному зростанню української літератури, посиленню її ідейно-виховних функцій, ролі в суспільному житті народу.

Інтереси дальшого розвитку громадсько-культурного життя диктували необхідність створення системи *періодичних видань*, за допомогою яких можна було б забезпечувати раціональну організацію літературних і наукових сил, систематичну й планомірну публікацію художнього та наукового матеріалу, осмислення й узагальнення літературних явищ і процесів, а зрештою, й прогнозування та спрямування їх наступного розвитку.

Ідеї заснування періодичних видань виношували Г. Квітка-Основ'яненко, І. Срезневський, П. Гулак-Артемівський, М. Максимович, А. Метлинський, О. Корсун, Є. Гребінка, а згодом Т. Шевченко, М. Костомаров, П. Куліш, І. Бецький, К. Шейковський, О. Кониський, але на перешкоді ставали суворі цензурні умови й урядові заборони. Саме тому в 40-ві—50-ті роки в Наддніпрянській Україні та в російських столицях удавалося випускати лише епізодичні, нерівноцінні в ідейно-художньому відношенні альманахи. Так, замість запланованих, але заборонених регулярних українських «Літературных прибавлений» до журналу «Отечественные записки» Є. Гребінці за допомогою Г. Квітки-Основ'яненка та Т. Шевченка вдалося видати лише альманах із промовистою для часів всеслов'янського культурного відродження назвою «Ластівка» (Петербург, 1841).

У «Ластівці» були опубліковані зразки народної творчості, а також твори майже всіх тодішніх українських письменників від І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Л. Боровиковського, Є. Гребінки, В. Забіли, О. Афанасьєва-Чужбинського, С. Писаревського до Т. Шевченка.

У виданому О. Корсунем у Харкові альманасі «Сніп» (1841) значний інтерес становили оригінальні вірші, твори М. Костомарова, М. Петренка, переспіви з Байрона та «Краледворського рукопису», переклади й літературні обробки М. Писаревської та О. Корсуна італійської й чеської поезії. Показово, що до другого випуску цього альманаху (що так і не вийшов) Шевченко надіслав поезію «Мар'яна-черниця» і вірш «Човен».

Вихід цих альманахів викликав жваву полеміку й відтак прислужився не лише тим, що популяризував здобутки українських письменників, а й тим, що збуджував і розвивав критичну думку навколо проблем про дальші шляхи розвитку української літератури.

Цій же меті служили в своїй літературній частині й «Києвлянин» М. Максимовича, задуманий як регулярний науково-літературний збірник із перспективою перетворення на журнал, та альманахи І. Бецького «Молодик» (1843—1844) й «Южно-руський зборник» (1848) А. Метлинського.

Якщо простежити провідну й наскрізну тенденцію згаданих альманахів, що створили певну літературно-видавничу традицію на багато наступних років, то передусім слід відзначити поступове й систематичне розширення кола авторів і жанрового й тематичного розмаїття їх творів, прагнення познакомити українських читачів з досягненнями інших літератур. Роль подібних видань у налагодженні та спрямуванні літературного процесу збільшувалася ще й від того, що їх організаторами та активними учасниками виступали, як правило, тодішні провідні, найавторитетніші письменники.

Альманахи та збірники нагромаджували не тільки матеріали поточного літературного процесу на всіх українських землях, а й архівні документи, що послужило базою для перших серйозних літературно-критичних розвідок, а згодом і для широких оглядових, синтетичних статей, спроб розглядати творчість окремих письменників у всеукраїнському, а подекуди й у всеслов'янському історичному контексті (статті М. Костомарова в «Молодику» та М. Максимовича в «Києвлянине»).

З альманаховими виданнями 40-х років пов'язані перші спроби критичного осмислення явищ української літератури, порушення питань про творчі напрями й стилі, суспільне призначення літератури, про актуальну проблематику й позитивного героя, засоби відображення національного колориту й характерів, проблеми стосунків письменника з читачем. З постановкою цих проблем література чимраз помітніше ставала важливою суспільною справою, здобутки якої вимірювалися за дедалі чіткішими й вищими ідейно-художніми критеріями. Зрідка твори українських письменників, а також статті про їх творчість, фольклорні та етнографічні матеріали друкувалися на сторінках «Губернских ведомостей», заснованих у середині 30-х років.

Цензурні перешкоди та шовіністичні перестороги, тривалий час стояли на шляху журналістських починань на західноукраїнських землях. З величезними труднощами братам Івану та Якову Головацьким удалося випустити дві книги альманаху

«Вінок русинам на обжинки» (Львів, 1846—1847). Як зазначено у видавничій передмові, тут планувалося представити місцевих і східноукраїнських письменників (І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський, Г. Квітка-Основ'яненко, Л. Боровиковський, А. Метлинський, М. Костомаров, П. Писаревський, О. Шпигоцький, а в перспективі — й Т. Шевченко) з короткими біографіями, твори яких надіслав видавцям І. Срезневський. Але, підкоряючись вимогам цензури, яка забороняла найменші згадки про Україну, довелося відмовитись від початкового наміру. Окрасою альманаху стали тільки твори М. Шашкевича, І. Вагилевича та Я. Головацького, передруковані з «Русалки Дністрової», стаття Я. Головацького про М. Шашкевича. Крім них, тут опубліковано кілька творів М. Устияновича, А. Могильницького та І. Головацького, а також фольклорні матеріали.

Як орган «Головної Ради руської» з травня 1848 р. у Львові виходила «перша руська політична часопись» «Зоря Галицька», що проіснувала до 1857 р. Позитивним у її діяльності були виступи проти асиміляторської політики царського уряду і польської шляхти, виступи за розширення сфер ужитку української мови, відстоювання ідей етнічної єдності українського населення Галичини та Східної України. З-поміж літературного матеріалу (переважно невисокого ідейно-художнього рівня) вирізнялися деякі твори М. Устияновича, А. Могильницького, О. Духновича, а також представників Східної України Є. Гребінки та М. Петренка. Заслужували на увагу й окремі літературно-критичні статті та рецензії.

Дещо більше демократичних елементів було в діяльності органу «Руського Собору» — газеті «Дневник руський» (Львів, 1848), яка інформувала про національно-визвольну боротьбу європейських народів і навіть наважилася прославляти «учеників народної справи» Шевченка та інших учасників Кирило-Мефодіївського братства. У статті редактора газети І. Вагилевича «Замітки о руській літературі» містилася спроба огляду творчості українських письменників від давнини до сучасності.

Офіційний характер мала газета «Галичо-руський вісник» («Вісник». Львів; Відень. 1848—1857). З літературного матеріалу можна виділити повісті «Старий Єфрем» та «Месьть верховинця» одного з редакторів газети І. Гушалевича, критичні розвідки, присвячені І. Котляревському і М. Шашкевичу.

За введення в літературу живої народної мови ратував альманах «Лірвак из-над Сяна» (Перемишль, 1852), що в своїх рекомендаціях спирався на творчість Котляревського, Квітки-Основ'яненка, а також на виступи М. Максимовича, О. Бодянского і сербського просвітителя Вука Караджича.

Від тоненького місяцеслова до солідного ілюстрованого художньо-публіцистичного альманаху еволюціонував перший на Закарпатті збірник О. Духновича «Поздравление русинов» (1850—1852), що об'єднав навколо себе всі літературні сили краю і подарував закарпатським русинам гімн «Вручание» О. Духновича та його п'єсу «Добродетель превышает богатство».

Виразником об'єднуючих тенденцій був найкращий альманах тих років «Зоря Галицькая яко альбум на 1860», виданий у Львові Б. Дідицьким за допомогою Я. Головацького та О. Духновича. Тут опубліковані вірші видавців, О. Павловича, І. Наумовича, В. Шашкевича, М. Устияновича, І. Гушалевича, Ф. Заревича та ін., спогади про М. Шашкевича та розвідку Я. Головацького про історико-літературну діяльність Ставропігійського львівського братства, а також ряд цінних етнографічних матеріалів, частково передрукованих згодом журналом «Основа». Ті ж видавці (Б. Дідицький та Я. Головацький) видали чотири випуски альманаху «Галичанин» (Львів, 1862—1863), у якому дебютував своїми поезіями Ю. Федькович.

Тільки під кінець «цензурного семиліття», в середині 50-х років, настало деяке полегшення в режимі заснування періодичних видань у Росії. Цим скористалися й колишні учасники Кирило-Мефодіївського братства. У 1856—1857 рр. П. Куліш видав два томи «Записок о Южной Руси», в яких крім фольклорно-етнографічних матеріалів і розвідок надруковані й твори Т. Шевченка («Наймичка») та П. Куліша («Орися»). Т. Шевченко настійно радив видавцеві зробити «Записки» постійним періодическим изданием на кшталт журнала», пропонуючи в цьому й свою допомогу.

Не діставши дозволу на видання «Журнала словесности и истории, этнографии и сельского хозяйства», Куліш запланував серію альманахів, із яких вийшов лише один — «Хата» (Петербург, 1861). В організації матеріалів до нього взяв найдіяльнішу участь Т. Шевченко.

Український фольклорно-етнографічний матеріал містив збірник М. Гатцука «Ужинок з рідного поля» (Москва, 1857), а виданий у Саратові Д. Мордовцевим і М. Костомаровим «Малорусский литературный сборник» (1859) — ще й оригінальні художні та науково-публіцистичні твори видавців і переклади.

Вихід збірок був своєрідною прелюдією до появи в Петербурзі по суті першого українського «літературно-ученого вестника» — журналу «Основа» (1861—1862) за редакцією В. Білозерського та з активною участю М. Костомарова й П. Куліша. Найдіяльнішу участь у підготовці видання та за-

безпеченні його художніми творами брав Т. Шевченко. Журнал об'єднав навколо себе майже всіх тодішніх українських літераторів і вчених різних ідейно-політичних орієнтацій. Це мало безперечне позитивне, консолідаційне значення, але водночас зумовило його суперечливий і нерівноцінний зміст, а зрештою стало однією з причин припинення його виходу.

Значну цінність являли собою наукові, історичні, етнографічні й фольклорні матеріали журналу, які розкривали культурні надбання й традиції українського народу. Справі дальшого розвитку національної культури й освіти, розширенню сфер ужитку рідної мови служили заходи з метою поширення освіти серед народу, створення підручників і популярних книг, спроби нормалізації українського правопису, вироблення наукової термінології, збагачення лексичного складу української літературної мови.

Прогресивними були виступи «Основи» проти шовіністичної політики й практики російського царизму, австрійського цісаризму та польської шляхти, заклики до взаєморозуміння та співробітництва між братніми народами.

З літературної продукції «Основи» найбільше значення мали різножанрові твори Т. Шевченка (ліричні поезії, поеми, драма «Назар Стодоля», уривки з «Журнала» (щоденника), листи, Марка Вовчка («Інститутка», «Ледяниця» та ін.), Л. Глібова, С. Руданського, П. Куліша, М. Костомарова, Я. Кухаренка, О. Афанасьєва-Чужбинського, Д. Мордовця, О. Стороженка, Ганни Барвінок та ін.— твори, значна частина яких була опублікована вперше. З «Основою» пов'язані літературні дебюти письменників молодшого покоління — В. Кулика, С. Носа, М. Номиса, Д. Мороза, П. Кузьменка, О. Кониського, М. Чайки та ін.

Розвиваючи традиції альманахів 40-х років, журнал запровадив систематичну публікацію історико-літературних розвідок з історії давнього українського письменства (Климентій Зіновієв, Г. Сковорода).

З «Основою» можна пов'язувати не просто дальший розвиток літературно-естетичної думки, а й становлення української професійної літературної критики, біля початків якої стояли П. Куліш і М. Костомаров. До надбань журналу належали ряд загальних історико-теоретичних статей, розвідки про творчість І. Котляревського, П. Гулака-Артемівського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, Т. Шевченка, а також критико-біографічні огляди, рецензії та анотації поточної художньої і наукової продукції. Позитивним було залучення до участі в журналі представників російської культури Л. Жемчужникова, О. Серова, М. Сухомлинова, П. Якушкіна, що розширювали тематичні горизонти журналу, торкаючись проблем розвитку пісенного, музичного, образотворчого мистецтва.

Вплив «Основи» відчували періодичні видання, які існували поряд або виникали слідом за нею. Значною мірою спільну з «Основою» автуру й позиції з ряду громадських і культурно-освітніх проблем мав тижневик «Черниговский листок» (1861—1863) Л. Глібова. Зв'язок видавця з поширенням революційних ідей призвів до закриття газети.

Новий наступ самодержавної реакції після придушення польського повстання 1863 р., Валуєвський циркуляр, що фактично оголосив українську мову й культуру поза законом, поклали початок жорстокого переслідування будь-яких проявів національно-культурного життя та друкованого слова українського народу, тривалого «антракту» в українській видавничій справі в межах Росії.

Обстановка політичної реакції в цесарській Австрії, страх перед цензурними нагінками відчутно відбивалися й на західноукраїнській періодиці 60-х років. Хоч у перші роки свого існування «москвофільська» газета «Слово» (1861—1887) ще не цілком втратила інтерес до української культури рідною мовою (публікація творів Т. Шевченка, Ю. Федьковича, О. Кониського, В. Шашкевича, С. Воробкевича), загалом же стійкою була тенденція до ігнорування традицій української культури й заперечення перспектив її розвитку на національній основі. Своєрідну лінію проводив віденський сатиричний журнал І. Ливчака «Страхопуд» (1863—1867), який, за словами Франка, в межах загальної «москвофільської» орієнтації «не щадив також заскорузлості та обскурантизму своїх власних сопартіїників» [41, 323].

Більше демократичних елементів мала діяльність «народовських» періодичних видань 60-х років. Прогресивним було передусім відстоювання ідеї етнічної самобутності й духовної єдності українського народу та потреби творення єдиної, спільної для всіх українських земель культури. Прагнення служити цій меті поряд із петербурзькою «Основою» проголосив журнал «Вечерниці» (Львів, 1862—1863), редактований Ф. Заревичем, згодом В. Шашкевичем. Тут передруковувалося чимало матеріалів з «Основи», а також вміщувалися нові твори Марка Вовчка, Л. Глібова, О. Стороженка, О. Кониського, П. Куліша, Ю. Федьковича, неопубліковані досі твори Т. Шевченка й статті про нього, широка інформація про політичне й духовне життя інших слов'янських народів.

Активну допомогу у виданні «Вечерниць» подавав один із творчо плідних народовських літераторів К. Климкович, який після припинення цього журналу видавав у Львові літературно-політичний журнал «Мета» (1863—1865), проklamований як своєрідне продовження «Основи» та «Вечерниць» з подібною програмою і структурною схемою. Тут побачили світ де-

які твори, що готувалися на замовлення «Основи», зокрема кілька «Листів з Парижа» Марка Вовчка. «Мета» наслідувала традицію «Основи» у збиранні й публікації спадщини Т. Шевченка, вперше опублікувавши «Заповіт», «Мені однаково...» та «Н. Костомарову» з циклу «В казематі». Ідея культурного єднання всіх паростей українського народу зреалізувалась у практиці одночасної публікації творів письменників східноукраїнських (П. Куліша, Є. Гребінки, Д. Мордовцева та ін.) і західноукраїнських (Ю. Федьковича, К. Климковича, А. Кобринського та ін.).

Журнал намагався пропагувати досягнення рідної літератури, театру, науки й освіти, боровся за єдині правописні норми проти штучного мовного експериментаторства.

Ще більше в цьому напрямі зумів зробити львівський часопис К. Горбала «Нива» (1865), заснований з метою «рятувати рідне слово». Крім оригінальних художніх творів, у доборі яких редактор демонстрував високий смак,— Т. Шевченка (поема «Петрусь»), Марка Вовчка (повість «Інститутка»), О. Стороженка («Стежин ріг», «Історичні спомини столітнього запорожця Микити Коржа»), Ю. Федьковича (оповідання «Побратим», «Сафат Зінич», «Три як рідні брати», п'єса «Так вам треба»), С. Воробкевича (поезії й оповідання «Муштрований кінь»), П. Свенціцького (повість «Колись було»), журнал друкував переклади М. Старицького, В. Навроцького, П. Свенціцького з інших літератур, у тому числі «Гамлета» Шекспіра, поезій Гейне, А. Міцкевича, І. Крилова, М. Лермонтова, М. Огарьова, що збагачувало духовну скарбницю українського народу й зображальні ресурси його мови.

Принципово важливими були й прагнення редакції розширити сфери вжитку української літературної мови, застосовуючи її в різножанрових наукових публіцистичних і літературно-критичних студіях.

Великі надії покладалися на літературний тижневик «Русалка» (Львів, 1866), який видавав В. Шашкевич, прозоро переіменовуючися з «Русалкою Дністровою». До його набутків слід віднести деякі твори О. Кониського, Ф. Заревича, К. Левицького, а особливо статтю Марусі К. (О. Кониського) «Критичний огляд української (руської) драматичної літератури» — по суті, першої спроби наукового осмислення шляхів розвитку української драматургії, ряду театральних рецензій та цінної культурно-наукової інформації.

Традиції раних «народовських» часописів і головну з них — прагнення до створення загальноукраїнського за проблематикою й складом авторів періодичного органу — ширше й послідовніше розвинув наступний великий літературно-науковий і громадський журнал «Правда».

Посилення інтенсивності й цілеспрямованості українського літературного процесу, розширення творчих зв'язків із російською та іншими літературами слов'янських народів сприяли дальшому піднесенню теоретико-естетичної думки в Україні, формуванню національної літературної критики й літературознавства, які в свою чергу дедалі відчутніше й ефективніше впливали на літературний процес.

Однією з прикметних особливостей було те, що літературна критика брала на себе, крім власної специфічної функції, ще й функції наукових, філософських чи політичних трактатів, а тому й потребувала поліфункціональних діячів, таких як Г. Квітка-Основ'яненко, М. Костомаров, П. Куліш та ін., що виступали і як письменники і як критики, а дехто з них — і як учені. Однією з плідних традицій, що йшла від Буало, Лессінга, Дідро, Ломоносова, Гете до Байрона, Бальзака, Пушкіна, Міцкевича, Гоголя, Чернишевського, було те, що авторами різножанрових програмно-естетичних творів виступали самі письменники (крім названих, Т. Шевченко, М. Шашкевич та ін.). Нерідко й деякі художні твори за давньою міжнародною традицією включали белетризовані теоретичні постулати — усвідомлений естетичний елемент входив до тканини ряду художніх творів згаданих письменників як невід'ємна частина їх задуму й призначення.

Щоб виразніше здекларувати й предметніше розкрити суть творчого задуму, вміщувалися й авторські теоретично-цільові передмови чи епілоги до ряду збірок чи окремих творів Г. Квітки-Основ'яненка, А. Метлинського, П. Куліша, Т. Шевченка та ін.

Постійно й уважно продовжував стежити за літературним життям Г. Квітка-Основ'яненко, в листах і принагідних виступах якого містилося багато точних і влучних оцінок окремих творів та дискусій навколо проблем розвитку вітчизняної літератури. Своєрідну форму критичного огляду тодішніх російських журналів образ письменник у фейлетоні «Званые гости» (1840), а також у близьких до нього за жанровими ознаками полемічно-пародійних «Мемуарах Евстратія Мякушкина» (1841), де осуджувався ряд негативних явищ тогочасної літератури.

Найширше і найглибше висловив Г. Квітка-Основ'яненко свої погляди на деякі актуальні проблеми літературного процесу в статті, відомій під назвою «Письмо к издателям «Русского вестника», або «Г. Ф. Квитка о своих сочинениях». З позицій переконаного представника просвітительського реалізму з його своєрідною концепцією народності й морально-виховних функцій літератури письменник виступив проти

творів, відірваних від життя, з вигаданими героями, проти наслідування органічно чужих мистецьких зразків. Суттєвою й актуальною була думка про відповідність стилю об'єкту зображення, про правильність і доступність для демократичного читача мови твору («правилей слог, который понятен»).

Як і в попередні десятиліття, значну роль в організації та спрямуванні культурного процесу в Україні відігравав М. Максимович. Великого значення надавав він налагодженню систематичної публікації творів народної поезії і літератури. Широкою ерудицією, прогресивними судженнями про стан і перспективи літературного розвитку в Україні позначена його стаття «О стихотворениях червонорусских» («Киевлянин», 1841). Її наскрізний пафос — підкреслення історичної спорідненості українських земель, обстоювання потреби творення єдиної, спільної культури. Паростки літературного відродження на західноукраїнських землях Максимович розглядав як вияв невмирущого народного духу, а тому піддавав суворій критиці все те, що тому духові суперечило й було наслідком штучного та безперспективного експериментаторства.

Вірний своїм романтично-фольклорним захопленням, М. Максимович звертав увагу галицьких письменників передусім на мову народу, на його пісні як джерело справжньої поетичної краси. Щоб надати більшої авторитетності своїм порадам, він посилався на приклад Пушкіна, який «лучшим щегольством для своих несравненных стихов почитал выражение народное». З особливим ентузіазмом автор привітав «Русалку Дністровую», «которая и дышит и благоухает своенародностью». Хоча розуміння народності лише як зв'язку писемної літератури з фольклором було вже на той час дещо застарілим, воно не втратило актуальності для Галичини, де нова література тільки формувалася.

Злободенних проблем, що хвилювали діячів української культури по обидва боки державного кордону, в своїй основі — проблеми взаємозв'язку між моделями мови й літератури — торкалася і стаття М. Максимовича «О правописании малороссийского языка» — своєрідна відповідь на ті дискусії, які точилися навколо мовних питань. Вимагаючи підведення наукової основи під правопис, Максимович виступив проти плутанини й свавільних вправ. За кодекс основних правописних правил для всієї України, на його думку, мали послужити твори Котляревського, Квітки й народні пісні. Проте деякі виступи Максимовича з мовних питань (наприклад, лист до Д. Зубрицького) не були позбавлені суперечностей і навіть окремих помилкових суджень та рекомендацій. Перспективи й шляхи розвитку української літератури цікавили М. Максимовича й у 50—60-ті роки, що дістало вияв у ряді його наукових і полемічних статей в українській та російській пресі.

Альманах «Молодик» став місцем першого науково-аналітичного огляду здобутків української літератури — статті *М. Костомарова* «Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке», що стала по суті першою серйозною спробою перейти від нагромадження емпіричного матеріалу до його систематизації, вибудування у певну концептуальну схему з установленням синхронного й діахронного взаємозв'язку між окремими явищами та прогнозування основних тенденцій літературного процесу.

Прагнучи визначити провідну закономірність української літератури, Костомаров знаходить її в тенденції «не к подражанию иностранному, но к своенародности», яка живилася народною творчістю, побутом, психологією. За «главным достоинством всякого сочинения по изящной словесности» — народністю Костомаров найвище оцінив «необыкновенное дарование» Шевченка, в творчості якого не просто побачив найдосконалішу форму художнього освоєння народної поезії, а й відчув її оригінальність, що полягала в дусі народному, де зв'язок з першоосновою набуває органічного характеру. Важливо, що саме в зв'язку з творчістю Шевченка Костомаров тут і особливо в статті «Воспоминание о двух малярах» та рецензії на «Кобзар» 1860 р. розширює зміст поняття народності, включаючи до нього, крім мови й правдивого зображення реалій народного побуту й звичаїв, глибину відтворення внутрішнього світу людини.

Керуючись високими суспільними й мистецькими критеріями, Костомаров одним із перших звернув увагу й на вади окремих творів, не апологетизував не лише вже анахронічних бурлескних «сатирицьких поем», а навіть «Марусі» Квітки-Основ'яненка та окремих поезій Шевченка. Згодом він висловлював ряд слушних зауважень щодо творчості П. Куліша і Марка Вовчка.

Принципове значення мали оперті на широкий конкретний матеріал теоретичні розмірковування Костомарова в його фундаментальній праці «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843). Досліджуючи характер використання народнопоетичних сюжетів і поетики, Костомаров демонстрував нове розуміння природи й завдання вітчизняної літератури, а відтак і нові наукові принципи літературно-мистецької критики. В основі цих принципів — історична правдивість, що потребує ґрунтового знання змінюваних у часі особливостей кожного народу.

Вважаючи, що основою прекрасного в мистецтві є пізнання духовного начала, внутрішнього життя народу, відбитих зокрема в народнопоетичній творчості, Костомаров одним із перших розкривав та утверджував народні критерії прекрасного.

го в естетиці. Щедро використовуючи фольклор, учений застерігав від його фетишизації й стилізацій, розрізняючи три різні «правди» — історичну, фольклорну й мистецьку.

Певне значення мали теоретичні й критико-біографічні статті А. *Метлинського*, зокрема «Заметки относительно южно-русского языка» (передмова до його збірки «Думки і пісні та ще дещо», 1839), передмови до «Южнорусского зборника» та збірки творів Л. Боровиковського (1852), науково-теоретичні трактати «Речь об истинном значении поэзии» та «Взгляд на историческое развитие теории прозы и поэзии», які містили ряд слушних загальних теоретичних положень і спостережень над вітчизняною літературою. В душі німецької класичної філософії Метлинський розглядав народну творчість як джерело й матеріал мистецтва. Тлумачення природи прекрасного як «отблеск божественного происхождения человека» не завадило йому радити митцеві «действовать фантазиею, творящей собственный мир из того, что дает ей жизнь действительная». Українську мову Метлинський вважав окремою в сім'ї слов'янських мов, що сформувалася «народной жизнью», стала основою самостійної літератури. Особливо цінними були спроби Метлинського розглядати творчість українських письменників не лише у широкому всеслов'янському контексті, а й у зв'язках з літературами західноєвропейських народів.

З журналом «Основа» пов'язане формування української професійної літературної критики, піонером якої цілком справедливо вважається П. *Куліш*. Ще в 50-х роках він виступив із рядом статей, передмов та післямов, серед яких слід відзначити статті в «Записках о Южной Руси», «Об отношении малороссийской словесности к общерусской (эпилог к «Черной раде)», «Слово од издателя» (передмова до «Народних оповідань» Марка Вовчка), «Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги «Народні оповідання» Марка Вовчка» («Русский вестник»), «Григорій Квітка і його повісті», «Слово до Громади. Погляд на українську словесність» (альманах «Хата», 1860).

Провідною ідеєю цих виступів було відстоювання прав і самобутності української літератури, що «явилась из потребностей жизни, материальных или духовных». Свідченням зрілості й самобутності української літератури, стверджував Куліш, є твори Котляревського, Гулака-Артемовського, Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, Глібова, а поява Шевченка довела, що ця література «розвилась до общеевропейского значения».

Розглядаючи кожну літературну пам'ятку як дійову частину загального процесу, Куліш уперше в українському літературознавстві висунув проблему історичної функціональної

ролі художнього твору. Провідною тут була й думка про спадкоємність літературних явищ і цілісність літературного процесу, й висновок про те, що сучасна література має базуватися на історичних традиціях і водночас на законах сучасного загальнолюдського розвитку. Справедливо заперечуючи твердження Бокля про обмежені суспільно дійові функції і можливості художнього слова, Куліш занадто перебільшував ті можливості, говорячи навіть про месіанську силу українського слова, від якого, мовляв, «самі собою впадуть стіни ієриконські».

Ще систематичніше й ґрунтовніше висловлював Куліш свої ідеї на сторінках журналу «Основа», де він розгорнув принципіву й аргументовану полеміку з реакційною російською періодикою проти шовіністично-нігілістичного ставлення до української літератури, водночас виступаючи й проти проявів примітивізму та графоманства в українській літературі, що компрометували її й псували смаки читачів.

Важливу роль у дальшому розвитку літератури Куліш відводив вимогливій і професійній літературній критиці («Характер и задача украинской критики»), в поле зору якої він неодмінно вводив не лише ідейно-тематичні характеристики твору, а й оцінку його естетичної досконалості. Якщо завданням української літератури, за Кулішем, мусить бути строга відповідність «народному духові» і «серйозному життєвому помядові на речі», то завдання літературної критики — «строга перевірка художніх витворів естетичним почуттям і вихованим на студіюванні своєї народності розумом».

Значну увагу приділяє Куліш проблемам взаємозв'язків української та російської літератур, в чому особливо благодатним матеріалом була творчість Гоголя, дослідженню якої критик присвятив фундаментальні праці.

Високо оцінюючи дослідницьку діяльність П. Куліша, І. Франко навіть стверджував, що «для іст[орії] української літератури існувало хіба те, що писав Куліш в «Основі» [43, 365], першим змінивши й традиційну тоді назву літератури — з малоруської на українську».

Прокламуючи правильні ідеї створення оригінальної високохудожньої національної літератури, Куліш водночас іноді надто суб'єктивно й однобічно витлумачував характер цієї оригінальності, шляхи й методи її формування. Це призводило до не в усьому справедливих оцінок бурлескно-сатиричної й гумористичної традицій в українській літературі, недооцінок творчості Котляревського, Гулака-Артемівського, Гоголя й Марка Вовчка. Програмно спрямована на розширення й поглиблення життєвої основи літератури Кулішева теорія «етнографічної достовірності», яка мала позитивне значення для

творення національно-вірогідних характерів і правдивих історичних обставин, на практиці нерідко вела й до фактографізму, натуралізму й стилізації народнопоетичного матеріалу, обмеження творчо-індивідуального процесу.

Після припинення виходу «Основи» її традиції намагалися наслідувати галицькі журнали. Центральними в літературно-критичних виступах були питання статусу української мови, характеру, змісту й стилів письменства, його місця серед інших слов'янських літератур. Навколо цих питань розгорлася палка полеміка між «москвофільськими» і «народовськими» виданнями, що дістала назву «азбучних війн». Здебільшого бібліографічну цінність мали деякі ранні статті І. Вагилевича, Я. Головацького. Позитивними були думки, висловлені в статтях К. Климковича, Д. Тянячкевича, К. Горбала, про необхідність орієнтації літератури на життя й мову народу, про благодетельність зв'язків з культурою Східної України та Росії.

На невиробленість високих естетичних критеріїв, невміння пов'язати їх із соціальними проблемами довго ще хибувала галицька літературна критика, зміст і характер якої, на думку Франка, позначалися й вузьким доктринерством, дріб'язковістю та неповажністю в полеміці, браком професійного досвіду.

Історично найпрогресивнішими і найжиттєздатнішими в галузі літературно-естетичної думки 40—60-х років були тенденції до тіснішого зв'язку літератури з життям народу, зободенними проблемами свого часу, відстоювання реалістичного стилю художнього зображення. Як і в розвинених західноєвропейських літературах, реалістичні напрями формувалися спонтанно, довго не оформляючись у відповідну теорію. До Франка в літературознавчих і критичних працях цей термін не вживається. По суті, й європейський реалізм першої половини ХІХ ст. багато в чому складався як напрям усередині загального романтичного потоку й тривалий час являв собою не єдиний теоретично постульований метод, а швидше — певну суму індивідуальних творчих методів, художніх стилів. Лише ретроспективний огляд художніх особливостей творів цього періоду дає змогу виявити й узагальнено визначити певні спільні домінуючі художньо-зображальні параметри. Навіть звичні формули — «традиції Шевченка» — насправді нерідко зводяться до об'єднання багатьох не в усьому внутрішньо схожих художніх явищ.

Найвиразніше реалістичні тенденції виявлялися в творчості Т. Шевченка, що являла собою високий зразок органічної і нерозривної цілісності естетичних принципів. З Шевченком прийшов у літературу справжній представник народу з його світобаченням, думками й почуттями, ідеалами, мріями і

прагненнями. Видатним теоретико-естетичним маніфестом, спрямованим на утвердження реалізму й народності української літератури, на соціально й естетично чітку орієнтацію митців, об'єктивно стала передмова Шевченка до нездійсненого видання «Кобзаря» (1847).

Своєрідно сконденсовані та в яскравій формі виражені суспільно-політичні, філософські, літературно-естетичні погляди Шевченка в його «Журналі». Тут розкриваються особливості творчого процесу митця, висловлюються думки про характер і роль принципової й кваліфікованої літературно-мистецької критики, зразки якої він не раз подавав і сам (крім принагідних відгуків про твори російських, українських і західноєвропейських митців, спеціальна рецензія «Бенефис госпожи Пиуновой»). Говорячи про значення критики, Шевченко одним із перших вкладав у це поняття судження народу про мистецтво, сприйняття й оцінку твору простими читачами й глядачами — це виступало й одним із важливих засобів демократизації мистецтва, посилення його гуманістичного пафосу й суспільної дієвості.

Теоретико-естетична думка в Україні в 40—60-ті роки XIX ст. певною мірою відбивала характер та основні закономірності літературного розвитку. В процесі становлення літературної критики здійснювалася систематизація літературно-художнього матеріалу, відбувалося формування прийомів аналізу, критеріїв оцінки літературних явищ, осмислення загальних тенденцій і перспектив дальшого розвитку літератури, робилися перші спроби розгляду її здобутків у контексті всеслов'янського та світового культурного прогресу.

У цей час українська літературна критика загалом відмежувалася від фольклористики і філософської естетики, сформувалася в основних своїх змістових і жанрових різновидах. Професіональне зростання літературної критики посилювало її функціональну ефективність і роль у спрямуванні літературного процесу. Однією з найважливіших і безперечних заслуг літературної критики цього періоду було формування концепції єдиної літератури політично роз'єданого українського народу і зміцнення її творчих взаємозв'язків з літературами інших народів світу.

Відстоюване Шевченком і його послідовниками розуміння природи та призначення мистецтва, вимога тісного його зв'язку з потребами народу й часу, утвердження принципів високої ідейності, народності й демократизму реалістичного письменства, пафосу викриття соціальних пороків, гуманістичне звеличення людини були найвищими досягненнями національної художньо-естетичної думки, основою тих найкращих традицій, які продовжувались у наступні періоди розвитку української літератури.

Список рекомендованої літератури

- Бернштейн М. Д.* Українська літературна критика 50—70-х років XIX ст. К., 1959.
- Білецький О.* Українська література серед інших літератур світу // Збір. праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2.
- Бондар М. П.* Поезія пошевченківської епохи. Система жанрів. К., 1986.
- Гончар О. І.* Формування реалізму в художній прозі 50—60-х років // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX — початку XX ст. К., 1991.
- Денисюк І. О.* Розвиток української малої прози XIX — початку XX ст. К., 1981.
- Історія української дожовтневої журналістики. Л., 1983.
- Історія української літературної критики. Дожовтневий період. К., 1988.
- Калемиченко Н. Л.* Українська література XIX ст. Напрями, течії. К., 1977.
- Сиваченко М. Є.* Анатолій Свидницький і зародження соціального роману в українській літературі. К., 1962.
- Субтельний О.* Україна. Історія. К., 1991.
- Українські альманахи і збірники XIX — початку XX ст. К., 1967.
- Федченко П. М.* Літературна критика на Україні першої половини XIX ст. К., 1982.
- Франко І.* Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Збір. творів: У 50 т. К., 1984. Т. 41.
- Чижевський Д.* Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. Нью-Йорк, 1956.

Кінець 30-х — перша половина 40-х років характерні для української поезії дуже вагомими, якщо не етапними, подіями. З'являються збірки «Думки і пісні та ще дещо» (1839) А. Метлинського, «Українські балади» (1839), «Вітка» (1840) М. Костомарова (перші індивідуальні збірки віршів в українській літературі), далі — «Кобзар» (1840) та поема «Гайдамаки» (1841) Т. Шевченка, альманахи «Ластівка» (1841), «Сніп» (1841), «Молодик» (1843, ч. 2), в середині 40-х років, ймовірно, збірка віршів В. Забіли, перше повне видання «Енеїди» (1842) І. Котляревського, збірки західноукраїнських поетів «Мотиль» (1841) Р. Моха, «Рієнія» (1842) та «Українку» (1844) Т. Падури. На ці кілька років припав новий потужний поштовх на шляху створення української літератури, становлення літературного процесу.

Разом із явищами попереднього часу — виданням перших трьох частин «Енеїди» І. Котляревського, «Приказок» Є. Гребінки, альманаху «Русалка Дністровая», випуском збірок українських пісень, публікацією українських авторів у харківській та московській періодиці тощо, а також з явищами наступними, найпримітніші серед яких — вихід альманахів «Вінок русинам на обжинки» (1846—1847, ч. 1, 2) та «Южный русский сборник» (5 випусків, 1848), — це був час нагромадження українською поезією матеріалу, що визначив її характерність і своєрідність та подальший розвиток.

50-ті роки підтримали інтенсивність літературних виявів у царині поезії. Виходять збірки «Півкопи казок» (1850) С. Остапівського, «Руський соловій» (1851) М. Нодя, «Байки і прибаютки» (1852) Л. Боровиковського, «Думки на могилі» (1854) П. Огієвського-Охоцького, «Що було на серці» (1855) О. Афанасьєва-Чужбинського, «Українська квітка» (у двох випусках, 1856, 1857) О. Шишацького-Ілліча, «Бандура» (1858) Т. Думитрашка, «Мова з України» (1858) С. Метлинського, «Poezyi matoruskii» (у трьох томах, 1858) Л. Венгліньського, «Поспіви і розмови» (1859) С. Петраченка, поеми «Скит Манявський» (1852) А. Могилянського, «Жабомишо-

драківка» (1859) К. Думитрашка. Помітної активності набуває літературне життя у Західній Україні, де з'являються альманахи «Весна» (1852), «Лірвак з-над Сяна» (1852), продовжує виходити «Зоря галицька» (1848—1857), існують інші видання. З публікацій у періодиці на теренах України стає відомим поетичний доробок Л. Глібова, М. Максимовича, О. Духновича, Є. Згарського, П. Костецького, П. Леонтовича та багатьох інших.

Однак до 1848 р. не існує української періодики; розпорошеною й випадковою у своїй поодинокості є географія місць публікацій української поезії — Харків, Київ, Львів, Варшава, Будапешт, Москва, Петербург (останнє з названих міст на певний час виступає, по суті, одним із центрів українського літературного життя); обмін інформацією ще надто утруднений (так, Т. Шевченко аж у 1843 р. знайомиться із зразками творчості учасників «Русалки Дністрової»; І. Вагилевич у статті «Замітки о руській літературі» (1848) виявляє не досить певне знання творчості Т. Шевченка, стосовно ж О. Шпигоцького, П. Куліша, В. Забіли та декотрих інших — зізнається, що про них «зовсім нічого не умію повісти»¹. Негрунтовне ознайомлення галичан із мовою нової української літератури, що складається на Наддніпрянській Україні, було також однією з обставин, яка уможливила творення штучного «язичія» галицькими «москвофілами» починаючи з 40-х років, відетоювання його у літературних суперечках трохи пізнішого часу.

Усі ці чинники стали передумовою надзвичайної (принаймні до початку 60-х років) строкатості явищ поезії, — строкатості, яка пояснюється не тільки відмінністю творчих індивідуальностей і поетичних темпераментів, а й знаходженням авторів у різних системах літературних координат, їхньою орієнтацією на різні, нерідко архаїчні, зразки й естетичні засади, незнанням шляхів, які уже пройдено іншими. Практично співіснують у часі вияви «фольклорного» романтизму (Т. Падура, ранній Я. Щоголев, М. Костомаров), романтизму поглиблено-особистісного (А. Метлинський, Т. Шевченко, М. Петренко), бурлеску (П. Гулак-Артемівський, П. Білецький-Носенко, П. Кореницький, К. Думитрашко), сентименталізму (М. Шашкевич, В. Забіла, О. Шишацький-Ілліч, лірика С. Руданського), відгомони класицизму (О. Духнович, декотрі з поетів «Зорі галицької»), просвітительського реалізму (Л. Данкевич, байки Л. Боровиковського,

¹ Вагилевич І. Із статті «Замітки о руській літературі» // Твори Маркіяна Шашкевича і Якова Головацького. З додатком творів Івана Вагилевича і Тимка Падури. Л., 1913. С. 378.

«казки» Є. Рудиковського), етнографічного побутописання («Наталя» М. Макаровського, окремі частини поем П. Корницького та С. Александрова), реалізму психологічного (Т. Шевченко); водночас із енергійним, сповненим питомою емоційністю ліричним віршем (М. Шашкевич, А. Метлинський, Т. Шевченко), виникають різноманітні «посвячення», «поменники», «тезоіменитства», що у стильовому відношенні недалеко відходять від риторичних вправ XVIII ст.; поряд із тверезим новочасним історичним чуттям (П. Морачевський, А. Могильницький, О. Павлович) усе ще яскраво виявляють себе релікти давнього міфологічного світосприйняття, підпорядковуючи собі саму будову поетичного твору (С. Александров, Я. Кухаренко); те й інше нерідко спостерігається в творчості одного й того ж поета (Т. Шевченко, М. Костомаров, А. Метлинський). Такого різнобою творчих почерків, як у 40-ві—60-ті роки, українська поезія не знала ні перед цим, ні після цього: стара книжна традиція, що понад два століття стабілізувала художнє мислення, була вже мертва, а нова складалася в різних точках, не завжди взаємоскоординованих.

Розвиток поезії середини XIX ст. продовжував живитися енергією українського національно-культурного відродження, новий етап якого розпочався наприкінці XVIII ст.

Романтично-фольклористичний рух з його гердерівською засадою національної самобутності, з увагою до кожного національного ідентифікату став одним із стимулів розбудження української національної свідомості, доти у різний спосіб приглушеної й одурманюваної. Визначною віхою нового етапу українського культурного відродження стала «Енеїда» І. Котляревського, твір, що у цьому виконав принаймні два великих завдання: виявився основним пристанищем самосвідомлення українства (як про це пізніше переконливо написав І. Франко в поемі «Пролог») і з надзвичайною силою продемонстрував власне художній, глибинний (стихійно-«діонісійський») вибух українського слова, секуляризований і вільний від раціоналістичної естетичної заданості.

У 40-ві—50-ті роки все ще гостро стояло питання про саме існування української літератури як окремої, рівноправної щодо інших літератур. Ним у кінцевому підсумку визначався смисл літературного процесу цих десятиліть. Українська національна ідея на зазначеному етапі літературного розвитку здобуває свій вияв поперед усього у самому зверненні до української мови як засобу вираження і творення митцем власного художнього світу. У цьому процесі взяли участь поети різних світоглядних та художніх орієнтацій, течій, стилів. Заняття українською поезією для кількох із них (М. Косто-

маров, Г. Андрузький, Б. Дідицький, О. Афанасьєв-Чужбинський, П. Костецький) позірно мало вигляд особистого творчого експерименту. Україномовні твори в контексті усїєї творчості (і — ширше — культурної діяльності того чи іншого автора) давали підстави інколи розглядати їх як провінційне мовно-стильове відгалуження чи то російської, чи польської, чи іншої (німецької, угорської) літератури, проте це — лише поверхво-во-зовнішній рівень бачення або й навіть самоусвідомлення окремого митця, за яким у глибині — стихійний поклик реалізації питома національного художнього світопереживання. Українське поетичне слово як інструмент індивідуального самовираження, вислову найзаповітніших душевних глибин, поза яким неможливим є досягнення повноти життя особистості, найяскравіше постає у творчості М. Шашкевича, Т. Шевченка, М. Петренка, В. Забіли. Практично таким воно є і в творчості А. Метлинського та Я. Щоголева, поетів більше предметного, ніж «сповідального» плану, у яких україномовне відображення світу відзначається особистісним змістом значно вагомішим, ніж дискурс їхніх же російськомовних висловлювань (художня творчість, наукові студії, листи тощо).

Основний умонастрій у поезії, який формує наснажувана життям ідея українського культурного відродження в політичних умовах першої половини ХІХ ст., — переживання трагізму втрати національної свободи. Наявне уже в «Истории русов» та в «Енеїді» І. Котляревського, це відчуття проймає поему «Гайдамаки», послання «До Основ'яненка», ряд історичних поем Т. Шевченка, поеми С. Руданського, окремі ліричні твори А. Метлинського, Я. Щоголева, М. Костомарова, О. Корсуна, становить потужне смислове тло в епічних творах П. Морачевського, Я. Кухаренка, К. Думитрашка. Творчість поетів Наддніпрянської України засвідчила, що спомин про свободу (певну політичну автономію) не вивітрується з пам'яті третього й четвертого поколінь колись відносно вільних, але наприкінці ХVІІІ ст. політично (чи й економічно) поневолених народних верств. У поетів Східної Галичини (А. Могильницький, М. Устиянович, І. Гушалеви́ч) ідея свободи асоціюється переважно з періодом самостійного Галицько-Волинського князівства.

Безперечно, явищем, у якому з найбільшою виразністю сфокусувалася передова політична й культурософська думка тогочасної епохи в Україні, була діяльність Кирило-Мефодіївського братства.

Кирило-Мефодіївське братство поєднало виняткові особистості діячів, що пізніше відіграли визначну роль у літературі, історичній науці, фольклористиці, журналістиці тощо, п'ятеро з них — Т. Шевченко, М. Костомаров, П. Куліш, О. Навроць-

кий, Г. Андрузький — працювали в царині поезії. Філософські і політичні ідеї товариства, культивована в ньому атмосфера поваги до глибокої й багатогранної особистості, ентузіастичний молодий дух, безумовно, виступали важливими чинниками у творенні й розбудові художнього світу української поезії, опосередковано, передусім через творчість Т. Шевченка, М. Костомарова і П. Куліша, справили вплив на всю українську літературу того часу.

Для розвитку літератури, зокрема поезії, на західноукраїнських землях важливою подією стала революція 1848 р., яка, хоч і придушена австрійським абсолютизмом, принесла ряд політичних свобод, пробудила до політичного й культурного життя малі європейські нації, в тому числі галицьких і буковинських русинів. З 1848 р. у Львові та Відні виникає періодика українською мовою, що мало велике значення як передумова до формування українського літературного процесу. Собор руських учених (1848) та інші культурно-політичні заходи відіграють у цей час роль активаторів національного самоусвідомлення. Усі ці змагання до «відродження Руси» знайшли вираження щонайперше у поезії (твори М. Устияновича, А. Могильницького, І. Гушалевича, Є. Згарського).

Відроджувана українська національна ідея свої естетичні потенції з'ясовує насамперед у поетичному слові. Це виявляється у поглибленому інтересі до змісту національної історії (А. Метлинський, М. Костомаров, Т. Шевченко, П. Куліш, ранній Я. Щоголев, А. Могильницький, М. Устиянович), у прямій постановці питання про мову нації (А. Метлинський, А. Могильницький, О. Духнович), в означенні України не просто як рідного краю (О. Афанасьєв-Чужбинський), а як батьківщини, з громадянським елементом у цьому понятті (Т. Шевченко, С. Руданський), у творенні історико-міфологічного образу етнічного героя (Я. Кухаренко, Т. Шевченко, С. Руданський, П. Морачевський), у намаганні зафіксувати характерність народного духу, реконструювати чи створити наново основні психоемоційні етнічні моделі (Т. Шевченко, М. Костомаров, Б. Дідицький, О. Шишацький-Ілліч, П. Корницький, С. Александров, Л. Глібов, С. Руданський). Поряд із прямим публіцистичним вираженням національної проблематики має місце й таке буття національної ідеї, в якому вона розкривається як художнє інобуття: через цілий ряд опосередкованостей, у питоми художньому матеріалі. Здійснюється випробування базових самодостатньо-художніх властивостей і спромог українського слова.

Поезія 40—50-х років засвідчує загалом високий естетичний рівень. Після десятиліть заангажованості, служби політиці, релігії тощо, відходячи від партикулярних «писульок» і

побутових послань, віршів «з приводу» і «на випадок», поезія 40—50-х років досить швидко, може видатися — раптово, постає у своїй сутнісній естетичній природі і суспільно-національній значимості.

Цей рівень і тенденцію естетичного розвитку представляють як вершинні ідейно-художні здобутки (поезія Т. Шевченка, окремі твори А. Метлинського, М. Костомарова, М. Петренка, С. Руданського, Л. Глібова), так і навіть явища середнього виміру, що еволюціонують у загальному естетичному потоці. Так, одна з основних історичних варіацій українського образу поета, «бурсак» віршів кінця XVIII ст., що своє естетичне призначення вбачав у дотепному передражнюванні псалмів, культових пісень тощо, — тепер видозмінюється, хоч би й зберігаючи зовнішню подобу, у суттєво іншу, значною мірою вже умовну постать. Навіть не виходячи поза свідомо обрану манеру простакуватості й розв'язно-гумористичний стиль, він уже відчуває себе продовжувачем світової літературної традиції, виявляє своє пошанівне, але водночас і беруче, діяльне ставлення до неї, як-от у поемі «Вечорниці» (1848) П. Кореницького:

Гей, Орфію, любий пане,
Музикантів отамане!
Ти й не думав, не гадав,
Щоб бурсак, школяр поганий,
Безталанний, голодрабий,
Так швиденько кобзу вкрав².

Струмує захоплене, хмільне відчуття причетності до не-підробного мистецтва, впевненість у розгадці мистецьких таємниць метким і проникливим, дарма що «бурсацьким», розумом.

Дедалі відчутніше прагнення утвердити самостійність не тільки мови, а й національної тематики, проблематики, образності, дистанціюватися від чужих чи національно безликих зразків і канонів («Нащо ж скликати музи Гелікону, Нащо рущати Пеліон і Осса, Коли гаями від Сяну до Дону Рядить русалка золотоволоса?.. Що плюндрувати Шіллера і Гете, Томка, Адама, Бальзака, Байрбна, Сли з руской груді виснують поети родимой пісні найсолодші тони?»³).

У розглядуваний період, натурально, ще існують залишки утилітарного розуміння поезії (які, втім, не зникають остаточно і на пізніших етапах розвитку художньої свідомості) — як

² Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини XIX ст. К., 1959. С. 281.

³ *Могильницький А.* Ученим членам Руської Матиці (Нового року 1849) // *Українські поети-романтики.* К., 1987. С. 465, 466.

засобу веселої розваги (окремі «казки» і віршові анекдоти Є. Рудиковського), морального напучування (деякі твори Р. Моха, П. Писаревського, О. Шишацького-Ілліча), релігійно-проповідницького впливу (деякі із авторів «Вєстника» і «Зорі галицької»). Віршову обробку дістають роздуми над приватними подіями, іншими малозначущими предметами (творчість П. Гулака-Артемівського цього періоду). Головною ж сферою позахудожнього використання поетичного слова є фольклорно-етнографічні завдання: у поетичному тексті здійснюється фіксація народних повір'їв, оповідань, запис народних звичаїв та обрядів (цикл «Українські повір'я» О. Корсуна, значні за обсягом фрагменти поем «Вечорниці» П. Корницького, «Вовкулака» С. Александрова, «Наталя, або Дві долі разом» М. Макаровського, деякою мірою гуморески С. Руданського, окремі твори байкового жанру), близько до цього стоять стилізації (як із зазначенням справжнього авторства, так і фальсифікати) народних дум і пісень («думи» І. Срезневського, «історичні пісні» О. Шишацького-Ілліча, поема «Україна» П. Куліша, окремі вірші О. Корсуна, Л. Глібова, О. Афанасьєва-Чужбинського, С. Руданського). Подібне розуміння завдань поезії значною мірою зумовлювалось тісним зв'язком літературної творчості з фольклористично-етнографічним рухом тієї доби і мало аналогії в інших літературах (підробки на зразок «Краледворського рукопису» в чеській літературі, збірника «Гузла» П. Меріме, стильових імітацій народних, зокрема й українських, пісень у творчості ряду польських поетів).

І все-таки у поезії, ще починаючи з «Енеїди», в цілому глибше і швидше, ніж у прозі й тим більше драматургії, відбувається усвідомлення художньої самодостатності свого предмета. Ним стає відображення переживань, настроїв і роздумів людини, емоційний виклад тих чи інших, переважно історичних, подій, намічається становлення внутрішнього світу особистості. До найбільш ранніх зразків проникливого розуміння художнього предмета поезії належать вірші «Бандура», «Смерть бандуриста» А. Метлинського, «Пісня моя» М. Костомарова, заключна частина «Перебенді» Т. Шевченка. За загальним рівнем естетичного самоусвідомлення поезії період 40—50-х років нічим не поступається наступним десятиліттям, навпаки, цей період видається навіть більш «естетським» у порівнянні з досить відчутним ущемленням художнього предмета поезії, зобов'язанням її до проведення суспільно-політичної ідеї в літературній свідомості наступних десятиліть.

Як ніколи гостро, в період 40—50-х років в українській поезії постала *проблема людини* — людини з атрибутами її

новочасного філософського й художнього розуміння, якого в належному обсязі ще не знало українське XVIII століття. Проблема людини перед новою українською поезією постає у найсуттєвішому, націокультурному зрізі: як (і чи взагалі) можлива людина в стихії українського художнього слова. Йшлося, ясна річ, про складну людську проблематику, саму можливість образу особистості як суб'єкта глибоких, структурованих ліричними жанрами, переживань, масштабного героя повістувань, як це було уже засвідчено в літературах іонаціональних доби Просвітництва та романтизму (зразками, відомими для українського літературного процесу цього часу, була, наприклад, творчість Гете, Шіллера, Гердера, німецьких романтиків, І. Красіцького, А. Міцкевича, Байрона, В. Скотта).

Попри орієнтацію на відомі зразки і навіть, у загальних рисах, окремі моменти наслідування рубіж 30—40-х років в українській поезії знаменує могутній (і розгорнутий далі) порив до етнічних моральних і естетичних первнів, заявляє переконливі спроби першого, молодечого й натхненного вирізьблення рис національного світовідчуття, осягнення художнім словом основ народного менталітету, беззастережного опертя художньої свідомості на змістовність власного національного матеріалу та довіру до тих художніх форм, які самостійно складаються у цьому процесі. Час експериментів, сумнівів, скептицизму (на зразок зробленого Л. Боровиковським у 1830 р. застереження: «Мицкевич неподражаем — тем более на ограниченном наречии Малороссии»⁴) заміщується — починаючи з кінця 30-х років з приходом у поезію А. Метлинського, М. Костомарова, Т. Шевченка, з уведенням в ужиток доробку М. Шашкевича — дієвою розбудовою світу людини у багатьох проблемно-тематичних сферах, у різних художніх напрямках, стилях, жанрах.

Основним предметом поезії 40—50-х років було досить інертне, сковане, стабільне українське суспільство; проекцією на нього й був позначений загальний образ людини. Поезія цього часу активно освоює насамперед зовнішні, субстанціональні характеристики національного життя — його історію, звичаєвий побут, фольклор, етнографічні ознаки — у досить усталених формах, без гостроти й парадоксальності тих чи інших узагальнень. Основний масив поезії 40—50-х років представляє розлоге епіко-поетичне зображення традиційно-звичаєвого, малоконфліктного народного життя («Наталя, або Дві долі разом», «Гарасько, або Талан і в неволі» М. Макаровського, «Вечорниці» П. Кореницького, «Вовкулака» С. Алек-

⁴ Українські поети-романтики. С. 508.

сандрова, «Стецько» П. Писаревського, «Змій» К. Думитрашка, «Скит Манявський» А. Могильницького, «казки» Є. Рудиковського, байки Л. Боровиковського, Л. Данкевича, Л. Глібова). Перипетії, що визначають сюжети цих та інших творів, мають навзагал. не велике відхилення від усталеної, повсякдень повторюваної в житті «норми»; деякі з них, чималі за обсягом, особливо примітні відсутністю скільки-небудь виразного конфлікту (поєми «Олеся» О. Шишацького-Ілліча, «Наталя, або Дві долі разом» М. Макаровського та, небагато пізнішого часу, «Настуся» П. Куліша). За своїми становими ознаками на значній відстані від цієї «звичайної» людини з простолюду перебувають, але зображені, по суті, у такий же спосіб різні історичні (часто міфологічно-історичні) діячі, як от Мазепа, Наполеон, герої історичних поем С. Руданського, гетьман з однойменного вірша А. Метлинського. У великому масиві поетичних творів 40—50-х років людина зображується інтегрованою зі своїм середовищем, без власної індивідуальності (за опозицію середовищу жорстоко розплачується, як, наприклад, у поемах «Катерина» Т. Шевченка, «Юлиця, або Галя Простоволоса» О. Шишацького-Ілліча, байці «Мандрівка» Л. Глібова).

Виразніше окреслені ті колізії, які спираються на більшу чи меншу достовірність історичного матеріалу (страждання Кочубея та його сподвижників) — в анонімній (приписуваній окремими дослідниками Л. Боровиковському) поемі «Рассказ казака о былом в Украине» або ж на народні повір'я, перекази (смерть, закляття, перетворення у баладах та баладного характеру ліричних творах, серед авторів яких — А. Метлинський, М. Костомаров, М. Устиянович, С. Руданський).

Лише в невеликій кількості поезій 40—50-х років, де конфліктні протистояння розгортаються у своїх сутнісних рисах, герой перестає бути суто номінальним. Йдеться про романтично-сентиментальну лірику з першими підходами до індивідуалізації ліричного героя та зображення (В. Забіла, М. Петренко, С. Руданський, П. Огієвський-Охоцький), з намітками особистості ліричного героя (А. Метлинський, М. Костомаров, М. Петренко) та про ті окремі твори лірики й ліро-епіки, де герой, не прикметний особливим виявом особистісного начала, виконує активну роль в авторському концептуванні дійсності («Вовкулака» С. Александрова, «Лірникові думи» С. Руданського).

І в першій, і в другій, і в третій групах названих поетичних творів людина постає передусім у своїй родовій суті, без виразних індивідуальних і особистісних характеристик, в абстрагованості від своїх суспільно-громадських, навіть і (виняток тут — образ селянина) професійно-станових означень. При

цьому, однак, образ її виступає зручним об'єктом прикладання морально-філософських міркувань про дійсність, механізмом для випробування тих чи інших антропософських, історіософських, світоглядних положень. Така, позверхньо нерозгортана, природа цього образу людини забезпечує короткий, миттєвий перехід від начерку зображення, переживання, емпіричного роздуму — до художньо-філософського узагальнення.

Подібними характеристиками відзначаються, зокрема, поеми «Вовкулака» С. Александрова та «Вечорниці» П. Кореницького. Обидва твори обтяжені побічною функцією етнографічного опису певного народного дійства (весілля та вечорниць). Однак герої цих творів далекі від ученого етнографізму; вони діяльні, сповнені цікавості до всього, що їх оточує, нахилу до духовного авантюризму. Поема «Вечорниці» — твір із досить складним баченням світу. На поверхні — невибагливі бурлескно-натуралістичні реалії, спроможні створювати, як писав В. Г. Белінський, відчуття «естественной и неукрашенной природы»; на поверхні ж — і декларування безпретензійного приземленого опису. Проте за цією творчо-авторською скромністю й нарочитою простакуватістю проглядає при більш уважному розгляді різка, пародіююча опозиція до кодифікованої, нібито «вищої» елітарної субкультури, пов'язана з цим демонстративна закритість зображуваного художнього континууму, гротескність, інколи й реалістична точність предметних описів. І все ж у цій нібито відмежованій ділянці світу герой не відчувається цілком «своїм», усвідомлює себе скоріш усього «підглядачем» іншої, не зовсім «своєї» сфери життя (йдеться про життя сільського простолюду, сільської молоді «в те урем'я, як у їх вечорниці соберуться»), з якою втратив уже органічний зв'язок, не приховує певної дози штучності і напередпродуманості своїх учинків. Цей бурлескний, психологічно не глибокий герой має, по суті, ті зовнішні виміри, які зближують його з героєм романтичним. Увесь стрій авторського викладу має подвійний і потрібний шар іронії: так, автор зображає себе незграбним бурсаком, застерігає «панів» від компанії із собою, але тут же виявляє й іронію і на їх адресу, а зі своїм бурсацтвом не боїться постати у натхненному зверненні до Орфея.

За загальною схемою, особливо у своїй етнографічній функції (як уважний фіксатор народного обряду), близький до попереднього й герой поеми «Вовкулака» С. Александрова. Щоправда, виконуючи на весіллі одну з основних ритуальних ролей («дружок»), герой тут зовсім не відчувається винятком зі свого середовища, зате в другій половині поеми, де він чарамі відьми перетворений на вовка, йому доводиться звідати вже навіть не побутове, а глибинне, сягає біологічного

ества, відчуження від звичного, рідного оточення, від людського світу взагалі. У побудові поеми проглядають риси дзеркальної симетрії її частин; грайливо-безтурботному настрою Володьки, який порядує на весіллі, протистоїть у другій частині тривога і збурення всіх його почуттів; багатолюддя весільних гостей, кожен з яких має до «дружка» справу у розвагах та випивках, відповідно обертається марним зверненням Володьки-вовка до вчорашніх приятелів, коли жоден із них не впізнає його і сахається його вовчого вигляду. В другій частині поеми, де фантазія автора не скована обов'язком зовнішньої послідовності (як у описі обряду першої частини), через ряд промовистих епізодів виражене драматичне відчуття відчуження душі людини від свого лику, несподівана закарзаність шляху до найближчого і найріднішого. За позверхньою бурлескною манерою, грубуватими жартами, зображенням найбуденніших речей, в умовній формі метаморфози представлено один із трагічних конфліктів людського буття. Прикметно, що зроблено це на матеріалі примітивної сільської дійсності, з художнім використанням популярного національного міфа, — не грецької чи римської міфології й історії, життя аристократії чи інтелігенції, або ж якихось відомих історичних подій. Показати складність внутрішнього світу, взявши своїм героєм твору просту людину (нехай у поемі С. Александрова трактування цього ще схематичне й неглибоке), — було пробою того шляху, по якому не відриваючись від своїх найпитоміших земних коренів ішла українська поезія — від лірики й поем Т. Шевченка до «Лісової пісні» Лесі Українки.

Ні у «Вечорницях» П. Кореницького, ні у «Вовкулаці» С. Александрова, ні в поемах М. Макаровського, ні в цілому ряді інших поетичних творів 40-х років герой не виступає як суб'єкт суспільно-історичної чи національно-історичної дії. Такий спосіб бачення людини у відносній нерозгорнутості її соціальних, національних, культурних, професійних характеристик, у скупості її психологічних і реально-предметних означень, не сприяючи, безперечно, художній об'ємності самого цього образу, не заважає разом з тим авторському концептуальному баченню дійсності, навпаки, в окремих моментах навіть полегшує (як це засвідчено, наприклад, у збірці «Мова з України» С. Метлинського, в друкованих у періодиці творах К. Климковича, Є. Згарського, І. Гушалеви́ча) умови антропософського заглиблення у метафізичну проблематику дійсності і людини, веде поезію до філософського концептування.

Рисами такого зображення позначені й твори «Кобзаря» (1840) Т. Шевченка — «Катерина», «Перебендя», «На вічну пам'ять Котляревському», «До Основ'яненка», чотири «Дум-

ки». (Нерозгорнутий, примітивний реалізм української поезії 40—50-х років XIX ст. на свій лад перегукується із окремими способами притчевості, філософічності літератури, і не тільки української, двадцятого століття.) Але вже у «Гайдамаках» (1841) поет представляє свого героя як активного суб'єкта реальної суспільної дії, робить спробу поєднати національно-історичну подію і реальну (йдеться про її художнє зображення) людину: з одного боку, керівники Коліївщини, особливо Гонта, представлені у земних людських переживаннях, з другого — Ярема Галайда, колишній панський наймит, залучений до історично значущого акту й духовно, як особистість, розкривається у ньому. Ця тенденція до представлення героя багатосторонньою особистістю і самобутньою індивідуальністю, до розгортання масштабного за своєю психологічною глибиною, за соціальними й духовними характеристиками конфлікту продовжена у Шевченкових поемах першої половини 40-х років — «Єретик», «Невольник», «Наймичка», у ліриці «трьох літ» (вершинним здобутком стала, безперечно, лірика періоду ув'язнення і заслання — 1847—1850 рр.). Твором Шевченка, де в усій світоглядній повноті поставлена проблема героя (герой і час, герой і етичний та естетичний ідеал), була російськомовна поема «Тризна» (1843). Ця поема мала етапне значення для ідейних пошуків Шевченка; вона намітила той напрям дослідження особистості, який пізніше утвердився в творчості поета. І разом з тим, торкаючись проблеми Т. Шевченка і його літературного контексту 40—50-х років, слід мати на увазі, що він не тільки здійснює ревізію багатьох характеристик поезії того часу (зокрема, у баченні героя як особистості), а й виступає послідовним продовжувачем інших її рис, зокрема концептуальної («мислительної») зануреності у ключові проблеми людського буття. Та метафізична (можливо, навіть абстрактно-метафізична) напруга, та безпосередність зв'язку зображення й мислительного узагальнення, що притаманні в цілому поезії кінця 30-х — початку 50-х років, сприяли становленню медитативної і особливо філософсько-медитативної лірики Т. Шевченка.

Абстрактною метафізичністю художнього мислення (що у своїх філософських і естетичних методологічних витоках іде від духовної атмосфери Просвітництва) пояснюється, очевидно, й тривала та специфічна розробка проблематики долі в українській поезії цього періоду. Сама ж постановка її зумовлена чинниками іншими: народною міфологією з її досить ґрунтовно окресленим образом Долі, стійкою національною ментальною настановою, що давала змогу ще в першій половині XIX ст. постійно актуалізувати в народному світоуявленні цю міфологему, яка пронизала також фольклор і книж-

ну традицію, та, природно, стабільним ладом феодального суспільства, яким була Україна того часу.

Мотиви долі в поезії 40—50-х років обертаються навколо відношень людини до складання її життєвого шляху. Це не тільки питання про досягнення повноти життя, успіху, щастя, а й перші, несміливі гадки про можливість в інший бік повернути життєплин, змінити обставини, свою «невезучу» натуру, це, нарешті (як у Т. Шевченка), бачення біографії героя у критеріях її етичної й естетичної досконалості.

В цілому масиві творів української поезії 40—50-х років (В. Забіла, Т. Думитрашко, С. Карпенко, П. Огієвський-Охоцький, О. Афанасьєв-Чужбинський, почасти С. Руданський) людина розглядається не в диференційованій залежності від обставин (насамперед соціальних, що притаманне пізнішому реалізму), а в нерозривній злитості з конкретними обставинами саме свого буття. Вона фактично ототожнюється із своїм народженням, жорсткою приналежністю до певної соціальної верстви, наявністю і заможністю родини, складанням типового плину життя, який не знає великої кількості варіантів. Найбільше, на що спроможна людина у своєму протистоянні цій силі,— висловити свою оцінку її. Таке уявлення має архаїчні народні корені з центральним образом Долі — міфічної істоти, дбайливої або ж байдужої до людини. «Доля» в українській художній свідомості засвідчує свій родовід із давніх міфологій, зокрема давньогрецької. Однак в українській поезії в уявленнях про долю переважає не сліпий фатум, глуха безособовість та індетермінізм (хоча й це подекуди має місце — фаталістичні напередвизначеності в образі Давида в «Лірникових думках» С. Руданського; мотив рівності усіх перед лицем смерті, широко розроблюваний у поезії XVII—XVIII ст.),— гору бере індивідне бачення долі: доля як неоясниме вражання життєвих сил окремого індивіда. Значно тісніше, ніж у давньому світі, це — язичницьке за походженням — поняття пов'язується в українській художній свідомості XIX ст. з християнсько-релігійними уявленнями: «Усе в світі сотворено Од Господа Бога, Усякому назначена Своя путь-дорога» (О. Афанасьєв-Чужбинський).

У глибокому, стихійнопоетичному уявленні немає пояснення, чому доля добра чи зла. У вступі до поеми «Невольник» Т. Шевченка той, кому судиться здійснення його мрій чи хоча б зовнішній успіх, здебільшого не піклується цим, Доля, по суті, нічим не зумовлена («А в іншого сіромахи Ні хати, ні поля, Тільки торба, а з торбини Виглядає доля, Мов дитинка; а він її Лає, проклинає І за чвертку закладає — Ні, не покидає!»). Такий креаційно-романтичний аспект розуміння долі

зберігається у Шевченка до останніх літ творчості (що не заважало появі інших аспектів її осмислення).

У ряді творів цього періоду щаслива доля пов'язується з натхненними зверненнями до Бога, з щедрими благословляючими побажаннями (лірика Л. Глібова, О. Духновича, пізніше — І. Манжури).

Розсудочно-раціоналістичний, інколи й прямолінійний підхід в осмисленні долі заявлено в ряді поем 40—50-х років. Це, зокрема, поеми «Наталя, або Дві долі разом» та «Гарасько, або Талан і в неволі» М. Макаровського (обидві надруковано 1848 р.), «Олеся» О. Шишацького-Ілліча (1856). Герої цих творів немовби продовжують традицію утвердження позитивного ідеалу, розпочату «Марусею» Г. Квітки-Основ'яненка, проте тут значно більше, ніж у прозаїка, відчутні певна нав'язливість і схематизм, напучувальний тон. Щасливе життя героїв пояснюється, по-перше, їх добродієністю, вірністю старожитній релігійній моралі, дідівським (у поемах вони постають прісними й нудними) звичаям; по-друге — помітною практичною діяльністю самих героїв (у поемах М. Макаровського). Таким чином, щастя, «талан», уявлення про які у героїв, по суті, невибагливі, досягаються переважно зовнішньою дією, цілеспрямованим доданням тих чи інших перешкод або ж спокус без будь-яких душевних катаклізмів.

Поеми М. Макаровського сповнені духу, близького до американського «help yourself» («допоможи собі сам»), оспівують енергійних, заповзятливих людей, які мріють збагатитися та якоюсь мірою досягають цього. У творах виражено замилювання надійним добробутом, міцністю патріархальних устоїв, що надають упевненості героям і забезпечують їм спокій духу. Цікава побутовими деталями, «Наталя» ідеалізує тогочасне селянське життя. В душі сентиментальної чутливості у творі поетизуються матеріальний достаток, господарська хватка. Картини життя в поемі давали, за словами І. Франка, «зовсім невірне поняття про тодішню кріпацьку Україну»; в ній «постаті при всій детальності малюнка — мертві» [32, 19]. Втім, у літературознавстві ХІХ ст. (П. Куліш, Г. Онишкевич, К. Студинський, Б. Грінченко, В. Горленко) «Наталя», що наслідувала сюжетну схему «Германа і Доротей» Гете, цінувалась досить високо — завдяки широким, колоритним, позначеним гумором картинам давнього українського побуту.

Сюжет іншої поеми цього ж автора — «Гарасько» — близький (у першій половині, що викладає романічну історію) до сюжетної схеми романтичних «кавказьких» повістей і поем у російській літературі, доповнений неймовірними за успіхом, чудесними пригодами героя у купецькому промислі, його тріумфальним поверненням у село, перевезенням батьків у

місто, їх безклопітним життям тощо. Перші розділи твору позначені живою поетичною образністю, неабиякою стилістичною вправністю, особливо у викладі тих чи інших динамічних дій (наприклад, сцена загибелі корабля).

Як і поеми М. Макаровського, «псальма» (авторське визначення жанру) «Олеся» О. Шишацького-Ілліча своєю художньою непереконливістю мимовільно засвідчує велику складність проблеми позитивного героя для всієї української поезії ХІХ ст. Позитивний герой є ядром багатьох авторських концепцій особистості, але у створенні його, як засвідчують згадані поеми, негативно позначились прямолінійне й форсоване бачення «зразка», нерозгорнутість сутнісного, замкненого на внутрішній світ, конфлікту, обминання суперечностей людської природи. Олеся, героїня поеми, має усілякі позитивні якості і, зрештою, гідна того непретензійного успіху, якого досягає, проте як образ дедалі втрачає інтерес і внутрішню змістовність; естетична цінність твору приглушується здобутим і здобутим нею «щастям».

Один із своєрідних аспектів проблематики долі цього часу належить байці. За своєю жанровою природою та розробленим художнім змістом українська байка (Л. Данкевич, Л. Боровиковський, П. Писаревський, Л. Глібов, П. Кореницький) не чутлива до гостроти індивідуальної долі. Усім своїм ладом вона утверджує думку про відносну стабільність плину життя, про зв'язок і неперервність часів, вагомість зримого і предметного; індивідуальне життя в контексті байки наче розщеплюється у досить конфліктній (згідно з природою цього жанру) повсякденності. Ті несподівані випадки й інциденти, на яких часто будується байковий сюжет («Звіриний мор» Є. Рудиковського, «Хлопчик і Гадюка», «Вовк та Ягня» Л. Глібова, «Калюжа» І. Затиркевича) осмислюються не в плані непередбачуваності дійсності та несталості становища індивіда, а в протилежному: утверджуються засади поміркованості, розважливості, натуральності, домагання справедливості.

Основний комплекс мотивів в осмисленні долі в українській поезії 40—50-х років — це протиставлення життєвого шляху людини її уявленням про належне, взагалі її довільним бажанням. Мотив цей знаний із кількавікового масиву фольклорних творів та творів книжної лірики. Його варіація в новій українській поезії починається піснею «Де ти бродиш, моя доле?» (надрукована 1827 р.) С. Писаревського. Стабільним інваріантом цих мотивів є думка про одвічну і сталу індіферентність долі щодо людини: «А такий вже уродився, Мабуть, я на світі, Безталанний і безщасний, Щоб вік свій тужити» (В. Забіла). З тими чи іншими модифікаціями ця дум-

ка проходить через великий масив поетичних текстів, причому переважно тих, де простежується тяжіння до романтичного напрямку.

Незвичайна популярність концепту долі в поезії цього часу пояснюється, очевидно, перш за все непорушністю напівфеодального укладу та досить слабким ступенем індивідуалізованого самоусвідомлення. У цій картині світу суб'єктом дії, співвідносним із світовим процесом, людина виступає не безпосередньо, а в опосередкуванні власної долі — того, що перебуває поза нею, непідвладного, а нерідко й чужого їй. Абстрактно-метафізичне розуміння людини як незначної варіації загальнородового, а не індивідуальності, усе-таки, особливо в мотиві нещасливої долі, засвідчує перші порухи індивідуального чуття, певне виділення особистості як явища виняткового із загального плину життя.

Образ несприятливої чи байдужої долі в поезії 40—50-х років змальований багатобарвною художньою палітрою. Це насамперед ідея загальної підпорядкованості власного життя індивіда неписаному надособистісному закону — «Роздум'я», «Осінь», «Місяць» О. Афанасьєва-Чужбинського, «Дитина», «Життя земне з годами мчитьсья» С. Метлинського, «Пісня» («Тільки-м родилась, злая недоля...») С. Руданського. Це і сентиментальне оплачування нещасливо складуваного життя (лірика В. Забіли, окремі вірші С. Руданського та Т. Думитрашка), і пов'язування свого відчуття обділеності долею із матеріальною незабезпеченістю (поема «Я та доля моя» С. Карпенка, окремі твори О. Шишацького-Іллїча, Л. Глібова). (Ця своєрідна і примітивна «редукція» розуміння долі у напрямі до конкретно-предметного розів'ється далі в поезії 60-х років у творчості В. Кулика, В. Мови-Лиманського в ідею детермінованості соціальним становищем.) Бачимо розуміння «недолі» і як розплати за непослух, порушення етичної народної традиції (поема «Юлиця, або Галя Простоволоса» О. Шишацького-Іллїча, що написана як протиставна паралель до його ж поеми «Олеся»; «Катерина» Т. Шевченка — твір, у якому мотивація нещастя героїні не зводиться, однак, тільки до факту недотримання етичної норми, а має глибший особистісно-психологічний ґрунт і пов'язуваність із чинниками соціальними, національними та феноменом колективної позасвідомої поведінки). Усвідомлення нещасливої долі поглиблюється і в натуралістичній (збірка «Думки на могилі» П. Огієвського-Охоцького) чи романтичній (лірика М. Петренка, Я. Щоголева) маніфестації особливої «міченості» героя, що, як у випадку з ліричним героєм М. Петренка, не може не будити думки про його виокремленість із свого середовища. Мотив навмисної

нав'язливості нещастя, яке буквально переслідує героя, з одного боку, сприяє поглибленню етико-психологічного змісту, а з іншого — іноді трактується як своєрідна «обраність», що має певну естетичну привабливість, культивовану сентименталізмом і романтизмом.

Ліричний герой чи персонаж твору, в якому йдеться про нещасливу долю, має різні суспільно-побутові атрибути. Зрідка це — історичний діяч (наприклад, Павло Полуботок з поеми С. Руданського, Кочубей із однойменної анонімною поеми більш раннього періоду); козак («Могила» Я. Щоголева, «Іван Кучерявий» М. Петренка, «Бабусенька» А. Метлинського), воїн («Малороссийская баллада» О. Шпигоцького). В основному ж це маргінальний суспільний тип — старець, бурлака, заробітчанин, іноді чумака. Серед цих характеристик одна з найпримітніших — сирота

Мотив сирітства добре відомий із фольклору, присутній він у книжній поезії XVII—XVIII ст., у піснях лірників (пісня «Сирітка» входила до репертуару практично кожного лірника). Романтично-сентиментальна поезія 40—50-х років активізує його, напряму пов'язує із проблемою долі («...Чи не знаєш, буйнесенький, Де сирітська воля, Де фортуна, де надія, Де сирітська доля?»). Вітер йому одвічає: «Знаю, діду, знаю! Бачив долю сирітськую У темному гаю. Бідна доля! Надавлена Сирими купками; А ще діте... а ще плаче Гіркими слізами!»⁵) До розробки цього мотиву мають причетність ті чи інші твори Л. Боровиковського, А. Метлинського, М. Костомарова, В. Забіли, О. Афанасьєва-Чужбинського, М. Петренка, О. Шишацького-Ілліча, С. Руданського, рання творчість Т. Шевченка (пізніше, у ліриці реалістичного плану «Мені тринадцятий минало», «Закувала зозуленька», «Ой люлі, люлі, моя дитино», «На великдень, на соломі» — цей мотив набуває внутрішнього драматизму паралельно із втратою метафізичної везначущості).

Творчість свою С. Руданський-лірик розпочинає такими романтично-романсовими образами: «Сиротина я безродний, Десь загину в чужині. І ніхто очей холодних Не закриє там мені. І нерідною рукою Буду в землю я зарит, І тепленькою сльозою Ніхто гроба не зрсить...»⁶. Образ сироти в українській поезії середини XIX ст. належить до найбільш почутливих, проникливих, розрахованих подекуди на нутрянну емоцію, на «сльозу». Багатобічно випробований у тривалому фольклорному побутуванні, образ цей конденсував у собі цілі пласти значень і смислів: у творчості поетів 40—50-х років (та й

⁵ Корсун О. Сирітська доля // Українські поети-романтики. С. 316.

⁶ Руданський С. Сиротина я безродний... // Твори: У 3 т. К., 1972. Т. 1. С. 35.

кількох десятиліть пізніше) вони були розгорнуті й примножені, працюючи на розкриття теми дитячої неволі, соціальної нерівності, убогства, злигоднів, відсутності будь-якої батьківської, родинної турботи, обділеності симпатією і почуттями у відповідь. За цими темами могли стояти інші умовні, узагальнюючі смисли, зокрема образ відкинутого, що його не приймає й не розуміє оточуюче середовище («Нащо, тату, ти покинув...» В. Забіли; «Небо», «Батьківська могила» М. Петренка), образ людини, в якій відібрано батьківщину, Україну («Думи мої, думи мої» Т. Шевченка, загальний контекст лірики С. Руданського, окремі вірші Л. Крутоярченка). Мотив сироти, як один із провідних у поезії середини століття, в цілому відбивав реакцію романтично-сентиментальної художньої свідомості на руйнування стабільності патріархальних відносин, на ослаблення родинних і взагалі людських («людяних») взаємин, на зниження рівня їх безпосередності. У своєрідних, притаманних українському поетичному менталітету середини століття формах («Чужий я у долі, чужий у людей: Хіба ж хто кохає нерідних дітей?» М. Петренка) мотив сироти віддзеркалив у собі початок того духовно-емоційного процесу, який наприкінці століття завершується модерністською «смертю Бога» — зневір'ям, розчаруванням, жорстокою іронією, душевною дезінтеграцією.

Одним із напрямів, до того ж крайніх, в осмисленні долі є пізніша суб'єктивно-фаталістична концепція, виявлена в окремих творах (поема «Циганка», медитативно-повістувальна любовна лірика, балади) Ю. Федьковича, почасти — у романсовій ліриці С. Воробкевича, у таких віршах, як «Все пройшло, що було» М. Жука та ін. Тут утверджується думка, що тяжіння до тієї чи іншої схеми прямування життя є залежним від внутрішнього психологічного складу індивіда. Незвичайний на тлі оточення, вразливий, інколи екзальтований герой цих творів носить «долю» начеб у собі самому, запрограмований власним характером і темпераментом, своїми пристрастями й потягами.

Інший спосіб бачення цієї проблеми, ще в межах міфологеми долі, намічено Т. Шевченком, зокрема у вірші «Минають дні, минають ночі...» (тяжіють до цього й окремі фрагменти лірики С. Руданського). Доля розуміється як об'єктивний, незалежний від людини плин дійсності, що визначає її шлях, проте йому протистоїть, хай іще суто демонстративно, індивідне волення ліричного героя, сповненого почуттям людської гідності.

Нетерпеливий порив героя до активної дії стає, починаючи з цього вірша, його відмітною рисою. Узята в діахронічному розвитку, творчість Шевченка засвідчує, що «Минають дні,

минають ночі» є одним із останніх творів, де поет глибоко трактує проблему долі, і одним із перших, що розпочинають ряд творів із настроями активного самоутвердження ліричного героя. Розбудовуючи образ духовно могутньої людської особистості (інтимно-психологічна лірика заслання 1847—1850 рр.), Шевченко, із власних моральних і естетичних міркувань, у проблематиці долі не йде по шляху подальшого поглиблення власне образу долі, він фактично ухиляється від виняткового смислового навантаження та художньо-філософського трактування цього образу і натомість акцентує суб'єктивний момент у ситуаціях вільного вибору. Образ долі фігурує номінально у пізнішій творчості у порівняно звуженому аспекті, за ним залишається тільки морально-оціночне значення. Таким він постає, зокрема, у вірші «Доля» з триптиха 1858 р. У поета, що оглядає пройдений життєвий шлях, немає ніяких нарікань. Він відмовляється розглядати життя як проблему і адресується до долі із почуттям вдячного прийняття її («...Доленько моя! Мій друже вбогий, нелукавий!»).

Не вдаючись до «прямих», образно-понятійних означень, розгляд окремих елементів проблематики долі Шевченко переносить у епічно-повістувальні твори: поеми «Княжна», «Москалева криниця», «Варнак», «Меж скалами, неначе злодій», «Якби тобі довелось», «Петрусь», твори медитативно-повістувальної лірики «У нашім раї на землі», «І станом гнучим, і красою», «Така, як ти, колись лілея», «Не кидай матері! — казали», «По улиці вітер віє», «На вгороді коло броду», «Було роблю що, чи гуляю»). Характерне для поета на цьому етапі представлення проблематики долі — у вірші «Із-за гаю сонце сходить»: конденсованістю образів, загальною лаконічністю, підкресленим схематизмом сюжетної лінії твір виступає відпечатком міфа про неунікність напередвизначеного життєвого шляху.

У творах української поезії пізніших десятиліть (60—80-ті роки) проблема долі дуже мало модифікується і ще менше поглиблюється: поезія цих років, із їх самовпевненою вірою в наукову каузальність, з їх баченням героя як громадського діяча насамперед і у взаємозв'язку його з суспільними турботами, відходить від проблематики долі. Згадки про це поняття-образ здебільшого перекочують на нижчі, епігонські рівні. Поняття долі, по суті, не існує ні для реалізму, ні для народницької ідеології. І тільки пізній Я. Щоголев та І. Франко на рубежі 80—90-х років повертають цьому образіві гостроту, свіже звучання. У новий спосіб, на іншому світоглядному рівні з антропософською проблематикою долі вступає у перегук двадцяте століття, для якого відкривається поглиблене розуміння залежності людини не тільки від соціальних і полі-

тичних обставин, а й від природних, біологічних, психофізіологічних, колективно-психологічних, взагалі часто неусвідомлюваних людиною ірраціональних чинників. Двадцять століття знову бачить складання життєвого шляху непідвладним раціональній ідеї, свідомій волі індивіда.

І у зв'язку з проблемою долі, і нерідко незалежно від неї героєм поетичних творів 40—50-х років, особливо у романтиків, є людина із підвищеною вразливістю, з розвиненою уявою, з увагою і даром до слова. Звичайно, існування цього типу виступає обов'язковою передумовою творення поетичного світу взагалі, але якщо у пізніші часи такі риси героя прозирають із підтексту твору, то в поезії розглядуваного періоду на них свідомо акцентується, вони стають програмним предметом ліричної рефлексії. «...З серцем горе жити. Як озветься, що й не знаєш, Куди його діти», — констатує у розмові з героєм його доля («Осінь» О. Афанасьєва-Чужбинського), розуміючи «серце» як здатність до глибоких, інтенсивних переживань. «...Щоб я не жив, не бачив світу, Такого горя не терпів І більше вдруге не любив, О я, безумний, без отвіту!», — жадає герой одного з віршів (1848) М. Петренка. «Не дивуйтесь, добрі люди, Добрі люди, ви, сусіди, Що задумуюсь між вами, Що журюся я завсігди», — пробує означити свій стан герой однієї з «Пісень» (1854) С. Руданського. Рідкісна чутливість і розчуленість героя дає змогу в ліриці В. Забіли представити як незвичайні любовні пригоди, що з ним трапилися, та обставини всього його життя. Непересічністю душевних поривань відзначаються герої творів першої книги Т. Шевченка. Очевидно, на стадії стабільної узвичаєності, нерозгорнутості індивідуальних форм національного життя, панування обряду та фольклорного стереотипу саме такий герой міг у 40—50-х роках забезпечити якісне зрушення української поезії, формування у ній нової системи ліричних жанрів.

Справді ґрунтовна й новаторська розробка образу такого героя повинна була, здавалося б, відбутися у темі кохання, яка переважає в ліриці цієї пори. Проте пріоритет тут належить суміжній темі, в центрі якої — феномен «чистої» самотності, непоясної туги, загальної безутішності (О. Афанасьєв-Чужбинський, С. Руданський), аж до мотивів ескапізму («Мана», «Поцілунок» М. Костомарова, цикл «Небо» М. Петренка, пізніше — ліричні вірші та балади Ю. Федьковича). У розроблюваній ліричними жанрами темі кохання (в основному це захоплення дівочою вродою — «До карих очей» Т. Думитрашка, «Чи бачив хто слов'янську дівчину» М. Петренка, «Ясне сонечко, втомившись», «Паняночка» Л. Глібова; констатація (близька до архетипічно-обрядової) вікової неухильності «дівочої пори» — «Маруся» Є. Гребінки, «Голубонь-

ко-дівчинонько...» С. Руданського; скарги на відсутність взаємності — твори В. Забіли, М. Петренка, О. Афанасьєва-Чужбинського, Т. Думитрашка та ін.) поети-лірики 40—50-х років усе ще навзагал тримаються усталених форм звичаєвості, відомих із багатого пісенного фольклору. У ній іще немає тієї гостроти життєвого драматизму, складності мотивувань, що приходять у поезію в наступному десятилітті. Виняток становлять лише окремі твори, наприклад «Сон» М. Костомарова: у ньому немовби сконденсовано мотиви, що пізніше будуть розгорнуті в циклах І. Франка, О. Маковея, В. Павловського, нечисленні вірші й фрагменти поем Т. Шевченка, де поет утверджує рівноправні стосунки з жінкою, звертається насамперед до її духовного ества.

Власне лірика 40—50-х років формується і в розвитку елегійних мотивів, відомих українській фольклорній та книжній поезії ще з попередніх століть. Ідеться, зокрема і насамперед, про мотив минулості часу. В ліриці (твори О. Афанасьєва-Чужбинського, С. Метлинського, О. Шишацького-Ілліча, М. Устияновича, І. Гушалевица, «Журба» та інші елегії Л. Глібова) дещо індивідуалізується й суб'єктивізується переживання, розгорнуте навколо цього мотиву, проходять випробування окремі образотвірні та формальні засоби.

Твори цього плану нерідко вибудовуються на протиставленні «весни» й «осені», — опозиції, взятої безпосередньо з міфологічного та фольклорного бачення природи. Проте іноді елегійна запрограмованість почуття поширюється і на «весну»; воно виявляється інтенсивнішим, ніж світовідчуття, передбачене рамками міфа, звідси — переосмислення, а то й заперечення весняної радості, що спостерігається уже в поезії О. Афанасьєва-Чужбинського («Тільки я щось дуже сумно Дивлюсь на сю весну... Все оживе, а я, бідний, Серцем не воскресну...»), М. Петренка («Весна»), дещо пізніше — Л. Глібова («Моя веснянка»).

І все ж, видається, саме мотиви календарного міфа, особливо ті, що пов'язані з образами землі-матері, пробудження природи, сіяння зерна, божого благословення, виступають потужним джерелом діяльного, життєствердного настрою, загалом нечастого в поезії цієї пори: «Літай, літай, жаворонку, В воздух кружи, Заспівай мні і легонько Щебеч до души. Возносися надо мною К солнечним лучам, Мое сердце за тобою Взлетит к небесам...» («Піснь земледільця весною» О. Духновича). Своєрідними корпускулами світлого, ентузіастичного душевного пориву променяються в поетичному контексті доби також вірші «Добридень» А. Метлинського, «Гей, бики!» С. Руданського. Ці твори доносять свіжість нового художнього почуття, символізують молодість тогочасного українського поетичного слова.

У ряді творів певну суперечність, опозиційну пару складають дві міфологеми: прив'язаність до рідної землі (вірність, в окремих обставинах ностальгічна туга за нею) і — пошук удачі (перемоги) поза її межами. Якщо останнє втілено переважно в епічних формах (поєми М. Макаровського, «Харко, запорозький кошовий» Я. Кухаренка; відголосок його — у вірші «До дядька Прохора-коваля» С. Руданського), то варіаціями міфа про рідний край сповнена практично вся лірика цієї пори. Мова йде про надання особливого смислу образів місця, де народився, жив герой твору («Золотоноша» К. Думитрашка, «Коханка» О. Корсуна, «Слов'янськ» М. Петренка, «Заповіт» О. Шишацького-Ілліча), про прикрість розлуки з рідним краєм («Прощай, весела сторона» О. Афанасьєва-Чужбинського, «Розлучені брати» С. Петраченка), ностальгічну тугу за ним («Думи мої, думи мої» Т. Шевченка, «Повій, вітре, на Україну» С. Руданського). У контексті цих мотивів тінь скепсису падає на інший міф — удачі в чужій землі: ілюзією виявляється те, що гадав знайти на іншому березі («Хлопець» М. Костомарова, пізніша байка «Мандрівка» Л. Глібова); ні щастям, ні навіть багатством не наділяє чужина («Безталанний» Я. Щоголева; думка ця дістає предметно-реалістичне розгортання в його поезії наступних десятиліть, особливо у зображенні заробітчанських мандрів).

Ще складніше, в окремих моментах суперечливе, трактування має тема *історичного минулого*, одна з найширших тем поезії цього періоду. З історією України пов'язані обґрунтування самостійності української духовності, культури і, зокрема, літератури. Новочасний міф про Україну, початок якому кладуть «История русов», історичні праці М. Маркевича, романтична фольклористика, поезія А. Метлинського, М. Костомарова, Т. Шевченка, будується і на основі історично достовірних фактів, і на основі легенд, суб'єктивних інтерпретацій, свідомих чи мимовільних містифікацій. Творення його натикається на певні внутрішні труднощі, функціонування і розвиток проходить через ряд суперечливих етапів.

Історичне минуле України в поезії 40—50-х років маніфестує передусім образ козацької вольниці, в якому імпліцитно в іносказальній формі проступає ідея національної незалежності України. Насамперед збройна боротьба козаків, тих чи інших козацьких ватажків за волю виступає основним змістом в історичній темі поезії цього часу. Доповнюють його (в аспекті державницького життя, якого явно бракує «козацьким» картинам) твори на теми староруської історії (ряд віршових оповідань М. Устияновича, «Співець Митуса» М. Костомарова, «Ігор — князь Сіверський» С. Руданського). Прикметно, що в осмисленні історичної тематики у цей час майже

відсутнє звернення до інших історичних сфер, інших явищ. Так, великі поетичні твори про Сковороду, Івана Вишенського, староруських святих та мучеників тощо з'являються далеко пізніше. Фактично єдиним твором на тему історичного духовно-релігійного життя є поема А. Могильницького «Скит Манявський», перевантажена, до того ж, роздумами та описами явищ загальнокультурного плану.

Своєрідний ліричний вступ до теми минулого України складають різноманітні історичні елегії, елегійні вірші-розміркування, віршові оповідання та балади, в яких ідеться про зміну історичних часів («До Основ'яненка» Т. Шевченка, «Степ», «Кладовище», «Бабусенька», «Гулянка» А. Метлинського), осмислюються ті чи інші конкретні історичні події («Дід-пасішник» М. Костомарова), силою художньої уяви відтворюються типові для тих часів картини («Козача смерть» А. Метлинського, «Поминки», «Козак» Я. Щоголева, «Іван Кучерявий», «Гей, Іване, пора...» М. Петренка, «Козаки і море» Д. Мордовця), вірші, де художнє узагальнення обертається навколо фактів, явищ, предметів, що несуть на собі печать минулого («Кладовище», «Спис», «Чарка» А. Метлинського, «Старі пісні» О. Корсуна, «До могил» О. Шишацького-Ілліча). «Було колись — панували, Та більше не будем! Тії слави козацької Повік не забудем!» (Т. Шевченко) — рядки ці найточніше формулюють лейтмотив зазначеної групи творів. У них звучить жаль за історичним минулим, яке усіляко поетизується й підноситься, мимоволі чи свідомо протиставляється сучасності як більш відрадний час. Так, у вірші «Козак, гайдамак, чумака» А. Метлинського прокреслюється деградація в наступності трьох персонажів-символів української історії: козака, гайдамаки, чумака. До цього вірша близький за темою вірш «У полі» Я. Щоголева, де в символічно-узагальнюючих формах представлена еволюція персонажа: один по одному відпадають від колишнього козака атрибути його козацтва (кінь, шабля, рушниця, дівчина), стає він звичайним «гречкосієм».

У ряді балад та історичних віршових оповідань цього часу фігурують герої, тією чи іншою мірою наближені до постатей дійсної історії, а також наділені елементом легендарного — фольклорного чи суб'єктивно-авторського — вимислу («Максим Перебийніс» М. Костомарова, «Гарасова ніч», «Іван Підкова» Т. Шевченка, «Палій» В. Забіли, «Дорошенко» О. Корсуна). Близькі до цих творів шість історичних поем-хронік С. Руданського («Мазепа, гетьман український», «Іван Скоропада», «Павло Полуботок», «Вельямін», «Павло Апостол», «Мініх»), написаних за «Историей Малороссии» М. Маркевича, та ще одна поема цього ж автора — «Костьо —

князь Острозький», створена за мотивами однойменної поеми польського автора. Такий тематичний аспект зображення історії загалом рідко давав вихід на конкретні, психологічні деталі, конфліктні протиставлення духовного порядку, що викликали б читацьку емоцію. Це переважно одноманітні картини битв із так само вузьким набором рис характеру виконавців цього дійства (завзятість, запеклість, безтурботність, зневага до небезпеки і т. ін.).

Художня розробка теми козацьких звитяг уже тут нагтовхується на певні труднощі. Доба миколаївської реакції не могла українському поетові у підцензурному друкові дати можливість висловити найзаповітніші думки про автономію України, представити гетьманщину як гідний уваги зразок політичного устрою. До того ж тема козацького минулого України мала і внутрішні суперечності. Це надто нерівний, до кінця не визначений в основах погляд на ті чи інші великі масиви української історії, на тих чи інших історичних діячів. Так, О. Корсун захоплено зображує постать гетьмана Дорошенка, — цілком протилежна оцінка цієї постаті у вірші «Дід-пасішник» М. Костомарова («Петро наш ім'янитий... як той звір, увесь в крові облитий, З поганцями Вкраїну рабовав»). В останньому творі автор високо підносить образ Павла Полуботка і цілком солідаризується з анафемою Іванові Мазепі. В цілому у відображенні подій, пов'язаних з діяльністю Мазепи та з Полтавською битвою, українська поезія цієї пори (анонімна поема «Рассказ казака о былом в Украине», вірші «Полтавська могила» М. Макаровського, «Дві могили» О. Шишацького-Ілліча) практично не відходить від ортодоксальної російської історіографії, проте є тут і яскраві винятки — балада «Мана» О. Корсуна, поема «Мазепа, гетьман український» С. Руданського. Вільний у своїх історичних оцінках і Т. Шевченко в поемі «Іржавець».

До певної міри суперечливим постає сам смисл подій історії в інтерпретації поетичних творів цієї пори. Уже А. Метлинський в одному з віршів («Гулянка») дещо насторожено, принаймні неоднозначно висловлюється про гвалт, кров і пожар минулих воєн, їх спустошуючу дію на людину («Ні, крик то ще не крик, який учує ухо І до якого мир привик. Ото страшніший крик, як тихо-глухо Замокв язик, бо в серці крик... І мовчки тихо-тихо На мир находить лихо»), мотивами цього твору несподівано попереджуючи змалювання стану оціпеніння душі, притаманне українській поезії (П. Тичина, Є. Плужник) далеко пізніше, в часи революції та громадянської війни. Якщо схематичне окреслення того чи іншого історичного героя (як у поемах С. Руданського) іще не давало виразного уявлення про наслідки його діяльності, то спроба

більш конкретного й достовірного зображення неодмінно ставила поета перед проблемою моральної оцінки. Така проблема постала, наприклад, перед М. Костомаровим у вірші «Максим Перебийніс»: «Не раз при матері він розбивав Об стіну, сміючись, її дитину. Господь ляхів за вчинки покарав І уручив страшний свій меч Максиму».

Глибоку складність української історії, її подій і дійових осіб (зокрема, Богдана Хмельницького) виразно відчували окремі культурні діячі XIX ст. — М. Костомаров, Т. Шевченко, П. Куліш, М. Драгоманов, І. Франко. З нею стикалися у процесі художнього творення й громадсько-культурного життя й ширші кола митців. Все це зумовлювало еволюцію міфа про Україну, диференціацію його на різні варіанти та подальше їх коригування.

В утвердженні української національної ідеї виняткова роль належить Т. Шевченку. Своєю творчістю поет поклав край суперечкам про можливість чи неможливість української мови як мови самостійної літератури. Поет утвердив саму ідею України, яка в його творчості існує як практично невичерпний об'єкт художнього зображення і національно-духовний чинник суб'єктивного бачення дійсності.

Образ України Т. Шевченко-поет прозирає в усіх часових вимірах, в її історичному минулому, в сучасності та в майбутньому, розробляючи як у ранній творчості, так і, поглиблено, у ліриці заслання, широку парадигму інтимно-суб'єктивного, особистісного ставлення до змісту цього образу.

Ті інтерпретації української історії, що містяться у творах «Кобзаря» 1840 р. («На вічну пам'ять Котляревському», «Тарасова ніч», «Думи мої, думи мої», «До Основ'яненка», «Іван Підкова», «Н. Маркевичу»), прислужилися для прокреслення перших, найзагальніших ліній новостворюваного міфа про Україну. Їх відзначає незвичайна емоційна напруга, гострота й конфліктність ліричного сюжету, інтенсивність суб'єктивного переживання, афористичність. Цей художній підхід розгортається у наступній творчості, зокрема у творах на історичну тематику. Т. Шевченко мав відвагу чи не першим прямо подивитися в обличчя українській історії, побачити її і у кривавочорних барвах, і у минулій славі та волі. У створенні образу України Шевченків художній талант сильний не конкретно-історичними оцінками, не розробкою історичних сюжетів, а висвітленням передусім психологічної правди особистості, що ґрунтується на художньому відтворенні внутрішньої суперечливості почуття та ситуації, внесенням високонапруженої суб'єктивної ліричної емоції у кожен, в тому числі й історичний чи сучасний мотив.

Поема «Гайдамаки» (1841) у багатьох відношеннях, зокрема щодо поєднання історичної тематики й великої поемної форми,— єдиний у доробку поета твір. Шевченко стає в цій поемі на незвичний шлях — художнього дослідження конкретного історичного явища, щоб загалом чуже природі його таланту, робить відступи від власне ліричного викладу, в підоснову задуму кладе ідеологічну, історико-політичну схему.

Рушійною силою сюжетного руху цього твору виступає не стільки саморозвиток характерів чи багатосмисловий (як, наприклад, у поемі «Кавказ») ліричний мотив, скільки довільний показ тривалої боротьби за національні та соціальні інтереси. Попри захоплюючу інтригу й потужні ліричні фрагменти суб'єктивний центр викладу поеми є в основі авторсько-публіцистичним. Переважає не іманентне переживання події персонажем чи ліричним героєм, а нагромадження побічної дії навколо акту національно-релігійної помсти, моменту, що його важко було художньо розщепити у розгорнуту самостійну подію.

Ті емоційні гасла кривавої помсти ворогам, які були в ліричних творах і до «Гайдамаків», і після, Т. Шевченко спробував представити у конкретному перетворенні в епічну дійсність, в локально й хронологічно детермінованій ситуації. Місце ліричної метафори як основного конструктивного матеріалу зайняла у творі оповідна деталь, наділена значно більшим ступенем об'єктивної безпристрасності й підпорядкована загальній ліричній ідеї через складніший механізм. Повістувальними колізіями твору пригальмовано сплески ліричного почуття, яке мимоволі мусить супроводжувати обраний митцем сюжет довготривалої, нової «варфоломіївської ночі». Автор-оповідач опинився у драматичній ситуації, розкриваючи, з одного боку, душевне піднесення, неспростовну емоційну правоту героїв кривавої події і, з іншого — усвідомлюючи, що ця героїчна помста є ущербною в багатьох аспектах етико-філософського плану і не могла бути виходом із глухого історичного кута. Тому автор, особливо під кінець, посилює елегійно-філософську тональність, акцентує психологічний малюнок персонажів, намагається тими чи іншими штрихами пригасити картину криваво-вогненного «свята», яким під його пером постала Коліївщина. За волею чи проти волі автора, твір свідчить про трагічний абсурд у торжестві національної ідеї, коли воно досягається насильницькою заповзятливістю.

Після поеми «Гайдамаки» Т. Шевченко поглиблює передусім особистісно-індивідуальні виміри дійсності, відтак українська національна історія в художньому світі його поезії існує не стільки в прямому зображенні, скільки у внутрішній

присутності усього комплексу національного минулого в сучасному. В основу багатьох творів поета, особливо лірики, послання «І мертвим, і живим...», поеми «Кавказ» та інших лягає медитація такого кшталту, у якій нерозривно поєднано особистісні та національно-історичні мотиви. Нові атрибути дістає в його ліриці образ України: відбувається як конкретно-реалістична деталізація цього образу, особливо у творах із соціальним конфліктом, у темах злигоднів України, соціальної нерівності («І виріс я на чужині», «Ми вкупочці колись росли», «Якби ви знали, паничі...»), так і виведення його поза межі реального часу й простору («Не гріє сонце на чужині», «А. О. Козачковському», «Не для людей, тієї слави...»), подекуди надання йому утопічних, навіть містичних рис («Заросли шляхи тернами», «Лічу в неволі дні і ночі», «Ісаія. Глава 35»). Головний же набуток полягає в масштабному утвердженні духовного існування України.

Відчутний історико-тематичний елемент містить у собі велика за обсягом поема П. Морачевського, повна назва якої «Чумаки, або Україна з 1768 року, поема в шести піснях, співана свідком тих часів столітнім чумаком Іваном Чуприною на ночлігах чумацьких в 1848 року» (написана, очевидно, у 1848 р.; частина її — дві перші «пісні» та один з розділів третьої, — понівечена цензурними втручаннями, видана в Чернігові 1864 р. із зазначенням псевдоніма: «списана Хвилімоном Галузенком»; повністю опублікована 1930 р.). Виклад історичних подій починається від часів легендарної страти Наливайка у Варшаві (1597) і закінчується часом написання. Основною темою (у перших п'яти «піснях») поеми є Коліївщина 1768 р.; «пісня шоста» присвячена наступним подіям української історії — ліквідація Запорозької Січі, заснування козацького коша за Дунаєм, бойові дії біля Ізмаїла (1828), формування Азовського козачого полку (1830) тощо.

І вибір основної теми твору, і прокреслення деяких сюжетних ходів у ній сталися, очевидно, не без впливу Шевченкових «Гайдамаків». Однак автор не виступає переспівувачем Шевченкового твору. У зображенні подій гайдамаччини він іде як за народними переказами (це надає рис достовірності, в цілому, постаті головного героя Івана Чуприни), так і за історіографічними джерелами, зокрема «Историей Малороссии» М. Маркевича та «Историей Новой сечи, или Последнего коша запорожского» А. Скальковського.

Як і в «Гайдамаках» Т. Шевченка, Коліївщина в поемі «Чумаки...» представлена як боротьба насамперед національно-визвольна, гнівний вибух утискуваного національного почуття. Автор робить відчутним і символічний смисл цієї події: нею вінчається багатовікова історія козацтва. «Запорожці й

гайдамаки Гуляють на славу: Чинять свою останню Козацьку розправу» (ці рядки були викреслені царською цензурою у прижиттєвому виданні поеми). Дещо ширше подано у «Чумаках...» географічне тло, деталізовано окремі вузлові епізоди боротьби (передісторія Залізняка як проводаря Коліївщини, зокрема підняття ним рядового козацтва на Запорозькій Січі; мотиви й обставини переходу Гонти на бік повстанців; штурм Лисянки; «казнь Гонти і кари козацькі» та ін.). У поемі загалом проглядає намагання автора триматися ближче до реальності в зображенні подій, що стали історичними.

Стихійному «реалізму» в манері викладу сприяє введення образу оповідача, власне кобзаря-співця, Івана Чуприни як очевидця усіх подій (хоча власна його життєва історія дещо по-книжному романізована). Порівняно із вибухово-емоційним, романтичним трактуванням Коліївщини у «Гайдамаках» Т. Шевченка автор «Чумаків...» пропонує більш помірний, опобутовлений ракурс зображення, завдяки якому досягає подекуди враження зовнішньої достовірності. Для художніх завдань, які автор ставив у поемі, не чужими є спроби обґрунтувати причини лютої запеклості ворогуючих сторін (одна з промовистих сцен — виспівування кобзарем пісні про страшні злодіяння супостатів; ця пісня, що за гіперболізованими елементарними образами має риси міфа, додає войовничого запалу Гонті, пригніченому смертю синів), роздуми над моральними наслідками обопільного побоїська: «Чоловіче! чоловіче! Де твій образ Божий? Він був в тобі, він є в тобі — На що ж він похожий? Ти розпалив, роздув його Своїй злості жаром, Залив кров'ю братерською, Осмалив пожаром...».

Сподіваючись надрукувати свій твір, поет у тексті його робить ряд компромісних ідеологічних, відповідних своєму часові, поступок (так, звертаючись до тогочасної України, мовить: «...Прихилила головоньку На старість, слабенька, До Чорного Орла-друга, Та й сидиш тихенько, Як у Бога за дверима...»), проте вимушеність їх очевидна, вони вступають у явну суперечність з багатьма фрагментами, вилученими цензурою з прижиттєвого видання частини поеми. Весь зміст твору, його ліричні відступи, патетичні розміркування героїв і автора (наприклад, з приводу зруйнування Запорозької Січі) не лишають сумнівів у тому, що для поета дорога Україна в своїй колишній силі й потузі і що давнє бурхливе її минуле викликає у нього аж ніяк не менше захоплення, ніж теперішні мирні села під крилом «Чорного Орла-друга». Не випадково композицію поеми автор будує так, щоб особливо виділити події 1768 р., бачачи в них чи не останній справді могутній вияв нескореності українського народу.

Поема П. Морачевського має й риси, які дають підстави заперечувати жанрове визначення її як історичної. Це, по-перше, провідна сюжетна лінія, пов'язана з заголовком твору (один з чумаків, що повертаються із Криму додому, столітній Іван Чуприна, розповідає про події, свідком і учасником яких був). По-друге, можливе прочитання поеми як повісткування насамперед про життєві пригоди самого Чуприна, що йому випало бути включеним у важливі історичні перипетії. Третє — основним часовим моментом поеми може бути сучасність — пора написання твору, у яку головний герой доносить пам'ять про пережите. Ця приналежність поеми до сучасності, пов'язаної з минулим в образі живого свідка, поглиблюючи епічність бачення й посилюючи відчуття істинності оповідуваного, має ще й той смисл, що історія, зокрема Коліївщина, постає як іще жива емоційно-пам'ятна для автора подія.

Деяку спільність із «Чумаками...» в поєднанні історії і сучасності має поема «Я та доля моя» (1845) С. Карпенка, в якій ідеться про життя наступників колишніх запорожців спочатку у січі за Дунаєм (відлік часу у творі йде від 1828 р.), а на час творення поеми — над Азовським морем. Проте епічна дистанція тут майже невідчутна: можливий сюжет з української історії автор підмінює шанобливим переліком козацьких вислуг перед «Білим Царем» та нагород і піклувань з боку останнього.

У 1843 р. з'явилася друком перша частина поеми «Україна» П. Куліша, на той час уже автора кількох невеликих прозових творів, позначених рисами так званого «фольклорного» романтизму. Має ці риси і названа поема. Крім того, в задумі її проявилась романтична — а водночас і своєрідна — авторська настанова: шляхом власної стилізації народних дум, з включенням фрагментів оригінальних дум, поет пробував викласти багатовікову історію народного життя до епохи Хмельницького. Контамінацією цих компонентів витворити національний історичний епос, «таку книжку, як Гомерова «Іліада» (за зізнанням самого поета), П. Кулішеві не вдалось.

У форму історичної алегорії вилився переклад пародійної комічної поеми «Батрахоміомехія» К. Думитрашком, що дістав назву «Жабомишодраківка» (1847 р., надруковано окремим виданням 1858 р.). Твір розвиває бурлескні й трагестійні елементи, наявні уже в давньогрецькому зразку. Це, за авторським визначенням, «приблизительное переложение» акумулювало в собі результати значних художньо-літературних шукань поета; відзначаючись подекуди тонким гумором, зграбністю і виразністю викладу, будучи першою (і вдалою) спробою запровадження метричного відповідника гекзаметра

в український вірш, «Жабомишодраківка» за своїми стильовими й версифікаційними здобутками посідає в українській поезії місце поряд із оригінальними творами. Досить своєрідно, а то й з несподіваного боку, вписується поема К. Думитрашка і в змістовий її контекст: крізь ексцентризм «жабомишодраківки» поет подивився на тривале воєнне українсько-польське протистояння, відповідно зробивши відчутними в образах мишей та жаб характеристики польської шляхти та українського козацтва.

Оригінальною спробою художнього узагальнення в темі козацького минулого України цікава поема Я. Кухаренка «Харко, запорозький кошовий» (1840-ві роки, опублікована 1913 р.). Поет намагається (хоч це далеко не скрізь йому вдається) синтезувати події національної історії та підвести під них національно-міфологічне підґрунтя. Герой поеми по зруйнуванню Запорожжя пливе морем, блудить у невідомому лісі, потрапляє ненароком у вовчу яму, звідти його визволяють місцеві мисливці, що за національною приналежністю йменують себе «імпертинцями». Харко довго розповідає їм про своє минуле; тутешня відьма-пророчиця, після серії різноманітних пригод і дійств, показує у дзеркалі майбутнє, до створення якого матиме причетність герой; уривається поема на сцені зустрічі Харка з місцевою царицею Ганною. Незважаючи на чималий обсяг (272 десятирядкові строфи), твір залишився незакінченим. Безперечним є перегук сюжету «Харка...» з першою частиною «Енеїди» І. Котляревського, залежний один твір від іншого й у деяких стильових та образотвірних ознаках. Проте від впливу «Енеїди», твору чітко і струнко спорудженого, відходить поема Я. Кухаренка у своїй надміру ускладненій композиції, з чим пов'язані посилення мотивації дії, певне розщеплення постатей персонажів тощо.

Історики літератури, в чиє поле зору потрапляла ця поема, в один голос говорили про численні факти анахронізму у викладі різних історичних подій, їх суміщення. В цьому зв'язку могла б викликати питання й постать Харка, «запорозького кошового». В одному з епізодів (боротьба проти Виговського) він міг би бути ідентифікований із Сірком, але далі відходить від цього реального прототипу; скоріш усього, головний герой поеми — це збірний образ. Поетові, очевидно, йшлося не про достовірність окремих історичних реалій і постатей, а про спробу під певним кутом зору інтегрувати гумористично-бурлесні, міфологічні й історично-концептуальні елементи, представити узагальнену картину минулого України останніх двох століть. Художні особливості твору засвідчують, що поет мав своїм завданням продовжити й розвинути національну традицію художнього епічного бачення світу (однією з вершин у

якій була «Енеїда» І. Котляревського); бурлескний виклад тут не протистоїть історичній темі, а сама ця тема не є самодостатньою, як у типовій історичній поемі. Вільне поводження автора з історичним матеріалом свідчить не про похибки у знанні, не про «плутанину», а про те, що поет намагався «ущільнити» історичний матеріал, редукувати його до одного сюжету, до одного міфологічного мотиву, зокрема міфа про етнічного героя (інша справа, що й тут автор наштовхнувся на концептуальні ускладнення). Отже, основний смисл поеми — міф про героя-засновника, поданий у бурлескно-міфологічній інтерпретації. Звідси примітивна натуралістичність та відповідний гумористичний тон предметних описів (які мають свій колорит), зокрема численних побоїськ, жаских розправ, казкові і міфологічні акценти у зображенні долі головного героя, символічне переродження (перебування у вовчій ямі як відгомін ритуального вмирання в старому статусі й народження — в новому), зацікавлення ним та допомога йому з боку носіїв оккультного знання (ворожка та її пророцтва) тощо. Головним недоліком поеми є не бурлескний її стиль, а позахудожнє своїм сенсом, догідливе пристосування твору до політичної ситуації часу, — численні мотиви апологетизації московської держави, що, виступаючи як розміркування персонажів та елемент сюжетної дії, виявляються чужорідними в художній тканині поеми і розривають її художню цілісність.

Оригінальна авторська варіація міфа про героя-основоположника, що визволяє народ, розбудовує націю (плем'я, більшу чи меншу етнічну спільноту), розпочинається в українській поезії з «Енеїдою» І. Котляревського. Крім «Харка, запорозького кошового» Я. Кухаренка, що лінію продовжували поеми «Великі проводи» П. Куліша, «Байда» В. Масляка, «Смерть отамана» Б. Грінченка, трагедія «Довбуш» Ю. Федьковича та ряд його ж віршів із циклу «Дикі думи», в деяких відношеннях — вірш «Гамалія» Т. Шевченка. До творів названої групи належить і поема «Цар Соловей» (1857) С. Руданського.

Герой цієї алегоричної поеми уособлює ідею єдності, першопочаткової спільності усіх слов'янських племен. Четверо дітей царя Соловея — Пастух, Мисливець, Причепи і Царівна Злотокрила — знаменують різні слов'янські народи (зокрема, в образі Причепи поет увідчутнює збірні, анекдотично-тривіальні риси московського самодержцзя, тоді як Злотокрила — це, певна річ, Україна). Інші фігури — розбійник Канчук (тюркське походження цього слова промовляє за себе), піп із-за моря (в якому легко вгадується репрезентант римської церкви) — також беруть участь у казковій історії, над ходом якої вершить суд дух царя Соловея. Він же закликає дітей:

«Не впивайтесь і не бийтесь, Не соромте мира! Жийте кожне своєю силою, Тільки-но кохайтесь, І всі четверо збирайтесь — Правди научайтесь» [2, 195].

Ця поема С. Руданського, як зауважував І. Франко, «показує дуже примітивне розуміння історії Слов'янщини» [33, 235]. До того ж схематичними, нежиттєвими є образи поеми. Разом з тим промовистим є сам факт подібного утопічно-національного й геополітичного напрямку розміркувань поета у той час і за тих обставин (С. Руданський жив тоді у Петербурзі). Очевидно, поет або якимсь чином (наприклад, у колі, близькому до амністованих «братчиків») познайомився з ідеями Кирило-Мефодіївського братства, або ж здійснив самостійну, пристосовану до інтересів України інтерпретацію окремих уявлень російського слов'янофільства, його більш поміркованого, національно толерантного крила. Думки про єдність слов'янських народів та достойне місце у їхньому колі України, висловлені в 40-х роках у творчості Т. Шевченка та М. Костомарова, ще і в пізніші десятиліття не сходять з обривів поетичного розмислу (Кс. Климкович, О. Кониський, М. Драгоманов, М. Старицький), коли, здавалося б, хід історичного розвитку доводить очевидну утопічність того, щоб злилися «в одно море слов'янські ріки».

У ряді художньо-історичних поетичних творів цієї пори («І мертвим, і живим...», «За байраком байрак», «Сон» («Гори мої високі!...») Т. Шевченка, «Чумаки...» П. Морачевського, «Харко...» Я. Кухаренка) відбивається драматична суперечність (яка загострювалася в окремі моменти минулого України) між, з одного боку, станом відносного суспільного спокою, громадського ладу (але оснований на пануванні чужинців і чужій політичній культурі) і, з іншого боку, козацько-гайдамацькою «волею», пов'язаною з нестабільністю, відсутністю авторитетної державної вершини у суспільній піраміді. Паралельно здійснюються спроби «цивілізувати» українську історію в поетичному слові, намітити в національній минувщині іншу, крім козацтва й гетьманства, галерею персонажів, інші, крім збройних масових протистоянь, більш «приватні» сфери життєвияву; належать такі спроби передусім М. Костомарову («Пан Шульпіка», «Співець Митуса», «Брат з сестрою»).

Історична тематика, представлена у 40—50-х роках чималою кількістю поетичних творів, безперечно, поглибила художнє бачення минулого й сучасного України, додала ряд нових штрихів створюваному поезією тієї пори образів індивіда — національного типу. Історична тематика стала основною царинною, де вівся пошук образу національного (етнічного) героя, проте запропоновані на той час його модифікації були

все ще схематичними, позбавленими особистісних та індивідуальних рис (органічне поєднання національного та індивідуального вперше відбулося в творчості Т. Шевченка, проте привело це не до типового образу національного героя, а до постання індивідуального образу багатогранної особистості, взятої із звичайної повсякденності, але розкритої межовим проблемам людського буття й наділеної глибинними, найчастіше всього захованими в структурних шарах тексту архетипними національними характеристиками).

В історичній темі поезії цього часу складаються цікаві романтичні й бурлескні варіації міфа про Україну. Іноді Україна наділяється тут екстемпоральними й екстериторіальними ознаками, твір актуалізує хвилююче питання можливості повернення минулого або ж досягнення хіліастичного минулого; в разі позитивної відповіді Україна вибудовується в уяві як благодатний утопічний край; те ж — і в картинах заснування нової Січі. І все ж у цілому твори історичної теми, написані в 40—50-х роках, та й одним-двома десятиліттями пізніше, не представили вичерпних доказів духовної самобутності й самодостатності України; складуваний міф про Україну ще не конденсував у собі незаперечного цілісного ядра. Розглядуваний період усе ще не витворив достатньої основи переконливого, реального, драматично-конфліктного, спрямованого в ірраціональне безмежжя і разом з тим основоположного для української національної ідеї показу минулого України. Це стало завданням поезії наступних часів.

Поезія 40—50-х років порівняно з попереднім періодом загалом посилює соціальні характеристики дійсності і людини, але, на відміну від періоду наступного (з 60-х років), ще не робить їх домінантними для свого бачення світу. Певні уявлення про майнові, станові відносини суспільства доносять, зокрема, історичні та соціально-побутові поеми («Чумаки...» П. Морачевського, «Наталя...» М. Макаровського, «Іван Наконечний» Г. Савчинського), віршові оповідання та вірші-портрети («Маруся», «Сирота», «Зовсім світ перевернувся» В. Забіли, «Студент» С. Руданського, «Жебрак», «Рекрутка» М. Устияновича), гуморески (творчість С. Руданського). Багаті таким фактажем «казки» та «байки» (в основі — побутово приземлені історії, з елементами повчання, демонологічної фантастики, інколи гумористичним викладом) Є. Рудиковського. Таким є його твір, якому надано заголовок «Байка», де виведено образ «правдивого чоловіка», що має сміливість обстоювати інтереси громади, зокрема вдови, чийого сина сільський начальник хоче віддати в москалі замість свого власного. У творі викладається реальна життєва історія; він позбавлений будь-якої алегорії; байкою ж названий, мабуть,

лише тому, що містить узагальнення зображуваного («Один правдивий чоловік Дурну громаду всю поборе, А де його нема, там горе, Там злодій буде паном вік»). Соціально поміркована критика притаманна в цілому байковим творам цієї пори. Так, герой одного з них, «Панько та Верства» П. Кореницького, докоряючи «верстві» за її повсякчасне стояння на місці, висловлює невдоволення, що надто вже багато на світі тих, хто «вказує дорогу», самі ж при цьому зручно живуть у спокої.

Значно різкіші соціальні характеристики містять ті (поодинокі для цієї пори) твори, де соціальні реалії включені в загальний ланцюг авторських розміркувань, медитацій, публіцистичних і філософських узагальнень, емоційних відгуків. У вірші «Гомін» М. Юркевича (написаний у 1859 р., у період збудження суспільної думки ідеєю скасування кріпацтва) поетизується той всенародний очікувальний настрій, коли заблисла надія на «волю», знайдено — від імені найбідніших і найбезправніших — проникливі слова звернення до самої «волі» («Щастя й долю ти розносиш По цілому світу... Поглянь на нас! І ми ж люде, Хоч і носим свиту!..»). Кваліфікуючи загалом творчість М. Юркевича як епігонську, П. Куліш, проте, з приводу цього вірша зазначав: «Нечасто доводилось нам знаходити в стихах письменного — подражательного — складу стільки тепла, як от у цім «Гомоні»⁷.

1847 роком датований цикл Олександри Псьол «Три сльози дівочи» (вірші «Заплакала Україна», «Ой, коли б я голос соловейка мала», «Віє вітер над Києвом») — яскравий поетичний відгук на наслідки розгрому Кирило-Мефодіївського братства, арешт і заслання Т. Шевченка (за змістом і образним своїм ладом цикл доповнює ще один вірш — «Молим тебе, Боже правди», написаний роком пізніше). О. Псьол, знайома Т. Шевченка, була далека від політичних програм кирило-мефодіївців, але глибоко відчула — і це засвідчено у циклі — неординарність особистостей учасників товариства, зрозуміла, що їхні, нечувані для того часу, ідеї виростають передусім з величчя їх духу. В одному з віршів розгорнуто уявне, метафоричне перетворення: героїня стає нараз співочим птахом, пориваючись шукати побратимів («Ой я б залетіла за кам'яні стіни, Озирала б тюрми зверху аж до дна, Знайшла б братів милих, синів України, І нишком літала б з вікна до вікна...»), в іншому — відсутністю поета, який у «далекому краю» «з важким ранцем Під ружжем гуляє», стривожені і Дніпро, і гори, і українські дівчата, що «плачуть—співають». Творами циклу стверджується не тільки пристрасне людяне співчуття

⁷ Куліш П. Перегляд українських книжок // Твори: У 2 т. К., 1989. Т. 2. С. 548.

до проскрибованих, а й самостійне судження про суспільно-політичне явище, судження, яке перебуває в свідомій опозиції до офіційної ідеології часу.

Яскраве соціальне забарвлення в поезії цієї пори мають твори, сповнені роздумів про місце людини в суспільстві, де вона не втрачатиме своєї гідності («О придворной жизни» О. Духновича, «Наука», «До дуба» С. Руданського), викриття безвідповідального, паразитичного існування («Полюби мене» С. Руданського). Духовно гнітюче, безпросвітне становище кріпака розкриває С. Руданський у вірші «Г'яниця» та, особливо, у вірші «Над колискою». У творі, що жанрово є пародією на коліскову (переосмисленням коліскової «від протилежного»), поет веде проникливу, скорботну оповідь про весь, від коліски до могили, життєвий шлях, уготований безправній людині, з гнівом і обуренням обрисовує той стан дійсності, де ця людина пригнічується як самостійна особистість, є об'єктом деморалізації і денационалізації (одна з промовистих сцен — рекрутування непокірного кріпака: «Станеш голий ти у присутстві, Як родила тя мати... І зачнуть тебе пани з доктором, Мов коня, оглядати... І наломимся, і забудеш ти Свою мову рідненьку, Спом'янеш не раз не по-рідному Свою рідную неньку...»). Наближення до реального становища простого солдата (жовніра), чиїм життям здобуваються перемоги у воєнних баталіях, засвідчене в поемі «Русин-вояк» А. Могильницького, вірші «Семен, родом з Коломиї» П. Костецького, творах, що були попередниками антимілітаристської теми поезії Ю. Федьковича.

Особливе, винятково важливе значення соціальні параметри дійсності дістають у Т. Шевченка. Соціальна нерівність, несправедливість, соціальний розбрат виступають основою найгостріших конфліктів, нерозв'язною антропософською проблемою для його ліричного героя, з якою він ладен звернутись до самого Бога («Уп'ємося отрутою. В кризі ляжем спати. Пошлем думу аж до Бога: Його розпитати, Чи довго ще на сім світі Катам панувати?» — «Сон»). Всеосяжне гуманістичне почуття поета виявляється у лірично демонстративному піднесенні соціально упослідженої людини, розкритті її багатого внутрішнього світу («Маленькій Мар'яні», «І станом гнучим, і красою...», «На великдень, на соломі...», «Сестрі», «Якби ви знали, паничі...», соціально-побутові поеми та ін.). І разом з тим сфера соціального не є самодостатньою для Шевченка. Соціальне буття мислиться поетом передусім як сковуюче людину, як царство несвободи, що пригнічує все її життя; особливий гнів поета спрямований на тих, хто в соціальному пануванні бачить свою головну мету («Кавказ», «Царі», «П. С.», комедія «Сон»).

Поза творчістю Шевченка поезія 40—50-х років іще не має глибокого розуміння соціального. Досить сказати, що за винятком Т. Шевченка, С. Руданського, кількох байкових творів Л. Глібова, поезія цього часу в своєму загалі фактично залишає поза увагою проблему кріпацтва — найбільшу соціальну суперечність епохи. Це пояснюється, з одного боку, нерозвинутістю суспільного руху, слабкою і вузькою політизацією суспільства, пануванням реакційного самодержавного режиму, жорстокістю цензури і т. п., з іншого ж боку, це певною мірою було зумовлене самими ідейно-естетичними уявленнями, які характеризували в цілому поезію 40—50-х років як художню систему. Людина розглядалась тут дещо абстрактно й узагальнено, нерідко ще тільки у своїй родовій суті та у співвіднесенні насамперед із світом, природою, Богом, долею. Співвіднесеність її з суспільним оточенням ще не мислилась як одна з визначальних.

У плані загальних світоглядних і естетичних засад та стильових орієнтацій поезія 40—50-х років являє собою строкату картину паралельного і взаємодоповнюваного *співіснування різних художніх напрямів та стильових течій*. Провідними серед них є просвітительський класицизм, просвітительський реалізм, сентименталізм, романтизм, бурлеск.

Рисами *просвітительського класицизму* позначена творчість деяких західноукраїнських літераторів цього (і трохи пізнішого) часу. Найбільш повно виявлені вони в поезії С. Лисинецького (поема «Воззреніє страшилища», 1838), А. Могилянського («Ученим членам Руської Матиці», «Судьба поета», у поєднанні з рисами романтизму — поема «Скит Манявський»), О. Духновича («Мисль о Бозі», «Возваніє», «Вічність», «Храм любви» та ін.), О. Павловича («Піснь карпаторуськая», «Піснь руськослав'янська»), відголоски їх зустрічаються і в пізніший час (поема «Буй-тур Всеволод» Б. Дідицького, окремі ранні віршові твори, а також віршова драма «Хмельницький» Ю. Федьковича).

Просвітительський класицизм в українській поезії цього періоду не мав перед собою тривкої національної традиції, він постав як наслідок адаптування окремих принципів поетики німецького (переважно Ф. Шіллер) та російського (О. Сумароков, Г. Державін) класицизму до іще не випробуваних можливостей українського («руського») художнього слова. Цю течію характеризує найбільш виразна схильність до умоглядності, роздумів, абстрактне бачення людини, гранованість і ясність версифікаційних форм (наскільки це було можливим в умовах мовної невизначеності тогочасного письменства, що складалось на теренах Галичини й Закарпаття). Зміст творів

цієї течії загалом більш сучасний, ніж витoki її форми; йдеться, зокрема, про раціональну просвітительську орієнтацію у розумінні суспільного життя («Наука і праця скупит * нас во братства, І з землі добудем новий богатства» — «Співи сільського дяка із-под Карпата» О. Павловича), про слов'янофільське забарвлення геополітичних ідеалів, нарешті, про ідею розбудження приспаного духу свого «племени». Інваріант класицистичного конфлікту у цих творах нерідко набуває вигляду протиставлення приватного життя громадянському обов'язку (в даному випадку — обов'язку по відношенню до народу, нації, взагалі свого «роду»). Серед поетичних творів, що склали літературний процес на Наддніпрянській Україні, деякими ознаками просвітительського класицизму були позначені окремі вірші П. Гулака-Артемовського, П. Білецького-Носенка, Є. Рудиковського, С. Метлинського (в останнього, зокрема, виклад натурфілософських мотивів у збірці «Мова з України»).

На загальній міметичній основі реалістичності, що віддавна побутувала в українській поезії, у 40—50-х роках формується *просвітительський реалізм*. Зазначений «наївно»-реалістичний спосіб відображення покликаний був забезпечити тут просвітительську світоглядну настанову у концептуальному плані того чи іншого твору, зокрема орієнтацію на ідеали справедливості, обстоювання гідності особистості, утвердження можливостей прогресивного суспільного розвитку та можливостей виховання і перевиховання людини. В основному у межах просвітительського реалізму перебуває широкий масив байкової творчості цієї пори (Л. Боровиковський, Л. Данкевич, П. Кореницький, Л. Глібов), окремі твори Є. Рудиковського (байки та «казки»), П. Писаревського (поема-«можебилиця» «Стецько»), С. Руданського («Лірникові думи», «До дядька Прохора-коваля», «Студент», «До дуба», «Наука»), О. Павловича (ряд віршів переважно на тему злигоднів простолюду, такого ж змісту поема «Чи не іде ти до плачу, як видиш нужду седлачу»), деякі із соціально-побутових поем Т. Шевченка («Катерина», «Мар'яна-черниця», «Невольник», «Княжна», «Марина», «Петрусь»).

Напрямок просвітительського реалізму виявився одним із найперспективніших у подальшому розвитку української поезії, здатним до інтеграції здобутків романтизму і сентименталізму, до трансформації у (зрілий «класичний») реалізм і — у своїх власних межах — до поглиблення й модифікації просвітительського ідейного комплексу у так званій народницькій поезії.

* Скупит[ь] — збере докупи, з'єднає.

Досить вузьку, концептуально слабо ще складену течію *сентименталізму* в поезії 40—50-х років представляють лірика (майже в повному обсязі) В. Забіли, поодинокі ліричні вірші С. Руданського («Ти не моя», «Мене забудь», «Світять зорі...» та ін.), поеми «Наталя, або Дві долі разом» М. Макаровського, «Олеся» та «Юлиця, або Галя Простоволоса» О. Шишацького-Іллїча (а також ряд його віршів), кожна з «пісень» Л. Глібова («Скажіть мені, добрі люде...» та «Летить голуб понад полем...»), твори із збірок «Бандура» Т. Думитрашка і «Думки на могилі» П. Огієвського-Охоцького (остання — життєвий документ безутішного почуття, виповідь скорботи батька, що втратив малолітню доньку). Сентименталізм у поезії цього часу пов'язаний із проблемою права героя (ліричного героя) на емоційне життя, сама ж емоція тут переважно стихійна і нерелектована.

Найповніший вияв у поезії 40—50-х років дістав *романтизм*, різні його модифікації — від «фольклорного» до глибинно-психологічного. Цей напрям складають значні масиви творчості А. Метлинського, М. Костомарова, О. Афанасьєва-Чужбинського, М. Петренка, О. Корсуна, М. Устияновича, П. Леонтовича, І. Гушалеви́ча, раннього Я. Щоголева, раннього Т. Шевченка (а також кілька його творів пізнішого часу), поеми П. Куліша («Україна») та П. Морачевського («Чумаки...»), деякі твори В. Забіли, О. Навроцького, Л. Глібова, С. Руданського. Маючи своїм художнім предметом загалом неширокий (вибірковий) діапазон переживань, романтизм надавав можливість заглиблення у внутрішній стан особистості, вирізьблення індивідуальності, специфікації окремих вражень і настроїв, проникливого перевідчуття навколишньої дійсності, зокрема деяких процесів і станів природи («романтичні» пейзажі).

Прямі форми активізації суб'єктного начала, притаманні романтизму, уможлилювали саме в руслі цього напрямку новий рішучий поштовх у розвитку лірики як літературного роду, її подальшої жанрової диференціації (передусім Т. Шевченко, а також М. Костомаров, М. Устиянович, М. Петренко). Насамперед у поезії романтичного складу відбувався посилений розвиток іносказально-образного представлення навколишнього світу та емоційного життя героя — метафоричності, фантастичної умовності, метаморфози (М. Костомаров, П. Леонтович, М. Устиянович, П. Морачевський, пізніше — Ю. Федькович). Разом з тим українському романтизму далеко не чужим виявилось ґрунтовне, колоритне відтворення зовнішньої предметності (А. Метлинський, В. Забіла, О. Афанасьєв-Чужбинський, пізній Я. Щоголев).

Багатовіковою традицією народної сміхової культури, а також спадком доби бароко та сатирично-гумористичними жанрами поезії XVII—XVIII ст. підтриманий розвиток *бурлескної стильової течії* у поезії 40—50-х років XIX ст. Але зумовлений він в основі духовно-культурною ситуацією, атмосферою власної доби. У тільки ще становлюваній українській літературі бурлеск був формою утвердження героя з «низів» — фактично основного типу героя, який могла виділити із себе недержавна нація в умовах колоніального режиму. В існуванні бурлеску відбився драматизм суб'єктивно нерозгорнутого, неструктурованого героя, який усе ж інтуїтивно відчуває свою правоту, право на культурне буття і власне достоїнство. Якщо в романтизмі він робить спробу суб'єктивно поглибитись, то в бурлескній течії займає в основі своєрідну оборонну позицію.

Під маскою недотепності й простакуватості, а то й юродства герой бурлеску реалізовував своє тверезе бачення дійсності, шукав своє місце у політичних, суспільних, громадських перипетіях, здійснював перевірку культурних і естетичних цінностей на справжність і життєвість. У бурлеску дістає новий імпульс ідея відносності всього на світі (добре відома в українській поезії минулих століть), зрезигнується догматична серйозність, високопарна патетика, блокується пишномовність і надумана піднесеність, — риси окремих творів і стильових манер, що супроводжували літературний процес у сусідніх літературах і заохочувалися культурними претензіями вищих станів.

Українська поезія 40—50-х років наочно демонструє, що немає неперехідної межі між бурлеском і романтизмом. Спільними моментами між ними є, звичайно, по-своєму розкуте самовідчуття героя та певна недовіра його до дійсності. Із романтизмом бурлеск єднає стихія фантастичності, атмосфера розігрування, перетворень. Це підтверджує той факт, що в межах творчості одного й того ж письменника (П. Гулак-Артемовський, Л. Боровиковський, В. Забіла) наявні і бурлескні, і романтичні начала; нерідко вони поєднані в одному й тому ж творі.

Основне ядро бурлеску в українській поезії 40—50-х років складають твори К. Думитрашка («Жабомишодраківка»), П. Кореницького («Вечорниці»), Я. Кухаренка («Харко, запорозький кошовий»), С. Александрова («Вовкулака»), П. Писаревського (байки). Разом із різновидами реалізму бурлеск в українській поезії торував шлях до предметності зображення; у бурлескній стильовій течії це були в основному колоритні натуралістичні подробиці, вихоплені з низів живого життя, тілесність.

Здорове, конкретно-предметне, ствердне сприйняття життя як потужної біологічної сили зумовило у бурлескних творах не менш, ніж у романтизмі, безпосередній вияв міфологічних начал, тяжіння до земного, органічно-інстинктивного у мотивах цих творів. Бурлеск як явище, безперечно, мав свої значні обмеження, що й стало внутрішньою причиною вичерпання бурлескної стильової течії у розвитку української поезії, коли на порядок дня вийшла потреба масштабнішого осягнення філософської, антропософської проблематики, поглиблення зображення внутрішнього світу особистості. Забезпечити реалізацію цих художніх завдань бурлеск уже не міг. Він сходить з літературної сцени — на тлі розгортання багатомірного суб'єкта української поезії в параметрах історизму, психологізму, індивідуалізації, аналітичного дослідження дійсності та в силу втрати зв'язку з архаїчними народними джерелами гумористичного й натуралістичного світовідчуття (міфологія «низу», архаїчна сміхова культура), які живили бурлеск.

Нарешті, визначне явище в існуванні художніх напрямів і стилів української поезії зазначеного періоду — постання *реалізму*. Обмежується воно майже виключно поетичною творчістю Т. Шевченка, де має форми передусім реалізму психологічного (лірика періоду заслання). Деякі із творів поета, належні до реалізму, є підстави називати також поняттям реалізму «критичного».

Таким чином, у 40-ві—50-ті роки здійснюється примітний крок у розвитку української поезії як одного з провідних родів української літератури та сфери національного самоусвідомлення. На хвилі просвітительського і ще більше романтичного руху в українській поезії цього часу дістає багатобічне обґрунтування ідея національної культурної самобутності, формуються різні варіанти міфа про Україну, образу України, її минулого й сучасного. В поетичних творах вияскравлюються міфологічні й фольклорні первні етнокультури; значно поглиблюється антропософська проблематика, насамперед взаємовідношення людини і її життєвого шляху як долі. Відповідно до структури українського суспільства того часу в поезії утверджується герой із простолюду — як об'єкт художнього зображення та суб'єкт самовираження, в тому і в іншому випадку із глибоко змістовним переживанням. Все ще не пориваючи в цілому із фольклорною образністю, формується механізм новочасного літературного образу, де в центр висувається метафора та художня деталь; має місце і спроба нового застосування алегоричних форм. Великою різноманітністю характеризується жанрова система поезії, найпомітніше явище у якій — утвердження цілого ряду ліричних жанрів, повноцінне буття лірики як літературного роду.

Українська поезія 40—50-х років постала в індивідуальній своєрідності помітних творчих особистостей. Визначною подією цього часу є творчість Т. Шевченка, що стала фундаментом усього подальшого розвитку української культури, української духовності і цілої нації. Свій діапазон творчості і своє власне творче обличчя мають попередники, сучасники і наступники великого поета. До найбільш помітних творчих постатей поезії 40—50-х років, у діяльності яких зреалізована новочасна ідея індивідуальності митця, належать С. Руданський, Л. Глібов, М. Костомаров, А. Метлинський, В. Забіла, О. Афанасьєв-Чужбинський, М. Петренко, М. Устиянович.

Поетичну творчість Віктор Миколайович Забіла (1808—1869) розпочав, найімовірніше, в другій половині 30-х років. Уже в 1838 р. М. Глинка, здійснивши поїздку по Україні і гостюючи в Качанівці у В. Тарновського, познайомився із Забілою і поклав на музику два його вірші — «Не щечечи, соловейку» * та «Гуде вітер вельми в полі». Час написання окремих творів поета встановлюється опосередковано і приблизно з достовірних фактів його біографії. Ще більшу вагу для встановлення часу створення ряду віршів має їх зміст, приміром відлуння його любовної драми. Одруження коханої з іншим припадає десь на 1835 чи 1836 р. Вірші поета справді можуть наштотувати на думку, що вони є своєрідним супроводом усієї любовної пригоди, від обнадійливого початку й до трагічного фіналу; «трудно в історії літератури зустрінути другого такого письменника, щоб сливе всю свою літературну працю направляв на ілюстрування власного життя»⁸. Звідси основна частина усіх відомих на сьогодні віршів Забіли була написана в другій половині і переважно наприкінці 30-х років; очевидно, ряд творів написано пізніше.

Дебют поета відбувся 1841 р. в альманасі «Ластівка», де було надруковано три його вірші — «Голуб», «Пісня» («Поуз двір, де живе мила...») та «Повіяли вітри буйні...». Два вірші — «До батька» («Нащо, тату, ти покинув...») та «Не щечечи, соловейку» — були надруковані далеко пізніше, 1857 р., у «Черниговских губернских ведомостях».

Віршові твори Забіли, починаючи з 40-х років, а можливо й раніше, користувались великою популярністю у місцевій

* Якщо той чи інший вірш у різних виданнях творів В. Забіли, по-своєму авторитетних і ґрунтованих на ряді рукописів, має різні заголовки (в даному випадку: «Соловей», «Соловейко», «До соловейка»), назва його подається за першим рядком.

⁸ *Мировець В.* Співець власного горя (Віктор Миколаєвич Забіла) // Твори Віктора Забіли. Зредагував і вступну статтю додав В. Мировець. К., 1906. С. 6.

освіченої публіки, існували в багатьох рукописах і копіях, які лягли пізніше в основу посмертного видання збірок — «Співи крізь сльози» (Львів, 1906; збірка спочатку публікувалась у «Літературно-науковому вістнику») та «Твори Віктора Забіли» (К., 1906). У 1936 р. була виявлена друкована збірка поезій В. Забіли (без титульної сторінки і вихідних даних), доти невідома й незареєстрована в жодному бібліографічному покажчику. Час появи друком цієї збірки, що включала 19 поетичних творів, віднесено дослідником⁹ до початку 40-х років XIX ст.

Реальний прототип жіночого образу, що стоїть у центрі лірики Забіли, — Любов Білозерська, сестра В. Білозерського та О. Білозерської (Ганни Барвінок). Маєток Білозерських, хутір Мотронівка, знаходився за кілька верст від хутора Кукуріківщина (тепер у складі м. Борзни Чернігівської обл.), де народився й жив Забіла, їх далекий родич.

За спогадами, постать надзвичайно самобутня, з талантами лицедія, дотепного співрозмовника, Забіла мав і деякий композиторський хист. Дружні взаємини пов'язували Забілу з Т. Шевченком; поети познайомились у травні 1843 р. у Качанівці (зустрічались також у 1846 та 1847 рр.). Окремими рисами борзненського поета наділив Т. Шевченко образ Віктора Олександровича у повісті «Капитанша». Характер стосунків Забіли і Шевченка відбився у бурлескно-гумористичному посланні першого до другого — «За що ти лаєшся, Тарасу...» (1844).

Складніші стосунки були у Забіли з П. Кулішем; в якийсь період їм не бракувало й взаємної антипатії (критичний відгук П. Куліша про твори поета у статті 1857 р. «Взгляд на малороссийскую словесность...»; глузлива віршова відповідь Забіли (див., зокрема: *Франко I*, 37, 57); шаржоване зображення персонажа, у якому сучасники впізнавали Забілу, в повістях П. Куліша «Майор» та «Украинские незабудки»). Проте по смерті Забіли П. Куліш у критичних працях дуже прихильно висловлювався про поета: «Був він також собі поет з природи, — згадував П. Куліш в «Історичному оповіданні». — Ще до появу Шевченка в літературі писав сей хуторний проява українські пісні взором звичайних жіночих та й козачих, і в інші з них улив стільки душі, що співались вони або читались у рукопису геть широко по Україні між панами, а деякі чував я й між простацтвом. Так само як у Харківщині прояви-

⁹ Кирилюк Є. Невідома збірка творів Віктора Забіли // Літ. критика. 1936. № 12. С. 77—84. Слід додати, що питання із назвою збірки не зовсім неясне: книга ця описана в каталогах бібліотеки як «Стихотворенія Віктора Забьльы»; це могла бути її справжня (типова для тих часів) назва.

лась рідна поезія за приводом Гулака-Артемовського, а в Полтавщині за приводом Котляревського, так і в Чернігівщині, не знать звідкіля, повінуло тоді по тихих хуторах поетичним надихом, і козакуватий сусід нашої «молодої княгині» (мова йде про Олександру Білозерську.— М. Б.) був самотійним органом нового почуття нації»¹⁰.

Мова у поетичних творах Забіли ведеться безпосередньо про внутрішній світ поета. Очевидно, тільки окремі зразки народної пісенності, а ще більше — інтуїтивне відчуття нового творчого стилю могли підказати хутірському поетові, що предметом лірики цілком може стати його власне переживання: нещаслива любов. «...Його скромна життєва драма, яка у тисячі подібних до нього минає без поважніших наслідків, мов весняна буря, збудила в його душі вроджений йому дар пісень» (Франко I., 37, 45).

Вірші поета, тематично об'єднані навколо цієї події, становлять переважну більшість у його доробку, хоч і не складають чогось на зразок поетичного циклу. Крім того, викладаючи в тому чи іншому вірші нібито головну тему своєї лірики, Забіла попутно зачіпає велику кількість інших мотивів, образів, які іноді служать алегоричними прикладами, деталізують думку, а іноді мають дуже опосередкований і віддалений стосунок до теми. Цей самий принцип підтверджує й композиційна побудова збірки «Стихотворення...», упорядник якої (можливо, ним був сам автор) зовсім не дбає ні про цілісність викладу саме любовної історії, ні навіть про її хронологічну послідовність.

Логіку й хронологію переживань любовної драми можна реконструювати лише *post factum*, як це пробував робити І. Франко у статті «Поезія Віктора Забіли». Перші вірші цієї теми, очевидно, походять з тієї пори, коли їх герой іще мав надію на одруження з коханою. Це, зокрема, вірш «Поуз двір, де мила живе...», в якому, попри вибухово-піднесене, сповнене радісної уяви закінчення уже відчутною є нотка занепокоєння тим, що двічі проїхавши «поуз двір», герой так чомусь і не зустрів милої. Сюди ж належить і «Весілля».

Далі у розгортанні цієї історії слідує ряд віршів («Соловей», «Голуб», «Кохання», «Розлука»), де з'являються три-можні сумніви, потім і виразне передчуття розриву та постає сам розрив, причиною якого стала незаможність героя. Тема суспільної нерівності дає відгалуження на кілька інших творів. Експресивні вираження особистого горя місцями, втім, нагадують стиль «жорстокого романсу» («Прийми мене, сира земле! Жити не хочу більше, літа мої пройшли марно, і дедалі —

¹⁰ Кулш П. Історичне оповідання // Хуторна поезія. Л., 1892. С. 19.

гірше»). І, нарешті, основний масив творів на цю тему, пов'язаний з іншими факультативними темами,— вжиття у потрясіння своїм нещастям, змоглядно неглибоке, але душевно проникливе міркування над ним у зв'язку з багатьма обставинами свого життя, загальною, як йому видається, своєю долею («Два вже літа скоро пройде...», «Човник», «От і празника діждались...», «Гуде вітер вельми в полі...», «Нащо, тату, ти покинув...», «Сидів раз я над річкою...», «Ой коли б хто знав, як тяжко...»; «Сирота» та ін.). У віршах цих «довгим ланцюгом тягнуться важкі стогнання, нарікання та плачі, повні безнадійності, немужеські, монотонні, що роблять іноді немиле враження та ані на хвилю не дозволяють забути, що перед нами не актор, який грає вивчену меланхолійну роль, а дійсна, жива, нещаслива та безсила людина, яка в хвилях наболілого горя висловлює те горе як уміє, висловлює сама для себе, щоб не одуріти, не дбаючи зовсім про те, чи комусь ті виливи та жалі подобаються, або й ні. Ся повна безпретензійність і примітивність його ліричних виливів і творить головну частину їх вартості, робить їх «людським документом», який не перестане промовляти до людей зрозумілою їм мовою ще й тоді, коли будуть забуті многі артистичніші, блискучіші та ефективніші, але менше сердечні писання» (Франко I., 37, 46).

При певній стильовій одноманітності викладу у цих та інших творах поет усе ж варіює вираження і характер переживань героя, висловлює суперечливі думки й фантазії, що, зрештою, пояснюється багатоплановістю й багатовекторністю розпачливого почуття протагоніста в самій дійсності: це й нарікання на людей, які «самі мене звели з нею, Самі й розлучили», і ремствування на адресу жінки, яку любив («До невірної»), і гірка констатація з приводу стану світу, де матеріальне благополуччя цінується більше, ніж справжня і сильна пристрасть («Сирота», «Кохання»), і запевнення, що й далі, аж до смерті, нестиме свою любов («Ох, коли б хто знав, як тяжко...», «От і празника діждались...»). У ньому сенс цієї любові виводиться на вищий рівень: автор уже стверджує протилежне про її походження — не «людське», а природне чи й надприродне («Бо не люди мене звели, Щоб я став кохати; Серце з серцем зчепилося, Трудно розірвати»). На поверховому рівні психологічного аналізу відтворено двоїстість стану душі закоханого у момент усвідомлення ним безперспективності свого почуття («Жить мені остило вельми, Кинуть її — тяжко; Для неї я тільки живу, Хоча і жить важко. На бачивши, її бачу, Річ її я чую; Де б я не був, що б не робив, За нею горюю. Серце, душа, розум, гадки За нею скучають...»).

У своїх творах поет зупиняється на безпосередньо-переживальних афектах, які ще не дістають у нього філософсько-світоглядного осмислення як певна проблема (наприклад, страждання), за ними ще не стоїть дослідження психології жіночого ества тощо. З віршів не проглядає картина самих стосунків героя і жінки, характер її зовсім не окреслений; дуже невиразними є натяки на психологічні колізії, що супроводжують розрив. Уся драма взята тільки з боку героя-автора; виражено лише його імпульсивні сподівання, сумніви, а далі й розуміння, що той образ щастя, який він собі намітив, для нього недосяжний. Вирази відтінків почуття у Забіли непослідовні, розкидані практично по всіх творах. Відсутність хронології у композиції збірки поєднується з часовою невизначеністю поетового переживання (тут більше елементів міфологізму, ніж психологічно-аналітичного трактування теми). Автор, отже, не заглиблюється в інтроспекцію, — шлях художньої донеслості у нього інший, і досить оригінальний: поет у викладі накопичує зовнішні паралелі, зовнішні предметно-чуттєві асоціації, намагаючись так чи інакше зв'язати їх з метою більш поглибленого й переконливого вираження свого почуття. Так, віршове оповідання «Маруся» у співвіднесенні з головною темою є демонструючим прикладом вірного кохання дівчини, яка лягла у могилу, не маючи змоги знести розлуку з милим, узятим у військо. Оповідь про наглу загибель човняра («Човник») служить приводом до міркувань поета про свою власну долю. Подібна функція — і у зображенні хуртовини (вірш «Вечоріє, смеркається...»), яким окільцьовано медитативну частину, чи, те ж саме, роздуми героя про свою душевну «хуртовину» вмонтовано в опис негоди на полі, завершення їх співпадає із приїздом додому. Усі ці засоби, складніші чи простіші, мають в основі структурну подібність до народнописанного паралелізму.

Міркування автора над драматичною пригодою свого життя веде його до образу-поняття «долі», досить зримо вималюваного в ряді віршів («Гуде вітер вельми в полі...», «Два вже літа скоро пройде...», «Повіяли вітри буйні...», «Пугач», «Туга серця», «Розлука»). Героя у цих віршах до самої могили постійно супроводжує «люта доля», яка йому «ні в чім не пособить»; стосунки героя з долею — взаємне прокляття.

Те, що сталось, поет відчуває як певну прикрість, він не зливається з нею, а все ж приймає і внутрішньо намагається обґрунтувати її безвикрутність; зрештою, нею сформовано зміст його поезії. Світ, що протистоїть героєві, постає, по суті, як анонімний; герой не намагається його осягнути, не вступає з ним у змагання; світ обламає героя ще на підступах до справжньої боротьби. І те, що герой відразу впадає в меланхо-

лію, у поетичне культивування свого горя, — має свої причини. За цим стоїть як певний поетичний темперамент (і темперамент поета), так і нерозробленість художнього механізму поезії цього часу у формуванні індивідуальності — і як художнього образу, і як факту суспільного культурного життя. У своїх засадах поезія Забіли виростає із сентименталізму як явища української культури XVIII — початку XIX ст. з його резигнованістю, першовитоки якої — у релігійному квієтизмі.

Сам процес життя змальовується поетом як такий, що вимагає зусиль і напруження. Герой несе своє життя, немов тяжкий тягар. Зіставляючи себе з конем, вітром, човном («До коня», «Два вже літа скоро пройде...», «Гуде вітер вельми в полі», «Човник»), поет бачить, що їм існування дається легше («Тобі, коню, усе не так, Ти горя не знаєш: Овса трошки да водиці — Дак ти й не скучаєш. А тут думка, а тут серце як почнуть змагаться: Нащо літа погубив так?..»). У цьому мотиві міститься наївне протиставлення цивілізації та природи, свідомісно-органічних і неорганічних форм життя, а також прямий перегук з іншим, згадуваним уже мотивом: надією на смерть як на рятунок від прикроців життя, виснажливої життєвої ноші.

Яскравим і оригінальним мотивом у поезії Забіли є порівняння (по суті, отожднення) прикрих почуттів героя і сліпоти (або ж аберації зору). Мотив цей кілька разів розгортається у зводі віршів («От і празника дождались...», «Сирота» та ін.), постаючи, на тлі фольклорної емблематики, досить незвичною метафорою («Дивлюсь на все, як без очей, Бо щастя не маю...», «Ох! Як важко жить такому, Кому світ немилый, Кому очі зав'язані На вік його цілий Не хусткою, а долею!..»). Крім поверхового зв'язку з плачем, сльозами, за якими не видно світу, сліпота має й самостійне значення. Поет усвідомлює свою нещасливу любовну пригоду як наслання сліпоти, яка застуге наколишний світ. Це — своєрідне визнання неповноцінності свого внутрішнього бачення світу, що не залежить від волі поета.

Основу загалом невиразного сентиментально-романтичного колориту поезії Забіли становить пасивний ізоляціонізм героя, його приреченість на страждання.

Від головної теми, в царині з'ясування причин драматичної пригоди поетового життя, відгалужуються мотиви суспільної нерівності та соціальної несправедливості. З гнівною експресією зображує поет такий стан речей, де «худоба» (матеріальне багатство) є ознакою достоїнства і суспільної ваги людини. Саме ця обставина видавалася поетові (чи й була насправді) головною причиною його нещасливої любовної історії: збіднілий поет нічого не міг протиставити суперникові

із маєтком, що відібрав його кохану (вирок своєму почуттю одержує герой у розмові про майновий стан: «А в вас виннички немає?» — Батько знов його питає.— «Нема, треба ще зробити!» А тітка дак все сокоче: «Хто за його пійти схоче? В його худоби нема!..» — «Кохання»).

Негативне ставлення до таких економічних відносин, за яких доводиться рахувати кожна копійку, боротися за добробут («Вечоріє, смеркається...»), різкі випадки проти лихварства («Будяк») тощо великою мірою закорінені в реальних обставинах поетового життя. Творчість Забіли відображує суспільні явища також у плані більш об'єктивному (зокрема, вірш «Зовсім світ перевернувся...» — один із соціально найгостріших творів Шевченкової доби в літературі).

Єдиним твором на історичну тематику в доробку поета є «Палій». Герой його — білоцерківський полковник Семен Палій (40-ві роки XVII ст.— 1710), відомий своїми конфліктами з Мазепою та участю в Полтавській битві на боці Петра. Зображення історичної постаті та історичних обставин у Забіли загалом невиразне (це спостереження свого часу детально, порівнявши Забілу з Т. Шевченком, аргументував І. Франко) і нагадує подібну ж манеру віршів О. Корсуна, трохи пізніших поем Д. Мордовця, С. Руданського, почасти С. Воробкевича. Але, видається, не художньо-історіографічний опис мав передусім на увазі автор твору і навряд чи колоритна зримість історичної постаті була конче необхідна поетові для вираження своїх ширших, світоглядних та естетичних уявлень, що тут, подекуди безпосередньо, представлено.

Головним у творі є меланхолійний роздум з приводу минулості всякої історії, враження огромом часів, що нашаровуються на далекі сліди життя якоїсь конкретної, навіть і відомої людини («Де те військо запорозьке, Де те, що куріло? Де Палій ваш черноусий? Усе те потліло! Нема вже того нічого, Прахом розлетілось, І кістки там не влежали, Де чийм хотілось...»). Це уявлення про підлеглість фрагмента людської історії (поет не випадково обирає типовий і значимий для національного самоусвідомлення приклад) осяжному епічному плинові часу могло б видаватись однією з виразних ознак романтичного світовідчуття у поезії Забіли, але воно тут же коригується загалом сентиментальним за своєю ідеологією, сповненим релігійної резигнації фіналом, який завершує досить несподіваний — після портретування та життєопису героя — поворот у смисловій композиції твору («Бо всі, хто живуть на світі, Що вони таке? Земля, курява і слава, І ніщо друге. Бо над всіми заспівають, Земля в землю й піде, І повстаєм тоді колись, Як Христос знов прийде»).

Однією з виразних прикмет поезики Забіли є характерність його описів. Звертають на себе увагу, зокрема, картина селянської праці на полі — з подробицями обіду, збирання дітьми колосків на полі та їх псування («Будяк»), опис споруди для весілля та деяких незвичайних рис самого обряду («Весілля»), хуртовини, яка застає подорожніх серед поля («Вечоріє, смеркається...»), змалювання колишнього й теперішнього вигляду коня, з яким довелося побувати на службі, та окремих сторін дозвілля тієї пори («До коня»), пригоди на річці тощо.

Момент зображальний у поезії Забіли потенційно досить сильний, але виявлений загалом нерівно: барвисто й рельєфно в одних творах, і зовсім невиразно, принаймні неіндивідуалізовано — в ряді інших («Два вже літа скоро пройде...», «Нащо, тату, ти покинув...», «Ох, коли б хто знав, як тяжко...»), що пояснюється переважно відмінностями стильових і жанрових модифікацій творів, але також відбиває ознаки загальної невірноваженості, структурної неоднорідності авторової поезики. Крім того, поетичні описи у творах Забіли видаються певною мірою «сирими», фіксують і риси, що лежать на лінії розкриття суті явища, і ознаки, з багатьох поглядів випадкові, а то й зовсім сторонні — і це виступає однією з підстав для формування думки про невимушеність, щирість, «безпретенсіональність» (І. Франко) викладу поета. Зображальне начало найбільш повно представлене у двох віршованих творах — «Остап і чорт» та «Семенова кобила». У збірці «Стихотворення...» до мотиву першого з названих творів підводить вірш «Вечоріє, смеркається...». Йдеться про мотив набуття багатства шляхом укладення угоди з чортом (або ж виграшу в нього закладу), добре відомий із фольклору і неодноразово оброблюваний в українській поезії, прозі та драматургії. Ставлення до демонологічного образу тут скоріше практичне й тверезе, деякий струмінь ліричного почуття впливає із зовсім інших джерел (колізії особистого життя), ніж зацікавленість фольклорним образом сама по собі; крім того, жодних ознак сакральності таке ставлення до демонології, ясна річ, не містить; усе це відмежовує даний твір Забіли від романтичного напрямку.

З відомим демонологічним образом поет чинить інакше, випробовуючи на ньому спроможність зображальності поезії: у вірші «Остап і чорт» розгорнуто сцену зустрічі з нечистою силою. Із рівня гадки і побажання мотив переводиться в уявну дію, близьку жанрово до казки чи народної оповіді, повістування об'єктивується представленням героя у третій особі, усуненням рефлексій та медитацій автора. Боротьба Остапа

з чортом у цьому творі — варіація фольклорного мотиву боротьби дотепного героя із сильнішим за нього супротивником. Найголовнішим у цьому творі, безперечно, є спроба предметного представлення уявного образу, яке виливається у колоритну описову фантазію: зображення чорта не випадково вноситься поетом на кінець твору: яскраві, динамічні риси «портретованого» приходяться на останні рядки.

У вірші «Семенова кобила» поет викладає нібито комічну пригоду, очевидно, бувальщину. Цілком виразно відчувається, що для автора найважливішим і найцікавішим було подати натуралістичний, сповнений подробиць опис явища, і в ньому зафіксовано високий на той час рівень предметності й динаміки.

Загалом у всій групі творів із зримо виявленим зображальним елементом описову частину так чи інакше доповнює частина медитативна (ліричні роздуми-паралелі чи морально-повчальне розміркування). Але й там, де медитація домінує, описова частина не є схематичною, не виступає тільки приводом для роздумів чи дидактики, а має художньо цілком самостійне значення і підкреслює сильні сторони поезики Забіли.

Забіла — можливо, найменш «літературний» з-поміж усіх помітних українських поетів першої половини ХІХ ст. (саме по собі це не має якоїсь оцінки). Так, авторська рефлексія поета над фактом своєї творчості загалом не глибока («Ой дівчинонько, Дівчино мила! Хто ж це співає? Віктор Забіла, В котрого серце Билось і б'ється, — Над його слізками Доля сміється». — «Пісня»). У поезиці Забіла в цілому орієнтується на фольклорний зразок образності, на коломийковий 14-складник. У менших за обсягом його творах простежується певна композиційна подібність до творів фольклорної поезії — як вони дійшли у фольклористичні записи з усної передачі, котра далеко не дотримується певної регулярності у композиції, відзначається довільними і випадковими вилученнями або ж доданнями фрагментів тексту, змінами мотивів і мотивувань на всіх етапах розгортання твору (притаманне це, слабшою мірою, також бароковій книжній поезії). Ще більш примхлива, «непередбачувана» композиція у більших обсягом віршах Забіли («Два вже літа скоро пройде...», «Човник», «Вечоріє, смеркається...» та ін.), де автор, цілком покладаючись на самобутнє уявлення про будову твору, послідовно контамінує різні мотиви, викладає різні «случаї», виходить на паралельні порівняння, повертаючись, а то й не повертаючись до образів і мотивів, з яких починався твір, у результаті чого останній весь обростає різноспрямованими, різнотональними елементами.

Незважаючи на стихійність, граничну безпосередність вираження емоції, її концептуальну невідшліфованість, стверджувати повну художню безпретензійність лірики Забіли усе ж не можна. Про це промовляє уже той факт, що поет давав досить стійкі в текстологічному відношенні тексти, вважаючи їх, очевидно, достатньо виваженими в композиційному й образному відношеннях; сліди авторського варіювання творів зовсім незначні. З цим перегукується і факт творчої співпраці поета з композитором М. Глинкою, взагалі розуміння поетом своїх віршів як можливих текстів вокальних творів. Нарешті, такі твори, як «Семенова кобила», «Кохання», «За що ти лаєшся, Тарасу...», «Голуб», представляють помітні версифікаційні пошуки поета (у першому з них — спроба силабічного віршування; у трьох інших — шестирядкова строфа із незаримованим, чи, навпаки, заримованим третім і шостим рядком; крім того, «Кохання» фіксує дистанцію між автором і героєм, виявляє іронічний погляд на героя збоку. При всьому тому, що чимало поетичних творів Забіли має вигляд віршованої побутової розмови чи щоденникового запису із безліччо нібито зайвин, а композиція багатьох віршів може видаватися поєднанням випадкових мотивів і образів, — для самого автора, очевидно, це було не так; певна повторюваність цих явищ (фігурально кажучи — «регулярність нерегулярності») свідчить, що поет бачив у їх структурі свою логіку — і це змушує історика літератури й читача уважно аналізувати внутрішній світ його поезії, висновуючи з неї своєрідну естетику й поетичну «філософію» автора.

Невелику україномовну поетичну спадщину залишив Олександр Степанович Афанасьєв-Чужбинський (1816—1875); складається вона із 22 оригінальних віршових творів (не рахуючи запису трьох народних пісень із ознаками певного авторського варіювання тексту). Проте й цей доробок досить промовистий у літературному контексті своєї доби; чи не кожен вірш поета різними гранями вписаний у рішення тих чи інших ключових проблем змістового й образного збагачення української поезії 40—50-х років.

Родом з Полтавщини, з сім'ї дрібного поміщика, О. Афанасьєв-Чужбинський навчався в Ніжинській гімназії вищих наук кн. Безбородька; товариські взаємини надовго поєднали його з Є. Гребінкою, що навчався разом з ним. У 1836—1843 рр. О. Афанасьєв був на військовій службі; враження від неї, особливо перебування на Кавказі, лягли в основу ряду російськомовних прозових творів. У рік виходу у відставку познайомився через посередництво Є. Гребінки з Т. Шевченком, супроводжував його потім у подорожах по Україні, зустрічався й у Петербурзі після повернення поета із заслання; залишив про нього спогади.

На відміну від таких поетів-сучасників, як В. Забіла та М. Петренко, Афанасьєв-Чужбинський був професійним літератором, майже чотири десятиліття виступав активним учасником російського літературного процесу — як поет, прозаїк, живописець, літературний критик, журналіст.

Свій творчий шлях розпочав він у 1838 р. публікацією вірша «Кольцо» в журналі «Современник», прозових творів, у тому числі й уривка з роману «Чугуевский казак». Дебют його як українського поета відбувся три роки потому.

Російськомовна спадщина письменника включає понад сотню віршових творів; пізніше видавець «Собрания сочинений» Афанасьєва-Чужбинського П. В. Биков розділив їх на такі рубрики: «Русский солдат» (заголовок трьох збірок вірнопідданчих патріотичних «рассказов в стихах», що видавалися в 1851, 1852 та 1855 рр.), «Упырь. Малороссийское предание» (вперше ця поема з українського життя надрукована була в московському журналі «Галатея» 1839 р.), «Песни, думы, элегии» (чимало з них відмітні українськими мотивами), «Романсы, очерки, альбомные стихотворения», «Юмористические стихотворения». Проте більшої, хоч і нетривалої популярності зажив Афанасьєв-Чужбинський як белетрист, автор циклів «Безыменные очерки», «Провинциальные очерки», «Очерки прошлого», повісті «Бабушка (Деревенские сцены)», романів «Соседка», «Петербургские игроки», «Чугуевский казак», «Рыцари зеленого поля» (останні два незавершені), ряду окремих оповідань. Зображальні рамки його прози охоплюють загалом широкий простір: це й змальовані в традиціях «фізіологічного нарису» типи столичного міста, і нрави у тогочасних панських маєтках, і повітові пригоди, й незвичайні випадки з армійського життя (сюжетну основу однієї з історій, викладену Афанасьєвим-Чужбинським у нарисі «Из корнетской жизни», використав Л. Толстой в оповіданні «После бала»). Прозові твори письменника відзначаються, як правило, динамічним сюжетом, цікавими спостереженнями, проте позбавлені глибини художності. Певний час Афанасьєв-Чужбинський виступав як журналіст, редагував неофіційну частину «Воронежских губернских ведомостей», після переїзду до Петербурга був редактором газет «Петербургский листок» і «Новости».

Значними були наукові зацікавлення Афанасьєва-Чужбинського, головний предмет яких становила Україна. Вагомою у плані вивчення української етнографії стала двотомна праця Афанасьєва-Чужбинського «Поездка в Южную Россию» (ч. 1 — «Очерки Днепра», ч. 2 — «Очерки Днестра»; СПб, 1861), написана в результаті організованої морським міністерством експедиційної поїздки групи російських письменників по південних приморських та прирічкових районах.

Перу письменника належить ряд інших етнографічних нарисів («Быт малорусского крестьянства», «Лето в Малороссии» тощо), записи кількох народних дум та повір'їв, історичні замітки: У 1855 р. в «Известиях отдела русского языка и словесности императорской Академии Наук» було видрукувано укладений Афанасьєвим-Чужбинським «Словарь малорусского наречия. А — З» (праця незакінчена), що дістав схвальну оцінку російських та українських філологів. Тим же роком датована й збірка його українських віршів «Що було на серці», видана в Петербурзі без зазначення імені автора.

З українськими творами Афанасьєв-Чужбинський уперше виступив в альманасі «Ластівка» (1841), де були надруковані його вірші «Є. П. Гребінці» («Скажи мені правду, мій добрий козаچه...») та «Прощання» («Прощай, весела сторона...») *. Друкувався і в збірнику «Молодик»: вірші «Шевченкові» («Гарно твоя кобза грає...») та «Пісня» («Ой у полі на роздоллі...»). Пізніше, активно виступаючи в російській періодиці, зокрема й уміщуючи рецензії на твори українських письменників («Байки і прибаютки Левка Боровиковського», «Ганка, чи Цвіт під судьби косою. Повість Вільгельма Чеховського»), Афанасьєв-Чужбинський сам надовго замовкає як український поет. Збірку «Що було на серці», видану після цієї більш ніж десятирічної перерви, склали вірші, написані, очевидно, протягом цього часу (із п'ятнадцяти творів збірки раніше друкованим був лише один — «Є. П. Гребінці»). Розпочиналася збірка короткою прозовою передмовою автора.

Українським поетичним словом озвався Афанасьєв-Чужбинський у 1861 р. на смерть Т. Шевченка (промови Афанасьєва-Чужбинського та вірш «Не в степу, не на могилі...» подала «Основа»; тут ще вміщено було й передрук вірша «Думка» («Як ранок осипле квіточки рососою...»). В журналі «Русское слово» за той же рік видрукувано його некрологічну замітку «Землякам, над гробом Т. Г. Шевченко» та значні за обсягом «Воспоминания о Т. Г. Шевченко», що ввійшли до числа найавторитетнішої мемуарної літератури, присвяченої великому поетові.

Творчість Афанасьєва-Чужбинського українською мовою, хоч і невелика за обсягом, багатосторонньо вписана в національний культурний контекст. Передусім це засвідчують вірші «Шевченкові», «Над гробом Т. Г. Шевченка» («Не в степу, не

* У доробку Афанасьєва-Чужбинського заголовок «Прощання» мають два вірші, що розпочинаються відповідно рядками «Прощай, весела сторона...» (темою тут є прощання з Україною) та «Прощай навіки, моя чорнобрива!...» (прощання із коханою). Далі вони в тексті розділу називаються за першим рядком.

на могилі...»), вірш-присвята «Є. П. Гребінці», фрагмент незакінченої «Думки над могилою Грицька Основ'яненка». Поет визначає тут ціннісні естетичні орієнтири, з глибокою повагою й зачудуванням говорить про високі мистецькі зразки, які вбачає у творчості свого товариша. «Покоління поколінню Об тобі розкаже, І твоя, Кобзарю, слава Не вмере, не поляже!», — так, перефразуючи вислови самого Т. Шевченка, підсумовує він діяльність великого поета. У ранньому вірші-присвяті автор захоплено викладає та намагається пояснити враження надзвичайної, безпосередньої близькості поетичного слова Шевченка до реалій сучасного й минулого України, дивується глибині проникнення творчої уяви поета в зображуваний предмет («Ні, не люди тебе вчили: Мабуть, сама доля, Степ, та небо, та могили, Та широка воля!.. Мабуть, ти учивсь співати На руїнах Січі, Де ще рідна наша мати Зазирає в вічі...»).

Цитований вірш Афанасьєва-Чужбинського, незважаючи на те що в першодруку мав чіткий заголовок «Шевченкові» і був підписаний псевдонімом «А. Чужбинський», кружними шляхами потрапив у празьке двотомне видання «Кобзаря» 1876 р. як вірш самого Т. Шевченка. Цей факт для ряду істориків літератури виступав іще одним вагомим аргументом на користь того, що Афанасьєву-Чужбинському притаманна «неабияка віршовницька вмільсть» (С. Єфремов) (хоча порівняння цього твору з ранньою поезією Т. Шевченка не може не виявляти очевидної образної та стильової розбіжності).

Вірші Афанасьєва-Чужбинського з адресацією колегам письменникам знаходять смислове доповнення у віршах, у яких ідеться про природу творчості, складність вираження внутрішнього світу творчої особистості (це — «Думка» та «Співака», якими відповідно розпочинається й завершується збірка «Що було на серці»); усі ці твори в сукупності свідчать про доволі високий для того часу ступінь естетичного самоусвідомлення поета. В основі має воно характеристики романтичні. Загалом у формуванні й означенні естетичного предмета Афанасьєв-Чужбинський названими творами додає нових нюансів після віршів-маніфестів А. Метлинського, М. Костомарова, ранньої лірики Т. Шевченка.

Порівняно невеликий кількісно поетичний доробок Афанасьєва-Чужбинського відмітний, утім, певним урізноманітненням образно-стильових, жанрових і композиційних пісень. Метричну основу більшості творів становить «коломиїковий вірш», поряд із цим є твори фіксованого розміру («Прощай, весела сторона» — чергування строф чотиристопного ямба та чотиристопного амфібрахія, «Є. П. Гребінці»), а також оригінальної ритмічної інтерпретації силабічних 12- та 11-складника («Думка», «Прощай навіки, моя чорноброва!», «Дівочька

правда», «Співака»). Вірш «Пісня», що й справді став народною піснею, стилістично дуже близький до простоти й вимовності фольклорної поезії. Позначений легким гумором описовий, логічно членований на дві частини, вірш «Дівочька правда», зміст якого («дівочьким» клятвам не слід надто довіряти) заховано у підтексті. До жанру медитацій-посланий належать «Товаришеві» та «Прощай навіки, моя чорноброва!» (остання, складніша за своїм стилем, відбиває неоднозначність почуття героя у його відреченні від коханої). Стрункістю розвитку теми, добором найнеобхідніших подробиць зображення прикметний вірш «Могила», тоді як ряд інших, особливо «Осінь» та «Місяць», зовнішньою ускладненістю своєї композиції (послідовна контамінація різних мотивів, включення чужого мовлення, зокрема мови «долі», прикладів-аналогій, кількаразові переходи від роздумів до описів і навпаки тощо) мимоволі нагадують композиційне мислення В. Забіли.

Ущільненістю поетичної думки, одночасним розвитком кількох тем і взаємоперегуком у розгортанні образів позначається вірш «Є. П. Гребінці», твір художньо досить завершений як на той час. Весь твір із проведеною в ньому смисловою градацією до останньої строфи й останнього образу породжує у героя (як і в читача) сповнені жалю роздуми й обривається, залишаючи його в настрої туги й збентеження.

Поезія українською мовою займала, очевидно, особливе місце не тільки в загальній культурній діяльності Афанасьєва-Чужбинського, а й у структурі художнього образу митця. Видається, саме в українській поезії він виповідає найзаповітніші, найінтимніші сторони своєї душі. Якщо в російськомовних творах окреслюються такі його характеристики, як енергійність, іронічна легкість, допитлива спостережливість, а в окремих поезіях і порив до виразної зовнішньої дії, зокрема й блискуча молодеча бравада офіцера («Прочь город! коня мне, кровавую сечу И трупы, и стоны, и крики врагов. Я смерть, как невесту любимую встречу — В объятьях её обрету лишь любовь...»), то з україномовних творів постає інший образ: заглиблений у роздуми, меланхолійно стишений, навіть дещо розгублений.

Поезія Афанасьєва-Чужбинського, безперечно, романтична в своїй основі, проте позбавлена таких виразних романтичних рис, які має, приміром, цикл «Небо» М. Петренка. Найяскравіший приклад відтворення романтичного стану Афанасьєвим-Чужбинським — у вірші «Місяць».

Романтичне світовідчуття в Афанасьєва-Чужбинського пригашене також тим, що поет у своєму викладі нечасто натрапляє на психологічну гостроту переживання; здебільшого — і тут він почасти схожий на В. Забілу — тримається емпі-

ричних предметів, як аналогів внутрішнього світу героя (хоча цій вірності емпірії завдячує виразністю пейзажних описів); там же, де розгортає «чисту» медитацію, вона має переважно узагальнений характер («Безталання», «Роздум'я», «Жаль»).

Найбільш повного звучать ті твори Афанасьєва-Чужбинського (чи їх уступи), в яких художня думка поета пульсує навколо конкретних предметів, узятих у своєму реальному бутті («Огнище», «Могила», вітер — у вірші «Метіль», криниця — у «Пісні», перекотиполе — у вірші «Товаришеві»). Відсутність гіперболізованого почуття дає змогу поетові в окремих моментах виходити на предметну деталізацію описів («Летить уподовж дороги Попілець сіренький. Прохололо... Ні іскорки! Лежить попелище...»), на виразне змалювання тла. Такого ж зразка і пейзажні замальовки у творах, позбавлені «типово» романтичної надсладності (притаманної, наприклад, «Молодиці» Л. Боровиковського чи «Смерті бандуриста» А. Метлинського). Вже в одному з перших віршів, «Прощай, весела сторона», Афанасьєв-Чужбинський виявив себе майстром виразного поетичного пейзажу, такого рідкісного в українській поезії початку 40-х років. Це — розгорнутий у двох останніх уступах твору опис ландшафту з рікою Донцем, горою, стежкою, що прощиває увесь широкий простір, та спокійного надвечір'я у панському маєтку («За тії будинки ховається сонце, Далеко їх тінь полягла по луці; І дівчина гарна стоїть край віконця, І перстень аж сяє на білій руці»).

В концептуальній генезі образу ліричного героя поезії Афанасьєва-Чужбинського — поглиблення сентиментально-романтичної ідеї надзвичайно вразливого «серця», котре само в собі багате почуттями і могло б розкрити свої скарби, проте — і це потрактовується поетом як випадок кричущої несправедливості — натикається на непоступливість долі. Доля в поезії Афанасьєва-Чужбинського не стільки лиха, зла, як просто байдужа («Без пригоди, без хуртуни, Ат собі — живеться! А ще й часом, бува, нишком Серденько озветься...»), вона прирікає «серце» героя на марне, пустоплинне життя.

Внутрішній світ героя лірики Афанасьєва-Чужбинського (хоча як справді герой — він лише намічений) не знаходить адресата, взаємного розділення. З помітною експресією у творчості поета виражене всеохопне почуття самотності («Товаришеві», «Місяць», «Безталання», «Метіль»). Якщо герой не знаходить і через глуху затятість долі ніколи не знайде відгуку ні в оточення, ні навіть у коханої, — «Так нащо ж мені і серце, На лиху годину? А воно не мертво в мене, Трепечеться в грудях, Тільки нишком, все боїться говорить при людях...». Тема нескладання діалогу продовжена у вірші «Метіль» із його промовистою уявною дією: герой хотів би перетворитися

на вітер, щоб хоч у такий спосіб поговорити з коханою, дізнатися «по щирій правді, Що думає мила». У мотиві посилення вітру на розмову з коханою (пор. «Туга за милою», «До милої» М. Шашкевича, «Повій, вітре, на Україну» С. Руданського) Афанасьєв-Чужбинський несподівано увиразнює один із прихованих доти смислів і надає йому суто романтичного звучання: знайти ідеального слухача, досягти відвертості й щирості можна тільки в іншому образі, відчужившись від свого природного лику.

За винятком моментів суперечки з долею, не надто енергійної, у віршах «Весна» та «Осінь» (композиційно симетричних один щодо іншого) та картини надривних веселощів («як лихо сміється») у вірші «Роздум'я», герой лірики Афанасьєва-Чужбинського загалом невиразний — саме через свою нарочиту пасивність. Якщо в поезії В. Забіли герой, хай страхаючись і не розуміючи світу, все-таки змушений виповідати свої переживання іншим, хоча б оскаржуючи факт свого нещасливого кохання і реалізуючи себе як страждальця; якщо герой лірики М. Петренка, тікаючи «подальше од світу», все-таки знаходить розраду, вчарований і піднесений своїм задивленням у небо, ентузіастично розпросторюючи себе в ньому, — то герой Афанасьєва-Чужбинського не знаходить жодної відради і, більше того, покійно, з настроєм резигнації приймає свою самотину. Це, образно кажучи, навіть не герой, а певна автономно існуюча емоція, в основі якої — відчуття самотності.

Своєрідності цьому відчуттю надає те, що воно інтегроване у широкий, пронизуючий всю лірику поета мотив — мотив закинутості й анонімного щезнення в світі. Ця образна інтерпретація Афанасьєвим-Чужбинським ідеї марного, здаремленого життя видається чи не найоригінальнішим внеском його в арсенал української романтичної поезії. «...Життя моє давно вже Бур'яном запало», — печально говорить про себе герой («Роздум'я»). Таким же є один із смислів порівняння свого серця із затонулим у колодязі відром («Осінь»). Невідомість сенсу існування, безслідне зникнення — ці значення містить у собі й образ перекотиполя, котре «відкіль, куди, за чим біжить, І само не знає» і в котрому герой бачить образ власного життєвого шляху («Товаришеві»).

У викладі почуття покинутості, забутого походження й анонімного щезнення ті чи інші предметні описи не зводяться в поета тільки до функції бути підставою для порівняння із життям героя. Мають вони й відносно самостійну роль, і цим провідний мотив лірики Афанасьєва-Чужбинського посилює своє звучання, стає характеристикою буття взагалі. У вірші «Могила» виведено образ верби, невідомо ким і коли посадже-

ної на могилі посеред степу; образ цей поглиблює розлите в творі відчуття безмежного плину часу, незміряного простору степів, безіменного існування предметів («...Та й питає товариша: Хто то тут ходив, Що у степу на могилі Вербу посадив? А товариш той край воза Могилу мина Та і каже: давнє діло, А хто його зна!»). Варіацію цього ж мотиву розгорнуто й у вірші «Огнище».

Безперечно, романтична лірика Афанасьєва-Чужбинського належить до найбільш чутливих мистецьких камертонів, які (це також поезія В. Забіли, А. Метлинського, М. Костомарова, Т. Шевченка, М. Петренка) вловили перші порухи кардинальних змін у духовній атмосфері українського суспільства того часу (початок поглиблення й розширення сфери національного самоідентифікування, черговий потужний імпульс у багатогранному розвитку культури ХІХ ст. тощо). Ця поезія, хай ще у нечітких формулах, зафіксувала народження нового типу особистості — природи тонкої й нової художньої концептованості, психологічно вразливої, національно свідомої та, відповідно, й дійсний конфлікт часу, розгортуваний переважно у сфері емоційній: між цією особистістю та інертним, косним оточенням, яке її не розуміє і навряд чи й могло б, навіть за доброї волі, відразу зрозуміти. Герой поезії Афанасьєва-Чужбинського — провісник нового естетичного, психологічного, духовно-культурного бачення життя, і не тільки провісник, а й один із перших утверджувачів. Разом з тим ця поезія у свій спосіб відбиває риси тривкого, можливо, й позачасового протистояння «я» та зовнішнього світу, їх неусувні взаємні претензії, що склали зміст літератури нового часу, зокрема романтичної.

Перші вірші Михайла Миколайовича Петренка (1817—1862), серед них «Дивлюсь я на небо...», «Чого ти, козаче, чого ти, бурлаче...», «По небу блакитнім очима блукаю...», були надруковані у харківському альманасі «Сніп» 1841 р. Твори поета відразу звернули на себе увагу сучасників. Так, А. Метлинський, знайомий із матеріалами альманаху ще на етапі підготовки, при невисокій загальній його оцінці виділив вірші М. Петренка: «...Корсун набрал малороссийской всячины; но тут же является и поэт истинный, не нам чета, студент бедный, без роду и племени, некто Петренко»¹¹. У рік свого літературного дебюту М. Петренко закінчував юридичний факультет Харківського університету. Далі працював у судових установах Харкова, Вовчанська, Лебедина (в останньому й помер). За життя поета його твори друкувалися ще в альма-

¹¹ Лист А. Л. Метлинського до І. І. Срезневського від 30 липня 1840 р. // Харківська школа романтиків. Том другий. Х., 1930. С. 138.

насі «Молодик» (1843, ч. 2) та — у вигляді збірки «Думи та співи» — в «Южном русском зборнике» (1848, вып. 1). За винятком двох віршів, до цієї збірки увійшло все (з окремими змінами), друковане доти, а також нові вірші та їх цикли. Є згадки, що М. Петренко був автором п'єси та опери, проте на сьогодні вони невідомі.

Якщо окремими творами вважати три вірші циклу «Небо», чотири вірші циклу «Слов'янськ», чотири вірші циклу «Недуг», чотири розділи незавершеної ліричної балади «Іван Кучерявий», то відомий нині доробок поета складатимуть 25 творів (чи їх відносно закінчених фрагментів).

А. П. Шамрай відносив Петренка до третього покоління так званої харківської школи романтиків. Проте це був ще далеко не пізній етап у розвитку романтичного напрямку в українській літературі. Водночас поезія Петренка представляє найбільш істотні ознаки романтизму, будучи зорієнтованою на донесення глибокого внутрішнього світу романтично настроєної особистості. Подібні параметри «чистого» романтизму, за всієї несхожості індивідуальних стилів, мала пізніше поезія В. Шашкевича, Ю. Федьковича, Я. Щоголева.

Паралельно з Т. Шевченком Петренко в своїй ліриці розбудовує ліричне «я», намагаючись надати йому масштабних внутрішніх вимірів, здійснює спроби створення образу ліричного героя. Цим поезія Петренка відрізняється, з одного боку, від творчості О. Падальського, М. Шашкевича, В. Забіли, С. Карпенка, С. Руданського, в якій також наявне безпосереднє вираження ліричного «я», проте бракує його внутрішньої структурованості, і з іншого — від творчості А. Метлинського, М. Костомарова, Л. Боровиковського, М. Устияновича, інтенсивне й індивідуальне романтичне світовідчуття яких було висловлене в основному в позаособистих формах, в описах та повістуваннях. Тимчасом уже в перших творах Петренка описового та повістувального плану починають вирізьблюватись обриси особи — з її індивідуальним почуттям, певною долею інтроспекції та намаганням прямо вести мову про окремі свої переживання, селекційовані відповідно до накреслюваного автором образу героя. «...Він чи не перший з харківських поетів, — зазначав А. П. Шамрай, — перейшов від баладних і пісенних форм до рефлексивної, психологічної лірики, що так розвинулась у романтичних традиціях інших літератур у зв'язку з Байронівською традицією»¹².

Петренкові, втім, не були чужими й баладні, а надто пісенні форми. В його творчості, як і пізніше в україномовній творчості Л. Глібова, виразно присутні дві стильові манери:

¹² Харківська школа романтиків. Том перший. Х., 1930. С. 14.

одна йде від пісенного фольклору (аж до прямої стилізації народної пісні, навіть з використанням її фрагментів, як-от у вірші «Минулися мої ходи...»); друга, загалом потужніша і, зрештою, визначальна, — від літературної традиції, зокрема російської поезії перших десятиліть ХІХ ст. Ранні дослідники доводили вплив Ю. Лермонтова та І. Козлова, про типологічну подібність до В. Бенедиктова говорить Ю. Шерех.

Різною мірою фольклоризму у своїй генезі позначені вірші «Ой біда мені, біда...», «Туди мої очі, туди моя думка...», «Чого ти, козаче, чого ти, бурлаче...», перший вірш циклу «Недуг», окремі уступи історичної балади «Іван Кучерявий». Прикметно, що поет, художньо розгортаючи загалом знайому (з фольклорних творів) ситуацію, намагається всіляко підсилити експресію почуття (наприклад, у вірші «Недуг»: «Ой боже мій, о боже мій! Де те серце діти? Ох, прийдеться з таким серцем На той світ забігти»), сміливо переносить типово романтичні мотиви (відомі з російської поезії) на український фольклорний матеріал, робить спробу перевести фольклорного героя у розряд питомих романтиків, зокрема у вірші «Ой біда мені, біда...», де випробовується ідея антропоморфного любовного ставлення до природи — герой збирається утікати від дівчат «далеко за гори», дарувати зіркам свої «чорні кудроньки» і похваляється: «В небо ясне я влюблюсь, Мов в тую дівчину» (останній мотив розгорнуто уповні в циклі «Небо»). Беручи навіть традиційні образи козака-бурлаки, «милої», обливання сльозами тощо, М. Петренко намагається внести у твір бенкетне романтичне почуття («Ой, мабуть, мила твоя там витає, Де сонечко ясне за гори сідає») — таємничих просторів, далечі, безмежжя.

І вже цілком літературним романтизмом за своїми мотивами, образами, версифікацією є цикли «Небо», «Слов'янськ», вірші «Як в сумерки вечірній дзвін...», «Тебе не стане в сих місцях...», четверта частина циклу «Недуг» та ін.

Вплив російської поезії на творчість М. Петренка — це в основному школа російського вірша. Тим часом за своїми переживаннями й настроями Петренко є глибоко національним українським поетом. Дух європейського романтизму був своєрідним активізатором того, щоб серед широкої гами емоційних рис української душі чутливий і вдумливий поет знайшов типово романтичні відношення людини до дійсності, яскраво забарвлені національним колоритом. Одним із найвищих досягнень українського романтизму, явищем, у якому в концентрованому вигляді передано одну з сутнісних характеристик романтичного стану особистості, є цикл М. Петренка «Небо» («Дивлюся на небо та й думку гадаю...», «По небу блакитнім очима блукаю...», «Схилившись на руку, дивлюся я...»).

У першому з віршів окреслено ті обставини життя героя, що спонукають його шукати розради у небі, мріяти про «крилля», на яких міг би сягнути «далеко за хмари, подальше од світу». У другому — з великою виразністю розкрито незрівняний, натхненний стан злиття поетового «я» з безміром неба, розчинення — уявне, на грані реальності й марення — у ньому: «Душа моя в небі, як ніч, простяглася, Глибоко, глибоко змією виплася І п'є не нап'ється і серцем й очами Тій радості вволю, що вище над нами...».

Нарешті, у третьому вірші представлено свого роду «гносеологічний» аспект все тієї ж картини задивлення в небо. Небо та його чудна, містична дія на героя постають як щось трансцендентне, як непояснима нематеріальна субстанція («Чого твоя журлива мова Моїй душі недовідома? І мова ся, й велика річ Для мене так, мов тая ніч»). В образі неба для героя віршів відкривається стихія, споріднена з його душею. У ній він бачить розв'язання всіх конфліктів, взагалі проблеми існування.

Романтичного героя циклу відзначає космізм переживання. В узагальненому плані герой творів М. Петренка маніфестує собою могутній порив людини у безмежжя. У віршах постає як ідеал єдність індивідуального людського існування з безміром простору й часу, представленого небом. Конкретність останнього образу, подання його в різних станах (то «вечірнього крайнеба», то вкритого хмарами, то блакитного) уможливує для сприйняття героя злитість реальності й уяви, фізичного об'єкта і того, що за ним відчуває зворушена, піднесена душа.

Щоправда, для віршів циклу видається зайвою причинна мотивація прагнень героя; поет намагається пояснити його потяг до трансцендентного якимсь особливим «лютим горем», якого той нібито зазнає від людей. Проекція небесного пориву на уже знайому постать сироти-бідолахи — замість віднесення цього почуття до кожного індивіда — фактично применшує смисловий масштаб творів.

Рефлексивність як ознака лірики М. Петренка не в останню чергу пояснюється й тими об'єктами, які для опису, чи, точніше, вираження до них свого емоційного ставлення, обирає поет. Образ безмежного неба (а саме це є головним у циклі) сам по собі важко розчленований на конкретні, зокрема пейзажні, деталі. Подібний об'єкт відображення — і в циклі «Слов'янськ» (місто, де народився поет). Ним виступає не стільки саме місто, скільки враження від пісень, що їх співають дівчата зі Слов'янська. Проте й тут поет знаходить спосіб художніх рішень. Факт колишнього слухання пісень та теперішніх споминів про них (у природному своєму вияві ску-

пий на ще якогось типу відчуття, крім слухових, але й тут не забезпечений обширністю мовно-лексичних відтінків) розгорнуто поетом у цілий цикл із чотирьох творів.

Поет іде немов углиб самого цього факту, враження від рідних пісень, що лунають з уст найкращих, як здається йому, дівчат, намагається конкретизувати й опречечувати всіма можливими засобами: пейзажними описами обстановки, порівняннями діяння пісень з іншими предметами, передачею динаміки свого внутрішнього стану, фіксацією настрою пісень, реального й метафоричного обшару їх звучання («А тут і ви, мов з неба де взялись, Уперш заплакали, а далі затужили, Вздихнули на горах, в дібровоньці занили, А потім вдалині музикою залились!...»). Послідовне варіювання кількох мотивів (герой на чужині, туга за рідними місцями, за піснями, які над ними ширяли, тощо) працює на створення смислової і стильової цілісності циклу, певної художньої системи, де значимі поетичні елементи взаємопідтримують один одного. У циклах «Слов'янськ» та, особливо, «Небо» засвідчена така самобутня риса художнього мислення поета, як багатократне варіативне повернення до одного й того ж предмета, своєрідна синхронічна циклічність викладу чи, у музичних термінах, лірична «фуга», ширше культивування якої українською поезією має місце значно пізніше — у ХХ ст. (П. Тичина, В. Барка).

Обираючи для опису, як у згаданих двох циклах, «важкі» об'єкти і досягаючи тут виразності почуття, М. Петренко не постає в інших творах як майстер пейзажу, портрета, взагалі точного відтворення докільля. Поза панорамним зображенням неба (зорі, сонце, місяць) предметність поезії Петренка невисока, і він тут не може дорівнятись хоч би Л. Боровиковському, А. Метлинському, О. Афанасьєву-Чужбинському.

Вкладаючись у загалом масштабніший вимір, ніж герой лірики В. Забіли, будучи відкритим у своїй трансценденції безмірові універсуму та реальному просторові батьківщини, герой лірики Петренка своєю істотною буттєвою характеристикою має те, що ріднить його з типовим героєм тогочасної української романтичної поезії, — відчуття сирітства, передусім у плані метафізичному («Весна», цикл «Небо»), що, втім, стосовно поета було ґрунтоване на дійсному факті («Батьківська могила»), відкинутість особистості за коло звичайних житейських стосунків («Чого ти, козаче, чого ти, бурлаче...», «Як в сумерки вечірній дзвін...»), пережиття розлуки («Туди мої очі...»), нещасливе закохання («Тебе не стане в сих місцях», цикл «Недуг»).

Космізм світовідчуття героя має в поезії М. Петренка чимало шляхів виходу на внутрішньо-особистісні, «страдницькі» теми. Сиротина із своїми земними кривдами фігурував уже в циклі «Небо», ця ж каузальна поєднаність душевної незатишності із задивленням у просторовий крайобраз розгорнута й в інших творах, наприклад, «Туди мої очі...». Очевидно, на рівні конструювання художнього світу, образ крайнеба у поезії М. Петренка виступав також метафорою просторової, часової, психологічної межі, за якою герой позбувався своєї захищеності, почуття відчуженості в реальному світі.

Цікаво, що таке бачення світу в поезії Петренка не має ознак пантеїстичних. Ні простір природи взагалі, ні далечинь неба зокрема не виступають у його поезії синонімом Бога. Бог є у цьому контексті іншою, окремою субстанцією; так, із пошуками правди, із сумнівами про гріховність діяння герой поезії звертається до Бога, — не до неба.

Петренко був одним із перших українських поетів, який здійснив спробу психологічного поглиблення любовної теми, подальшого індивідуалізованого розгортання її із того стану, як вона на початок 40-х років ХІХ ст. існувала в літературній традиції та творах фольклору. Передусім поет емоційно посилює й оживлює уявлення про любов як страждання, відмітаючи при цьому його стереотипні, тривіальні значення (наприклад, «солодке», приємне страждання). Любов у трактуванні поета містить у собі елемент реального душевного болю і прикрості, проте поза цим усім розкривається у неповторній змістовності. Тему страждання від любові поет конкретизує у зіштовхуванні цього почуття з різними обставинами й ситуаціями, на змалювання його мобілізує емоційно наснажені лексичні значення та ряд експресивних образів, у яких подекуди вчувається стилістика романсу («Коли б ти знала, що терплю, Яку несу на серці муку, Як ізгадаю про розлуку, — Ножем пробила б груди мою, Щоб я не жив, не бачив світу, Такого горя не терпів І більше вдруге не любив, О я, безумний, без отвіту!»).

Поет видобуває окремі ознаки психологічної деталізації у змалюванні пристрасті, туги, його лірика в цих мотивах значно чіткіша і навіть художньо — не емпірично — достовірніша, ніж композиційно переобтяжена лірика В. Забіли, і становить своєрідну паралель (за часом написання, очевидно, більш ранню) до психологічної лірики Т. Шевченка (при тому, що в ній зовсім інші настрої і мотиви). Любовна лірика М. Петренка в художньому відношенні нерівна: у ній зустрічаються то видимі повіви літературщини, то скованість і схематизм, то на-

дуживання риторичними прийомами; в одних випадках смуток героя (героїні) видається декоративним, вчинок його — надто умовним у контексті всього твору (закінчення вірша «Минулися мої ходи...»), в інших випадках поет знаходить більш точне відтворення стану героя через зображення його фізичних відчуттів, уявно-метафоричних учинків, як, наприклад, у третьому розділі циклу «Недуг»: лише виснаження на межі сну і безсоння здатне на якийсь час заморити те «горе нескінченне», яке терпить герой у своєму почутті.

Прикметно, що поет, зображуючи стан закоханого як справдешню муку, звеличує почуття кохання, рішається на введення безпосередньо морально-етичного, до того ж, високого, поцінування свого любовного «недугу» («І так любов мою земну Я за могилу понесу, Не як той гріх,— як правду тую, Угодну Богу і святую...»). Два вірші Петренка (один із них — від імені дівчини — так звана рольова лірика) становлять спробу гумористичного трактування любовної теми, але цікавим у них є лише те, що поет надає певного еротичного відтінку спілкуванню героя з природою, а далі й розчиненню героя в її стихії; гумор М. Петренка загалом досить неповороткий, як і гумор іншого романтика того часу, Я. Щоголева.

Два твори М. Петренка (обидва, видається, незавершені) порушують історичну тематику — «Іван Кучерявий» та «Гей, Іване, пора...». Перший із них мав бути, очевидно, ліричною історичною баладою (чи, можливо, й поемою), з чітко відділеними один від одного, відносно закінченими в собі розділами: мати журиться за сина, за чоловіка, за дочку, кожне з яких перебуває далеко від рідного дому, та от — піднімається курява на шляху: можливо, хтось повертається (твір на цьому обірваний). Темою поеми, скоріше всього, мала бути участь давніх земляків поета, мешканців Донецького краю, у козацьких походах, історичних подіях середини XVII ст. Другий твір — баладного типу, сюжет його намічає сповнене пригод здобування героєм дівчини — нареченої із Правобережжя (у «Польщі»). Обидва твори багаті на географічні реалії рідної для поета місцевості.

Основу поетичного доробку М. Петренка, яка й визначає його місце в українській поезії, є медитативно-розмислова лірика, майже виключно зосереджена на внутрішніх станах ліричного «я». Настрої туги, невтоленності, відчуженості від світу, трансценденція героя поза межі емпіричної дійсності — це ознаки психологічного романтизму, тобто романтизму у вузкому й найбільш точному значенні слова. Поза

слідкуванням літературним і фольклорним штампам поет намагався, в міру своїх можливостей, здійснити самобутньо-індивідуальне проникнення у внутрішній світ особистості, зокрема в момент її романтичного поривання. Лірика поета не підтримує тенденції до деталізованого зображення предметів зовнішнього світу, як це намічалось того часу в поезії А. Метлинського, О. Афанасьєва-Чужбинського, Т. Шевченка, в бурлескних поемах («Вечерниці» П. Кореницького), проте «загальниковість» (Ю. Шерех) стилю М. Петренка не набагато більша, ніж народних пісень. Переживання героя його лірики супроводжують, хай невиразні, пейзажні описи («Слов'янськ», «Небо»), елементи ескізної зримості присутні в умовній, гаданій дії («Коли б мені крилля, орлячі ті крилля, Я б землю покинув, і на носілля Орлом бистрокрилим у небо польнув, І в хмарах навіки од світу втонув!»), здійснюється рух у напрямку розгортання, переважно в акті матеріалізації, метафори та порівняння («І сліз сирітських вилить стільки, Щоб аж втопить могилоньку твою»), нарешті, окремі описи душевних станів, переважно романтичного характеру, засвідчують орієнтованість поета на конкретність і психологічну точність (наприклад, четвертий розділ балади «Іван Кучерявий»).

Водночас стиль поета насичений і абстрактними образами-поняттями (можливо, саме ця обставина й інспірує думку про «загальниковість»). Співдіючи в ряді випадків із фольклорною образністю, з типовими романсовими мотивами, поетичне мислення Петренка у відтворенні глибоких, суто романтичних переживань відзначається водночас індивідуалізованою концептуальністю та стильовою ускладненістю.

У 60-х роках розвиток української поезії пов'язаний із приходом у літературу ряду молодих авторів (Ю. Федьковича, О. Кониського, В. Шашкевича, В. Мови-Лиманського та ін.). Продовжують свою діяльність П. Куліш, М. Устиянович, Л. Глібов, О. Павлович.

У ці роки зазнає трансформації романтичне світовідчуття, що визначає певні стильові підходи у творчості ряду авторів або й творчість окремих поетів (Ю. Федькович, С. Воробкевич, В. Шашкевич) та співіснує з примноженням реалістичних елементів.

Як завдяки впливу творчості Т. Шевченка, так і поза цим впливом намічається ширший підхід до дійсності, ніж це було притаманне попередньому часові. Виразнішої деталізованості набуває зображення життя народу, суспільства; однією з прикметних ознак стає поглиблення й розгортання громадянської проблематики.

Поезія 60-х років окреслює образ героя як учасника суспільного життя, який усвідомлює вагу громадської чи національно-патріотичної справи. Сприйняття й усвідомлення загальнонаціональних інтересів відбувається у творах через «приземлення» героя, через широке введення образу середовища (поява жанрів соціального портрета, ліричного нарису та ін.), через посилення суб'єктно-особистісних інтонацій у ліриці.

У поезії 60-х років пригасають або значно модифікуються фантастично-фабульний струмінь, фольклорне начало, спрощуються повістувальний і «ліричний» сюжети, посилюються індивідуалізація зображуваного (у плані зовнішньої предметності), образність літературного походження (жанри елегії, романсу) тощо. Повноту свого прояву ці тенденції дістають у поезії наступних десятиріч.

Список рекомендованої літератури

- Бондар М. П.* Поезія пошевченківської епохи: Система жанрів. К., 1986.
- Гнатюк М. П.* Олександр Афанасьєв-Чужбинський // *Афанасьєв-Чужбинський Олександр.* Поезії. К., 1972.
- Гнатюк М. П.* Українська поема першої половини ХІХ століття: Проблеми розвитку жанру. К., 1975.
- Гончар О. І.* Просвітительський реалізм в українській літературі: Жанри та стилі. К., 1989.
- Гончар О. І.* Українська література передшевченківського періоду і фольклор. К., 1982.
- Деркач В. А.* Крилов і розвиток жанру байки в українській дожовтневій літературі. К., 1977.
- Зеров М.* Нове українське письменство: Історичний нарис. К., 1924.
- Нудьга Г.* Два поети-романтики // *Забіла Віктор. Петренко Михайло.* Поезії. К., 1960.
- Нудьга Г.* На шляхах до реалізму // *Бурлеск і трагедія в українській поезії першої половини ХІХ ст.* К., 1959.
- Нудьга Г. А.* Українська балада (З теорії та історії жанру). К., 1970.
- Приходько П. Г.* Шевченко й український романтизм 30—50-х рр. ХІХ ст. К., 1963.
- Сиваченко М. Є.* Студії над гуморесками Степана Руданського. К., 1979.
- Хропко П. П.* Біля джерел української реалістичної поезії (10—40-і роки ХІХ ст.). К., 1972.
- Хропко П. П.* Становлення нової української літератури. К., 1988.
- Щокол Ю. І.* Степан Руданський: Нарис життя і творчості. К., 1983.
- Шалата М.* Будитель народного духу // *Устиянович Микола.* Поезії. К., 1987.
- Шубравський В. Є.* Від Котляревського до Шевченка: Проблеми народності української літератури. К., 1976.
- Франко І.* Олександр Степанович Афанасьєв-Чужбинський // *Франко І.* Збір. творів: У 50 т. К., 1983. Т. 39.
- Франко І.* Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року // *Франко І.* Збір. творів: У 50 т. К., 1984. Т. 41.
- Франко І.* Поезії Віктора Забіли // *Франко І.* Збір. творів: У 50 т. К., 1982. Т. 37.

Тарас Шевченко
(1814—1861)

Т. Г. Шевченко — центральна постать українського літературного процесу ХІХ ст. Його творчість мала вирішальне значення в становленні й розвитку нової української літератури, утвердивши в ній загальнолюдські демократичні цінності та піднісши її до рівня передових літератур світу. У своїй поезії Шевченко звернувся до тем, проблем та ідей (соціальних, політичних, філософських, історичних, художніх), які до нього ще не порушувалися в українській літературі або порушувалися надто неспміливо й соціально обмежено.

Збагачуючи українську літературу новими життєвими темами й ідеями, Шевченко став новатором і в пошуках нових художніх форм та засобів. Автор «Кобзаря» виробляв і утверджував нове художнє мислення. Його роль в історії української літератури більша, ніж роль Пушкіна в російській, Міцкевича — в польській літературі. Його значення в розвитку передової вітчизняної суспільної думки, соціальної і національної свідомості народу не менше, ніж в історії поезії.

Тарас Григорович Шевченко народився 25 лютого (9 березня за н. ст.) 1814 р. в с. Моринці Звенигородського повіту Київської губернії в сім'ї кріпаків поміщика В. В. Енгельгардта. В 1822 р. батько віддав його «в науку» до дяка в селі Кирилівка (куди переїхала родина) Павла Рубана, на прізвисько Совгир. За два роки Тарас навчився читати й писати, і, можливо, засвоїв якісь знання з арифметики.

По смерті матері (1823), а згодом і батька (1825) Тарас деякий час був «школярем-попихачем» у дяка І. Богорського. Уже в шкільні роки у нього проявилися здібності до малювання. Він мріяв «сделаться когда-нибудь хоть посредственным маляром»¹ і вперто шукав у сусідніх селах учителя малювання. Та після кількох невдалих спроб повернувся до Кирилівки, де пас громадську череду і майже рік наймитував у священника Григорія Кошиця.

Дитячі враження залишили глибокий слід у свідомості Шевченка й мали величезний вплив на формування його особистості й на всю творчість. Уже в дитинстві він відчув на собі, що таке кріпацтво, сваволя поміщиків, знуцання сильно го над слабим, голод, сирітство і виснажлива праця.

Ще хлопчиком Тарас полюбив чарівну народну пісню, чув від кобзарів думи та історичні пісні, які знайомили його з героїчним минулим рідного краю.

¹Шевченко Т. Автобіографія // Повне збір. творів: У 6 т. К, 1963. Т. 5. С. 250. Далі при посиланні на це видання зазначаються том і сторінка.

Усе, що ми знаємо про дитину й підлітка Шевченка зі спогадів і його творів, засвідчує характер незвичайний, натуру чутливу і вразливу на все добре й зле, мрійливу, самозаглиблену й водночас непокірливу, вольову й цілеспрямовану, яка не задовольняється тяжко здобутим шматком хліба, а прагне чогось вищого. Це справді художня натура. Риси «незвичайності» хлопчика помітив ще його батько. Помираючи, він казав родичам: «Синові Тарасу із мого хазяйства нічого не треба; він не буде абияким чоловіком: з його буде або щось дуже добре, або велике ледащо; для його моє наслідство або нічого не буде значить, або нічого не допоможе»².

Наприкінці 1828 р. Тараса взято до поміщицького двору у Вільшані, яка дісталася в спадщину позашлюбному синові В. Енгельгардта, ад'ютантові литовського військового губернатора П. Енгельгардту. У списку дворових його записано здатним «на комнатного живописця». У березні 1829 р. Тарас супроводжує жалобний повіз із тілом старого пана через Київ у село Чижове на Смоленщину (місце поховання), а звідти з майном молодих панів прибуває на Гродненщину, до маєтку тестя П. Енгельгардта. І лише на початок вересня опиняється у Вільно, де служив його пан³.

Там він виконує обов'язки козачка в панських покоях, а у вільний час потай від пана перемальовує лубочні картинки. Згодом його віддають учитися малюванню. Найвірогідніше, що він короткий час учився у Йогана-Батіста Лампі молодшого (1775—1837), який з кінця 1829 р. до весни 1830 р. перебував у Вільно, або в Яна Рустема (?—1835), професора живопису Віленського університету. Після початку «листопадового» польського повстання (1830) литовський військовий губернатор О. Римський-Корсаков змушений був піти у відставку. 9 лютого 1831 р. прибув до Петербурга і його ад'ютант Енгельгардт. Невдовзі помандрував до столиці у валці з панським майном і Шевченко.

У 1832 р. Енгельгардт законтрактує Шевченка на чотири роки майстрові петербурзького малярного цеху В. Ширязь. Разом з його учнями Шевченко бере участь у розписах Великого та інших петербурзьких театрів. Невдовзі Шевченко познайомився з учнем Академії мистецтв І. Сощенком. Він і його товариш художник А. Мокрицький багато роблять для полегшення долі юнака, знайомлять його з Є. Гребінкою і конференц-секретарем Академії мистецтв В. Григоровичем,

²Лазаревский А. Материалы для биографии Т. Гр. Шевченка // Основа. 1862. № 3. С. 6.

³Шудря М. З валкою за дідичем // В сім'ї вольній, новій. Шевченківський збірник. Вип. 3. К., 1986. С. 301—305; Непокупний А. Балтійські зорі Тараса // У Вільні, городі преславнім... К, 1989.

який дозволяє Шевченкові відвідувати рисувальні класи Товариства заохочування художників (1835). Згодом відбувається знайомство Шевченка з К. Брюлловим і В. Жуковським, які відіграли в житті Шевченка надзвичайну роль, — викупили його з кріпацтва (1838).

21 травня 1838 р. Шевченка зараховують стороннім учнем Академії мистецтв. Він навчається під керівництвом К. Брюллова, стає одним із його улюблених учнів, одержує срібні медалі за картини «Хлопчик-жебрак, що дає хліб собаці» (1840), «Циганка-ворожка» (1841), «Катерина» (1842). Остання написана за мотивами однойменної поеми Шевченка. Успішно працює він і в жанрі портрета (портрети М. Луніна, А. Лагоди, О. Коцебу та інших, автопортрети). І саме в цей час прокидається його поетичний таланти.

Шевченко почав писати ще кріпаком, за його свідченням, у 1837 р. Із перших поетичних спроб відомі вірші «Причинна» та «Нудно мені, тяжко — що маю робити» (належність останнього Шевченкові не можна вважати остаточно доведеною). Кілька своїх поезій Шевченко в 1838 р. віддав Гребінці для публікації в українському альманасі «Ластівка». Але ще до виходу «Ластівки» (1841) 18 квітня 1840 р. з'являється перша збірка Шевченка — «Кобзар».

Це була подія величезного значення не тільки в історії української літератури, а й в історії самосвідомості українського народу. Хоча «Кобзар» містив лише вісім творів («Думи мої, думи мої», «Перебендя», «Катерина», «Тополя», «Думка — Нащо мені чорні брови», «До Основ'яненка», «Іван Підкова», «Тарасова ніч»), усе ж він засвідчив, що в українське письменство прийшов поет великого обдаровання. Такої невідомості природності, щирого ліризму й художньої майстерності українська поезія ще не знала. Пізніше І. Франко писав: «Поява Шевченкового «Кобзаря» 1840 р. в Петербурзі мусить уважатися епохальною датою в розвою українського письменства, другою після «Енеїди» Котляревського. Ся маленька книжечка відразу відкрила немов новий світ поезії, вибухла мов джерело чистої, холодної води, заяснила невідомою досі в українському письменстві ясністю, простотою і поетичною грацією вислову» [41, 276]. Враження, яке справив «Кобзар», підсилилося, коли наступного року вийшла історична поема Шевченка «Гайдамаки» (написана в 1839—1841 рр.). Цими творами захоплювалися Г. Квітка-Основ'яненко, М. Костомаров, П. Гулак-Артемівський, студентська молодь. Критичні відгуки на «Кобзар» і «Гайдамаки» були, за окремими винятками, позитивними. Майже всі рецензенти визнали поетичний таланти Шевченка, хоча деякі консерватори докоряли, що він пише українською мовою — «небувалою», «гібридським

діалектом», за словами О. Сенковського, рецензента «Библиотеки для чтения» (1840. № 4. С. 14). Цей особливо щедро сипав образливими епітетами щодо мови, водночас беззаперечно визнаючи поетичність творів Шевченка. Тієї ж думки був М. Полевой («Сын отечества». 1840. № 4. С. 836—837). Особливо прихильною була анонімна рецензія в «Отечественных записках» (1840. № 5. С. 23—24) та стаття П. Корсакова в «Маяку» (1840. № 6. С. 93—95).

Вихід із друку «Кобзаря», а наступного року — поеми «Гайдамаки» та альманаху «Ластівка» (з Шевченковими «Думкою — Вітре буйний, вітре буйний...», «На вічну пам'ять Котляревському», «Думкою — Тече вода в синє море», першим розділом поеми «Гайдамаки») спричинилися до поживленого обговорення в пресі питання про право на існування української («малоросійської») мови, яку більшість рецензентів визнавали тільки за діалект російської. Шевченко гостро полемізував з ними у вступі до «Гайдамаків», датованому 7 квітня 1841 р. й написаному, ймовірно, пізніше за решту тексту. Однак і згадані рецензії, й думка В. Белінського з приводу «Ластівки» («Мужицьке життя як таке є малоцікавим для освіченої людини... Добра ж література, котра тільки й дихає, що простакуватістю селянської мови та дубуватістю селянського розуму»⁴) не минули без наслідків: Шевченко вважає за необхідне показати, що він пише українською мовою з принципових міркувань, а не через незнання російської, і цим спростувати образливі закиди шовіністичної критики. Так він почав писати російською мовою. Безпосереднім поштовхом до цього була необхідність створити репертуар для аматорського гуртка земляків, які навчалися у Медико-хірургічній академії. Однією з таких п'єс була драма Я. Г. Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані», яку Шевченко проводив через цензуру; це теж, імовірно, спричинилося до його зацікавлення драматургією.

У 1841 р. він пише російською мовою віршову історичну трагедію «Никита Гайдай» (зберігся уривок), згодом перероблену в драму «Невеста» (зберігся фрагмент «Песня караульного у тюрми»). Кінцем лютого 1843 р. датована історико-побутова драма «Назар Стодоля» (написана російською мовою, відома лише в українському перекладі). Зображені в ній події належать до другої половини XVII ст., коли в козацькому середовищі загострювалися стосунки між голотою і старшиною. Конфлікт у п'єсі виростає з цієї суперечності, зумовлюється нею. Сотник Хома Кичатий ладний в ім'я збагачення,

⁴Белінский В. Г. «Ластовка. Свагачье» [Рецензия] // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 178—179.

чинів, «почоту» знехтувати найсвятішими почуттями, інтересами власної дитини. Його змальовано як натуру черству, деспотичну. Кичатому протистоять хорунжий Назар Стодоля і козак Гнат Карий — мужні, вольові, шляхетні. Вони гідні спадкоємці героїв визвольної боротьби, уособлення козацького вільнолюбства й нескореності. Не тільки в драматургії, а й у всій українській літературі тієї пори це були постаті нові, не знані серед позитивних героїв.

Образ дочки Кичатого Галі (подібно до Наталки з п'єси «Наталка Полтавка» І. Котляревського) стрімко змінює поведінку: від довірливості й безтурботності до енергійних зусиль урятувати своє щастя з Назаром. Єднає ці твори й сюжетний конфлікт «батьки — діти» з інтригою зацікавлених негативних персонажів, і система персонажів з аналогічними функціями (Кичатий — Виборний, Стеха — Возний, Галя — Наталка, Гнат — Микола, Назар — Петро), і чималий при смак сентиментальної мелодрами у розв'язанні конфлікту.

У 1844 р. вийшло друге видання «Кобзаря». Усі ці твори належать до раннього періоду творчості Шевченка, коли він виключно заманіфестував себе як поет «мертвого» українського слова й «громади в сіряках».

Шевченко ступив на літературне поле в епоху розквіту слов'янського романтизму, коли в Україні формувався різновид цього напрямку, властивий для недержавних націй (української, білоруської, сербської, словенської та ін.), тісно пов'язаний з національно-визвольними прагненнями нації, її відродженням. Літературний процес ішов бурхливо, прискорено, що спричинилося до співіснування й синкретизму поетичних систем, які в літературах державних народів з «класичним» типом розвитку змінювали одна одну поступово й протягом тривалого часу. Усвідомлення історичної тягlosti етнічного процесу й існування власного культурно-психологічного обличчя нації, неповторного національного характеру й мови, потреба національного самовизначення зумовили стрімкий розвиток української історіографії, фольклористики, мовознавства, свідому працю над розробкою та збагаченням національної літературної мови. Широкі міжслов'янські культурні контакти стимулювали активний розвиток цих галузей. Іде пожвавлений обмін культурними цінностями — письменники вивчають історію, етнографію, розробляють «екзотичну» тематику інших народів (такі, наприклад, українська й литовська школи в польській літературі), перекладають та переспівують твори інослов'янських і західноєвропейських літератур. Для українського романтизму найдійовішими були зв'язки з російською, польською та чеською літературами; значною мірою через їх посередництво відбувалося знайомство з літературами західноєвропейськими.

На час виходу першого «Кобзаря» Шевченка український романтизм мав за собою майже два десятиліття, перейшовши етап збирання й публікування фольклору, розгорнувши пере-кладання поезій ряду авторів-романтиків: польських (А. Міцкевича, Р. Суходольського, С. Гощинського, С. Вітвицького, А.-Е. Одиця), російських (О. Пушкіна, В. Жуковського, І. Крилова), чеських та словацьких (В. Ганку та Й. Лінду, Ф. Л. Челаковського, Я. Коллара та ін.), німецьких (І.-А. Уланда, Ф. Маттісона, А.-Ю. Кернера, А.-О. Ауершперга, А. Еленшлегера), окремих ліричних поезій Дж.-Г. Байрона, У. Шекспіра та ін. Оригінальний доробок українських поетів-романтиків був уже настільки помітним, що надавався до виокремлення в ньому чотирьох тематично-стильових течій — фольклорно-побутової, фольклорно-історичної, громадянської та психологічно-особистісної (класифікація та стисла характеристика кожної з них запропонована М. Т. Яценком). Підвалиною українського романтизму був фольклоризм — в іпостасі народної міфології та демонології, зрощених із християнською етикою,— у фантастичних баладах і віршових новелах та народної етики й моралі — у побутових баладах. «Хоча народнофантастична основа в українській романтичній поезії 20—40-х років у багатьох випадках тісно перепліталася із зображенням реального народного побуту,— зазначає М. Т. Яценко,— художнє відтворення міфологічного мислення в принципі не сприяло соціально-історичному баченню дійсності, творенню самобутніх характерів. Великою мірою ці епічні баладно-пісенні твори в характерології позначені рисами фольклорної імперсональності та стилізації народних пісень. Виразні риси історичного часу й соціальні реалії конкретної суспільної обстановки з'являються, по суті, тільки в романтичних творах Шевченка»⁵.

Подібне слід сказати й стосовно так званої психологічно-особистісної течії, до якої належать пісенні стилізації, напівлітературні, напівфольклорні романси, а також баладна лірика з мотивом нещасливого кохання, де імперсональні персонажі змальовані у стереотипних ситуаціях. Ці твори не стільки виражають, скільки змальовують, розповідають про традиційно-типові душевні стани героїв (скажімо, тугу, розпач, захват, замилювання, надію тощо), але ніде не виявляється й не заявляє про себе неповторно-індивідуальним характером переживання суто особистісне «я» ліричного героя,— таке «я» з'явиться лише у Шевченка.

⁵Яценко М. Т. Українська романтична поезія 20—60-х років XIX ст. // Українські поети-романтики. Поетичні твори. К., 1987. С. 18.

Замилування романтиків жанрами ліро-епічної балади й баладної лірики свідчить про тяжіння до сюжетності, до розповіді про якийсь конкретний випадок, епізод; це тяжіння простежується і в жанрі віршового оповідання, новели, образка. Епічний сюжет у таких творах ліризований, зігрітий м'яким співчуттям чи гумором, але ця суб'єктивність не забарвлена індивідуальною інтонацією, вона по-фольклорному загальна; майже ніде автор не втручається в розповідь (вигук, запитанням, звертанням до героя або до читача), ніде не коментує зображуване, не роздумує над ним, не ставить його як паралель із власною долею тощо, — словом, не виявляє власного авторського бачення. Натомість Шевченко робить це вже у своєму найранішому творі — баладі «Причинна».

В основі творів *фольклорно-історичної течії* лежать народні думи, історичні пісні, така ж романтична «Історія русов»; їхні героїзовані персонажі по-різному поєднані з інтонаціональними фольклорними та літературними типами (осіанівським, гайдучьким, ідеалізованим козацьким української школи в польській літературі, байронічним тощо). Не йшлося про художнє дослідження минувшини, а про її міфологізацію — вираження національного духу, створення українського національного міфу заради пробудження національної самоповаги або хоча б національної туги за минулим. Значним прогресом були спроби створення історичної поеми, навіть епопеї, без якої не мислилася жодна повновартісна національна література («Україна», лише розпочата Кулішем, 1843; поема в стилі народного героїчного епосу «О Наливайку» М. Шашкевича, 1834; драматична поема «Богдан» Є. Гребінки, поема М. Максимовича «Богдан Хмельницький», 1833, ряд менших форм, де змальовано невеликі епізоди тощо). Предметом зображення в них були героїчні постаті й події рідної історії — постаті романтизовані, часом не без елемента містики в дусі З. Красінського, Ю. Словацького, А. Міцкевича або фольклорно-стилізовані.

Шевченко не приймає почуття національної приреченості, властиве А. Метлинському, певною мірою — М. Маркевичу, М. Костомарову, ранній прозі П. Куліша; героїзм рідної історії сприймався ним як запорука майбутнього відродження України. Грунтовне знайомство з історією Європи (набуте під час навчання в Академії мистецтв і завдяки бібліотеці К. Брюллова) й осмислення останньої в річищі історії України (знанням якої він завдячував гуртку Є. Гребінки та його книгозбірні) підсилювали нестерпне почуття національного сорому, скорботи й пристрасного протесту проти національного й соціального поневолення — почуттів, що породжують провідні мотиви його історичних та історіософсько-політичних творів.

Для Шевченка кожна п'ядь землі України свідчить про минулу славу й минулу трагедію, наслідком якої є нинішнє поневолення народу — не лише політичне й економічне, а й духовне: міцно закорінене почуття національної кривди. Як і народні думи й пісні, Шевченко оспівує двохсотрічну героїчну історію козаччини з її бурхливою енергією, завзяттям, мужністю й саможертвовністю, спільністю мети, що єднала всіх у монолітну масу, мети обов'язково шляхетної, справедливої — захисту народу від чужоземних напасників, визволення бранців. З часом він диференціює старшину й гетьманів відповідно до їхньої ролі в цій боротьбі — на таких героїв, як Наливайко, Дорошенко, Палій, Мазепа, Полуботок тощо і «варшавське сміття» й «грязь Москви» — таких як Самойлович, Гнат Галаган, різні «Кочубеї-Ногаї», «Киселі» тощо. Цей критерій прикладено й до Б. Хмельницького, який дістає подвійну оцінку залежно від наслідків його переможної боротьби з Річчю Посполитою — з одного боку, й необачної, фатальної злуки з Москвою — з іншого. У ранніх творах завжди присутня — у тексті чи підтекстово — опозиція минуле/сучасне, але мажорна тональність зображення минулого, відчутне в усій тканині творів авторське захоплення ним (а не лише туга за тим, що ніколи не вернеться), породжують у читача суголосний відгук, бажання дії, відчуття перспективи.

Шевченко нікого не наслідує. Творчо перетопивши в собі численні історичні, фольклорні, літературні джерела кількох слов'янських літератур, він далеко відривається від попередників міццю поетичного таланту, відчуттям органічної спорідненості з козацтвом та гайдамацтвом, побратимства з ним. Це дає йому змогу відтворити цілу симфонію настроїв, загальний дух Січі лаконізмом, точністю, стислістю й милозвучністю мови та вірша, «геніальною пластичністю» та «сміливістю поетичних помислів-образів» (П. Зайцев), бурхливістю співпереживання з тим, що зображує.

Між фольклорно-історичною й громадянською течіями в українському романтизмі немає неперехідної межі: позиція національної туги, зумовлена опозицією минуле/сучасне, мала ідеологічний характер, заперечуючи сьогодення як занепад нації та відчуженість особистості ворожому соціально-несправедливому суспільству. Ліричні портрети людей різних станів, тема кобзаря, бандуриста, поета, ліричні образки й ліро-епічні віршові оповідання чи баладні твори ліризували історичні сюжети, сиюхвилинний життєвий матеріал, надаючи йому медитативності, яку поглибив і розвинув Шевченко, розмірковуючи над найбільш вагомими суспільно-політичними та морально-етичними проблемами.

Яскраво виявляється неповторна художня індивідуальність поета з тільки йому властивими образним мисленням, стилем, колом улюблених тем, мотивів і образів. Їхній синтез маємо в індивідуально шевченківському різновиді елегії — «Думи мої, думи мої...», написаної як програмовий вірш до першого «Кобзаря». Елегійний характер має композиційна рамка — апострофа, звернення до власних «дум» — власної поезії, втіленої в метафоричні образи дум-дітей і дум-квітів: тут виявлено пристрасне бажання бути почутим, знайти відгук у серцях земляків, в Україні. Центральна частина твору — палкий і сумовитий ліричний монолог, де вперше яскраво постає образ ліричного героя-поета з автобіографічними моментами власної долі (сирітство, самотність, чужина) й виразно окресленими поетичними темами, що його хвилювали: ліричною темою кохання й героїчною темою козацької слави, — тобто власною творчою програмою. Прикметно, що поет не тільки не отожднює, а й протиставить себе кобзарям як нібито більш умілим, «дотепним». Твір завершується мажорною кодою — «Привітай же, моя ненько, моя Україно, Моїх діток нерозумних, Як свою дитину».

Ледь прихований протест проти соціального й національного гноблення містять уже «Думи мої, думи мої» та «До Основ'яненка». У першому з них — метафоричний образ «козацької волі», над якою «орел чорний сторожем літає». Тут прозора політична алюзія: «орел чорний» — самодержавство. Ще більше політичних натяків у поемі «Гайдамаки», наприклад у рядках «А Україна навіки, навіки заснула». «А онуки? Ім байдуже. Панам жито сіють» (образне «унаочнення» громадянської пасивності), «Кат панує» (цар). Поет осуджує сучасний лад у формі алюзій, протиставляючи сучасності героїчне минуле («Тарасова ніч», «Іван Підкова», «Никита Гайдай», «До Основ'яненка», «Гайдамаки», «Гамалія»). Ця тема має в нього громадянсько-патріотичне спрямування.

Історичні поезії Шевченка пройняті волелюбними мотивами й надихані сучасністю. Вони мали збудити національну й соціальну самосвідомість українців, протиставити їхній громадянській пасивності героїчну боротьбу предків за волю. У цьому Шевченко використав досвід громадянського трактування історичної теми у творчості поетів-декабристів, передусім Рилєєва (ремінісценції з творів Рилєєва знаходимо в трагедії «Никита Гайдай», поемі «Тризна»), українських романтиків А. Метлинського (Амвросія Могили), М. Костомарова (Ієремії Галки). Певний вплив на трактування поетом минулого України мали й тогочасна історіографія, й літературна традиція. Зокрема, на формування історичних поглядів Шевченка вплинула преромантична «Історія русов». Та найго-

ловніше, що Шевченків образ історичного минулого ґрунтувався на народних уявленнях про Запорозьку Січ і козацтво, як вони склалися в народній пам'яті, переказах, піснях і думах, і відповідав настанові поета звеличити героїчну боротьбу народу за волю. Саме думи й історичні пісні насамперед давали натхнення історичній музі поета. Тут Шевченко піднімався на високій хвилі національного відродження, яка охопила всю Слов'янщину: до минулого зверталися заради пробудження національної самоповаги, усвідомлення й утвердження себе як народу з давньою і героїчною історією. Саме для майбутнього потрібен був героїчний образ України, й не тієї, що вже ніколи не вернеться, а тієї, яка ще відродиться в душах її синів, витіснивши в непам'ять ганебний дух покори. Шевченко глибоко відчув це. Недаремно в розкішній майстерні «Карла Великого» — Брюллова перед духовним зором молодого художника Шевченка, як пізніше згадував він у «Щоденнику», «мелькали мученические тени наших бедных гетьманов. Передо мной расстилалась степь, усеянная курганами. Передо мной красовалась моя прекрасная, моя бедная Украина во всей непорочной меланхолической красоте своей. И я задумывался, я не мог отвести своих духовных очей от этой родной чарующей прелести» [5, 43]. Героїзм і мучеництво вільнолюбного народу й стали головними рисами Шевченкового образу України, його національного міфу, який творився поетом уже в ранній ліриці та історичних поемах.

Народні перекази й пісні були основним джерелом романтичної героїко-історичної епепеї «Гайдамаки», присвяченої Коліївщині — антифеодальному повстанню (1768) на Правобережній Україні проти польської шляхти (використав поет також історичні праці й художні твори українських, російських і польських істориків і письменників про Коліївщину). В умовах кріпосницької Росії поема, в якій возвеличувалося народне повстання проти соціального, національного й релігійного гноблення, сприймалася як політичний твір. Головним героєм поеми є повсталий народ, узагальнений образ якого конкретизований в індивідуальних образах-персонажах Яреми, Гонти, Залізняка, Волоха та ін. Сюжетна лінія наймита Яреми — рядового учасника Коліївщини — це історія того, як народне повстання розпрямило пригноблену людину, в якій в боротьбі за волю «виросли крила». Образ Гонти — одного з провідників повстання — трагедійний образ ідеального героя-патріота, який жертвує найдорожчим в ім'я свободи батьківщини (сцена вбивства Гонтою своїх дітей-католиків в ім'я присяги). Романтична гіперболізація характеристик підтримується такою ж романтичною гіперболізацією подій. Епічні суб'єкти розповіді та ліричні суб'єкти медитації створюють

складну систему художнього часу, різноманітно співвіднесену з історичним часом подій та сучасністю автора й читача, завдяки чому минуле контрастно протиставиться сучасності й відлунює в майбутнє.

Своєрідність художнього історизму твору визначається заданням змалювати епічний розмах подій і здійснюється шляхом романтичної гіперболізації масштабу подій: мікрочас подій (кілька діб) охоплює макропростір («всю Україну»), змальований широкими панорамними пейзажами. Причому обидві фабульні лінії твору (романічна й епічна, подійна) злиті в одну велику подію, — таке поглинення індивідуального громадським притаманне саме фольклорному часові (М. Бахтін). Фольклорні уявлення, де ще не відокремлене життя людини від життя природи, лежать в основі образності твору — розгорнутих метафор бою й бенкету, крові й посіву, кари й вечері, смерті й гулянки, в основі персоніфікації предметів і явищ природи, психологічної єдності героя з природою. Поема пройнята пафосом визвольної боротьби; вона містить алюзії, що допомагали читачеві усвідомити її сучасний соціально-політичний підтекст. Романтичний пафос твору Л. Білецький схарактеризував так: «Вся, насичена червоною барвою швидких змін подій, робить враження панорами, зміни фрагментів, обірваних хвиль розбурханого моря, що захопило з собою й самбо автора. Тому в ній так багато стихійної краси, велика сила трагічних моментів. Ніяка інша поема не зрівняється з «Гайдамаками». І 1768 рік встає перед нами у незрівняній унутрішній правді і красі, у безкомпромісній боротьбі; краще смерть, безоглядна помста, аніж тяжка і безвихідна неволя»⁶.

Цілком сучасним — в річищі загальнослов'янського відродження й прагнення до культурного зближення та політичного співіснування й взаємодопомоги — є висловлене самим автором у «Передмові», якою поема супроводжувалася в першому окремому виданні 1841 р., ставлення до цього трагічного моменту історії польсько-українських взаємин: «Весело подивиться на сліпого кобзаря, як він собі сидить з хлопцем, сліпий, під тином, і весело послухать його, як він заспіває думу про те, що давно діялось, як боролися ляхи з козаками; весело... а все-таки скажеш: «Слава богу, що минуло», — а надто як згадаєш, що ми одної матері діти, що всі ми слав'яне. Серце болить, а розказувать треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись, нехай братаються знову з своїми ворогами. Нехай житом-пшеницею, як золотом, покрита, не роз-

⁶Білецький Л. Тарас Шевченко. Життя і творчість // Шевченко Тарас. Кобзар. Вінніпег, 1952. Т. 1. С. 35.

межованою останеться навіки од моря і до моря слав'янська земля». У цьому — вся справедлива, горда й ніжна душа поета: відсіч — ворогові, напасникові, визискувачеві, братні обійми — другові, доброму сусідові; ні, не був Шевченко співцем «кривавого вбивства» й «рік крові», як докоряла йому шовіністична польська критика (до якої прилучалися й ті, котрі помилялися цілком щиро); він глибоко переживав трагізм цієї української «ночі святого Варфоломія», розумів його фатальну зумовленість тогочасним польським пануванням над недавно вільним козацьким народом і оспівував дух непокори й вільнолюбності, якого так бракувало його сучасникам-кріпакам, нащадкам героїв-гайдамаків. Ясною йому була й історична безперспективність збройного, а не мирного розв'язання таких конфліктів. Мине кілька років, і він активно діятиме в колі кирило-мефодіївців, де велику вагу мала ідея федерації рівноправних, братерських слов'янських народів.

Другий видатний твір цього періоду — поема «Катерина», в якій поет уперше звертається до розробки сюжету про жінку-страдницю, покритку. Поема побутова за тематикою, етологічна за проблематикою, причому в основі передусім морально-етичного конфлікту поєднано національний та соціальний плани. Між літературними попередниками — європейська міщанська драма й сентиментальна повість (мотив кохання пана й «простолюдинки» з трагічним кінцем), байронічна поема — європейська й слов'янська (мотив кохання туземки з чужинцем, ліризм розповіді, особливості композиції та стилю). Безпосередньою попередницею Шевченкової «Катерини» була сентиментальна повість Г. Квітки-Основ'яненка «Сердешна Оксана». Але ці сюжетні мотиви покладено в основу фабули тільки в першому розділі поеми та її епілозі; центральна ж частина твору — хресний шлях покритки Катерини — цілком оригінальна. Катерина кінчає життя самогубством. Її загибель у конфлікті зі світом облуди логічна й художньо зумовлена не лише характером героїні й суспільними обставинами, а й переступом «закоу роду», одвічного морального імперативу, який оберігав родину й нове покоління, а з ними й етнос, націю.

Оплакуючи понівечений цвіт — молоде життя чистої дівчини-красуні, поет підносить руссоїстський ідеал «природної людини», протиставлений оманливим цінностям цивілізації визискувачів, репрезентованих чужинцем-офіцером, людиною іншої ментальності, чужої моралі. Цей конфлікт розгорнуто в усіх антигуманних подробицях у написаній на заслання російській повісті «Наймичка» (1852—1853). Її героїня, Лукія «была простое, натуральное, умное и прекрасное дитя природы. Она полубила всей чистотою своего сердца уланского

офіцера за красоту его и ласковые речи. И когда он, ею наигравшись, бросил, как ребенок игрушку, то она, неразумная, только заплакала и долго, и до сих пор не может себе растолковать, как может человек божиться и после соврать. Для ее простой, девственной души это было неудобовразумимо. А между людьми более или менее цивилизованными это вещь самая простая. Это все равно, что взять и не отдать». Морально-етичний конфлікт набуває в Шевченка виразно соціальних рис, — так виникає центральна тема його творчості — тема покритки, тема зневаженого кохання й материнства, страшене звинувачення деспотичному суспільству. Так виникає й символічна паралель страждань знедоленої селянки-матері та хресного шляху Христа й мук його матері Марії; ця тема досягне апофеозу пізніше в біблійно-філософській поемі «Марія» (1859).

Уже в поемі «Катерина» окреслюється суто індивідуальний синтез просвітительського реалізму (заданий, повчальний характер фабули, адресація розповіді слухачкам, реалістична типовість конфлікту й художніх деталей народної моралі й психології), сентименталізму (ідеалізація героїні, виразне авторське замилювання й розчулення), романтизму (в основі фабули — нетиповий випадок вигнання батьками знеславленої дочки; однозначна поляризація персонажів, одноплановість характеру героїні, трагічна розв'язка, стиль романтичної «байронічної» поеми тощо). Твір швидко набув популярності, помандрувавши з панських віталень у передпокої та на села.

Ранній Шевченко — поет-романтик. Це романтизм протесту проти існуючої дійсності, в основі якого — мрія поета про кращу долю народу й утвердження його права та права окремої людини на свободу. Прикметно, що романтичний герой раннього Шевченка — це насамперед борець за волю — Тарас Трясило («Тарасова ніч»), Підкова («Іван Підкова»), Гонта, Залізняк, Ярема («Гайдамаки»), Гамалія («Гамалія»). Ці романтичні герої не протистоять масі, а є виразниками її прагнень і сподівань. Романтичні риси властиві й ліричному героєві ранніх «думок» Шевченка. Саме від ранньої творчості бере початок характерне для художньої системи зрілого Шевченка органічне злиття романтичного й реалістичного начал. Воно наявне уже в поемі «Катерина» й у романтичній поемі «Гайдамаки» (конкретно-історичне зображення соціальних обставин). «Романтизм його, — писав Євген Маланюк, — завжди проектується на реальну Україну, він має сталий контакт з дійсністю, з пейзажем, з історією, з долею народу. Був це романтизм, що знайшов своє адекватне органічно-реальне втілення. ... Романтизм Шевченка — завдяки національній повнокровності поета — був

завжди доведений до кінця, опуклий, яскравий, живий і реальний»⁷.

Орієнтація на романтичну традицію сприяла утвердженню поезії Шевченка на засадах народності й національної самобутності, зверненню поета до народнопоетичних джерел. З романтичною традицією пов'язані й поетика раннього Шевченка, його образність (від характеру образів-персонажів до тропіки та тяжіння до «поетики контрасту»). Молодий Шевченко перебуває під могутнім впливом народної пісні, його поезія пройнята народною символікою (образи могили, вітру, долі, моря, тополі, червоної калини тощо). В його тропіці домінують символи, метафори, персоніфікації явищ природи й абстрактних понять, уподібнення, порівняння, епітети народнопісенного походження. Така характерна особливість Шевченкового образотворення, як повторюваність певних образів і мотивів, теж пов'язана з традиціями фольклорної поетики. Вплив народнопісенної поетики позначився і на віршуванні Шевченка. В його ритміці 40-х років домінує по-новаторськи розроблений 14-складовий (коломиївковий) вірш, частково сприйнятий від українських романтиків.

Водночас уже в ранніх поезіях Шевченка з'являються самобутня тропіка, риси властивої зрілому поетові образної уяви (реалістична конкретність, тяжіння до пластичного образу). Тропи, запозичені з фольклору, поет трансформує, надаючи їм глибокого символічного значення й соціального наповнення (так він «ідеологізує» традиційний народнопісенний образ розмови вітру з могилою: в «Івані Підкові» могили «про волю нишком в полі із вітром говорять»). Тоді ж стає помітною і така характерна особливість Шевченкового образотворення, як дивовижна здатність уособлювати абстрактні ідеї, що згодом допоможе йому сказати нове слово в політичній поезії (метафоричний образ «волі», яка «лягла спочить», у вірші «Думи мої, думи мої» тощо).

Генетично й типологічно *рання творчість Шевченка* пов'язана як із творчістю І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, українських романтиків 30-х років (Л. Боровиковський, А. Метлинський, І. Срезневський, М. Маркевич, «Украинские мелодии» якого можна розглядати як явище й української, і російської літератури, та ін.), так і з традиціями російського романтизму (поети-декабристи, О. Пушкін, М. Лермонтов, І. Козлов та ін.), а також романтизму польського та європейського взагалі. У поезіях Шевченка знаходимо розробку образів і мотивів, характерних для його попередників (образи

⁷Маланюк Євген. Ранній Шевченко // Повне видання творів Тараса Шевченка. Варшава; Львів, 1934. Т. 2. С. 348—349.

народного співця, козака, гетьмана, могили тощо). Романтизм у Шевченка позбавлений містичних і казково-екзотичних мотивів, настроїв жаху, невизразно-абстрактного красномовства, туманної загадковості. Його фантастика — фольклорно природна, лагідна, є органічною народному побутові; характери його героїв, навіть гіперболізовано пристрасні й сповнені контрастів, — усе ж не є відчужено індивідуалістичними, а природно виростають із народного середовища. «У ранній творчості Шевченка фольклорні образи, мотиви, типи відразу, вже «на корені», романтизуються», «або, навпаки, мотив романтичний фольклоризується»⁸. З традиціями української і російської літератур Шевченка пов'язують насамперед розуміння високого суспільного призначення поезії, громадянське трактування історичної теми, «учительна» настанова пробудити в читача соціальну й національну свідомість. Однак будь-які впливи — літературні й фольклорні — входять у поезію Шевченка творчо переосмисленими. Вже його ранні твори є новаторськими. Оригінальність Шевченка-поета визначає не тільки його величезний і неповторний талант, а й соціальна позиція співця пригноблених мас.

Новий період творчості Шевченка охоплює 1843—1847 рр. (до арешту) і пов'язаний з двома його подорожами в Україну. За назвою збірки автографів «Три літа» (яка включає поезії 1843—1845 рр.) ці роки життя й творчості поета названо періодом «трьох літ». Сюди ж фактично належать і твори, написані в 1846—1847 рр. (до арешту). Перша подорож Шевченка в Україну тривала близько восьми місяців. Виїхавши з Петербурга у травні 1843 р., поет відвідав десятки міст і сіл України (рідну Кирилівку, Київ, Полтавщину, Хортицю, Чигирин тощо). Спілкувався з селянами, познайомився з численними представниками української інтелігенції й освіченими поміщиками (зокрема, з М. Максимовичем, В. Білозерським, П. Кулішем, В. Забілою, О. Афанасьєвим-Чужбинським, братом засланого декабриста С. Волконського — М. Рєпніним і з його дочкою — письменницею Варварою Рєпніною, з колишнім членом «Союзу благоденства» О. Капністом, майбутнім петрашевцем Р. Штрандманом та ін.). В Україні Шевченко багато малював, виконав ескізи до альбому офортів «Живописная Украина», який задумав як періодичне видання, присвячене історичному минулому й сучасному народному побуту України. Єдиний випуск цього альбому, що вважається першим твором зрілого реалізму в українській графіці, вийшов 1844 р. в Петербурзі. Осібно стоять дві романтичні поеми російською мовою «Слепая» і «Гризна». 30 вересня 1842 р.

⁸ Коцюбинська М. Х. Етюди про поезику Шевченка. К., 1990. С. 69, 70.

Шевченко писав Я. Г. Кухаренкові: «Переписав оце свою «Слепую» та й плачу над нею, який мене чорт спіткав і за який гріх, що я оце оповідаюся кацапам черствим кацапським словом. Лихо, брате отамане, ей-богу, лихо... Мене тут і земляки і не земляки зовуть дурним, воно правда, але що я маю робить, хіба ж я винен, що я уродився не кацапом або не французом. Що нам робить, отамане брате? Прать проти рожна чи закопаться заживо в землю — не хочеться, дуже не хочеться мені дрюковать «Слепую», але вже не маю над нею волі, та цур їй, а обридла вже вона мені». Мабуть, поет відчував і неоригінальність жанру масової романтичної поеми, кращими зразками якої були «Полтава» О. Пушкіна, поеми І. Козлова, на які, ймовірно, орієнтувався й Шевченко. Характерними для цього жанру були мотиви інцесту, божевілля, відчуження, душевного страждання, «вершинна» композиція, недомовки, сні героїні, трагічний фінал тощо. Індивідуально шевченківський ліричний струмінь виявляється в наскрізному мотиві псалма, який співала Слепая, а також в автобіографізмі ліричного відступу.

Восени 1843 р. в Яготині, в маєтку М. Репніна, він пише російською мовою поему «Бесталанний» (наступного року видану під назвою «Тризна»), на якій позначився перегук із образами самотніх бунтарів у творах Дж.-Г. Байрона та О. Пушкіна, М. Лермонтова, К. Рилєєва, І. Козлова. Це вміщена в епічну рамку опису (обряду дружньої тризни) своєрідна лірична поема-автопортрет. В образі Безталанного своєрідно поєдналися автобіографічні мотиви сирітського дитинства, реальної та романтичної самотності, могутнього романтичного протесту й християнської покірливості долі; але над усе брала гору безмежна любов до України й скорбота над її трагедією — власне тут маємо початок мотивів майбутньої політичної лірики періоду «трьох літ».

Повернувшись до Петербурга наприкінці лютого 1844 р., Шевченко під враженням подорожі пише ряд творів (зокрема, поему «Сон»), які мали етапне значення для розвитку української літератури. В Україні поет на власні очі побачив розгул кріпосництва, сваволю поміщиків і чиновників, злиденне життя селянства, яке влада позбавляла освіти, витравлювала всіляку пам'ять про гетьманщину, зневажала мову й пісню, виховувала комплекс меншовартості. Відтоді його творчість набуває відверто антисамодержавного, антикріпосницького та національно-визвольного спрямування.

Весною 1845 р. Шевченко після надання йому Радою Академії мистецтв звання некласного художника повертається в Україну. Знову багато подорожує (Полтавщина, Чернігівщина, Київщина, Волинь, Поділля), виконує доручення Київської

археографічної комісії, записує народні пісні, малює архітектурні й історичні пам'ятки, портрети й краєвиди. З жовтня по грудень 1845 р. поет переживає надзвичайне творче піднесення, пише один за одним твори «Єретик», «Сліпий», «Наймичка», «Кавказ», «І мертвим, і живим...», «Холодний яр», «Як умру, то поховайте» («Заповіт») та ін. Усі свої поезії 1843—1845 рр. (крім поеми «Тризна») він переписує в альбом, якому дає назву «Три літа». В 1846 р. створює балади «Лілея» й «Русалка», наступного року (до арешту) — поему «Осика» («Відьма»). Тоді ж він задумує нове видання «Кобзаря», куди мали увійти його твори 1843—1847 рр. легального змісту. До цього видання пише у березні 1847 р. передмову, в якій викладає свою естетичну програму, закликає письменників до глибшого пізнання народу й різко критикує поверховий етнографізм і псевдонародність. Друзі й шанувальники поета збирали кошти на видання, однак воно не було здійснене через арешт поета.

Весною 1846 р. у Києві Шевченко знайомиться з М. Костомаровим, М. Гулаком, М. Савичем, О. Марковичем та іншими членами таємного антицарського та антикріпосницького Кирило-Мефодіївського братства і вступає в цю організацію. Братство виникло в річці західноєвропейських визвольних рухів (так званої «Молодої Європи») та слов'янського національного відродження. Його метою було пробудження національної самосвідомості українського народу через освіту в національному та християнсько-євангелістському дусі; ліквідація кріпацтва й запровадження демократичних свобод; створення федерації (власне конфедерації) рівних слов'янських народів. Твори періоду «трьох літ» мали безперечний вплив на програмні документи братства. У березні 1847 р. братство було розгромлене. Почалися арешти. Шевченка заарештували 5 квітня 1847 р., а 17-го привезли до Петербурга й на час слідства ув'язнили в казематі III відділу «Імператорської Його Величності Канцелярії», тобто охоранки.

Твори періоду «трьох літ» написані рукою зрілого майстра. Це час усвідомлення суті трагедії України в суспільно-політичному, національному, релігійному, морально-етичному вимірах. Переважали масштабні історіософські твори, де поет заглиблюється в минуле України, болісно шукаючи ті зламні моменти, що призвели до повної втрати самостійності й перетворення на колонію. Тверда віра в могутній вплив поетичного слова, зверненого до сучасників, зумовлює його активну позицію, неодмінну зверненість його до читача, ораторський характер стилю громадянської лірики цього періоду, не розрахованої на цензурний друк. Шевченкова поезія охоплює тепер значно ширше коло явищ суспільного буття, а художнє

відтворення дійсності стає соціально більш конкретним і аналітичним, ніж раніше. У творах періоду «трьох літ» політичні ідеї поета стають його художніми ідеями й визначальним формо-творчим чинником поезії, що зумовило його звернення до політичної сатири, інвективи, викривального монологу, до образів найширших художніх узагальнень, до умовності, фантастики, гротеску. Його революційні поезії одверто прагнуть активного впливу на свідомість читача. І водночас вони наскрізь ліричні. Ліричне начало наявне й у сатиричних поемах, воно — і в схвильованості розповіді поета, і в яскраво суб'єктивному забарвленні тропів, і в безпосередніх ліричних «втручаннях» у розповідь. Саме «образ автора» в політичній поезії Шевченка виростає в образ-характер. Політична Шевченкова поезія не стільки людинознавча, скільки суспільствознавча: головна її мета — присуд дійсності, яку художньо «моделює» поет, а предмет зображення — не людські характери та їхня психологія, а соціально-політичний «стан речей», типові для тогочасної дійсності суспільні обставини.

У громадянській ліриці з'являється образ поета-юродивого, який усе знає, розуміє, оплакує руїну-Україну, але якого люди не чують. Юродивий у християнській традиції — провісник, носій слова божого; і тим страшнішим є майбутнє людей, зайнятих марнославними клопатами, буденною метушнею і збайдужілих до спільної долі всієї нації. Поет не може змиритися з тим, що нелюдські зусилля народу, криваві жертви в боротьбі за волю й незалежність лишилися марними; вільна Україна пішла в непам'ять, опинилася в позачассі. Єдина надія поетова — на власне слово, яке пробудить націю («Чигринне, Чигринне...») — мотив, що набув нового, дійового змісту. Цей же образ юродивого виступить згодом у ліричній поемі-посланні «І мертвим, і живим...»

Іншу іпостась ліричного героя — уже не в трагічній поста-ті юродивого, а в бурлескній масці простака, започаткованій у полемічному вступі до «Гайдамаків», маємо розгорнутою у вступі та петербурзькому епізоді поеми «Сон (У всякого своя доля)» — ліричного памфлету, першого твору політичної сатири, — і в творчості Шевченка, і в новій українській літературі, — сатири, спрямованій проти соціального й національного гноблення українського народу, проти підвалин тодішнього соціально-політичного ладу — самодержавства, кріпосництва, церкви, проти рабської покірливості мас і національної зради верхівки українського суспільства, що пішла на службу імперській владі. Поема «Сон» стала принципово новим явищем у літературі не лише України, а й усієї імперії. У ній вперше в історії сатири самодержавство викривалося з позицій кріпосного селянства, яке усвідомило себе (в особі

Шевченка) політично. Цей твір поставив автора в один ряд з найвидатнішими сатириками світової літератури.

«Сон» як політичний памфлет був підготовлений усім попереднім розвитком автора «Кобзаря». Написанню поеми сприяло засвоєння традицій української сатиричної літератури, народного гумору, бурлеску, пародії, сатиричної творчості Гоголя (є певний зв'язок між гоголівським гротеском і фантастично-гротесковими образами «комедії»), російської волелюбної поезії (Пушкін, Лермонтов, декабристи, анонімні антицаристські твори, що поширювалися в списках). На образах поеми позначилося також знайомство Шевченка з поемами А. Міцкевича «Дзяди» і, можливо, Г. Гейне «Німеччина. Зимова казка». Та надихала його насамперед тогочасна дійсність. «Возвратясь в Малороссию...— відповідав він на допиті у III відділі,— я увидел нищету и ужасное угнетение крестьян помещиками, посессорами и экономами-целяхтичами, и все это делалось и делается именем государя и правительства».

Сюжетно-композиційний кістяк поеми — фантастичний політ оповідача вві сні над просторами Росії в пошуках «раю» в імперії Миколи I. Поет малює узагальнені до символу викривальні картини покріпаченої України («опухла дитина, голоднеє мре, а мати пшеницю на панщині жне»), сибірської каторги (перший в українській літературі образ покараного «царя волі», художньо ототожненого з Христом, розп'ятим між двома розбійниками). У цих фрагментах партія ліричного героя-розповідача набуває трагедійної тональності образу юродивого. Описові фрагменти змінюються монологами-інвективами ліричного героя. Із сибірського епізоду слово забирає ліричний оповідач з властивим йому ліричним звертанням до персонажів. Гротескно-фантастичне перетворення образів у сцені балу в палаці засвідчує перевагу ліричного начала; це стосується й містичної, на перший погляд, сцени коло пам'ятника Петру I — сцени-зародка майбутньої містерії «Великий льох». Однак «містика» у Шевченка позбавлена ірраціональності й жаху: душі загублених царем на будівництві Петербурга українських козаків і гетьмана Полуботка, в образі фольклорно традиційних білих пташок, мають засвідчити тяжкий злочин самодержця. Інвектива злочинцям Петру I і Катерині II є продовженням історіософської теми «Розритої могили» та «Чигрине, Чигрине...», транспонованої у містерійний вимір. У поемі «Сон» Шевченко вперше в українській літературі створює узагальнену художню панораму соціально-політичного буття Російської імперії у його найнеутівніших виявах. Це насамперед кріпосництво (образ українського села), рекрутчина й солдатчина, політичний терор (образ сибірської катор-

ти). Це цар і його поплічники (сцени в палаці). Це суспільно пасивний загал («недобитки православні»). Це зденационалізовані перевертні, що пішли служити імперському режимові. Це колоніальне гноблення України — винищення на каналних роботах козацьких полків — квіту народу; розправа над П. Полуботком, що зображений як ідеальний захисник України та мученик за її волю.

Глибоких соціально-політичних узагальнень досягає поет у сценах у царському палаці. Це — «висока карикатура» політично-філософського наповнення. Поет викриває не тільки Миколу I, а й самий принцип самодержавства як брутального й необмеженого законом самовладдя. Так, гротескова сцена «генерального мордобиття» (І. Франко) — це сатиричний символ державної «механіки» царизму, своєрідна політична метафора, що образно унаочнювала ієрархію насильства, на якому трималася царська влада. Кінцевий гротесковий епізод поеми, в якому від безглузлого крику царя зникає під землю його «челядь», а він залишається один — безсилий і смішний, — сатиричний символ, що розкриває примарність злої сили царизму. Такої інтелектуальної насиченості, високої ідейності, глибини соціально-філософської думки до Шевченка українська література ще не знала.

Гротесковий характер має й політична *поема-«містерія» «Великий льох»*, у якій Шевченко в алегорично-фантастичній формі осуджує явища минулого й сучасного України. Це драматизована поема, де авторові належить лише композиційна рамка, ліричний епілог та окремі ремарки, слово ж надане самим персонажам: їх трое у кожній із трьох сцен. Партії персонажів — це ліризовані монологи-передісторії трьох дівочих душ; злісне каркання й похвальба трьох ворон — злих демонів українського, російського та польського народів; безглузда суперечка трьох лірників. Дійового драматургічного характеру полілог ворон набуває лише в момент містеріальної кульмінації — повідомлення української ворони про народження двох близнят Іванів — антагоністів: майбутнього національного провідника та майбутнього ката України (мотив двійнят надзвичайно поширений у світових міфологіях). У поемі у філософсько-притчевій формі сконцентровано історіософію Шевченка — його погляд на трагічно-зламні моменти історії України й ментальність різних верств суспільства, їхню позицію, — тобто комплекс факторів, які призвели до повного поневолення й руїни. Виражено тут і його віру в глибинні життєтворчі струмені нації, яка народить свого визволителя, віру в міць її вільного духу — цього справжнього скарбу Великого льоху.

Якщо в поемах «Сон» і «Великий льох» Шевченко типізує дійсність, створюючи передусім сатиричні ситуації й картини життя, то в його політичних поезіях — «Кавказ», «І мертвим, і живим...», «Холодний яр», «Три літа» та інших основною формою сатиричного образотворення є ліричний монолог, сповнений обурення й сарказму. В цих Шевченкових інвективах і політичних медитаціях головним «героєм» стає, власне, думка-переживання поета, а на перший план виступають безпосереднє викриття й картання суспільного зла, сатиричні оцінки й характеристики.

Таким лірично-сатиричним монологом є один із найвидатніших творів світової політичної поезії — інвектива «Кавказ» (1845), у якій поет осуджує війну царизму проти горців і ушляковує боротьбу народу за свободу. Та змістом лірична поема виходить за локальні межі теми «кавказької війни». У ній, як і в поемі «Сон», сатирик викриває всю соціально-політичну систему миколаївської Росії, яка постала й збагатилася на безперервних загарбницьких війнах, насильстві над іншими народами, що «добровільно» (як народ Шаміля) приєднувалися до імперії. Колонізаторська сутність російського імперіалізму з його лицемірною офіційною демагогією, бездушно жорстоким військом, слухняною забюрократизованою церквою, розвінчана безжалюно й ушент. Поет утверджує ідею братерства та єднання народів імперії у боротьбі з самодержавством. «Кавказ», — писав І. Франко, — се огниста інвектива проти «темного царства» зі становища загальнолюдського, се, може, найкраще свідоцтво могутнього, всеобіймаючого, широго людського почуття нашого поета» [26, 137]. У «Кавказі» виявилися найхарактерніші риси Шевченкової сатири як сатири переважно ліричної, з властивими їй взаємопереходами ствердження й викриття, саркастичної й героїчної інтонацій, високого пафосу та зниження. Це художньо довершений твір, у якому розвиток і зіткнення поетичних мотивів підлягають законам музичної сонатної форми⁹.

Ці риси Шевченка як політичного сатирика наявні також у його посланні «І мертвим, і живим...» (1845), адресованому «землякам» — українській дворянській інтелігенції, ліберальному панству. Зміст його насамперед сатиричний: поет викриває фальшиве «народолюбство» лібералів, нещирість їхнього «патріотизму» та небажання знати ту реальну криваву ціну, яку сплачував народ, відстоюючи незалежність України. Але сатиру в творі підпорядковано позитивному завданню — спонукати адресатів послання захищати народні інтереси: це «усові-

⁹Чамата Н. П. Композиція поеми Шевченка «Кавказ» // Рад. літературознавство. 1983. № 10. С. 27—36.

стительна» сатира. Розуміючи, що для визволення нації з пут колоніальної залежності необхідні одностайні зусилля, тяжко переживаючи захланність кріпосників, що призводила до страшних соціальних конфліктів,— поет намагається пробудити в серцях кращої частини панства милосердя до своїх селян-кріпаків і патріотизм, усовістити їх або й застерегти, погрожуючи реальною перспективою кривавого повстання, яке знекровить націю. Метою ж була національна злагода за умови демократизації суспільства,— тільки таким чином можливе досягнення соціального, політичного й національного визволення; йому мало передувати визволення духовне й моральне. Ці засади — нове слово не тільки в українській літературі, а й в усій суспільній думці України. Випереджаючи історичну науку свого часу, Шевченко бачив у минулому України не ілюзорну національну гармонію, а боротьбу антагоністичних соціальних сил, гноблення народу пануючою верхівкою. Твір є шедевром ораторського стилю поета: полеміку за обидві сторони (автора й сатиричного адресата) провадить сам «власне автор» у діалогізованому іронічному чи й саркастичному монолозі, де чужа позиція й чужа мова пародійно переакцентовуються. Нестримний плин почуттів із контрастним чергуванням тональностей (сум, іронія, інвектива, сарказм, погроза, благання) виражений завдяки подиметрії та чергуванню віршових інтонацій (наспівної, ораторської, говірної). Недаремно П. Куліш у своїх спогадах порівнював ці полум'яні поетичні творіння часу «трьох літ» з «гуком воскреслої труби архангела», а їх автора вважав національним пророком,— такою непереборною була міць поетичного слова, яке немало спричинилося до політичної актуалізації програми Кирило-Мефодіївського братства.

Пройняті духом заперечення існуючого ладу такі перлини громадянської лірики Шевченка, як «Холодний яр», «Чигрине, Чигрине», «Гоголю», «Давидові псалми», «Три літа», «Як умру, то поховайте» та ін. Всі вони є ліричними творами, в яких поет не просто декларує «готову» думку, а переживає її, виборює, шукаючи відповідь на найпекучіші питання, що їх порушує час. Так, ліричним сюжетом вірша «Як умру, то поховайте» («Заповіт») — однієї з вершин світової політичної поезії — є розвиток думки-переживання про долю народну. Шевченко закликає народ повалити існуючий лад і побудувати нове, справедливе суспільство — «сім'ю вольну, нову». Ці революційні заклики поета висловлюють саме його пережиту серцем думку, вони породжені його вболіванням за народ. Провідна риса поезії Шевченка — нерозривна єдність особистого й громадського, його ліричного «я» і всенародного «ми». Ця риса властива не тільки політичній ліриці поета, а й усім

його ліричним поезіям. Навіть розкриваючи найінтимніше, він говорить про свою добу, про суспільство. Наприклад, у віршах «Чого мені тяжко, чого мені нудно» і «Заворожи мені, волхве» відбилися не просто особисті переживання поета, а його розчарування в оточенні («люди нависний»), болісний процес духовного прозрівання.

Так і в «Заповіті», у якому класичний жанр «пам'ятника» (Горацій, Беранже, Державін, Пушкін та ін.) поєднаний із бунтівним закличним гімном, зверненням до народу, який вивольється, — домінує почуття власної невіддільності від його долі. Екзистенційна ситуація тяжкої хвороби з невідомим її завершенням змусила поета відкинути спроби умовляння й усовіщання різного роду визискувачів та гнобителів і голосно закликати уярмлених людей до збройного повстання — раз і назавжди змити всю нечисть із рідної землі. Бунтарство поета сягає небачено далеко, переходячи крайню для глибоковіруючого християнина (яким усе життя залишався Шевченко) межу: навіть після смерті його душа не покине рідної землі й не упокоїться, доки рідний народ уярмлений. Це слово — вияв колосальної душевної сили, безмежного самозречення заради України. Ідеал «нової, великої, вольної» сім'ї, генетично закладений у колективному несвідомому мирного хліборобського українського народу (зброя служила лише для самозахисту), є змістом пророчої візії поета. Біблійна поетика й лексика служать, як і в посланні «І мертвим, і живим...», «Давидових псалмах», вираженню громадянської тематики. «Заповіт» став найпопулярнішою поезією Шевченка; десятки разів покладений на музику, він перетворився (в музичній інтерпретації Г. П. Гладкого) на неофіційний національний гімн.

Крім образу ліричного героя — гнівного й скорботного викривача суспільного зла, в політичних поезіях Шевченка майже не знаходимо образів-характерів. Предмет художнього зображення в них — насамперед «суспільні обставини», у функції яких виступають фактично й негативні персонажі (цар, пани-«земляки» тощо). Не належать до категорії образів-характерів і «вічні» образи, такі як Прометей («Кавказ»), «цар волі» («Сон»), у яких поет персоніфікує свої позитивні ідеї. Проблема створення образу-характеру постає перед Шевченком, коли він звертається до жанру побутової та історичної поеми.

Романтичний образ-характер патріота, борця «за темні люди» створив Шевченко в поемі «Сретик» (1845), написаній на сюжет із національно-визвольної боротьби Чехії XV ст. Його Гус, зберігаючи риси історичного Яна Гуса, є водночас образом ідеального героя, яким його уявляє народ (непохитність переконань, самопожертва, справедливість). На

відміну від ліричної манери більшості ліро-епічних поем Шевченка, тут автор майже не вдається до ліричного коментування подій (крім вступу, присвяченого П.-Й. Шафарикові та кінцівки-епілогу). Авторська позиція виявляється у зіткненні героїчної й сатиричної тем, контрасті образних характеристик, ідентифікації героя з саможертвним Христом. Завдяки численним альясам боротьба Гуса проти Ватикану асоціювалася в свідомості тогочасного читача з боротьбою сучасних йому «еретиків» — борців проти існуючого ладу. Велике значення мали й заклики поета до єднання слов'янських народів та опору німецькій експансії. Поема з її посвятою стала найповнішим виявом поглядів Шевченка на слов'янство як сім'ю рівноправних народів, «дітей старих слов'ян», які мають усвідомити цю єдність і вкупі вести боротьбу проти колоніальної залежності від різних «господарів» за своє національне, політичне, соціальне, релігійно-духовне відродження (подібні погляди поет висловив ще в 1841 р. у «Гайдамаках»).

Ніколи не полишали поета постійний біль і пекучий «національний сором» за принизливе становище нації («так сміються ж з України Стороннії люди!»); ніколи не переставав він шукати шляхів визволення. Та й уся суспільна атмосфера спонукала Шевченка до вироблення власної позиції у так званому слов'янському питанні: національно-визвольні рухи народів Європи, співробітництво славистів різних країн, дослідження історії і культури власних народів, підтримане могутньою хвилею романтичного світосприйняття й мистецтва тощо. Погляди Шевченка завдяки демократизмові, федералізму, піднесенню загальнонародських і загальнохристиянських духовних та етико-моральних цінностей протистояли гаслам російських слов'янофілів (О. Хомякова, К. Аксакова, І. Киреевського), заснованих на різко відмінних від української риси російської ментальності та панславистській проімперській ідеології. Поряд із полум'яними поезіями «Розрита могила», «Чигрине, Чигрине...», «Сон», «Кавказ», «І мертвим, і живим...» та іншими поема «Єретик» суттєво позначилася на формуванні ідеології Кирило-Мефодіївського братства (хоча остання далеко не в усьому збігалася з Шевченковою).

Риси ідеальності мають і позитивні образи-характери соціально-побутових поем з життя українського села — «Наймичка», «Сова» — та історично-побутової поеми «Невольник». В образах Ганни («Наймичка»), удови («Сова»), Степана, Ярини та її батька («Невольник») поет утілює свій (власне народний) ідеал життя «по правді». Його образам селян властиві органічна моральність, самопожертва, доброта й непоказний, «тихий» героїзм — не раптового душевного спалаху, а всього життя. І водночас його позитивні герої — не плід ідеалізації народу.

Поет реалістично типізував у образах своїх «справедниць» (Ганни, удовиці) найкращі реальні риси народного характеру. Свій етичний ідеал він знайшов саме в народному середовищі.

У романтичній фольклорно-пісенній поемі «Сова» (1844) Шевченко змалював і осудив одне з найстрашніших лих тогочасного народного життя — солдатчину, запроваджену Катериною II. Героїня поеми — стара наймичка-вдова — жертва не тільки безжалісної машини самодержавства, а й заможних селян, які віддали в рекрути замість своїх дітей її єдиного сина. У творі своєрідно поєднується реалістично зображене соціальне тло з сентиментально окресленим та романтично ідеалізованим образом героїні, смисл існування якої сконцентрований на синові. Розв'язка твору — типово романтична. Образ удови — це образ людини глибокого почуття, усе життя якої — материнський подвиг. Ще глибшої психологічної індивідуалізації досягає поет в образі Ганни («Наймичка», 1845). «Змалювання такої постаті з такою вірністю і правдою, з такою чарівною простотою і натуральністю, без ходульності і фальшивого пафосу ... як се зробив Шевченко, належить до найбільших тріумфів правдивої штуки і мусить уважатися за найкращий доказ геніальності Шевченка», — писав І. Франко [29, 469]. Ганна (наймичка в родині хуторян, де виховується її позашлюбний син Марко) заради щастя сина приховує, що вона його мати. Така неординарна психологічна ситуація дала можливість поетові якнайповніше розкрити образ своєї героїні — й глибину трагізму її життя, й духовну велич її натури.

«Наймичка» — етапний твір у розвитку Шевченкового психологічного реалізму. Поглибленню психологізації характерів сприяє широко застосований поетом і особливо ясно виявлений у побутових поемах спосіб розповіді, зітканої з «голосів», позицій, «чужої мови» персонажів; «чиста» розповідь від «автора» займає дуже мало місця. Погляд на події, їх оцінка, формально належні оповідачеві, насправді природно й непомітно передаються від одного персонажа до іншого, взаємно висвічуючись, створюючи реалістичну глибину психологічної перспективи. Шевченкові високою мірою властива лірична манера викладу (взірцем якої були байронічні поеми Пушкіна, повісті Г. Квітки-Основ'яненка) з її емоційною насиченістю, ліричними відступами, окликами, звертаннями (до героїв та до читача), тобто з усіма можливими виявами авторської співучасті й співпереживання. Один із небагатьох винятків — саме поема «Наймичка», манера викладу якої, на перший погляд, об'єктивна, позбавлена ліричних вигуків, звертань, відступів тощо. Однак завдяки багатоголосцю, зміні точок зору, внутрішній психологічній позиції стосовно героїв,

пестливій мові героїні, переданій у згоді з авторською оцінкою зображеного,— позиція автора й тут дуже виразна. Змальовуючи образи позитивних героїв з народу, він не просто протиставив свій етичний ідеал антилюдяному світові «темного царства», а й розкрив трагедію цього ідеалу, його несумісність із тодішніми умовами життя.

Період «трьох літ»— роки формування художньої системи зрілого Шевченка, яку характеризує органічне поєднання реалістичного й романтичного начал, причому домінуючою тенденцією стає прагнення об'єктивно відображати дійсність у всій складності її суперечностей. У ці й наступні роки поет пише твори, в яких реалістичне начало по-різному поєднується з романтичним («Сова», «Наймичка», «І мертвим, і живим...», «Сон», «Єретик»), і твори суто романтичні («Великий льох», «Розрита могила», історичні поезії періоду заслання), і повісті російською мовою, де переважає просвітительський реалізм, нерідко забарвлений нотками сентиментального замилювання.

Таке співіснування романтизму й реалізму в творчості зрілого Шевченка є індивідуальною особливістю його творчого методу. Цей метод — цілісний і водночас «відкритий», тобто це свідоме звертання поета до різних форм художнього узагальнення й різних виражальних засобів відповідно до тих завдань, які розв'язував. Так, у поемі «Сон» реалістично-тверезий і конкретно-історичний аналіз соціально-політичного буття миколаївської Росії реалізується переважно в образах умовно-гротескового, фантастичного плану, пов'язаних із романтичною традицією й зумовлених саме художнім завданням поета створити гранично узагальнений, «панорамний» образ «темного царства». Усі ці форми художнього узагальнення дістали згодом місце в зрілому реалізмі ХІХ ст. (Салтиков-Щедрін та ін.). Однак літературно-генетично вони пов'язані з романтизмом. Типологічно поеми «Сон» та «Великий льох» близькі до європейської романтично-сатиричної поеми першої половини ХІХ ст. (Міцкевич, Гейне, Петефі). Романтичний струмінь, наявний у творчості Шевченка до кінця його життя, своєрідно поєднувався з реалізмом, вводячи в нього ідеальне начало, збагачуючи його виражальні можливості, поглиблюючи психологізм інтроспекції.

Антицаристські твори з відбраного при арешті альбому «Три літа» стали головним доказом антидержавної діяльності Шевченка (його належність до Кирило-Мефодіївського братства не була доведена). «За створення підбурливих і найвищою мірою зухвалих віршів» його призначено рядовим до Окремого Оренбурзького корпусу. На вироку Микола І дописав: «Під найсуворіший нагляд із заборонаю писати й малювати». Були заборонені й Шевченкові книжки.

8 червня 1847 р. Шевченка привезли до Оренбурга, звідти до Орської фортеці, де він мав відбувати солдатську службу. Почалися місяці принизливої муштри. В Оренбурзі поет познайомився зі своїми земляками Ф. Лазаревським і С. Левицьким, які стали його друзями й допомагали йому на засланні, а в Орській фортеці — з польськими політичними засланцями І. Завадським, С. Крулікевичем, О. Фішером та ін. В Орську він порушив царську заборону писати свої нові твори й навіть записував до самодобних «закалявних» зшитків. Наприкінці 1849— на початку 1850 р. він переписав ці «невільницькі» поезії в саморобні книжечки, які, згодом, зшиті й переплетені, дістали назву «Малої книжки». В Орській фортеці поет написав 21 твір.

У 1848 р. на клопотання Шевченкових друзів його ввели як художника до складу Аральської описової експедиції, очолюваної О. Бутаковим. З жовтня 1848 р. до початку січня 1849 р. експедиція зимувала на острові Косарал, а з кінця січня до останнього тижня квітня 1850 р.— в укріпленні Раїм, розташованому поблизу гирла Сирдар'ї. Під час зимівлі Шевченко багато малював і написав понад 70 поезій. З травня експедиція продовжувала дослідження Аральського моря, наприкінці вересня повернулася до Раїма, а звідти до Оренбурга. На прохання Бутакова Шевченка залишили в Оренбурзі опрацьовувати матеріали експедиції, де він написав 12 поезій. Там потоваришував із польськими засланцями (зокрема, з Бр. Залеським) та штабс-капітаном К. Герном, який попередив Шевченка про наступний обшук і допоміг зберегти «Малу книжку».

23 квітня 1850 р. Шевченка заарештували за порушення царської заборони писати й малювати. Після слідства його перевели до Новопетровського укріплення на півострові Мангишлак, куди він прибув у середині жовтня 1850 р. Цей новий арешт мав фатальні наслідки для поетичної творчості Шевченка на засланні: з обережності він змушений був припинити писати вірші й відновив поетичну діяльність тільки незадовго до звільнення. Проте в ті роки він малював, ліпив з глини та алебастру, написав кілька повістей російською мовою і розпочав щоденник. У Новопетровському укріпленні Шевченко створив, зокрема, серію викривальних малюнків «Притча про блудного сина», яка є одним із найвищих здобутків в світовому мистецтві середини ХІХ ст. Загалом же всупереч царській забороні малювати (але з негласного дозволу безпосереднього начальства) на засланні він зробив сотні малюнків і начерків — переважно пейзажів, а також портретів і жанрових сцен. Сім років перебування в Новопетровському укріпленні — чи не найтяжчі у житті поета. Тільки співчуття

таких гуманних людей, як комендант укріплення А. Маєвський та його наступник І. Усков, дещо полегшувало становище безправного солдата-засланця. Після смерті Миколи І (лютий 1855 р.) друзі поета (Ф. Толстой та ін.) почали клопотатися про його звільнення. Та тільки 1 травня 1857 р. було дано офіційний дозвіл звільнити Шевченка з військової служби зі встановленням за ним нагляду й заборорою жити в столицях. 2 серпня 1857 р. Шевченко виїхав із Новопетровського укріплення, маючи намір оселитися в Петербурзі.

Поезії, написані на засланні, становлять *новий етап творчого розвитку Шевченка*. Його творчість цих років має характерні особливості, зумовлені новим життєвим досвідом. Наявна вже в період «трьох літ» загальна творча еволюція Шевченка до простоти й природності поетичного образу, до поглибленого психологізму повно й яскраво виявилась у його поезіях цих літ. Вражає й інтенсивність творчого процесу Шевченка-засланця. З десяти років заслання на активну поетичну діяльність припадають тільки перші три. Та за ці три роки він написав більше поезій, ніж за всі інші періоди своєї творчості. На відміну від періоду «трьох літ» Шевченко зі зрозумілою обережністю тепер майже не пише відверто політичних творів. Помітно збільшується кількість поезій на теми життя кріпацького села. В умовах кріпосницької Росії соціально-побутова тема, якій поет надавав виразно викривального спрямування, набувала політичного значення. Трагізм людської долі в «темному царстві» самодержавно-кріпосницького ладу й водночас здатність людини протистояти нелюдським суспільним обставинам — домінуюча тема «невільницької» поезії Шевченка, яка з «суто» соціальної переакцентується на морально-етичну.

У роки заслання Шевченко, як і раніше, працює в різних поетичних жанрах. Він пише соціально-побутові та побутово-етологічні поеми («Княжна», «Марина», «Москалева криниця», «Якби тобі довелось...», «Петрусь» та ін.), історичні поеми й вірші («Чернець», «Іржавець», «Заступила чорна хмара», «У неділеньку у святую» та ін.), вірші й поеми сатиричного змісту («П. С.», «Царі»). Та головний набуток його творчості 1847—1850 рр. — *лірика*. Лірика й особистого плану, й рольова, в якій чільне місце належить віршам у народнопісенному дусі; це — етап не тільки в його творчому розвитку, а й в українській поезії взагалі. Реалістичним психологізмом, природністю поетичного вислову вона випереджала літературну добу й створювала ґрунт для дальшого піднесення української поезії наприкінці ХІХ ст. (І. Франко, Леся Українка).

У ліриці, яку поет започаткував циклом «В казематі», з трагічними мотивами мук самотності, нудьги, ностальгії орга-

нічно поєднується героїчний мотив нескореності, духовного опору царизму. Рядок із вірша «N., N» («О думи мої о славо злая!») «Караюсь, мучуся, але не каюсь» можна поставити епіграфом до всієї «невільницької» лірики поета. Незламність, твердість переконань Шевченко засвідчував уже самим фактом творчості всупереч царській забороні. «Та вже ж нехай хоч розпнуть, А я без вірші не улежу», — писав він у поезії «Неначе степом чумаки» і майже тими ж словами: «...Хоч доведеться розп'ястись! А я таки мережать буду Тихенько білі листи» — у вірші «Лічу в неволі дні і ночі». Ліричний герой поета є, власне, його автопортретом, змальованим у всій конкретності індивідуальних рис, переживань і реальних життєвих обставин. Це реалістичний образ-характер. І водночас він є чимось більшим, ніж автопортрет, — *типом* нової людини, що вийшла з народу й присвятила життя служінню йому, типом, який тоді тільки народжувався. І Шевченко, що сам був одним із тих нових людей, уперше в українській літературі художньо зафіксував у своїй ліриці його появу.

Психологізм наявний уже в ранніх романтичних творах поета (образи Гонти в «Гайдамаках», «Причинна», «Утоплена», «Мар'яна-черниця» та ін.). У роки заслання остаточно утверджується й поглиблюється реалістичний психологізм Шевченка. «Дальше поглиблення реалізму в Шевченковій ліриці виявляється передусім у всебічній художній конкретизації та індивідуалізації поетичного переживання і всієї системи образів», — зазначає Л. Новиченко. «Індивідуальність, природність, «моментальність» і «вибуховість» ліричного переживання, не сковані жодною композиційною чи стилістичною умовністю...»¹⁰ — так характеризує дослідник «невільницьку» лірику. Знаходимо в ній гранично щире й правдиве відтворення внутрішнього світу людини, її думок і переживань у всій конкретності «моменту», що викликав відповідний «образ-настрій», якого ще не знала українська лірика. Поет не просто фіксує кінцевий результат думки-переживання, а відображає її живу динаміку, найтонші порухи душі. Його ліриці притаманні багатство асоціацій і нюансів, наявність різних «голосів», «позицій», словесних «партій», тез і антитез. Він мислить віршем. Психологічний реалізм поета визначив образну структуру його ліричних віршів (зокрема, «невимушеність» їхньої композиції, яка відображає розвиток думки-переживання).

Поряд із віршами, викликаними переживаннями арешту й заслання («Мені однаково, чи буду», «Самому чудно. А де ж

¹⁰Новиченко Л. Лірика // Шевченківський словник: У 2 т. К., 1976. Т. 1. С. 362.

дітись?», «Мов за подушне, оступили», «І знов мені не привезла» та ін.), велике місце в ліриці цього періоду займають автобіографічні поезії, навіяні спогадами про минуле («Якби ви знали, паничі», «Мені тринадцятий минало», «Г. З.», «Якби зострілися ми знову», почасти «А. О. Козачковському» та ін.). Засуджений на німоту, на мовчання, поет мучиться жахом лишитися не почутим, усвідомленням відокремленості від свого читача, до якого не докричатися, вічним питанням «для кого я пишу, для чого?»; ностальгією, привидом самотньої смерті на чужині («Хіба самому написати...», «Заросли шляхи тернами», «Сон» («Гори мої високі...»), «А нумо знову віршувати...», «Не гріє сонце на чужині», «Мов за подушне, оступили...», «Не для людей, тієї слави...»).

Спогадами про Україну, тугою за рідним краєм навіяні Шевченкові вірші в народнописенному дусі (пісні або ліричні мініатюри), більшість яких написано на Косаралі. Здебільшого це жіночі монологи, кожен з яких — психологічний шкід народнього жіночого характеру («І багата я», «Породила мене мати», «Не вернувся із походу», «Ой люлі, люлі, моя дитино», «Ой я свого чоловіка», «Якби мені, мамо, намисто» та ін.). Цим творам властива глибина відтворення психологічного стану ліричного персонажа при граничному лаконізмі розповіді. В ліричних монологах своїх знедолених героїнь поет своєрідно об'єктував власний душевний стан. У цих піснях і мініатюрах Шевченко черпав мотиви й образність із фольклорних джерел, підпорядковуючи запозичене своїй могутній творчій індивідуальності.

Хоч у роки заслання Шевченко пише значно менше творів одверто політичного змісту (як «Сон» і «Кавказ»), уся його поезія (і лірика, й поеми) наснажена духом заперечення існуючого ладу. Такі ліричні вірші, як «Не спалося, — а ніч, як море», «Якби ви знали, паничі», «П. С.», «І виріс я на чужині», соціально-побутові поеми «Княжна», «Марина», «Якби тобі довелось» та багато інших малюють картини воістину Дантового пекла життя селян у кріпацькому суспільстві. Висновок про те, що саме самодержавство є опорою й захисником кріпосників, цілком логічно випливає з творів поета. Водночас у творах переважно «жіночої» лірики («По улиці вітер віє», «Закувала зозуленька» та ін.) поет розкриває соціальну нерівність у селянському середовищі.

Однак «образ світу» Шевченка не обмежений селянською тематикою; він надзвичайно широкий. До шедеврів соціально-філософської лірики належать вірші «Пророк» (варіація теми, до якої зверталися Пушкін і Лермонтов), «Один у другого питаєм» (роздум про призначення людини), «Ми восени такі похожі», «Дурні та горді ми люди» та ін.), «О думи мої О славо

злая!» (роздуми про славу), «Мені здається, я не знаю» (поєднання медитації про славу з інвективою проти можновладців), «Полякам» (роздум про історичні взаємини Польщі та України і водночас заклик до дружби двох слов'янських народів) тощо. «Героєм» таких віршів є думка поета, а ліричним їх сюжетом — усвідомлення й переживання певної істини, що її осягає й здобуває поет у вірші. У цьому розумінні Шевченка можна назвати родоначальником інтелектуальної поезії в новій українській літературі.

Художня система зрілого Шевченка була відкритою й багатоваріантною, у ній синтезувалися романтизм і реалізм, елементи просвітительського класицизму й сентименталізму. Про плідність дальшого переосмислення романтичної традиції свідчать й історичні поезії періоду заслання — «Чернець», «Іржавець», «У неділеньку у святую», «Заступила чорна хмара», «Хустина», «Швачка», «Буває, в неволі іноді згадаю» та ін. Романтичне світовідчуття, органічно поєднуючись із реалістично-тверезим, аналітичним ставленням до дійсності, було взагалі властиве його творчій натурі. Звернення Шевченка-зсланця до тем минулого України й романтичне їх трактування зумовлені і ностальгією поета, і його роздумами про долю батьківщини, й особливо тим, що він тоді гостро відчував потребу внесення активного, героїчного начала в літературу. І змістом, і функціонально — прагненням пробуджувати соціальну й національну самосвідомість народу — майже всі ці твори належать до громадянської поезії. Наскрізна ідея історичних поезій Шевченка — ідея патріотизму, жертвовного служіння батьківщині, боротьби за волю, народоправства. В умовах миколаївської Росії рядки поеми «Чернець» (про С. Палія) «Братерська наша воля Без холопа і без пана» сприймалися не стільки як оцінка козацької демократії, скільки як заклик до сучасників утвердити новий, вільний лад «без холопа і без пана».

На відміну від поезій, створених на життєвому матеріалі сучасності, здебільшого реалістичних, майже всі історичні поезії Шевченка за змістом і стилем романтичні і в зображенні минулого України, і в прагненні поета створити образ ідеального героя, який був би прикладом для наслідування, і в дещо ідеалізованому трактуванні образів окремих історичних діячів (П. Дорошенко в «Заступила чорна хмара», Г. Лобода в «У неділеньку у святую»).

Усіх героїв цих творів по-романтичному характеризує одна провідна риса, здебільшого у граничному ступені її виявлення (найчастіше — це жертвна любов до батьківщини). За характером романтичного образотворення герої поезій «У неділеньку у святую», «Хустина», «Швачка», «У тієї Катерини»,

«Буває, в неволі іноді згадаю» нагадують героїв гоголівського «Тараса Бульби». У цих творах поет прагне не до відтворення певної події, а до історіософського осмислення історичної долі України, тобто продовжує будувати національний міф. Способів його творення декілька: це панорамний огляд та оцінка зламних моментів національної історії через спогади-роздуми учасника цих подій — Палія («Чернець»), старого козака («Сон — Гори мої високі...»), або через розповідь піднятого з братської могили іншого старого козака про трагічний епізод з часів визвольної війни із польською шляхтою («Буває, в неволі іноді згадаю...»), або через авторську історіософську медитацію («Заступила чорна хмара...», «Швачка», «Сон — Гори мої високі...»).

В останній ліричній поемі надзвичайно важливу роль виконує художній топос: панорама Переяславщини й Трахтемирівських гір утворює осереддя шевченківського національного міфу, його сакральний центр: тут наявні символічні топоніми та імена, що уособлюють етапи трагедії України, нагадують про ту колосальну ціну крові, якою платилося за свободу, згодом втрачену через насильство, підступи, зраду.

Поет усе життя залишався палким апологетом героїзму національно-визвольної боротьби українського народу та її провідників — гетьманів і старшин, які поклали за неї життя (С. Наливайко, Т. Федорович, П. Дорошенко, І. Мазепа, С. Палій, М. Залізняк, І. Гонта та ін.), розвінчуючи й дегероїзуючи (уже з 1845 р.) відступників, зрадників і перевертнів — хоч би якими б «ясновельможними» вони були (І. Самойлович, Г. Галаган, Кочубеї-Ногаї та ін.); неоднозначне ставлення до Б. Хмельницького теж залежить від цього критерію). І образ самого поета вписано в історичну панораму завдяки автобіографічній паралелі з образом старого козака, а також через ліричні монологи у вступі й кінцівці твору.

Шевченко творить національний міф і малюючи козацькі звичаї, способи організації — військової та громадської — життя народу (подібно до ранніх поезій «Іван Підкова» та «Гамалія») — у поезіях в стилі народної думи «У неділеньку у святую» (вибори гетьмана) та «Хустина» (епізод козацького воєнного походу), баладі «У тієї Катерини» (вага козацької честі та звичаю побратимства). Окреме місце серед історичних поезій Шевченка займає поема-цикл «Царі» («Старенька сестро Аполлона»). Сюжети біблійної і давньоруської історії поет використав як матеріал для сатиричної дискредитації ідеологічних підвалин сучасного йому ладу — царизму й церкви. Історичний предмет зображення включений тут у такі змістові контексти, які надали твору багатозначної інакомовності, що дає підстави говорити про параболічний характер його ху-

дожньої структури. Тяжіння до параболічних, притчеподібних структур найвиразніше виявилось згодом у Шевченкових поезіях останніх років його життя на біблійні й античні теми («Неофіти», «Саул», «Во Іудеї во дні они» та ін.).

На засланні Шевченко написав дев'ять побутових поем на сюжети з життя українського села. П'ять з них — «Княжна», «Варнак», «Меж скалами, неначе злодій», «Марина» («Неначе цвяшок, в серце вбитий»), «Якби тобі довелося» — одверто антикріпосницькі. Кожна з цих поем — розповідь про те, як кріпосницький лад ламає й калічить людські долі. Сюжетні колізії цих антикріпосницьких поем досить схожі: майже всі вони варіюють мотив збезчещення паном селянки (варіації того самого мотиву, як зазначалося, — характерна риса художньої індивідуальності поета). Такий аспект викриття кріпосництва через побут (зображення морального звиродніння панів, яке призводить до життєвої трагедії цілковито залежних від них і безправних кріпаків) не новий у поезії Шевченка («Слепая», «Відьма»). Та в побутових поемах років заслання з'являється й новий мотив — мотив стихійного опору скривджених панській сваволі («Варнак», «Марина», «Якби тобі довелося»).

Шевченкові побутові поеми — ліро-епічні. Це, за визначенням самого поета, «бувальщини», розповіді про «случай» («бог зна колишній случай В душі своїй перебираю Та списую...»), в яких, проте, наявний міцний ліричний струмінь (різного типу ліричні «втручання» поета в розповідь, суб'єктивно забарвлені оціночні епітети тощо). З прагненням поета піднести й возвеличити позитивного героя з народу пов'язаний і романтичний елемент, помітний у деяких побутових поемах («Марина», «Варнак»).

І. Франко звернув увагу на те, що Шевченко зображував у побутових поемах не так «пересічний, та зате ненастанний нагніт», як «випадки виїмкові», а панів «в найогиднішій постаті», хоч і «небагато пересадив, малюючи їх такими барвами» [26, 144]. Та якщо фабула деяких побутових поем, написаних на засланні й до заслання, справді побудована на виняткових випадках (мотив кровозмісного гріха пана з власною дочкою — в поемах «Слепая», «Відьма», «Княжна»), то самі явища, які викривав поет, — панська розпуста, знущання над кріпаками тощо — були типовими і змальовувалися на тлі типових суспільних обставин. У зображених по-плакатному постатях своїх «антигероїв» — поміщиків поет немов концентрував усе найогидніше, що породжувала кріпосницька система, досягаючи при цьому виняткової пристрасності викриття.

Однак це лише зовнішній пласт проблематики цих творів; поета цікавить моральне обличчя кріпосників та їхніх жертв.

Конфлікт має соціальне підґрунтя, але його суть — у сфері морально-етичній, загальнолюдській: герой завжди поставлений в ситуацію морального вибору — між добром і злом («Княжна», «Варнак», «Титарівна», «Марина», «Сотник», «Якби тобі довелось...», «Петрусь», «Москалева криниця», «Не спалося, а ніч, як море...», «У Вільні, городі преславнім...», «У тієї Катерини», «Ой, крикнули сірі гуси...»). Персонажі творів перебувають в екзистенційній, пограничній ситуації на межі життя й смерті — їм доводиться вибирати між власним природним правом на існування і самопожертвою, помстою і прощенням. Соціальне художнє дослідження проростає в загальнолюдський морально-етичний вимір, у філософію людського буття. Новим і незвичним для тодішнього читача було те, що цього найвищого духовного виміру сягали герої з простолюду, гноблені й упосліджені, нерідко — взагалі маргінальні, але в чиїх душах ховались і найвищі чесноти, й темне зло.

Максим з «Москалевої криниці», Петрусь із однойменної поеми, безіменна героїня поеми «Якби тобі довелось...» не вагаються перед самопожертвою як християнським моральним імперативом відплати за добро і навіть добром за зло, — останнє обрали Максим і герой поеми «Меж скалами, неначе злодій...»

Звернувшись до мотиву розбійництва, поширеному в західноєвропейській романтичній літературі, а ще більшою мірою — до фольклорного мотиву розкаяного розбійника, поет прагне зрозуміти, яким чином звичайна людина потрапляє на цей слизький від крові шлях, який означає моральну катастрофу; каяття героя свідчить про те, що в душі ніби вже й зовсім пропащої людини ще жевріє іскра сумління, яка спалахує очисним полум'ям під впливом або християнських релігійних цінностей (Варнак в однойменній поемі), або позитивного прикладу християнського життя по правді (Варнак у другій редакції «Москалевої криниці»).

Дещо осібно стоїть поема «Титарівна», в якій недавній сирота-безбаченко зображений аморальним, навіть демонічним. Незвичний для Шевченка містицизм служить, очевидно, знаком нелюдськості «борця Микити», вбивці Титарівни та їх спільної дитини, позбавленого самим Богом права на каяття і прощення.

Саме жанр поеми давав можливість Шевченкові змальовувати широку панораму тогочасного життя в його найсуттєвіших виявах. Можна сказати, що в добу, коли українська проза після смерті Квітки-Основ'яненка ледве животіла Шевченкова соціально-побутова поема перебрала на себе ролі масштабного епічного зображення й готувала ґрунт для май-

бутнього її піднесення. Наприклад, родовід прози Марка Вовчка в історико-літературному й типологічному планах пов'язаний як з українською прозою першої половини ХІХ ст., так і з Шевченковою побутовою поемою.

У поезії періоду заслання простежується дальша еволюція Шевченкової образності, зокрема його тропа, в напрямі індивідуалізації й реалістичної психологізації (навіть у віршах у народнопісенному дусі зменшується кількість традиційних фольклорних кліше). Найчастіше оригінальні, воістину новаторські Шевченкові тропи побудовано на народнопобутових асоціаціях, що надає їм життєвої конкретності, зображальності й своєрідної «прозаїчності» («Мов за подушне, оступили Оце мене на чужині Нудьга і осінь», «Неначе степом чумаки Уосени верству проходять, Так і мене минають годи», «А воля в гостях упилась Та до Миколи заблудила»). У таких тропях бачимо не тільки давню здатність поета «унаочнювати» в художньому образі абстрактну думку, а й уміння психологізувати троп, передати ним найскладніший психологічний стан. Психологізований, одушевлений троп домінує в тогочасній поезії Шевченка. Коли поет порівнює хатину на дніпровій кручі з сиротою, що прийшла топитися («Сон — Гори мої високії»), хатки Трахтемирова з торбинками, що їх розкидав п'яний старець (там же), роки з чумаками, що восени проходять степом («Неначе степом чумаки»), він тим самим не тільки створює зоровий образ предмета чи «унаочнює» поняття, а й відтворює власний психічний стан, своє ставлення до зображуваного. Психологізований характер мають такі новаторські, неповторно Шевченкові епітети, як «небо невмите», «заспані хвилі», «п'яний очерет», «нікчемне море», метафори «моє свято чорнобриве» та порівняння — «верба нагнулася, як та журба». У тропях цього типу поет досягає надзвичайної свіжості й експресивності образу, сміливо поєднуючи різні семантичні шари.

У цей час дещо меншає кількість метафоричних образів гротесково-фантастичного й символічного планів, характерних для політичної поезії періоду «трьох літ». Проте символіка та гротескова фантастика наявні в таких віршах, як «Косар», «Чума», «Пророк», «У бога за дверима лежала сокира», «Мені здається, я не знаю», «Буває, в неволі іноді згадаю».

Водночас у поезіях періоду арешту й заслання помітно зростає кількість автологічних (безтропних) віршів і віршових фрагментів у окремих творах — тенденція, яка відповідала загальній еволюції Шевченка до дедалі більшої натуральності художнього образу, своєрідної «прозаїзації» («Садок вишневий коло хати», «І досі сниться: під горою», «У Вільні, городі преславнім», «Утоптала стежечку тощо»).

У 1852—1857 рр. у Новопетровському укріпленні Шевченко написав російською мовою ряд *повістей*, з яких збереглося дев'ять — «Наймичка», «Варнак», «Княгиня», «Музыкант», «Несчастный», «Капитанша», «Близнецы», «Художник», «Прогулка с удовольствием и не без морали». Втрачено текст «Повести о безродном Петрусе». За словами Шевченка, він написав їх близько двадцяти. Жодної з повістей не пощастило надрукувати, хоча такі спроби він робив ще на засланні. Опубліковано їх тільки у 80-х роках ХІХ ст. Перші три з них були прозовою розробкою сюжетів поем («Наймичка», «Варнак», «Княжна»). Більшість із них написана на українському матеріалі («Наймичка», «Княгиня», «Музыкант», «Капитанша», «Прогулка с удовольствием и не без морали») або з додатком вражень заслання («Близнецы», «Варнак», «Несчастный»); виняток — повість «Художник» з часу навчання Шевченка в Академії мистецтв у Петербурзі.

Деякі повісті (особливо «Художник») містять надзвичайно важливий художньо трансформований автобіографічний матеріал про суспільні й естетичні погляди поета, про його дитинство, перший петербурзький період життя, заслання. Водночас пізнавальне й художнє значення повістей виходить за межі автобіографії. Зміст більшості з них пов'язаний з найпекучішим питанням тогочасного суспільного життя — кріпосництвом, що його письменник викривав як найбільше народне лихо («Княгиня», «Варнак», «Музыкант», «Несчастный», «Прогулка с удовольствием и не без морали»). Деякі його повісті є художнім дослідженням впливу середовища на становлення особистості («Близнецы», «Несчастный»).

Повісті багаті на людські типи, в них живуть і вирують різні світи; вододіл проходить передусім через морально-етичний вимір: люди різних станів оцінюються автором насамперед з погляду їх гуманізму; а їхній добробут і багатство служать або джерелом добрих справ, допомоги нужденним, або джерелом кривди, несправедливості, якщо стають метою існування. Шевченків ідеал людини, втілений у повістях, поєднує риси класичного й просвітительського ідеалу природної людини (Ж. Ж. Руссо), не зіпсуті фальшивими «цінностями» цивілізації для вибраних, а також доброго християнина, та риси викоханого авторською уявою національного інтелігента-трудівника, спадкоємця як класичної (і сквородинської теж), так і козацької традиції. Варіант останнього — зукраїнізований німець. Малое Шевченко й-ряд образів прекрасних селян — Олени та її брата-матроса («Прогулка...»), Лукії-наймички, солдата-вістового Омелька Тумана («Княгиня»). Осібна група героїв — люди мистецтва з їхньою трагедією — кріпацтвом.

Про значення теми трагічної долі кріпосного інтелігента свідчить той факт, що до Шевченка її розробляли в російській літературі М. Павлов («Іменини», 1835), О. Герцен («Сорока-злодійка», 1848). Свого роду дзеркальні пари утворені образами Саватія і Зосими Сокир («Близнець»), Наташі й Лізи — дочок поміщиці Софії Самійлівни («Музыкант»). Антагоністична група персонажів — розпусники-кріпосники, егоїстичні красуні, розбещені паничі й офіцери тощо. Найвиразнішим персонажем повістей виступає сам розповідач — мандрівний художник, «антикварій» — шукач старожитностей і всього прекрасного, — образ цілковито автобіографічний. Відкритий радощам, щедрий на захоплення й похвалу, розповідач-автор найбільшого заміняє пряму інвективу (найвищою мірою властиву його поезії) гіркоіронічним чи й саркастичним коментарем. Така авторська позиція спричинена не лише підцензурним характером повістей, які призначалися до друку, але й почуттям міри стосовно емпатичної насиченості розповідної манери прозового твору. Сам Шевченко — головний герой цих повістей.

Повістям властивий «стримано сатиричний побутопис» (О. Білецький), що подекуди переростає в пристрасні публіцистичні інвективи і поєднаний з проникливим ліризмом. У жанрово-стильовому плані повісті пов'язані з традиціями сентиментальних українських та етологічних російських повістей Г. Квітки-Основ'яненка, В. Наріжного, особливо ж — гоголівської прози, а також із західноєвропейським романом виховання (Жан Поль, Гете, Філдінг, Стерн, В. Скотт, Дікенс, Руссо, Вольтер та ін.).

Можна погодитися з думкою сучасних дослідників¹¹ про переважно просвітительський тип реалізму Шевченкових повістей, яким властиві соціально-виховна дидактична настанова, певна «прикладність», «доказовість» і заданість сюжетів і персонажів («Близнець», «Несчастный», «Прогулка с удовольствием и не без морали» та ін.). Не суперечить просвітительському типу реалізму й наявний у повістях виразний викривальний струмінь. Ці повісті є явищем українського літературного процесу, і не тільки тому, що їх автор — Шевченко, а й тому, що головний предмет художнього відображення в них — життя й побут українського суспільства першої половини ХІХ ст., зображені відчутно зукраїнізованою російською мовою за законами національного способу світовідчуття й висловлювання. У повістях домінує український тип художнього мислення, образотворення, національно-естетичний образ світу.

¹¹ Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини ХІХ ст. К., 1979.

12 червня 1857 р., за півтора місяця до звільнення із заслання, Шевченко почав писати щоденник («Журнал», як він його найчастіше називає у записах). Писав його російською мовою майже рік (останній запис — 13 липня 1858 р.), не призначаючи для друку, а для себе самого й для «люблячого друга», перед яким йому ні з чим було критися, — такого, як М. Лазаревський, А. Козачковський, Бр. Залеський, Я. Кухаренко та ін. Щоденник — безцінне джерело відомостей про життя й оточення поета, про його суспільно-політичні, філософські та художні погляди, про його ставлення до людей, з якими спілкувався, до значного кола явищ літератури, мистецтва, історії, суспільного життя тощо. Захоплює сміливість і ширість висловлювань, пристрасне зацікавлення усім помітним, що відбувається навколо, неситима жага пізнання й спілкування, нових мистецьких вражень, постатей, голосів, думок, публікацій. Це — найвидатніший твір Шевченкової мемуарної прози, «надзвичайно влучний автопортрет поета і людини», «не тільки одне з найцінніших до його життєпису джерел, а разом і ключ до його творчості, до того дивного секрету скоряти людські серця, викликати відповідні настрої, що високою мірою посідав наш поет»¹². Йому властиві надзвичайна ширість саморозкриття, глибина самоаналізу, влучність характеристик (часто сатиричних), реалістична повнокровність побутових зарисовок. Із щоденника постає образ воістину великої людини-митця й мислителя, людини чистої душі, по-дитячому відкритої, доброї, довірливої, безпосередньої в емоційних порухах людини, за буденністю якої, небагатою на зовнішні події, криється надзвичайно інтенсивне життя духу й вирування переживань.

У запису від 20 червня 1857 р. Шевченко наче підбив підсумок тяжким рокам свого заслання: «Все это неисповедимое горе, все роды унижения и поругания прошли, как будто не касаясь меня. Малейшего следа не оставили по себе. Опыт, говорят, есть лучший наш учитель. Но горький опыт прошел мимо меня невидимкою. Мне кажется, что я точно тот же, что был десять лет назад. Ни одна черта в моем внутреннем образе не изменилась. Хорошо ли это? Хорошо».

Коли Шевченко виїхав з Новопетровського укріплення, прямуючи через Астрахань, Нижній Новгород і Москву до Петербурга, він (як і комендант Новопетровського укріплення Усков, який дав дозвіл на виїзд) ще не знав, що в'їзд до столиць йому заборонено. Про це поет дізнався в Нижньому Новгороді, де йому довелося затриматися на кілька місяців, поки віце-президент Академії мистецтв Ф. Толстой не викло-

¹² Ефремов С. О. Літературно-критичні статті. К., 1993. С. 263.

потав дозвіл на його проживання в Петербурзі. У Нижньому Новгороді Шевченко написав поеми «Неофіти», «Юродивий» (незакінчена), ліричний триптих «Доля», «Муза», «Слава» та доопрацював свої «невільницькі» поезії, які переписав до «Більшої книжки».

У кінці березня 1858 р. Шевченко приїхав до Петербурга. Літературно-мистецька громадськість столиці палко зустріла поета. В останні роки життя він бере діяльну участь у громадському житті, виступає на літературних вечорах, стає одним із фундаторів Літературного фонду, допомагає недільним школам в Україні (складає й видає для них «Буквар южно-русский»), зближується з мистецькою інтелігенцією столиці імперії — І. Тургенєвим, М. Лесковим, М. Щербиною, Я. Полонським, братами Курочкіними, М. Чернишевським, А. Майковим та ін., з діячами польського визвольного руху — З. Сераковським, Е. Желіговським, Я. Станевичем, Й. Огризком та ін., товаришує з родиною Толстих, художником Л. Жемчужниковим, скульптором М. Микешиним. У ці ж роки постійно зустрічається і співпрацює з українськими літераторами Петербурга — М. Костомаровим, П. Кулішем, Д. Каменецьким, В. Білозерським, Д. Мордовцем та ін., бере участь у виданні альманаху «Хата» й підготовці до видання журналу «Основа». Справжня дружба встановилася між Шевченком і Марком Вовчком, якій він присвятив вірш «Марку Вовчку».

Влітку 1859 р. Шевченко відвідав Україну. Зустрівся в Кирилівці з братами й сестрою. Мав намір оселитися в Україні. Шукав клопоть ґрунту (але обов'язково щоб Дніпро був коло порога) — збудувати хату. Та 13 липня біля с. Прохорівка його заарештували за наклепницьким, мстивим доносом, що звинувачував поета у богохульстві. Звільнили тільки через місяць і запропонували негайно виїхати назад до Петербурга.

У ці роки Шевченко багато працював як художник, майже цілком присвятивши себе мистецтву офорту, багато в чому збагативши його художньо-технічні засоби (1860 р. Рада Академії мистецтв надала йому звання академіка гравірування). До активної поетичної творчості Шевченко повернувся не відразу: 1858 р. у Петербурзі написав лише два вірші, 1859 р. — 11 і велику поему «Марія», а 1860 р. — 32. Ще 1858 р. почав клопотатися про дозвіл на друкування творів (після повернення з заслання окремі його поезії з'являються в російських журналах, переважно без підпису автора). Сподівався видати зібрання творів у двох томах, де останній включив би твори, написані після арешту 1847 р., однак домогся дозволу цензури лише на перевидання давніх своїх поезій. У січні 1860 р. під назвою «Кобзар» вийшла збірка, яка скла-

далася з 17 написаних до заслання поезій (з тих тільки цикл «Давидові псалми» повністю опубліковано вперше). Того ж року вийшов «Кобзарь» Тараса Шевченка в перекладі російських поетів», упорядкований російським перекладачем М. Гербелем. А 1859 р. у Лейпцігу І. Головіним видано (без участі поета) збірку «Новые стихотворения Пушкина и Шевченки», де вперше надруковано шість нелегальних творів Шевченка, зокрема «Кавказ» і «Заповіт». Видання «Кобзаря» 1860 р. було прийнято передовою громадськістю як визначна літературно-суспільна подія (рецензії М. Добролюбова, М. Костомарова, М. Михайлова, Д. Мордовцева та ін.).

Надзвичайне творче й духовне піднесення, яке Шевченко пережив в останні роки, зумовлене насамперед загальною суспільно-політичною й психологічною атмосферою в країні напередодні важливих соціальних реформ, полегшення цензурних утисків, демократизації преси. Після заслання Шевченко писав й інтимну лірику, і вірші за народнопісними мотивами, та основним напрямом його творчості, як і в період «трьох літ», стає політична поезія. Уже перші його твори, написані по дорозі із заслання, — поеми «Неофіти» і «Юродивий», присвячені російській дійсності доби Миколи І.

В образах мучеників-християн поет утілює риси тих, хто ніс слово правди, протистояв насильництву, — тисяч борців і мучеників, а в сатиричному образі кесаря Нерона — реальні риси Миколи І (водночас це узагальнений образ будь-якого деспота). Поемі властиві езопівська інакомовність (поет сподівався коли-небудь її надрукувати), насиченість політичними алюзіями, параболічність. Функціонально вона близька до соціально повчальної притчі (у присвяті Шевченко писав, що його поема «притчею стане Розпинателям народним, Грядущим тиранам»). Новим розумінням людського призначення була й ідея саможертвовного служіння загальнолюдським ідеалам християнства, ідеалам добра й справедливості, втілена в образах Алкіда та його матері; поема ушляхувала мучеників, які поклали життя за торжество «правди й любові». Незакінчена поема «Юродивий» (що виникла із задуму епопеї «Сатрап и Дервиш») — лірико-сатиричний монолог, не розрахований на цензурний друк і спрямований проти «царя-фельдфебеля» Миколи І, його сатрапів в Україні, українського панства й покірливого загалу. Викривальна тема поеми поєднується з позитивною — ушляхенням декабристів і відчайдушного, саможертвовного опору одинаків.

Обидві поеми — своєрідний «порахунок» поета з ненависною йому добою «миколаївщини». Усі наступні його громадянські поезії (за винятком поеми «Марія») — це лірика, нав'язана політичною реальністю передреформених років. Пану-

ючий настрої політичної лірики Шевченка 1858—1861 рр.—пристрасне жадання, коли «Минуть.. Дні беззаконія і зла» («Подражаніє Іезекіїлю. Глава 19»), коли «слово нове» розуму і правди «люди окрадений спасе Од ласки царської» («Осія. Глава XIV»), а «на оновленій землі Врага не буде, супостата» («І Архімед, і Галілей»). Поезія цих років пройнята історичним оптимізмом, вірою в майбутню перемогу суспільної справедливості й водночас болісними переживаннями, викликаними пасивністю народних мас («І день іде, і ніч іде», «О люди! люди небораки!»).

Конкретний зміст революційних поезій Шевченка останніх років життя визначала насамперед боротьба прогресивних суспільних сил за розв'язання селянського питання в інтересах народу. Головною темою його політичної лірики стає критика царистських ілюзій («Я не нездужаю, нівроку...», «Колись-то ще, во время оно», в поезіях «Во Іудеї во дні они», «Осія. Глава XIV»). В останній поет знайшов найнещадніші слова для осуду сервілістського українського панства як головної причини історичних бідувань України. Тут, як і у вірші «Бували війни й військовії свари», Шевченко пророчить загибель не тільки царю, а й панівному класові України, що пов'язав свою долю з царизмом.

Провіщання торжества правди, антисамодержавні й антикріпосницькі інвективи — наскрізні мотиви Шевченкової поезії останніх років, мотиви, безперечно, навіяні розгортанням визвольного руху в країні («Подражаніє Іезекіїлю. Глава 19», «І Архімед, і Галілей», «Світе ясний! Світе тихий!..», «І тут, і всюди — скрізь погано...», «Хоча лежачого й не б'ють...» та ін.). У вірші «Ісаїя. Глава 35» поет у формі біблійного пророцтва висловлює заповітні думки про вільне, щасливе життя народу після перемоги над сучасними «владиками». Картає поет і церковну облуду, всіляке мракобісся й святенницьку мораль служителів офіційної церкви («Світе ясний! Світе тихий!..», «Гімн черничий», «Умре муж велій в власяниці»).

У ці ж роки Шевченко пише вірші інтимного змісту, навіяні мріями про особисте щастя, спогляданням жіночої краси. Та характерно, що і в інтимній ліриці він лишається поетом-громадянином: особиста тема у нього раз у раз переростає в громадянську («Така, як ти, колись лілея», «Ликері»). Спершу з Харитиною Довгополенко, потім — з Ликерою Полусмак пов'язував Шевченко заповітну мрію про створення родинного гнізда в Україні, в хатині над Дніпром. Руйнація цих надій, занепад здоров'я вели до усвідомлення безвиході, жахали перспективою самотньої старості. Вірші останніх місяців життя поета вражають трагізмом, безнадією, — почуттями, яким раніше душа поета чинила опір («Якби з ким сісти хліба з'їсти...», «Не нарікаю я на Бога...»).

Шевченкова поезія після заслання — новий етап його ідейно-творчого розвитку. Змінився вже самий «образ світу». Як і в поезії попередніх років, це той самий ворожий народові антагоністичний світ «темного царства». Та якщо в поезіях періоду «трьох літ» і заслання найвніше передчуття майбутньої кризи самодержавно-кріпосницького ладу, то в поезіях після заслання з'являється усвідомлення *настання* цієї кризи, того, що «Уже встає святая зоря» («Неофіти»), що «Уже потроху і минають Дні беззаконія і зла» («Подражаніє Іезекілію. Глава 19»). Якщо в поезіях періоду заслання переважали теми й образи соціально-побутового плану, то тепер вони кількісно значно поступаються темам і образам, зміст яких — безпосередня політична боротьба.

Саме звернення до політичної поезії зумовило й специфіку образотворення, і характер Шевченкового вірша останніх років життя — тяжіння до сатиричної образності, широке використання політичних метафор і символів, настанова на викривальний, ораторський вірш (у якому домінує чотиристопний ямб). У цьому розумінні Шевченкова творчість після заслання за спрямуванням і характером образотворення — ніби повернення до творчих засад поезії «трьох літ», але повернення на вищому ідейному етапі. У більшості політичних поезій Шевченка так чи інакше присутня сатира. Це переважно лірична сатира — пристрасні монологи-інвективи. Але іноді поет удається й до фабульної сатири («Колись-то ще, во время оно»), до сатиричних куплетів («Гімн черничий») і саркастичних «плачів» («Умре муж велій в власяниці»). У галереї сатиричних образів Шевченка тих років є й реальні історичні діячі — Микола I, Олександр II, цариця Олександра Федорівна, Д. Гібіков, М. Долгоруков, В. Аскоченський, О. Хомяков, і збірні образи «царів», «царят», «панства».

Одна з найхарактерніших особливостей Шевченкового образотворення цього періоду — широке використання в політичній поезії *біблійних і античних образів та мотивів* («Неофіти», «Ісаія. Глава 35», «Подражаніє 11 псалму», «Подражаніє Іезекілію. Глава 19», «Осія. Глава XIV», «N. N.— Така, як ти, колись лілея...», «Во Іудеї во дні они», «Марія», «Саул», «Колись-то ще, во время оно»), хоча він спорадично звертався до них і раніше («Давидові псалми», «Царі»). Посилення його інтересу до цього джерела пов'язане насамперед із тим, що форма біблійних пророцтв про загибель «нечестивих», у яких інвектива поєднувалася з вірою в неминучу перемогу правди, відповідала власним шуканням Шевченка — політичного лірика. Сповнена обурення поетична мова біблійних пророків виявилася співзвучною викривальній патетиці автора «Осії». За словами О. Білецького, «біблійні книги допомагали Шевчен-

кові знайти вираз для тієї стихії, яка дедалі виразніше опанувала його творчість: для стихії громадянського пафосу»¹³. Біблія давала Шевченкові авторитетні з погляду християнської моралі та загальнолюдських цінностей мотиви й образи для створення поезій активного громадянського звучання. У цьому поет спирався на сталу традицію світової громадянської поезії (Дж.-Г. Байрон, Р. Бернс, Г. Гейне, А. Міцкевич, Ю. Словацький, Ю.-Б. Залеський, О. Пушкін, М. Язиков, поети-декабристи та ін.). Переосмислюючи біблійні образи й стильові формули, поет звеличував сучасну йому визвольну боротьбу. Та поряд із пафосними «подражаннями» — інвективами й пророцтвами — він писав твори, для яких характерне сатиричне бурлескно-пародійне використання біблійних і античних мотивів («Саул», «Во Іудеї во дні они...», «Колись-то це, во время оно...»).

Біблійні та античні сюжети й образи у Шевченка здебільшого мають характер своєрідних політичних метафор, символів і образних алюзій. Це стосується й цілих творів, і окремих образів. Тут біблійний сюжет і поетика стають художнім засобом образного узагальнення найзлободеннішого політичного змісту. Так, «Подражання Іезекіїлю. Глава 19» — це розгорнута політична метафора майбутньої розправи з сучасними поетові царями. Такою ж розгорнутою політичною метафорою є «Подражання 11 псалму», де за біблійною атрибутикою легко прочитується актуальний зміст — заклик до визволення «людей закованих», «рабів німих». Пройнята визвольним пафосом поема «Марія» — не просто нове прочитання євангельського сюжету й нова варіація «вічних образів» Христа й Марії, а твір, у якому поет в узагальнених до символу образах возвеличив саму ідею боротьби за волю, добро і правду. В цій поемі Шевченко свідомо «українізував» побут стародавньої Іудеї, щоб допомогти читачеві асоціювати героїв твору з сучасними борцями «за волюнку, святую волю».

В поезіях на біблійні мотиви поет тяжіє до гранично узагальненого образу притчевого або символічного характеру, до персоніфікації ідей. Так, Марія, Христос («Марія»), Алкід («Неофіти») — це не стільки індивідуалізовані характери, скільки персоніфікації ідеї самопожертви. «Саул» — своєрідна антицаристська притча про те, як колись вільні іудеї виблагали у бога собі на горе царя. Як і в період «трьох літ», Шевченко широко використовує постійні тропи метафорично-символічного характеру, образи-знаки: «воля», «правда», «хата», «кайдани», «раби», «шляхи», «німі», «сліпі», «святі», які за

¹³ Білецький О. Шевченко і західноєвропейські літератури // Збір. праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2. С. 283.

всієї своєї емблематичної абстрактності мали хоч і неоднозначний, але досить конкретний соціально-політичний та етичний зміст (наприклад, «правда» — це образ-знак тієї правди, що її несли народові його визволителі, правди справедливого суспільного ладу, правди «роботящих умів» і «роботящих рук»).

Звернення до античної та біблійної традицій, яке особливо виявилось вже в пізніх російських повістях 1855—1858 рр., пов'язане також із збагаченням його світоглядних обширів, тривалими роздумами над кардинальними проблемами буття суспільства, людини в ньому, себе як поета між людьми. Виробивши ще за часів «трьох літ» стали історіософію України, Шевченко прагнув збагнути ті ідеї та ідеали, до яких треба прагнути людству, щоб стати вільним і щасливим. І давно знайдені християнські — а водночас і загальнолюдські — ідеали любові, рівності, братерства, а також і необхідності самопожертви заради їх торжества, — постали перед ним як абсолютна й безальтернативна цінність. «Неофіти» й «Марія» — саме про це.

«Марія» є вершиною розвитку антропософії поета, найвищим утіленням його філософії людини в обох іпостасях — жіночій і чоловічій. Герой поета розвивався від образу безталанного сироти — шукача долі, через образи борців із неправдою, месників за кривди (Ярема, Варнак) аж до образів праведників, які втілювали християнську любов до правди, справедливості, братерські почуття до всіх людей, незламність перед насильством, тобто мучеництво (Ян Гус, Максим, Відьма, Алкід); і як завершення — образ Христа-людини в «Марії». Образи героїнь — це самотні дівчата, що прагнуть кохання, і — найбільший його біль — образи покриток: від Катерини до Марії. Йшлося про порушення природного закону роду, який оберігав родину як основу суспільства, основу нації, запоруку її існування. Шевченко, розуміючи це й підносячи материнство й родину як найвище благо людського буття, глибоко співчував і тяжко переживав трагедію покритки та її дитини-байстряти. Проблема полягала в тому, як усіма зневаженій жінці повернутися в громаду¹⁴; і поет шукав ці шляхи. Його Катерина ще не знає їх і власним життям спокутує провину. Наймичка спокутує провину перед сином тим, що відмовляється від права назватися матір'ю і виховує свою дитину формально як наймичка, а присутньо — як найвідданіша мати. Відьма спокутує свою провину божевільям, а тоді підноситься над праг-

¹⁴ Шлемкевич М. Глибинна верства світогляду Шевченка // Шлемкевич М. Верхи життя і творчості: Промови. Доповіді. Нью-Йорк; Торонто, 1858.

ненням помсти, прощає кривдникові й безкорисливо служить громаді. Це, власне, на думку Л. Плюща¹⁵, — перший образ жінки-праведниці у Шевченка. Найвище підносить поет саможертвоних матерів — чи то шлюбну жінку (матір Алкіда в «Неофітах»), чи покритку Марію. Позбавивши євангельську історію будь-якої містики, поет не принизив Марію; навпаки, умістив її як найбільший скарб «в душі невольничій, малій, В душі скорбящей і убогій», творячи апофеоз родини — матері й сина, що віддали себе громадському служінню заради високих ідеалів правди, справедливості, «всетворящої» любові, братерства.

Шевченкові традиції постановки животрепетних проблем буття в творах на античні і біблійні сюжети і параболічного типу художнього узагальнення плідно розвинули згодом І. Франко і Леся Українка (поема «Мойсей» Франка, драматичні етюди Лесі Українки «Вавилонський полон», «В катакомбах», драматична поема «Кассандра»).

Тенденція до «абстрагованої» образності, до образів-символів і персоніфікацій, до притчеподібних (параболічних) наскрізних структур, побудованих на асоціаціях біблійного й античного змісту, посилюється в тогочасній Шевченковій ліриці тенденцією до зображення конкретного життєвого випадку у формах самого життя. Причому такий випадок («момент життя», «картинка з натури») підноситься до глибокого соціально-художнього узагальнення й стає подекуди відправним пунктом політичних медитацій поета. Приклад подібних ліричних «картинок» з натури — вірші «Дівча любе, чорнобриве...», «О люди! люди небораки!..», «Якось-то йдучи уночі...». У цих віршах поет змальовує конкретний життєвий випадок з усіма його побутовими подробицями, не вдаючись до будь-яких образних умовностей. Безпосереднє життєве спостереження невіддільне тут від образу думки-переживання поета і переростає в ліричний роздум.

Шевченкова політична лірика — це власне лірика, а не віршова публіцистика. І саме в цьому — один із секретів її емоційного впливу на читача. Їй властиві концентрація думки, драматизм ліричного переживання, експресивність стилю, гранична щирість і простота поетичного вислову.

Ось характерна для Шевченка медитація, якою завершується вірш «О люди! люди небораки!..»:

Чи буде суд! Чи буде кара!
Царям, царятам на землі?
Чи буде правда між людьми?

¹⁵Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка: Навколо «Москалевої криниці». Едмонтон, 1986.

Повинна бути, бо сонце стане
І осквернену землю спалить.

Ці рядки характерні для Шевченка експресивним стилем, «вибуховістю» переживання ліричного «моменту», драматизмом поетичної думки, породженої спостереженням і осмисленням суперечностей буття тогочасного суспільства.

Шевченкова поезія — це справді поезія мислі, яка стоїть на рівні передової соціально-політичної думки своєї доби. Значення Шевченка в історії українського художнього слова зокрема в тому, що він надзвичайно розширив тематично-змістові обрії української літератури, зробив її найважливішим чинником розвитку суспільної свідомості й визвольного руху в Україні та Росії, більше, ніж будь-хто з українських письменників, наблизив літературу до народу, який визнав його своїм поетом і речником.

Заслання підірвало здоров'я Шевченка. На початку 1861 р. він тяжко захворів і 10 березня помер. Незадовго до смерті написав останній вірш — «Чи не покинуть нам, небого...» Проводжав в останню-путь поета чи не весь літературно-мистецький Петербург (зокрема, М. Костомаров, П. Куліш, М. Некрасов, М. Михайлов, Ф. Достоевський, М. Салтиков-Щедрін, М. Лесков, В. Білозерський, Г. Честахівський). Похований був на Смоленському кладовищі. Через два місяці, виконуючи заповіт поета, друзі перевезли його тіло в Україну й поховали на Чернечій (тепер Тарасова) горі поблизу Канева.

Смерть Шевченка була величезною втратою не тільки для української літератури, а й для всього письменства. Та його поезія жила, діяла, поширювалася в списках, а також у російських та закордонних виданнях (празьке видання «Кобзаря» 1876 р. вмістило більшість позацензурних творів поета). З 60-х років XIX ст. з'являються перші закордонні праці про його життя і творчість та переклади творів різними мовами світу. Шевченкова поезія й по смерті поета залишається могутнім чинником українського літературного процесу. Його творчість стала новим етапом у розвитку естетичного мислення українського народу. Вона визначила на десятиліття вперед дальший поступ української літератури (не тільки поезії, а й прози і драматургії), прискорила український літературний процес. Шевченко, ім'я якого стоїть в одному ряду з іменами Гейне, Петефі, Міцкевича, Пушкіна, Лермонтова, підніс українську літературу до рівня найрозвиненіших літератур світу. Є певна типологічна подібність між творчістю Шевченка й творчістю європейських поетів його доби, пов'язаних із визвольними рухами, — Міцкевича, Петефі, Беранже, Барб'є, Гейне. Та, як писав О. Білецький: «В історії світової літератури першої половини XIX ст. Шевченко, мабуть, єдиний поет,

який цілком зосередився на ідеї визволення трудящих і висловив цю ідею з незрівнянною силою поетичного слова»¹⁶. Цим насамперед і пояснюється великий вплив Шевченка на літератури слов'янських народів (болгарського, чеського, польського та ін.), виразно помітний уже в другій половині XIX ст.

Шевченкова поезія стала етапом і в розвитку української літературної мови. Шевченко завершив процес її формування, розпочатий ще його попередниками (Котляревський, Квітка-Основ'яненко, поети-романтики та ін.), здійснивши її синтез із живою народною мовою і збагативши виражальні можливості українського художнього слова.

Глибинний ідейно-естетичний вплив Шевченка, що виходить далеко за рамки вузькоформального впливу, позначився на творчості чи не всіх українських письменників.

Вихований в силовому полі романтичної європейської культури, імпульсивний романтик і лірик навіть за вдачею, він приніс у світову літературу свій індивідуальний тип романтичної творчої системи, позначений синкретизмом стилів, природною реалістичністю світосприйняття. З творів Шевченка перед європейським читачем поставав неповторний, яскраво національний образ України й образ великого поета, що став символічним уособленням українця та його світу. «Давши людству краще з українського, він в той же час дав українському краще з вселюдського — в самому рівні і якості своєї думки, свого слова»¹⁷.

Поезія Шевченка і його постать ніколи не були для українців обмеженими тільки рамками літератури чи й навіть культури, — Шевченко є явищем української духовності, могутнім джерелом національної самосвідомості, учасником історичного життя народу, порадиником, Батьком, навіть пророком майбутнього та апостолом правди, символом України. Україна була для нього всім, і він є нині всім для українців. Жоден з поетів нового часу не здатний дорівнятись у цьому до Шевченка, чий заповіт завжди єднатиме людей у служінні Україні:

Свою Україну любіть,
Любіть її... Во время люте,
В останню тяжкую минуту
За неї Господа моліть.

¹⁶Белецкий А. И. Мировое значение творчества Тараса Шевченко // Тарас Шевченко. М., 1962. С. 24—25.

¹⁷Дзюба І. М. Довіку насущний: Світи Тараса Шевченка. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Львів. 1991. С. 299.

Список рекомендованої літератури

- Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 6 т. К., 1963—1964.
- Тарас Шевченко.* Повне зібрання творів: У 12 т. К., 1989—1991. Т. 1—3.
- Тарас Шевченко: Документи та матеріали до біографії. 1814—1861. К., 1982.
- Бойко Ю.* Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури // *Бойко Ю.* Вибрані праці. К., 1992.
- Бородін В. С. та інші.* Т. Г. Шевченко. Біографія. К., 1984.
- Воспоминання о Тарасе Шевченко. К., 1988.
- Дзюба І. М.* «Застукали сердепну волю...» (Шевченків «Кавказ» на тлі непроминального минулого) // *Сучасність.* 1995. № 3, 4.
- Дзюба І. М.* У всякого своя доля (Епізод із стосунків Шевченка зі слов'янофілами). Літературно-критичний нарис. К., 1989.
- Івакін Ю. О.* Коментар до «Кобзаря». Поезії до заслання. К., 1964.
- Івакін Ю. О.* Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847—1861 рр. К., 1966.
- Івакін Ю.* Нотатки шевченкознавця. К., 1986.
- Івакін Ю.* Сатира Шевченка. К., 1959.
- Івакін Ю.* Стиль політичної поезії Шевченка. К., 1961.
- Колесса Ф.* Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка // *Колесса Ф. М.* Фольклористичні праці. К., 1970.
- Коцюбинська М. Х.* Етюди про поезику Шевченка. Літературно-критичний нарис. К., 1990.
- Навроцький В.* «Гайдамаки» Тараса Шевченка. Джерела. Стиль. Композиція. Харків, 1928.
- Приходько П. Г.* Шевченко і український романтизм 30—50-х рр. XIX ст. К., 1963.
- Смілянська В. Л.* «Святим огненным словом...». Тарас Шевченко: Поетика. К., 1990.
- Смілянська В. Л.* Стиль поезії Шевченка. К., 1981.
- Творчий метод і поезика Т. Г. Шевченка. К., 1980.
- Шевченківський словник: У 2 т. К., 1976—1977.

Леонід Глібов

(1827—1893)

Чотири десятиліття (від початку 50-х до початку 90-х років) працював в українській поезії Леонід Глібов, з ім'ям якого пов'язані створення оригінальної модифікації жанру байки і розвиток деяких тенденцій лірики. Зберігаючи внутрішню єдність упродовж десятиліть, не улягаючи різкій еволюції, його творчість не тільки по-своєму відгукувалася на жанрові й стильові шукання української поезії, а й подала своє оригінальне трактування її проблематики, національного й культурософського смислу.

Леонід Іванович Глібов народився 21 лютого (5 березня за н. ст.) 1897 р. у с. Веселий Поділ Хорольського повіту (тепер Семенівський р-н) на Полтавщині в сім'ї управителя великопанських маєтків, згодом дрібного поміщика. Здобувши освіту в домі магнатів Родзянків, продовжував навчання у Полтавській гімназії (1840—1847). Початком літературної діяльності Глібова можна вважати 1841 р.; цим роком датований російськомовний вірш «Сон» (зберігся в перекладі українською мовою). Ще під час навчання поета в гімназії була видана збірка «Стихотворения Леонида Глебова. 1845 и 1846» (Полтава, 1847), до якої ввійшло 50 поетичних творів (за характером своїм — відгомони пізнього романтизму в російській поезії).

Гімназії Глібов не закінчив, вийшовши з 6-го класу; далі навчався в Ніжинському юридичному ліцеї кн. Безбородька. Трирічну на той час програму ліцею він проходив шість років (1849—1855) через хвороби, смерть батька, родинні клопоти тощо. В ліцеї Глібов продовжує поетичну творчість російською мовою та робить спроби писати й по-українськи. У 1853 р. в «Черниговских губернских ведомостях» з'являються друком понад 20 байок поета, через два роки — його перші україномовні вірші.

З 1858 р. Глібов працює вчителем історії та географії в чоловічій гімназії Чернігова. В середовищі інтелігенції міста (С. Ніс, О. Маркович, О. Лазаревський, О. Тищинський та ін.) народжується ідея першого у Наддніпрянській Україні неофіційного видання. Ним стала газета «Черниговский листок» (липень 1861—серпень 1863 р.). Основні клопоти щодо організації газети взяв на себе Глібов; він і став її видавцем та редактором.

Для любительської театральної трупи Глібов пише тоді ж одноактівку «Сусіди» («До мирового!») та фрагмент комедії «Хуторяночка», пізніше переробленої в одноактівку «Весельє люди, или Кровь — не вода». У петербурзькій «Основі» з'являється ряд його байок (переважно передруки). Більшість написаних доти творів цього жанру (36) увійшли в збірку «Байки», видану в Києві 1863 р.

Із серпня того ж року Глібов зазнає адміністративних переслідувань, спричинених дружніми стосунками з одним із членів підпільного товариства «Земля і воля». І хоч ніяких матеріалів, які б засвідчували близькість поета до революційних кіл, службам знайти не вдалося, видання «Черниговского листка» було припинено, Глібова звільнено з посади вчителя гімназії, а трохи згодом знищено нерозповсюджений тираж його «Байок». Із жовтня 1863 р. для письменника почалися довгі місяці й роки безробіття під адміністративним наглядом,

злігодні, побільшені також хворобами та домашніми нещастями. Тільки наприкінці 1867 р. чернігівське земство призначило його на посаду завідувача друкарнею, де він і працював до кінця життя.

У 1872 р. в Чернігові здійснено друге видання «Байок», куди ввійшло 50 творів (повторене в Києві 1882 р.). Наступні спроби видань чи перевидань байок за життя Глібова напштовхувалися на цензурні заборони: «по тенденциозности и украинофильству» цих творів.

Ім'я Глібова — байкаря й лірика — стає дедалі відомішим в Україні. З 1890 р. у письменника налагоджуються контакти з львівськими журналами «Зоря» та «Дзвінок». На їх сторінках (епізодично й у деяких інших виданнях) письменник публікує майже половину свого байкового доробку, чимало ліричних віршів. У 1891 р. українська громадськість відзначила 50-річчя літературної діяльності Глібова. Своєрідне поетичне свято — вшанування Дідуся Кеніра — організував «Дзвінок», у якому поет друкував байки, а також виступив з творами нового для себе жанру — загадками й акростихами, підписуючи їх цим псевдонімом.

Помер письменник 29 жовтня (10 листопада за н. ст.) 1893 р. в Чернігові. Вперше всі 107 байок поета, а також загадки й ліричні поезії з'явилися у виданні «Твори Леоніда Глібова» (К., 1904).

Уже *перші твори Глібова*, написані українською мовою, визначають його оригінальне місце в українському літературному процесі. Головні зусилля письменник спрямовує на художнє з'ясування та ствердження субстанційних начал національної духовності, джерелом, носієм і порукою яких є життя народних мас. Його цікавлять форми не стільки індивідуальної самосвідомості, скільки колективні основи етнічного буття. Саме емоційний досвід українського люду складає змістово-тематичне підґрунтя глібовської поезії — у байках, загадках, ліричних віршах. Атмосферою для формування засад поетичної творчості Глібова виступав передусім контекст національної моральної філософії, народної педагогіки. Велика кількість ретрансльованих із народної словесності морально-етичних положень, зразків пареміотики й ідіоматики, народнописаних форм і виразів відбиває процес глибокого входження поета в стихію народних етико-філософських уявлень (і аж ніяк не є поверховою інкрустацією текстів). Байка, до якої звернувся Глібов, стала досить зручним, містким за можливостями жанром для відображення як зовнішньо-предметного буття, так і етичних та естетичних світоуявлень народу.

Лірика, особливо рання, також відтворює загалом неглибокі, але стійкі в своїй повторюваності почування звичайної

людини (простолюдина), її природно-«наївний» поетичний світ. Із часом ця орієнтація посилюється. Історичний процес другої половини ХІХ ст. зробив Глібова свідком раптових суспільних змін, радикальних рухів, очевидцем рішучого поступу технічної цивілізації. Чутливий художник побачив проблему, над якою ще не могли замислюватись його попередники. Як мало хто інший (хіба що П. Куліш і Я. Щоголев), він відчув небезпеку навалності «прогресу», його неоднозначність. Поет намагається намацати надійні підвалини етнічного життя в моральних переконаннях і світоглядних уявленнях індивіда й колективу, в пам'яті етносу (передусім моральній та естетичній), які могли б протистояти довільному суб'єктивізму, легковажності єдиного вчинку й хибному, на його думку, повороту історичної ходи.

Ще гімназистом Глібов, за свідченням біографів, читав «Кобзар» Т. Шевченка, «Приказки» Є. Гребінки, був знайомий з поетом О. Афанасьєвим-Чужбинським. Ці факти могли стати першими потужними чинниками в творчому підході молодого поета до української мови, в усвідомленні ним (що з часом усе відчутніше) націокультурного змісту своєї діяльності. (Ситуація, один із смислів якої — певне націокультурне самовизначення, — своєрідно змодельована у фрагменті п'єси, спільному для «Хуторяночки» і «Веселые люди...», в дружній полеміці двох героїв — росіянина та українця.)

Поетичне бачення життя Глібова набагато виразніше розгорнув у творчості українською мовою. Якщо в російськомовній поезії спостерігаються певна скованість почуття, однолінійна інтелектуальна дотепність та орієнтація на чужі стилістичні зразки, то стихія українського мовлення виявляється значно ближчою його творчому темпераменту. У ній він знаходить найадекватніші засоби художнього відображення знайомого з дитинства селянського світу, форми поетичного відтворення вчинків і внутрішніх спонук індивіда (зокрема байкових персонажів), проникнення в душевний стан ліричного героя (аж до міфологічних основ життя етносу). Органічнішим, життєвішим і багатоманітнішим стає його гумор. Сама художня дійсність набуває об'ємніших вимірів, колоритних характеристик (дещо подібне — в російсько- та україномовній поезії Є. Рудиковського, А. Метлинського, Г. Андрузького). Ця закоріненість зв'язку зі своєю землею лежить в основі і його етичних переконань (передусім у байках) та значною мірою — в загальних естетичних і культурософських поглядах.

Існує безумовна проблемна, світопереживальна, жанрова й стильова єдність між байками, якими Глібов дебютував як український письменник, і байками пізнішого творчого пері-

оду, між ліричними віршами «Вечір» (1859) та «Над Дніпром» і «У степу» (1893). Творча манера його як українського поета склалася порівняно швидко. Основа її — натурально-реалістична, з деякою (не завжди послідовною) орієнтацією на просвітительську ідейно-моральну настанову. Відчутні також повіви елегійної романтичності (без сутнісних характеристик романтичного героя) — в окремих настроєвих інтонаціях і ліричних пасажах байок та, певна річ, у власне ліричних творах.

Доробок Глібова-лірика тяжіє до тих поетичних зразків, основною жанрово-стильовою ознакою яких є елегійний роздум, романтична споглядальність (О. Афанасьєв-Чужбинський, Я. Щоголев, П. Куліш, В. Александров, почасти О. Кониський). Однією з ознак, що вирізняє Глібова в цьому ряду, є художня активізація відомих з фольклору цілісних першоелементів світовідчуття.

Перші ліричні вірші Глібова (а також окремі трохи пізнішого часу) написані в народнопісенному дусі, переважно коломийковим 14-складником. Хоча звернення до цієї манери на той час і не було оригінальним, але у фольклорних стилізаціях поет розгортає цілісне органічне переживання, співвіднесені з образом людини з народу. Основною тут є тема кохання; мовиться про дівочу красу («Ясне сонечко, втомившись...», «Паняночка», «До ворожки»), обділеність симпатією («Летить голуб понад полем...», «Розмова»), конфлікт між закоханими («Ой не цвісти калиноньці...»). Уже в перших віршах постає така особливість поезики, як широка персоніфікація предметів природи та включення їх у переживання героя. Почуття видається героєві настільки органічним, що він без вагання звертається до місяця з осторогою: «Гляди — не влюбися!», маючи на увазі дівчину, яка заповонила його власну уяву («Ясне сонечко, втомившись...»). В іншому творі «козак» збирається разом із голубом шукати собі милых: дівчини та голубки («Летить голуб понад полем...»); у вірші «Розмова» дівчина веде тривалий діалог із лугом, добираючи йому пари знову-таки серед об'єктів природи. Умовна дія, до якої залучені «годи» (років, літ) у вірші «Думка» (1858), відповідає рівню ширих простонародних уявлень героя («Як дівчину коханую, Я вас поцілую.. Нехай же вам, годи мої, Легесенько йкнеться Та з іншими, та з кращими Хороше живеться!»).

Цим віршем поет виходить на інший, провідний мотив своєї творчості (не тільки ліричної) — спомин про давнє минуле («Я згадую інший ранок, Інший вечір бачу, Та й думаю: було колись — Тепер не побачу...»). Цей здавна відомий в українській поезії мотив Глібов розробляє з примітною послідовністю й оригінальністю. У різних модифікаціях його про-

ведено крізь усю лірику поета («Вечір», «Журба», «Зіронька», «На перелазі», «Над Дніпром», «У степу», «Думка» («Турбується наш невсипущий світ...»). Присутній він також у цілому ряді байок, виступаючи (за безумовного їх ліризму) одним із чинників надання художньому світові епічних вимірів. Мотив цей завжди має у Глібова елегійну тональність. Попри створення конкретного образу минулого («Вечір», «Зіронька»), вирішальне значення надається самому моментові огляду й переживання великої часової протяжності між минулим і теперішнім. На поклик до минулих літ повернутися —

Нема чутки, нема вістки,
І не озовуться, —
Тільки в степу речі мої
За вітром несуться...

«Журба» (вір, що невдовзі став народною піснею і який І. Франко зарахував до «правдивих перлин української лірики») є одним з прикладів зреалізування автором найбільш самотніх тенденцій своєї поетики та загальної культурософської настанови на осягнення первинних основ емоційного життя етносу. У вірші досить відчутне притлумлення індивідуального начала й «опрощення» поетичного викладу, посилене редуцією смислових відтінків зображуваного до одного-єдиного: жалю заплинністю часу, за безповоротно минулою молодістю. Розвиваючися за скупі, але зримо розставленими образними віхами («гора висока», «зелений гай», «річенька», «три верби» тощо) та постаючи в задушевності викладу, поетична думка формує багатопшаровий за своєю структурою ліричний вір із потужним емоційним потенціалом.

Особистісні, суто індивідуальні враження й спомини склали зміст елегії «У степу», написаної на схилі літ. Поет поглиблює й розширює часову ретроспективу: поряд з описом молодості, яка «літала на коні» й минала в розвагах на лоні хутірської природи, виведено недругорядну постать дідка-пацічника, що розповідає «про давню давнину». Не випадково і жвавий вигадник Дідусь Кенір, «дідок сивенький», літ якому значно більше, ніж самому поетові-байкарєві, виступає героєм писаних того часу загадок.

Час у художньому світі Глібова, звичайно ж, історичний. Але він мав би бути, в уявленні автора, повільноплинним. Із прискоренням руху часу пов'язує поет і загибель улюбленого «зеленого гаю», й падіння моральних критеріїв, і новий, неприйнятний для нього, стан суспільного життя.

Уявлення про культурно-естетичні й громадсько-суспільні позиції Глібова поглиблює громадянська тема його поезій. Чинником розвитку суспільства поет вважає не політичну боротьбу, а багатопшарову національну культуру, просвіту мас,

тверді моральні засади, багато в чому виведені з традиційної народної етики. Глібов не займав позиції непримиренності щодо суспільної дійсності; проте почуття честі, чесності й справедливості, засвоєні з етичного досвіду народу, змушували його до констатації загального неблагополуччя свого часу.

У вірші «Nocturno» (написаний, імовірно, 1890 р., надрукований 1893 р.) поет говорить про сонну змору («І ніч мовчить, і все кругом мовчить...») як характерну рису своєї доби. Ніч у цьому творі — не «нічка тихая, мов чарівниця тая» («Мальований стовп»), — це всього лиш «померклий день Содома і Гоморри», тимчасовий перепочинок від великих гріхів, якими сповнена дійсність. «Засни ж і ти, перо мое, засни!», — у відчай звертається до себе поет, чия «душа квилить і серце мліє». Проблему творчості в тіснотних обставинах «ночі», окреслено у вірші «Не плач, поет!». Твір, наскрізь іронічний за своєю назвою і загальним тоном і в такий спосіб протиставлений обивательській громадській думці, обстоює право митця порушувати конфліктні, а не тільки розважальні теми.

Подібні гострота й вагомість теми притаманні одному з ранніх віршів — «Моя веснянка» (переосмислення типово «веснянкових» мотивів). Скарги героя на особисте життя виражені тут із залученням реалій, що потенціально мають громадянське звучання, а рельєфність зображення долі в постаті подорожнього чоловіка рішуче виводить цей образ на авансцену твору, концентруючи на собі головну увагу (що й давало дослідникам підстави розглядати вірш як відгук на селянську реформу 1861 р.). Трагування поетом дійсності в цьому та деяких інших творах виявляє певну міру його тяжіння до народницької орієнтації в тогочасній українській літературі.

Ряд творів засвідчує, що поета вражала гострота суперечностей суспільства: «Там щастя декому добро сулить. А там біда сльозами злидні мочить» («Думка», 1893). Щонайменше з підозрою й осторогою дивився він на ті суспільні типи, які в його поезії представляють «дукач», «пан-гаман» («Думка», 1893), «кишеня грошовита» («У степу»), «скоробагатько» (байка «Скоробагатько»), за наступом яких бачив посилення убогства, нищення заповідної природи, моральну деградацію (з віршами цієї тематики перегукуються й деякі конфліктно гострі байки). «І жаль мені, квилить душа моя, Що бачать те і терплять люде», — такий емоційний присуд в останній строфі вірша протиставляє поет будь-яким виправдальним сентенціям на зразок «Так і давно було, то так воно і буде».

У сучасній йому дійсності Глібов бачив потребу розгорнути потенціал національної культури — від народного етичного кодексу до мистецької діяльності одиниць. Того «апостола правди і доброї долі», якого кликав Шевченко (у Шевченка

«апостол правди і науки»), й досі чекає хрест на могилі великого поета, чекає того, хто утверджував би по світу ідеали, виповідані Шевченком («Над Дніпром»). З великою пошаною звертається Глібов до своїх сучасників — культурних діячів («Миколі Лисенкові», «Олександрові Кониському на 35-і роковини його письменства», «Декому на догад»; останній — акростих, присвячений Олені Пчілці), які невтомно «сіють» на «рідному полі» та знаходять на ньому «співучу долю» для свого народу. Із захопленням, що мала спонукувати земляків поета, змальовує він радість навчання, освіти («До дітей», «За щедрівку пісенька», байка «Жук і Бджола»). Проникливо в поезії Глібова звучать доброзичливі, щедри побажання прожити вік у злагоді й «тихому щасті», «довгенько стежечку топтати. Щоб діялось усе, як гоже, Щоб зла і ворога не знати» («Після жнив», «Щедрівка», «Зимня пісенька», «На Новий рік», «Великий переспів на Новий рік»), зворушливість релігійного пієтету і звернення до Бога благословити землю і людей («Христос воскрес!», «На Великдень», «Благання»).

Прикметно, що в поезії Глібова, де так тривко прокладено зв'язок між сучасністю й віковою традицією, за умов досить активної розробки козакофільської тематики в українській літературі того часу, немає жодного твору про козацьке минуле України (мимобіжна й обережна згадка про нього, досить неоднозначна, міститься у вірші «Над Дніпром»: «Була колись доля; траплялось тоді І слави чимало, багато і шкоди...»); у загадці «Веселий, ясний був деньочок...» наявне бурлескне зниження образу козака, що в ньому на комічний лад постає рослина — горох). Не в звитягах козацтва, не в пам'ятних для історії баталіях і внутрішніх усобицях, а в повсякденному добронабутньому житті народу шукав поет етичний оплот і культурні витoki.

Нарешті, ще одна група в поезії Глібова — твори описової і повістувальної лірики. За різними особливостями поетики до цієї групи тяжіють незакінчена поема «Перекотиполе» та звід загадок. У них дано барвисті замальовки сцен побуту («Ярмарок», «Перекотиполе»), природи (загадки «Котилася тарілочка...», «Була собі бабуся Гася...»), дитячих ігор та розваг («Веснянка», «Зимня пісенька»), різноманітних живих і неживих предметів («Аташка», загадки). У крайніх своїх виявах глібовські описи сягають форми ампліфікаційних переліків, наприклад представників рослинного світу («Квіткове весілля»), наїдків, напитків, побутових виробів («Ярмарок»). Колоритне, сповнене фантазії зображення різних речей, сил природи тощо особливо притаманне для загадок. Посилює його прийом очуднення, реалізований уведенням постаті Дідуса Кенира, з яким трапляються найнеймовірніші пригоди. За-

гадки (їх у доробку Глібова 27) засвідчують самотність метафоричного мислення поета, вираженого не в прямій формі, а через посередництво метаморфоз, фантастичних подій, чудесних явищ. Автор загадок дає волю невтримній уяві, потягу до парадоксу, оксюмору, гротеску (так, комар постає як «невідомий птах», «довгохвостий, гостроносий, на восьми ногах»; герой лякається зустрічі з «проявою»-дорогою: «Довгадовга і страшенна, Мов гадюка здоровенна, Голова десь за горами, Ноги вперлись між лісками»). У групі творів описової та повістувальної лірики й ліро-епіки Глібов розкриває ті риси художнього письма, які притаманні й для його байкового доробку, зокрема в зображенні предмета; деякі з цих творів близькі до байок більш специфічними ознаками, наприклад у вірші «Пташка» цілком очевидна присутність дедуктивної ідеї («веселочка-воля» є милішою від «зерна і водиці», обіцяних у клітці), у зводі загадок — казковість обстановки, комізм ситуацій, головне ж — персоніфікація об'єкта зображення та явище іносказання.

Байки — найбільша частина творчого доробку Глібова, що принесла йому популярність. Публікацію їх на сторінках «Черниговских губернских ведомостей» та «Черниговского листа» аж до 1863 р. постійно супроводжувала рубрика чи підзаголовок: «Из Крылова». Творчість російського байкаря певною мірою була для Глібова першозразком. Так, багато глібовських байок мають ближчі чи дальші сюжетні відповідники у творах українських та російських байкарів, у Езопа, Федра, Лафонтена, Х. Ф. Геллерта, у французькому «Романі про Лиса», у фольклорі тощо, але в більшості випадків схему мандрівного байкового сюжету Глібов обирає за криловською версією (а нерідко й сюжету, придуманого самим Криловим). Досить швидко, після кількох байок-перекладів («Вовк і Кіт», «Лебідь, Щука і Рак»), український байкар виходить на вищий рівень творчого ставлення до сюжетних запозичень: з'являються значно віддалені від первісного джерела переспіви та переробки; нарешті, чимала частина байок Глібова становить собою цілком оригінальні твори, що їх із творами Крилова споріднюють лише найзагальніші елементи сюжетної схеми. Поряд із цим існує численний ряд байок («Горлиця й Горобець», «Снігур та Синичка», «Сила», «Мальований Стояк», «Перекотиполь», «Жук і Вджола», «Скоробагатько», «Паляниця й Книш», «Кундель» та ін.), сюжетний задум яких цілком належить Глібову.

Не тільки від Крилова, а й від своїх найближчих попередників-байкарів Глібов відрізняється тим, що його байка орієнтована на якомога ширше, реально предметне, художньо самодостатнє в цій предметності зображення народного жит-

тя та пошук у ньому тривких етичних і етнічно-світоглядних першооснов. У байці Глібова засвідчено тенденцію до самодостатності фабульної оповіді, самостійного художнього буття зображуваного поза його дидактичним значенням, випробувано багатобічність і ліричний динамізм викладу, розгорнуто епіко-ліричний спосіб будувannya художнього світу.

Нова історична доба, інший контекст розвитку національної літератури, нарешті, ґрунтовне художньо-еволюційне самоусвідомлення поета зумовили вже дещо інший — порівняно з його російськими та українськими попередниками — підхід до самої байки: деяку нерегулярність, непередбачуваність, легкість, навіть певний «ігровий» момент у ставленні до її усталеної жанрової структури, до її можливого алегоризму, морального концепту, до її стилю й способу викладу.

Жанр байки у Глібова позначається певною універсальністю щодо його творчих інтересів. Байка перебрала на себе чимало творчих завдань, які взагалі міг висувати Глібов як художник слова. Так, поет осягнув байку як жанр, що дає можливість у ряді випадків переадресувати в нього певну частину ліричних настроїв, більше того — чергувати й видозмінювати їх, співвідносячи зі щоразу іншими, визначуваними байковим сюжетом подіями й конфліктними ситуаціями. Ліричне начало присутнє не тільки в спеціальних ліричних пасажах, описах і роздумах, — у байці Глібова воно формує ліричне представлення зовнішньої предметності та внутрішньо-психологічного руху, виступає, зрештою, однією з визначальних засад, без якої неможлива сама будова оригінального об'ємного художнього світу байки та поезії Глібова. До жанру байки поет інтегрував і зірку спостережливості щодо реалій відображуваного, й тонку жанрово-стильову імітативність щодо фольклорних явищ (казка, народна оповідь, пареміотичні жанри, архаїчний фольклорний комізм), і навіть оригінальне ритміко-інтонаційне сприйняття певного подійного руху; в окремих творах цього жанру ширше розгорнув і епічне бачення дійсності.

Байки Глібова складають по-своєму масштабну, детально і з захопленням вималювану картину народного життя, заснованого на тривких моральних засадах старовини, прикметного мобільністю й гостротою емоційного реагування, розсудливо-тверезим, а водночас поетичним і фантастичним уявленням про світ. У них представлене — у формах іносказальних (персонажі в образах тварин, рослин, предметів тощо) чи в безпосередньому зображенні («Охрімова Світа», «Два Кума», «Диковина», «Осел і Хазяїн», «Пеня», «Старець», «Ведмедик», «Ясла» та ін.) широке коло життєвських обставин, учинків, звичаїв, способів поведінки, вірувань простого люду. У панорамному розгортанні постають розмірений, ґрунтовний, розма-

їтий у проявах, переважно селянський побут, робота, дозволяючи організований знову ж таки навколо тривкої простонародної основи житейський уклад інших верств, пов'язаних із селом чи повітом мешканням і життєдіяльністю, їх психологія.

Увесь цей широкий світ людогово життя представлено через байкові, переважно комічного чи трагікомічного характеру ситуації, пригоди, події, що дають змогу показати його різноспрямованому розвитку, примножити аспекти його образного бачення. Зокрема, розгорнуто такі фабульні схеми, як драматизм відчуження від справжнього ества («Мальований Стоп», «Фіалка і Бур'ян»), глибина часових змін («Лев-Дідуган», «Дідок у лісі»), антагоністичне протистояння персонажів («Вовк та Ягня», «Гадюка і Ягня»), дискусивне зіштовхування протилежних життєвих настанов («Ластівка й Шуліка», «Муха і Бджола», «Вовк і Кундель»), суперечка у мірі значущості («Шелестуни», «Собака й Кінь», «Горшки», «Камінь та Черв'як»), гостра спокуса («Пеня», «Скоробагатько»), запізніле каяття («Зозуля і Горлиця», «Лев та Миша», «Білочка») та ін. У значній кількості байкових творів Глібова в багатогранному емоційному супроводі розгорнуто ситуації недомислу («Ляці», «Ясла», «Співаки», «Музики», «Півень і Перлинка»), самовпевненості обмеженого розуму («Хазяїн та Шкапа», «Осел і Соловей», «Собака й Кінь»), доведення дії до абсурду («Хазяїн і Осел», «Вівці та Собаки», «Купець та Миші», «Деревце»), одержимості марнославством («Шпак», «Цяцькований Осел», «Торбина», «Синиця», «Сила», «Дуб і Лозина»).

Досить відчутна в творах присутність автора-оповідача, котрий викладає події то зі співчуттям, то зі схваленням, то з подивуванням, а здебільшого з різного виду осміюванням. «Зсередини» зображуваного формується певне моральне й світоглядне переконання. Байка його здебільшого утверджує традиційні етичні засади, настанову до розсудливості, скромності, поміркованості, натуральності. При цьому автор (здебільшого в образі фольклорного оповідача, за яким стоїть поет-інтелігент зі своєю культурософською програмою) виявляє своє активне ставлення до традиційних звичаїв, іноді пристрасно й осудливо ревізує те, що «на світі вже давно ведеться» («Вовк та Ягня»); подекуди, не вдовольняючися відповідними інтонаціями викладу, вдається до розгорнутого емоційного коментаря («Колись і між людьми чимало Таких ягнят попропадало. Тенер гадюкам час сказати: «Минулися вже ті роки, Що розпирали боки,— Дай, Боже, правді не вмирати!» («Гадюка і Ягня»).

За всієї умовності персонажів байка Глібова націлена на глибоке й серйозне трактування життя. Протистояння персонажів в одних байках більш, в інших — менш гостре, проте автор не часто схиляється до його полегшеної схематизації. Змістовність конфлікту, життєва значущість для персонажа подій, що відбуваються, емоційне переживання колізій персонажем і автором посилюють гостроту твору. Так, в окремих байках представлено жорстоке ставлення «вищого» до того, хто займає «нижче» місце в суспільній ієрархії («Вовк та Ягня»), господарська нездатність панства, яка виливається в безглузде лютування над підданими («Мірошник»), несправедливість існуючого судочинства («Щука»), грубе потоптання невибагливих мрій про душевний затишок («Кундель»), облудність форм «громадських рішень», що неспроможні протистояти праву сильного чи лукавству демагога («Громада», «Мишача рада», «Ведмідь-пасічник»). Все це свідчення того, що байка Глібова, як і його громадянська лірика, була відкритою щодо суттєвих суперечностей суспільного життя¹.

Байка Глібова загалом тяжіє до реалістичного напрямку української літератури, але творчий метод байкаря — не глибокий зрілий реалізм (у його байці відсутнє трагічне самоусвідомлення героя, яке й неможливе було в цьому жанрі). Безумовно, реалістичною ознакою байки Глібова є предметність зображення — пластична випуклість образів як поданих у колоритних описах, так і, ще більше, складуваних у динаміці події. Предметність зображення в байці — ще не характерність деталі, а тільки ряд подробиць і рис предмета, що існують у ліричному чи гумористичному представленні, в гнучкому ритміко-інтонаційному викладі (зразок його, наприклад, в експозиції байки «Дуб і Лозина»).

Об'ємність викладу нарощують і ґрунтовні зображення давнього українського побуту, й зрима окреслення обставин дії, і пейзажні та інтер'єрні замальовки, й загалом небагатослівне, але психологічно чутливе ведення повісткування («Скоробататько»). Специфіка байкового жанру надає авторові можливість для змалювання окремих персонажів у рисах їх близькості до натуральних представників тваринного й рослинного світу, речей. Творчо використовує поет байкову умовність, межу між «прямим» смыслом та інакомовністю, між натуральним образом персонажа та його персоналізацією: «Неначе пані на перині, Лежить торбина в гарній скрині! І по селу, й по хуторах, І по купцях, і по панах,— Пішла про неї слава всюди...» («Торбина»).

¹ Дяв.: Деркач Б. А. Леонід Глібов. Життя і творчість. К., 1982. С. 170—242.

Художня майстерність байкаря проявляється і в творенні образів персонажів. Поет дещо психологізує вчинок, роздум, мовну партію героя відповідно до домінантної риси його як образу-типу («Свиня», «Жук і Бджола», «Ластівка й Шуліка», «Щяцькований Осел») та поглиблює ці елементи у співвіднесенні зі становищем і ситуацією (наприклад, несміливе звернення Деревця до Панаса з проханням вирубати навколишні дерева). У ряді моментів персонажі наділені індивідуальними рисами, включені в багату міжсуб'єктними стосунками художню ситуацію; деякі з них («Цуцик», «Осел і Соловей», «Вовк і Кундель») намічаються як самостійні характери.

В умовах пізнішого літературного розвитку ХІХ ст. Глібов, природно, пішов далі Крилова у розмиванні алегоризму байки. Глібовські алегорії — алегорії в широкому значенні слова, тобто звичайні іносказання. Це образ, що, виконуючи повноцінну функцію у творі, виявляє водночас внутрішню потенцію бути співвіднесеним із більш чи менш узагальнюючою тезою або ж із конкретними реаліями якогось іншого плану. В такому розумінні можна назвати алегоричними ряд байок Глібова — «Щука», «Вовк та Ягня», «Торбина», «Квіти», «Чабан і Комар», «Ведмедик» та ін. Байкар-новатор при цьому не нехтує цілковито можливостями алегоризму (іносказальності), виявляючи творче, «ігрове» відношення.

Для поета по-своєму важить — і він у деяких випадках пускає в ужиток — те, що за байкою як жанром закріплене певне стабільне уявлення про наявність у ній якоїсь дози імпліцитного смислу (того, що «мається на увазі») у вчинку чи висловлюванні персонажа. І цьому уявленню байкар то дає помірно справджуватись (як у названих байках), то підсилює ним окремі нерозгорнуті сюжети (наприклад, «Паляниця й Книш», «Билина»), то вносить сум'яття в це уявлення якимось несподіваним, можливо, зумисне «недоречним» паралельним прикладом чи тлумаченням (як у байках «Лев-дідуган», «Лисиця і Ховрах», «Дві Бочки», «Грандафіль і Свиня»). На останнє звернув увагу О. Білецький, виділивши серед характерних ознак глібовської байки такі, як «набування байковим сюжетом самостійності й часами недостатня пристосованість морального висновку до попередньої розповіді»². Нарешті, є ряд байкових творів (чи не більшість), у яких тільки перша прописна літера в іменуванні героя засвідчує присутність решток алегоризму. Образи цих байок становлять лише спрощену проекцію людських якостей на якийсь довільний предмет (здебільшого представники рослинного чи тваринного світу,

²Білецький А. И. История новой украинской литературы (XIX—XX вв.): Проспект. К., 1947. С. 47.

речі, явища природи тощо), тобто змістові персоніфікації, або ж концентрацію зовнішньої їх характеристичності (і співвідносні з персонажами, наприклад казки про Пана Коцького, пісні про голубку й стрільця, означувати які як алегорії практично немає підстав). Саме цей тип образів слугує Глібову для деякого ускладнення внутрішнього світу байкового героя, надання йому неоднозначності. Й чим більше індивідуалізується й «психологізується» байковий образ, чим гінкіше обростає подробицями й деталями сюжет, — тим менший ступінь алегоризму байки.

Образ у його самодостатній функції постає не тільки в тих байках Глібова, персонажами яких є люди, — приміром «Вередлива Дівчина», «Ясла», «Лящі», «Скоробагатько», «Сила» (ці твори тільки умовно сприймаються як байки, будучи скоріше гумористичними віршовими оповіданнями), а й у явно інсказальних. Так, докладна характеристика Будяка («Будяк і Васильки»), його хвалькуватих просторікувань і дій надає образів певної самостійності й усуває потребу «мати на увазі» щось інше. Такий спосіб зображення вступає іноді навіть у суперечність із дидактичною настановою, як-от у байці «Фіалка і Бур'ян» (перебіг подій у ній подано з такими різноплановими подробицями, що повчальний момент відходить далеко на задній план), байка читається як хвилююча, концентрована на прямому зміслі оповідь, про нещасливе життя Фіалки. Цей ряд подовжує чимала кількість інших творів.

Великий масив байок Глібова пов'язаний із виявами ліризму, що надає їм не тільки своєрідні стильові прикмети, полегшуючи перехід від одного мотиву до іншого, а й нерідко — специфічну тональність, настроєність. Ліричне начало присутнє і в захопленому змалюванні благословенного Богом «тихого гаю» («Мандрівка»), окремих речей, рослин, і в безпосередніх авторських міркуваннях і зауваженнях, що створюють атмосферу довірливості між автором і читачем, і у відповідних інтонаціях авторського ставлення до персонажа (наприклад, Ягняти з байки «Вовк та Ягня»), і в спеціальних пасажах-апострофах, де здобуває прямий вираз авторська позиція («Свята старовино! Про тебе я згадав; Правдиві слова твої не вмерли, І я промовлю їх, Щоб світ не забував...»). Проте головна його функція — в емоційному поглибленні погляду з теперішнього в минуле, що розпросторює й своєрідно забарвлює зображуване («Скоробагатько», «Дідок у лісі», «Мальований стовп», «Дідок і Вітряки», «Зозуля й Горлиця», «Старець», «Коник-стрибунець», «Лев-дідуган», «Мандрівка»). Ліризм примножується епічним баченням: у деяких творах світ постає як великий огром часу, десь далеко на дні якого — вражений, приголомшений усім пережитим індивід.

Елегійні мотиви темпорального характеру у байках по-своєму підтримують і розвивають тему елегій Глібова, ряду його поетичних творів; «епічним» ліризмом, що включає в себе ці та інші мотиви, в певну спільність об'єднуються байка й лірика; ним задано найсуттєвіші хронотопні та емоційні характеристики художнього світу Глібова-поета.

У художньому світі байок поглиблено й смисл подійності — завдяки авторському баченню, в якому відбивається своєрідний «спогад» про більш віддалені в часі художньо-мислительні структури. Побут у байках Глібова — це побут ХІХ століття, до того ж досить патріархальний у багатьох своїх моментах. Точка авторського зору на нього в деяких випадках співвіднесена з іще давнішим часом (з періодом синкретичної єдності світу). Автор у ряді байок дивиться на своїх героїв наче з глибини вже минулого часу, — і це надає їм примітно самотніх рис, що різнять поезику Глібова від поезики Крилова та української байки нової літературної епохи.

Запозичаючи мандрівний сюжет, Глібов не тільки ґрунтовно «українізує» його в подробицях та в психології персонажа, а й уміщує в національну прафольклорну ретроскопію, акцентує в ньому елементарні, первісні ходи, відкриває приховані глибинні шари. Так, за сюжетом байки Крилова «Фортуна и Нищий» (1816) написано байку «Старець» (надруковано 1890 р.). У Глібова виникає не просто повчальна притча на тему захланності, яка не може зупинитися й насамкінець утрачає все до решти, — український поет створює атмосферу казковості, відсутню у Крилова; місце емблематично-безликої Фортуни заступає семіотично повновагий, узятий з української міфології образ Доли. В її устах оживає потаємна мрія убогого про багатство. Герой в уяві мусить пройти разючу, захоплюючу дух дистанцію від «старця» до «дуки» з власним переродженням та зміною визначальних обставин свого життя. У фіналі твору пристрасно оплакується марення, що виявилось даремним.

До більш елементарного ретроскопічного сприйняття повертає Глібов сюжет і в байці «Ягня» (1890), написаній за взірцем криловського «Ягненка» (1819). Сюжетна схема приблизно однакова в обох творах: Ягня одягає вовчу шкуру, лякає отару й зрештою дістає добру «наминачку» від собак, які прийняли його за вовка. Український байкар при цьому докладно змальовує протагоніста дії, відшукує мотив, що спонукає його до зміни личини. Тим самим відчуття реальності вчинку значно сильніше, ніж у напівумовній дії байки Крилова. Сама подія представлена з примітною емоційністю, переживаннями персонажів (крім Ягняти, тут діють іще пастух та «бідна мати») й автора («Де й, дівся сміх, піднявся стон і

плач, Насялу бідного оборонили. — Оттак, як бач, із жартів лиха наробили»). Тут починає бриніти драматизм роздвоєння на початкових стадіях формування внутрішнього світу примітивно-цілісного персонажа, передані дух маскараду, стривоженість і загальне збудження, що вносить я зміною чийогось образу, а водночас і серйозність покарання за роль, яка героєві заборонена.

Ряд інших байкових творів, написаних за оригінальним чи запозиченим сюжетом, а також ряд загадок поет співвідносить із первісним світовідчуттям, вияснює у їх сюжетному розвитку прафольклорні смислові ходи, через стильові, образні й композиційні засоби робить виразно відчутними мотиви добровільної чи захопленої силоміць жертви («Гадюка і Ягня», «Кундель», «Вовк та Ягня», «Будяк і Васильки», «Гуси»), погоні («Вовк і Кіт», «Скоробагатько»), небезпечного, облудного зближення («Фіалка і Бур'ян», «Ведмедик», «Огонь і Гай»), відчуття загрози («Троянда», «Жвавий Хлопчик»), свавільності необмеженого владарювання («Жаби», «Громада», «Лев на облаві», «Танці»), метаморфози-травестії («Солом'яний Дід», «Щука й Кіт», «Мальований Стоп»), відходу з обжитих місць, де розкриває патріархальне, із залишками міфологізму розуміння простору («Билина», «Бджола і Мухи», «Мандрівка», «Диковина», «Вовк та Зозуля», «Перекотиполе»). В останній групі байок поет створює образ бездумного мандрівника, «перекотиполя», в якому вгадується людина, котра забула свою батьківщину, зрадила традиції, ширше — образ буття, у якого підрізано його живильні корені.

Відлунням давніх народних уявлень є образ страховидла, що породжує сміх, точніше, задає умови, коли має місце одночасно й загравація з почуттям жаху, котре цей потворний предмет нібито мусить викликати, й глумлива потіха над ним (байки «Солом'яний Дід», «Жаби», вірш «Зимня пісенька»). Таким само гротескно-сміховим (відповідники якого — в найраніших пластах української народної поезії) є й відображення страху перед фантастичним і незвичайним («мара», «проява»), розгорнуте в багатьох загадках поета («Щоб дітям веселіш було...», «Раз уночі я в ліс ходив...», «Мостивсь я в лузі на потіху...», «Котилася тарілочка...», «Була собі бабуся Гася...», «Раз пішов я на отаву...», «Є на світі чорна злюка...»).

Серед творів українських байкарів саме байка Глібова спроможна певною мірою передавати немовби відроджене відчуття первісного анімізму. Персонажі окремих байок Глібова, не будучи характерами, виступають не просто як персоніфікації сил природи, — вони наділені здатністю відносно розгалуженого, емоційно нюансованого психічного життя (особливо часто — стани смутку, розпачу тощо). Озна-

чуючи певну ментальну якість, елементи незвичайного одушевлення предметів, сил природи, рослин і тварин досить відчутні у байках «Огонь і Гай», «Дідок і Вітряки», «Мальований Стовп», «Зозуля й Горлиця», «Торбина», «Деревце», «Квіти», «Хмара», «Коник-стрибунець».

У байках Глібова відбилися фольклорне (з реліктовими ознаками міфологізму) розуміння трагічного й комічного. Трагізм подій і ситуацій загалом не сягає рівня фольклорних творів пізнішого часу (наприклад, пісень про кохання, історичних пісень). Він щонайбільше елегантний, у сучасному значенні слова майже невідчутний (навіть у тих творах, де йдеться про загибель персонажа, крах його усталеного способу життя). І це не тільки тому, що відсутня гострота індивідуального самоусвідомлення (що взагалі рідкісне в жанрі байки), а й тому, що автор заміщає можливу трагічну напругу сюжетного фрагмента лірично-сентиментальним переказом, подобою ритуального оплакування, які немовби узаконюють безсилля персонажа в протистоянні Долі та спрямовують почуття на пошуки примирення з нею («Вовк та Ягня», «Фіалка і Бур'ян», «Скоробагатько», «Гадюка і Ягня»).

Настрої упокорення, смирення, жалісливого співчуття в поетичних творах Глібова мають подекуди релігійне забарвлення, точніше фольклорно-релігійне, оскільки поняття Бога та пов'язані з ним моральні уявлення не відзначаються строгою відповідністю ортодоксальній теологічній системі. Вони натомість активно кореспондують з апокрифом, народним звичаєм і віруванням, коріння яких — у дохристиянських часах.

Глібов-байкар продовжив започатковану П. Гулаком-Артемовським прогресуючу лінію посилення в байці елементів комічного (Є. Гребінка, Л. Боровиковський), не кажучи вже про те, що чимало його байок є по суті гумористично-сатиричними творами. Комічне у глібовській байці задається загалом за просвітительськими критеріями, але присутні в ньому й залишки давнього народного сміху, такі, наприклад, дещо архаїчні риси, як глузування з дріб'язкової вади, необачного слова чи вчинку («Ясла», «Паляниця й Книш», «Дідок і Вітряки»), непомірність розплати за чванькувату спробу виокремитися («Будяк і Васильки», «Вередлива Дівчина», «Квіти»), безгавне осміяння еротичних замислів, аж до побиття залицяльника («Снігур і Синичка», «Горлиця й Горобець»), сміхове зниження-розвінчання («Лев і Комар», «Цяцькований Осел»).

Народна сміхова культура своєрідно позначається й на образіві оповідача. Він у структурі байки не центрований, має досить широкий діапазон — від мудрого інтелігента, уважного до народної етики й естетики («Жук і Бджола», «Мальований Стовп», «Фіалка і Бур'ян», «Троянда» та ін.), до фольклорного

жартівника-баляндрасника (особливо виразно в байках «Пан на всю губу», «Троєженець», «Лев та Миша», «Охрімова Свита», «Жаба й Віл», «Музики», «Танці»). В кожному разі те «викриття», яке здійснює оповідач,— надто специфічне, дуже не схоже на односпрямовану сатиру й інвективу (зразка, наприклад, М. Салтикова-Щедріна). Опосередковані, непрямі форми його зумовлені не тільки іносказальністю, езопівською мовою (і те й інше властиве також і типовій сатирі), а й створенням навколо персонажів і подій засобами оповіді комічно багатозначного, далеко не завжди беззастережно-саркастичного, художнього світу, нерідко зв'язаного з національним фольклором.

Відгомони фольклорно-сміхової стихії позначалися на тому, що безкомпромісне осміяння у глібовській байці трапляється як виняток. Здебільшого ж воно поєднане із загалом приязним ставленням до осміюваного об'єкта («Дереvence», «Коник-стрибунець», «Лев та Миша», «Дуб і Лозина»); з іншого боку, навіть при задушевному розчуленні, з яким в окремих випадках ведеться виклад, оповідач відмічає якусь смішну рису героя чи сумнівність його становища («Дідок у лісі», «Кундель», «Жвавий Хлопчик», «Мальований Стовп»). Загалом гумор Глібова-байкаря справляє враження більш «старосвітського», ніж сучасний йому різко-вибуховий, нігілістичний гумор С. Руданського, автора гуморесок-«приказок», а за концентрованістю й чіткістю сатиричної ідеї байка Глібова поступається (дістаючи натомість інші художні риси) байкам Крилова та Гребінки.

При порівнянні байки Глібова з байкою Крилова очевидно є й тенденція до послаблення політичної, ідеологічно-філософської семантики твору в українського письменника. Байка Крилова енергійніша в плані безпосереднього донесення типово байкового смислу, більше націлена на підкреслення парадоксу становища, на представлення якогось афекту, нав'язливої пристрасті, ідеї, на виведення моральної максими (значно далі за джерелом сюжетів, але ближче до Крилова за дотриманням цілісності байкового викладу та розумінням художньої ідеї байки як такої, що ґрунтується на судженні, перебуває Гребінка).

Під пером Глібова байка втрачає ці різкі контури, паралельно з ускладненням внутрішнього світу персонажа увідчується емпірична, емоційно-чуттєва сторона її змісту; концепція її виражається більш опосередковано, не кажучи вже про те, що загалом концептуальна проблематика глібовської байкарської творчості інша. Так, Глібов цілковито усуває політичні, історичні алюзії сюжету та авторського узагальнення в байці «Щука й Кіт», яка у Крилова була відгу-

ком на один з епізодів Вітчизняної війни 1812 р. (про адмірала, котрий командував сухопутними військами). Опобутовлює Глібов сюжет і обставини дії в байці «Пеня», написаній за сюжетом байки «Напраслина», теж свідомо проігнорувавши чи, може, не зауваживши світоглядну гостроту вихідного твору. (Прикметно й те, що Глібов у пошуках сюжетного зразка звертає увагу передусім на ті байки Крилова, сюжет яких досить «сценічний»: дає можливість показати персонажів у дії, в живому діалозі, розгорнути описи й, навпаки, не випадково оминає сюжети, яким притаманна вузькофункціональна спрямованість на якусь моральну чи філософську сентенцію.)

Деякі інші засади Глібова і в представленні суто зовнішньої предметності, зокрема природи. Переконали спроби відійти від останніх згадок про Аврор і Зефірів до конкретного пейзажного малюнка здійснено уже в Крилова; такий спосіб зображення Глібов робить правилом, а крім того посилює колористичність, розмаїття подробиць, локальну характерність пейзажу.

Ці та інші риси поезики глібовської байки мають за передумову розлогість оповіді. Як один із варіантів байкового викладу, що з ним пов'язані детальний і докладний опис обстановки, неквапливі роздуми оповідача, обширні діалоги й монологи персонажів тощо, вона випробувана вже в російській байці XVIII ст., далі виразно заявлена в байках П. Гулака-Артемовського. Розвивали цю манеру й українські байкарі пізнішого часу — Є. Рудиковський, П. Кореницький, Р. Витавський, І. Затиркевич (останні два — сучасники Глібова). Не Глібов, отже, був її відкривачем, проте саме в нього розлогість оповіді послідовно спрямовується на урозмаїтнення внутрішнього світу персонажа, на художню самостійність і закінченість байкової події, на багатозначність смислу оповідуваного. Відтак у творі давнього жанру значно «розріджується» раціональна дидактична ідея, виникають спрямовані вбік чи протилежні до її загального розвитку зображальні й повістувальні ходи, намічається втрата (що компенсується іншими художніми набутками) чіткості власне байкової дії, визначеності й окресленості загальної емоції. Звідси ще далеко до руйнації самого жанру, але це — виразний момент, на якому відбувається відрив байки Глібова від байки Крилова та від попередньої української байкової традиції.

Байка Глібова посіла унікальне місце в українській поезії XIX ст. і стала винятковим явищем серед зразків цього жанру. В ній загалом ослаблені типово байковий дедуктивний концепт, алегоричність образів і сюжетів, посилена художня самодостатність зображуваного, приведено в рух як гумори-

стичні й сатиричні, так і ліричні та епічні начала. У жанрових її різновидах представлено й синтезовано жанри й жанрові елементи новели, оповідання, притчі, приказки, аполога, казки, гуморески, ліричної медитації, пейзажного вірша.

Глібов використовує байковий жанр для осягнення архетипних витоків національного світобачення, максимального наповнення твору реаліями повсякденного побуту та багатого морально-емоційного досвіду народу. На цій основі виникає позначений індивідуально-авторським баченням просторий, часово протяжний, епічно глибокий художній світ та реалізуються інші художні завдання, що виходять за межі розвитку типового байкового жанру. Паралельно з Глібовим та після нього байкова творчість в українській поезії продовжується, байка ще засвідчує дієвість як традиційних своїх можливостей, так і, головне, можливостей новонабутих, пов'язаних із її жанровим переосмисленням (зокрема, загострення її злободенності, увиразнення ідейної дискусивності, трактування її як відверто гумористично-сатиричного жанру), проте жоден із байкарів, що працює одночасно з Глібовим чи після нього (І. Затиркевич, Р. Витавський, М. Старицький, Олена Пчілка, Т. Зінківський, Я. Жарко, П. Залозний, М. Кононенко, Б. Грінченко), не вступає у його слід. Специфіка глібовської байки щодо тих культурософських завдань, які автор нею вирішував, не були повторені.

Байки Глібова (а також його лірика) була внеском у розвиток української версифікації, стилю та мови художньої літератури: вона продемонструвала, зокрема, великі можливості нерівностопного («вольного») ямба у створенні розмовних, наспівних, ораторських та інших інтонацій, в описах, у ліричних і філософських відступах, у веденні оповіді. Вірш Глібова вирізняється динамізмом і гнучкістю в ритмічному відтворенні ходу подій і переживань, перебігу природних стихій тощо. Щедро черпаючи з арсеналу народної пареміотики, байкар і сам привніс до нього чимало дотепних виразів, афоризмів, словесних означень («Бо я стою зовсім не там, Де треба пити вам, Та ще й вода од вас сюди збігає...», «Послухали Лисичку і Шуку кинули — у річку»). За мовностилістичними характеристиками байкарський і загалом поетичний доробок Глібова стоїть в одному ряду з творчістю таких письменників ХІХ ст., як І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, М. Старицький, В. Самійленко, Б. Грінченко.

Глібов-поет — характерний представник провідних тенденцій української поезії другої половини ХІХ ст. Його творчість — вагомий компонент розбудови її жанрової системи, посилення предметності в її образному мисленні. Досвід Глібова сприяв урізноманітненню типології суб'єкта поетично-

го твору, оригінальні модифікації якого містила як особистісна громадянської теми лірика поета, так і ті жанри, змістом і стильовими механізмами яких дещо пригальмовується індивідуально-суб'єктивне вираження, натомість уможлиблюється чіткіше художнє осягнення стихійних і колективних, позаособистісних життєвих начал.

Лірика, а ще більше байкова творчість поета переконливо свідчать про глибину й естетичну привабливість повсякденного життя простолюду, великі резерви його етичної світоорієнтованості в тематиці й проблематиці української поезії, здобуваючи цьому явищу вагоме місце — поряд із уже досліджуваними поезією романтичними станами особистості, із щоразу розширюваними позиціями в національно-громадянському самоусвідомленні тощо. Поезією Глібова стверджувалися живучість і цінність етнічної традиції, її відкритий і прихований до часу потенціал, глибинна потреба в ній індивіда й колективу в ситуаціях морального й естетичного вибору.

Список рекомендованої літератури.

Глібов Л. Твори. К., 1965.

Глібов Л. Твори: У 2 т. К., 1974.

Глібов Л. Байки. К., 1976.

Гур'єв Б. Леонід Глібов: Літературний портрет. К., 1965.

Деркач Б. А. Леонід Глібов: Життя і творчість. К., 1982.

Загирня М., Гримченко Б. Л. И. Глебов: Биографический очерк. Чернигов, 1900.

Колесник П. Й. Творчість Леоніда Глібова // *Глібов Леонід.* Твори: У 2 т. К., 1974. Т. 1.

Лебідь Ан. Леонід Глібов і українська байка // *Глібов Леонід.* Байки. К., 1927.

Новицький М. Леонід Глібов // *Глібов Леонід.* Вибрані твори в одному томі. Х., 1935.

Пільгук І. І. Леонід Глібов: (До 150-річчя з дня народження). К., 1977.

Сиваченко М., Деко О. Леонід Глібов: Дослідження і матеріали. К., 1969.

Шевелів Б. Леонід Глібов, як громадський діяч і письменник // *Глібов Леонід.* Твори. К., 1927.

Степан Руданський

(1834—1873)

«Був це перший, може, по Шевченкові поет на Україні, якому сила поетичного таланту давала надію на велику й корисну діяльність для рідного краю», — писав про Степана Руданського один з істориків літератури¹. Потужний талант поета виявився, однак, в цілому незатребуваний його часом; діяльність свою в силу різних причин змушений він був згорнути в розповні творчих сил. «В Степані Руданським... має Україна одного з тих поетів, що за життя писали багато, а за злиднями приватного і публічного життя публікували дуже мало, і яким аж пізно до смерті пощастило у читачів», — зазначав І. Франко [41, 306].

Син бідного подільського священника (із с. Хомутинці; тепер Калинівський район Вінницької області), Степан Васильович Руданський готувався до духовної кар'єри, навчаючись спочатку в Шаргородському духовному училищі (бурсі), далі — у Кам'янець-Подільській семінарії. Проте по її закінченні він обирає інший шлях — стає слухачем, а далі й студентом (вчиться з 1855 по 1861 р.) Медико-хірургічної академії в Петербурзі. І вибір фаху, й літературні зацікавлення С. Руданського зустріли затятий опір батька, наївного церковника-обскуранта, до смерті наляканого політичними наслідками розгрому польського повстання 1830 р., ненависника «мужичої» мови, в культурному функціонуванні якої ладен був убачати ще один крамольний вплив сепаратизму. Неприязні стосунки з батьком зумовлювали злиденне існування поета в столиці Росії.

Писати Руданський почав іще в семінарії, 1851 р. (спершу балади, згодом — ліричні вірші). Особливо інтенсивною була його творчість у період навчання в академії. Вперше твори свої побачив поет надрукованими в петербурзькому тижневику «Русский мир» (1859) (кілька гуморесок та одна балада). Проте творче життя поета було нетривалим: останні оригінальні вірші Руданського датовані 1861 р. По суті, не підтриманий ні редакцією «Основи» (у 1861 р. в журналі опубліковано три оригінальних твори та три переклади), ні київською «Громадою», у членів якої надовго осіла значна частина його рукописів, Руданський так і не встановив якихось тривких стосунків з іншими культурними колами й до кінця життя залишався самотньою, напівзабутою постаттю в українській лі-

¹ Єфремов С. Історія українського письменства. К., 1917, С. 284.

тературі. Невдачі у спробах «що-небудь пустити у світ»² (він підготував кілька рукописів збірок віршів і гуморесок, подавав до цензури й друку рукописи поем) боляче вразили поета, і в 27 років він практично припиняє оригінальну поетичну творчість.

Після закінчення Медико-хірургічної академії Руданський до останніх своїх днів працює в Ялті лікарем міської управи. Тут він створює новий варіант початкової частини водевілю «Чумака» і здійснює ряд перекладів, серед яких — «Іліада» Гомера.

Представлена у прижиттєвих публікаціях ледве двома десятками віршових творів і фрагментів, творчість поета пізніше стає об'єктом значного зацікавлення діячів української культури. У 1872—1877 рр. на сторінках журналу «Правда» з'являється переклад «Іліади», у 1880 р. виходить збірка віршів та гуморесок Руданського «Співомовки», впорядкована Оленою Пчілкою. Проте ще в 1892 р. про долю творчої спадщини поета Ом. Огоновський писав: «Пірвалось цінне намисто і порозсипувались дорогі жемчуги; деякі найшлись сейчас і збереглись від загибелі, інші ж покотились геть далеко, так що годі їх досі зібрати»³. Наполеглива спроба зібрати «намисто» писань Руданського була зроблена у виданні його «Творів» у семи томах (1895—1902), до якого причетні були В. Лукич, І. Франко, М. Комаров, А. Кримський.

Усі свої твори поет називав «співомовками» (від: мова Співи, тобто Музи). Звід їх складають понад дві сотні гуморесок (за власною жанровою термінологією автора — «приказки»), кілька поем та віршових хронік, водевіль, ряд ліричних віршів і балад, переспіви та переклади.

Творчість свою поет розпочав баладами (авторське жанрове визначення — «небилиці»); перша з них — «Два трупи» (первісна назва — «Розбійник») датована «1 июня 1851 года. Каменец-Подольск», невдовзі. потому написано «Вечорниця», «Упир» («Івась і Ганнуська») та ін. Баладну творчість («Тополя», «Верба», «Купці») продовжував поет і тоді, коли вже був автором великої кількості гуморесок, поем «Цар Соловей» та «Лірникові думи». Ця обставина примушує уважніше приглянутися до досить незвичних у поетичному контексті доби балад Руданського, принаймні відкинути думку про ці твори як плід літературного учнівства.

Часовий діапазон творчості Руданського-лірика — з травня 1852 р. до серпня 1861 р.: від сентиментально-романсового

² Руданський С. Листи. До Г. В. Руданського // Твори: У 3 т. К., 1973. Т. 2. С. 357. Далі при посиланні на це видання у тексті зазначаються том і сторінка.

³ Огоновський Ом. Історія літератури руської // Зоря. 1892. Ч. 4. С. 74.

«Сиротина я безродний...» до міченого реалістичними подробицями «Іще вчора ізвечіра». Лірика Руданського прикметна жанровою різноманітністю. Це філософські («Моя смерть») та суспільно-громадянські («Наука», «Гей, бики!») медитації, алегорія публіцистичного характеру («До дуба»), вірш-автопортрет «Студент», вірш-оповідання «Над колискою» (автор із гіркою іронією переосмислює типово «колискові» мотиви у зверненні матері-кріпачки до своєї дитини), віршове послання «До дядька Прохора коваля» (з алегоричним описом життя адресата, у якого випрошує «рублів п'ятдесят лиш», та власного злидарювання), переспів 136-го Давидового псалму (входить у широкий контекст попередніх і пізніших інтерпретацій цього твору в українській поезії), історична медитація «Над могилою», заклична «Пісня Хмельницького» (Гей, браття козаки, сідлайте-но коні!..); нарешті, чималу групу складають романси та «пісні» (саме такий заголовок дано понад десятку творів; до деяких із них автором вказані «голоси» інших, відомих українських або польських пісень, за якими вони мусили виконуватися; строфічні особливості ряду творів дають змогу гадати, що автор орієнтував їх на музичний супровід, можливо, власного компонування) («Ти не моя», «Мене забудь!», «Чорний кольор» (переспів з польської), «Повій, вітре, на Україну...», «Голе, голе моє поле...», «Звела мене не біда...» * та ін.

У петербурзький період Руданський написав дві поеми: одна, сповнена філософських роздумів, що узагальнюють народно-апокрифічне тлумачення Біблії, — «Лірникові думи» (1856), друга, алегорична формою, зміст якої складають оригінальні авторські етнологічно-історичні гіпотези, — «Цар Соловей» (1857). З кінця 1857 по липень 1859 р. Руданським написано всі гуморески-«приказки». Тимчасом уже 1860 рік поет присвячує в основному перекладам та переспівам, зокрема перекладає «Старочеські співи з Краледворського рукопису і других», а також (за літературними взірцями) створює поеми «Олег — князь Київський» (інша назва «Віщий Олег»; обробка фрагмента з «Повісті минулих літ»), «Костьо — князь Острозький» (вільна інтерпретація поеми польського романтика Ю. У. Немцевича «Konstanty. książę Ostrogski»), «Ігор — князь Сіверський» (переклад «Слова о полку Ігоревім»). Тим же роком (усі вони написані протягом кількох тижнів) датовано шість віршових історичних поем-хронік (за авторським визначенням — «співи») — «Мазепа, гетьман

* У зазначеному переліку назви трьох останніх творів подаються за першим рядком; в рукопису поета всі вони мають однаковий заголовок — «Пісня».

український», «Іван Скоропада», «Павло Полуботок», «Вельямін», «Павло Апостол» і «Мініх», малохудожньо й некритично переповідалих епізодів з «Истории Малой России» Д. М. Бантиша-Каменського та «Истории Малороссии» М. А. Маркевича.

До пізнішого часу належить перший повний в українській літературі переклад «Омирової Ільйонянки» (Гомерової «Іліади»), виконаний, щоправда, не гекзаметром, а 12-складовим віршем амфібрахієвого в основі розміру; переклад фрагменту з «пісні первої» Вергілієвої «Енеянки» («Енеїди»); травестування поеми «Омирова війна жаб з мишами» («Батрахомімахії»), переспів якої свого часу уже зробив К. Думитрашко. Невідомим є час перекладу Руданським поеми М. Лермонтова «Демон» — твору, що, видається, мав особливо велике значення в створенні власного художнього світу українським поетом. Переклад неповний; при публікації його в журналі «Правда» (1875) пропущені Руданським місця переклав М. Старицький.

Такою постає творча еволюція поета — еволюція дещо загадкова, навіть певною мірою алогічна: продовження баладного жанру та замилювання чеською романтичною псевдостариною — після саркастичних, світорозтращуючих гуморесок; наївна, незграбна у своєму алегоризмі поема («Цар Соловей») — відразу після іншої, де знайдено спосіб творчо-поглиблюючої фіксації найзагальніших народно-філософських уявлень («Лірникові думи»); наполегливість у схематичних історичних «співах» з ненатуральними героями — після ряду реалістичних поезій, у яких вияскравилося проникливе розуміння складності й драматизму людської долі.

Очевидно, твори всіх цих жанрів та відповідних їм стильових манер — це фрагменти обширної художньої системи, цілісності й завершеності якої поет прагнув досягти, але з різних причин здійснити цього не зміг. З неї ж проглядають обриси оригінальної авторської концепції дійсності, проте виразною й самобутньою є тут переважно заперечувальна, нігілююча означеність поетової інтенції, тим часом як конструктивний онтологічний план (на вибудову якого мобілізовано чимало творів) усе ж має вигляд недостатньо розроблений, а характер загальніший: при спробі «оживлення і обхоплення широких дійових чи життєвих горизонтів» [Франко I., 28, 220], проникливість — чи навіть і глибина — художніх ідей поета зумовлена найчастіше значущістю самої теми (поема «Лірникові думи»), а не авторською художньою концепцією, не поетовою емоцією, тим більше не позицією індивідуальності, як це виявлено у його інвективах, сатири, в жанрі гуморесок, а також і в окремих ліричних творах.

Не маючи, очевидно, широкої україномовної лектури на початку своєї письменницької діяльності, а пізніше навряд чи знайшовши тривкі зв'язки з українською культурною колонією в Петербурзі, Руданський разом з тим виявив непереборне прагнення писати українською мовою, стати українським поетом. Типологічні риси балад та ліричних віршів Руданського припускають думку про певне знайомство його з українською романтичною поезією, можливо, і з ранньою творчістю Т. Шевченка. У виробленні окремих детермінант його художнього світу велике значення мала також польська та російська поезія (зокрема творчість М. Лермонтова, О. Кольцова, М. Некрасова, сатирична поезія петербурзьких журналів 50-х років).

Без вагань користав поет і з масової та міщанської субкультури, наприклад польських романсів, що встигли стати безіменними у нижчих шарах свого побутування. Безперечний зв'язок творчості Руданського з українським пісенним та оповідним фольклором. З цього погляду певна частина його творчості біфункціональна: з одного боку, має значення своєрідної художньо-індивідуалізуючої фіксації людських переказів, повір'їв, анекдотів, народних релігійних, історичних, етнологічних уявлень (відбулося це насамперед у баладах, гуморесках, поемах «Лірникові думи» та «Цар Соловей»), з іншого — творчість Руданського (і в згаданих жанрах також) не тільки вкладається в критерії новочасно-авторського розуміння творчості, а й містить оригінальні риси, які різко вирізняють доробок Руданського в контексті тогочасної української поезії.

Якоїсь об'єднуючої естетичної платформи, єдиного творчого методу Руданський у своїй поетичній діяльності не мав. Багата жанрово, його поезія тяжіє до різних напрямів і стилів, серед яких представлені і романтизм, і сентименталізм, і реалізм у різних своїх модифікаціях (як «примітивізм» із просвітительською ідейною орієнтацією та без неї, так і навіть розгорнута форма реалізму), і натуралізм. Та все ж ядро його художньо-світоглядної концепції корениться у пізньоромантичному, звільненому від ідеалізації, сповненому всеохопного розчарування погляді на дійсність.

Так чи інакше, виявлена в одних жанрах виразніше, в інших — слабше, ця світоглядна настанова не мала концентрованого вираження в якомусь одному творі. Серед художньої спадщини Руданського, можливо, найбільшою мірою їй суголосним виявився переклад Лермонтового «Демона», твору великого зневір'я, гіркоти й жовчного насміху («Для себе жити дні, віка, Нудити світом і собою, Й тою тяжкою боротьбою, Що без покори й без верха; Усе жаліти й не бажати, Все зна-

ти, відати кругом, І проти волі зневажати, Та все ненавидить гуртом...») [2, 322]. Із поеми М. Лермонтова Руданський перекладає саме ті уступи, які є найближчими його загальній світоглядній позиції. Практично за винятком поем, де автор пробував (у поемах історичних — майже без успіху) сконструювати позитивний образ, твори всіх інших жанрів — гуморески, балади, водевіль, більшість ліричних — виявляють гіркоту бентежного поетового почуття, його похмуру меланхолію, загальний скепсис, окреслюють сам образ поета як один із найтрагічніших в українській поезії. Таке враження, зокрема, створюють і гуморески: багато з них, взяті поодиноці, мають вигляд заряджених веселим, безтурботним, навіть життєрадісним сміхом, проте в цілості постають свідченням тяжкого, всероз'їдаючого зневір'я.

Очевидно, причини цього криються і в поетовому приватному житті, і в його більш загальних умовах. Не розкаюючись у своїй неборній відразі до попівського стану, поет водночас навряд чи знаходив здійснення своїх заповітних сподіванок у житті в північній столиці та й, мабуть, у самому навчанні в академії. До чинників його резигнації належали, очевидно, й нещаслива інтимна історія, пережита на Поділлі, й мимоволі майже близький до атеїзму характер виховання, здобутого в попівській родині, бурсі та семінарії, де побували анекдоти про саме попівство, культ та віру, й невизначеність засадничих уявлень поета про шляхи духовного й культурного розвитку в обстановці чужорідного йому Петербурга, і постійне відчуття духовної маргінальності, яке на свій лад живили й Україна, і Петербург.

Руданський не вірить, приміром, у субстанціальну тривкість патріархального народного життя, як це притаманне Л. Глібову, не віднаходить якихось метафізичних підвалин у душі індивіда, як це демонструє у своїх творах Ю. Федькович, не покладає особливих надій на культурницьку, українофільську «роботу», як це ентузіастично проповідує О. Кониський. Несамохітне поетове усвідомлення відсутності будь-якого матеріального чи духовного гаранта в існуванні особистості, його власного «я» виказує вірш «Моя смерть»: поет не знаходить нічого іншого для протиставлення смерті, крім ілюзорної сподіванки на циркуляцію клітин живої матерії. У вірші звучить нібито оптимістична віра в незнищенність органіки, навіть вищої свідомості, а по суті — трагізм відчаю самотнього, невизнаного, в столиці імперії умираючого з голоду поета. Поряд із Т. Шевченком, А. Метлинським, В. Забілою, М. Петренком, Я. Щоголевім, деякими іншими романтиками (а також і окремими поетами бурлескного стилю) Руданський поглибив розуміння дійсності як такої, що не відповідає

суб'єктивним прагненням, побачив брак реального змісту за багатьма ідолами, що створюють видимість благополуччя загального світоустрою. Практично єдиним винятком стали для нього постаті національної історії, на які на чужині поет не зміг поглянути крізь притаманну йому універсальну критично-протверезуючу призму.

Інтимна лірика Руданського має широкий діапазон варіацій одного й того ж в основі тужливого почуття: від виражень самотності, відчуженості від світу («Сиротина я безродний», «Не дивуйтесь, добрі люди», «Ой чому ти не літаєш...», «П'яниця»), нарікань на долю («Тільки-м родилась, злая недоля...», «До моїх дум») — до позірно безтурботного, але силованого анакреонтизму («Хлопці-молодці, пийте, гуляйте!»). Один із найраніших творів Руданського — «Чорний кольор», переспів з польської, — практично визначив основне забарвлення його лірики («Я співаю кольор чорний, Бо то кольор мій!») та уявлення про поета в масовій свідомості. Твори ці побудовані переважно на народнопісенній образності, проте й тут поет намагається посилити медитативний характер деяких із них, дати формулювання своїй загальній невтоленості й розчаруванню («Ой світе мій, світе! Лушпина оріха! Де твої розкоші Та де твоя втіха? Нудно тобі, як в неволі, Тільки мука, тільки болі, Ні волі, ні долі!...») [1, 69].

Особливою гранню постає тужливе почуття лірики Руданського в мотивах, здебільшого сюжетних, вимушеної розлуки з коханою («Ти не моя», «Мене забудь!», «Згадай мене, мила», «Ой виду я у садочок», «Іще вчора ізвечіра»). Виразний автобіографізм цих творів, драматична напруга поряд з тонким відчуттям мелодики вірша (багато з них створювалися поетом як пісні, деякі навіть названі «Пісня») сприяли внесенню нових нюансів у лірику такого типу. Помітне місце займає серед них, безперечно, «Повій, вітре, на Україну». Бентежне очікування героєм відповіді примножене тим, що вітер виступає тут водночас посланцем у рідну землю, в Україну. Бурю почуттів спресовано у загалом стриманому окресленні образу віяння вітру, з якого герой відчитує безутішну звістку про долю свого кохання, відсутність будь-якого відгуку з рідного краю.

Пройняті тугою, печаллю, смутком, ці твори Руданського доповнені в іншій частині його ліричного доробку жорсткими зарисовками реальної дійсності або ж вираженням викривально-докірливого почуття з приводу неї.

Реалістичні подробиці позначають послання «До дядька Прохора-коваля» та вірш «Студент» — рефлексивно-іронічні картини нужденного життя самого поета. Духовно знищуючі обставини соціальної неволі зображено у вірші «П'яниця». Тяжку долю залежної людини провіщає автор устами матері-

кріпачки в одному з найкращих своїх віршів «Над колискою», де звучить пафос скорботи й ненависті, що може дорівнюватися окремим інтонаціям поезії Т. Шевченка; в художньому методі, рисами якого позначений твір, поет сягає критичного реалізму.

Пристрасне громадянське звучання мають поетичні твори Руданського, в яких ідеться про етичний вибір людини, відстоювання нею своєї гідності («До дуба» («Нехай гнеться лоза...»), «Наука»). Ця тема в той час інтенсивно розроблялась у творчості поетів-різночинців (окремі твори В. Курочкіна, М. Некрасова). Проте український поет цілком самобутній — і не тільки в плані суто національному (звернення до традиційної української емблематики в образах, характерність лексичних шарів мовлення тощо), а й у плані творчо-індивідуальному. Руданський оминає шлях дріб'язкового вправлення у дотепності, емоційного схематизму; його вірші потужніші за вираженням захоплення («До дуба») чи гнівного почуття («Наука»), відмітні проникливою ліричною безпосередністю, поєднаною з елементом інвективи.

Один із них, «Наука», немовби наочно демонструє структуру художнього світу поета: з одного боку, безпосередньо утверджується позитивний образ, проте досить невиразний і загальнісний («Ти у світ іди, Милий синочку, Ти усе спізнай — І билиночку... В добрі-розумі Закупаєшся, З полем батьковим Привітаєшся!»), з іншого — поет дає розмашисті, нищівні характеристики дійсності. Вони фактично і є основним засобом окреслення позитивного змісту — того, що протистоїть чи може бути протиставлене цій дійсності. Це своєрідне утвердження ідеалу через негативну емоцію, Авторська світоглядна й етична позиція фактично бере концептуальний початок із пристрасної перестороги цієї «Науки», з поетової ненависті до тогочасних господарів життя: «Будь ти проклятий, Милий синочку, Як пігнеш таким свою спиночку; Як пігнеш таким свою спиночку, Як простелишся На рядниночку... Ти тікай від них, Як від гадини, Ти не жди від них Перекладини...» [1, 88]. Видається, й сам поет у своєму житті не «ждав перекладини» ні від кого; самотність, безнадія, відчай породжували то цілий ряд меланхолійно забарвлених ліричних творів, то гнівну сатиру й інвективу («Полюби мене», «Наука», «Над колискою», «Псалом 136»), то здатні були перерости у всеохопний демонічний насміх над світом, як це бачимо в масиві гуморесок-«приказок».

У ряді творів поет пробує розгорнути і першу, конструктивну лінію — безпосереднього окреслення життєвого ідеалу. З Шевченковим образом «роботящих рук», яким «перелогі орать», перегукується його вірш «Гей, бики!» — оптимістичне

пророцтво про «дивнії роки», коли «зерно поспіє, Обилле золотом поля, І потече ізнову медом І молоком свята земля»: Загалом предметна картина весняної оранки переростає в картину алегорично-символічну, в якій кореспондує з міфом сіяння зерна та вінчається апофеозом врун і золотого врожаю. У творі відбився бадьорий настрій початків масового українського культурницького руху, реальним учасником якого Руданський, проте, так і не став.

Пошуки позитивного начала, світобудовчого змісту найповніше представлені в поемі «Лірникові думи», найвизначніший серед поем Руданського. Твір, не рівноцінний у багатьох місцях (зокрема, художньо невиразна п'ята частина — «дума», перенасичена дріб'язковим «чудотворством» Бога й відображає не стільки поетичні, скільки забобонні повір'я), є спробою з'єднати в одне художнє ціле ряд усних апокрифічних сказань, генетично пов'язаних з Біблією та її тлумаченнями в книжній традиції. У кращих із «дум» поет поглиблює стихійний матеріалізм і атеїстичну спрямованість народного апокрифа, що зовсім не суперечить глибоким духовним, етичним запитам у народноапокрифічних і його власних уявленнях; окремі місця поеми наповнює значущою філософською проблематикою. Йдеться, зокрема, про сенс людського буття, творчу особистість, багатство й убогство, про людське прагнення безсмертя. Художня постановка цих вічних питань має абстрактно-просвітительський характер, що, проте, не перешкодило поетові створити масштабні й проникливі образи, співвіднести їх з гуманістичним ідеалом свого часу.

Поет переводить у суто людський план і дає своєрідну — стосовно творів світової літератури — інтерпретацію боротьби Бога й Сатани (розділ «Початок світа») як торжества людини-творця над підступним заздрісником. У символічних і алегоричних формах проводиться думка, що егоїстична жадоба збагачення, власності й володіння виявляється тією першопричиною, яка штовхає світ до катастрофи (розділ «Цар Давид»). Теплою й привабливою наділений образ Ноя, котрий виступає захисником людства перед розгніваним Богом, прагне врятувати прийдешні покоління (розділ «Велетні»). «Фаустівська» тема пізнання всесвіту й пошуків безсмертя розгорнута в розділі про Соломона.

Високу оцінку поемі «Лірникові думи» дав І. Франко: «Твір Руданського визначається великою простотою оповідання, близького своїм складом до народного, гарною мовою і подекуди піднімається до високої поетичності [38, 48].

У поемі «Цар Соловей» (авторське жанрове визначення її промовисте: «казка») поет виводить закоріненний у міфологічній свідомості образ мудрого правителя — далекого

пращура, який нібито й досі піклується покинутою ним первісною етнічною (а саме слов'янською) спільнотою. Фантастичний Цар Соловей, прабатько роду, та розгорнуті навколо нього події поеми — все це становило дуже своєрідну інтерпретацію слов'янофільських ідей, було, зрештою, пов'язане з тим постійним інтересом до Слов'янщини, який проявився у створенні поетом перекладного циклу «Старочеські співи з Краледворського рукопису і других», у вірші «Сербська пісня» (відгук на національно-визвольні прагнення балканських народів).

Творчість поета, якому притаманне було досить помітне для своєї доби глибоке й чітке національне самоусвідомлення, а в окремих моментах (як-от при тематичній рубрикації гуморесок) — і крайні форми вирізнення «своїх» і «чужих», — природно, характеризує настійний пошук позитивного героя в українській історії. Проте, оспівавши і Олега, й Ігоря, і князя Острозького, й Хмельницького (вірш «Гей, браття-козаки, сидайте-но коні...», а також ряд гуморесок), і Мазепу, й Полуботка, і Данила (у поемі: Павло) Апостола, поет так і не представив художньо виразної і концептуально переконливої постаті.

Усі історичні «співи» Руданського (за винятком хіба що «Мазепи») читаються не як завершені твори поемного жанру, а скоріш як поетичні парафрази на теми відомих історичних подій чи, точніше, відтинків української історії. Попри емоційно схвильовані ліричні вклучення (епілог поеми «Мазеда»), афористичні характеристики тих чи інших діячів (наприклад, полковника Скоропадського), поодинокі медитації історіософського змісту, саме по собі зображення подій надто плоске, позбавлене художньої та історичної правди.

Інформаційно перевантажена несуттєвим, поспішна фабульна течія не вимічена тут сутнісними атрибутами історичного простору й часу; виклад мимоволі наближений до казкового. Герої цих поем практично не окреслені як автономні образи, вони залиті амальгамою випадкових, так само неструктурованих історичних реалій, розкриття їх роздумів і почуттів надто нечасте. Більш виразним серед них є лише силует гетьмана Мазепи — з романтикою його політичних маневрів, імпазантістю красномовства («Браття мої! товариші! Діти мої, діти! Перед нами дві безодні; В котору летіти і де стати безталанним При лихій годині? Чи направо, чи наліво, Чи посередині?...»)⁴.

За темою до історичних поем Руданського примикає ряд його гуморесок («Запорожці у сенаті», «Кошовий у цариці»,

⁴ Твори Степана Руданського: У 3 т. Л., 1913. Т. 2. С. 74—75.

«Смерть козака», «Турецька кара», «Ахмет третій і запорожці», «Нащо бог сотворив?») та окремі ліричні твори («Могила», «Пісня Хмельницького», «Ой з-за гори, із-за кручі...»; останній відомий під редакційною назвою «До України»). Автор недвозначно оцінює результат кількавікової державної підлеглих України: «Твоя слава — у могилі, А воля в Сибірі, — От що з тебе, матусенько, Москалі зробили! Гукни ж, гукни, Україно, Нещасная вдово! Може, діти на твій голос Обізвуться знову! Може, знову розв'яжуться зв'язані руки, Може, знову бряжчатимуть Козацькі шаблюки!..»⁵

Й історичні поеми, і «Лірникові думи», і ряд публіцистично-ліричних творів Руданського окреслюють певні параметри особистості, але переважно зовнішні. Поет означає загальне розуміння ним суспільної і національної проблематики, проте воно ще не розбудовує органічно змісту — до того ж, мало розкритого — внутрішнього життя його героя. Носіями позитивних характеристик є Ной і Соломон, апокрифічні персонажі «Лірникових дум», але характеристика ця ще надто абстрактна, на «всі віки»; до тієї дійсності і сучасності, в якій жив Руданський, стосунок їх є параболічним і умовним.

У ліричних, часто з публіцистичним забарвленням, творах поет намагається показати особистість, яка шукає опертя у самій собі. Шлях цей Руданським тільки розпочато («Наука», «До дуба», «Моя смерть», «Гей, бики!»); він намічений лише у найзагальніших рисах, у комплексі схем громадянської, морально-етичної, філософської проблематики. До глибини душевного життя, до внутрішнього «я» цієї особистості поет ще не дійшов, відповіді на це не знаходив у межах критично-просвітительської концепції згаданих творів. Залишений наодинці із непосильними загадками тяжкого, примхливого, стихійного почуття, поет паралельно здійснює вихід в інші жанри, позначені іншими художніми орієнтирами.

За всієї зовнішньої подібності до української балади 20—40-х років *балади Руданського*, навіть незважаючи на спільність вихідного фольклорного матеріалу, містять ряд відмінностей. Йдеться, зокрема, про введення поетом принципу непередбачуваності вчинків героїв; наголошення на невідповідності емоційного малюнка внутрішнього світу персонажа загальному ходу події, в якій він є учасником; побудова образу персонажа у протиставленні засадам реалістичної, раціоналістичної типізації. Дія в баладах Руданського визначається імпульсивними поривами персонажів, швидкоплинними душевними спалахами, раптовими перетвореннями-метаморфозами («Люба», «Упир», «Верба», «Тополя», «Купці»).

⁵ Твори Степана Руданського: У 3 т. Л., 1912. Т. 1. С. 37—38.

Світ балад поета не стільки таємниче-загадковий, як, наприклад, у Л. Боровиковського, скільки демонстративно непояснимий, свідомо абсурдний. Відрізняється він і від ірраціональності світу Шевченкових балад. Якщо в «Тополі» Т. Шевченка має місце глибока, частково навіть прихована, внутрішня психологічна мотивація умовної події (перетворення дівчини в тополя), вчинки героїв у однойменній баладі Руданського настільки вільні від мотивування, позірно випадкові, що постають як розрізнені знаки, можливо, цілісного, але безпосередньо не відтвореного в баладі міфологічного сюжету. Твори баладного жанру посідають своє місце в поетичній системі Руданського, мають суттєві кореляції з жанровими групами лірики, гуморесок, історичних і філософських поем, нарешті, й водевілю «Чумак» (1862).

Цей водевіль (автор називав його «дивоспівом», тобто поетичним твором, призначеним для «дивлення» на сцені) є справді «баладним» за сюжетним змістом і колоритом. Сюжет твору суто психологічний: дівчина не відповідає на любов молодого чумака; вона закохана в його товариша, який робить її покриткою. Художніми особливостями твору є різкі, несподівані вчинки персонажів, зміщення часово-просторових площин (так, пісенні партії персонажів репрезентують цілі періоди у їх житті; чумакова мати за сприяння чарівниці прозирає алегоричну картину загибелі свого сина і встигає ще прибути «до Дону» (моря) й стати свідком його смерті). Незважаючи на архаїчну форму викладу (стилізація народних пісень), атрибути застарілого романтичного реквізиту, водевіль «Чумак» нетривіально, незвично трактує дійсність і виступає далеким попередником окремих подібних явищ літератури на рубежі ХІХ—ХХ ст.

Творча оригінальність поета найповніше реалізована ним у жанрі гуморесок. Саме тут найвиразніше проявляються грані його таланту — прискіплива художня спостережливість, відтворення динаміки ситуації, увага до характеристичності поведінки певного людського типу та ін., а також виявлено суттєвий смисл його авторського суб'єктивного ставлення до дійсності, ставлення надзвичайно пристрасного, в якому має місце й захоплення її багатоманітністю, і водночас розчарування, що іноді переходить у цілком негативістські характеристики.

З іменем Руданського пов'язане завершення формування в українській поезії віршової гуморески як жанру. Природно, твори, так чи інакше схожі на «приказки» (як їх означував сам автор), віддавна побутували в усній і писемній традиції, зокрема в творчості попередників Руданського — П. Білецького-Носенка, П. Гулака-Артемівського, Є. Гребінки, Л. Боро-

виковського, Т. Думитрашка та інших, у яких, щоправда, як поодинокий факт, трапляється навіть обробка сюжетів, використаних пізніше Руданським.

Першоджерелом його гуморесок є народні анекдоти, побутові казки, подібні до них оповідні сатирично-гумористичні жанри українського фольклору, що мають типологічні паралелі в творчості інших народів⁶. Проте стосується це далеко не всіх творів Руданського цього жанру; до більшості з них дослідники назвати такі паралелі досі не змогли. Очевидно, поет орієнтувався не просто на мандрівні анекдотичні сюжети, не на загальновідомі усні твори, а не зразки гумору як із ширшим, фольклорним побутуванням, так і відомі у вужчому колі, ймовірно, в домашньому оточенні. Це були не лише сюжетно закінчені оповіді, а й словесні змалювання певних ситуацій, окремі дотепні вирази, каламбури, висловлювання, в яких фіксувалась комічна прикметність персонажа.

Особливо багатий матеріал для творчості гумориста, сина священика й вихованця духовної семінарії, надавало життя православного, католицького й іудейського духовенства (знання його «зсереди» послужило поетові підґрунтям беззастережного висміювання у своїх «приказках» церковного культу, кліру, навіть певних релігійних положень, установлень і догматів). Гуморески Руданського — не звичайна поетична переповідь мандрівних сюжетів, зразків народної творчості чи словесних передач із вужчого кола. Ступінь творчого втручання поета у вихідний матеріал значний. Автор соціально поглибив, реалістично типізував образи й ситуації, художньо увідчутнив їх закорінення в тривкі рефлекси людської природи, надав творам граціозної віршової форми. Поставши на межі фольклору й літератури і здебільшого не будучи свого часу друкованими, гуморески Руданського різними шляхами повертались у фольклорну стихію, часто як анонімні твори.

У своїй сукупності «приказки» становлять широку, хоч і мозаїчну, системно не узгоджену панораму людського життя. Гумористично-сатиричний «стан світу» позначений тут українським, навіть специфічно подільським колоритом. Твори позначаються єдністю стилю й авторської позиції. Оповідь у гуморесках загалом об'єктивна, комізм впливає з ситуацій, учинків і дій самих персонажів, часто міститься в монологах чи діалогах дійових осіб, тоді як автор бере на себе роль делікатного чи злегка іронічного коментатора.

Із зводу гуморесок Руданського постає строката картина людських стосунків чи не в усіх суспільних верствах. У ньому

⁶ Сиваченко М. Є. Студії над гуморесками Степана Руданського. К., 1979. С. 49—51.

представник низів викриває свого здирника й експлуататора («Засідатель», «Гуменний»), саркастично сміється з пихатості «панів» різного роду, що незграбно силкуються принизити нижчого за станом («Чому дурні?», «Добре торгувалось», «Запорожці у сенаті», «А що тепер буде?»), із схоластичної «мудрості» («Два рабини», «Розумний панич»).

Особливо часто об'єктом осміяння стає далеке від благочестя й аскетичної стриманості життя духовенства («Набожний ксьондз», «Війна», «Чого люди не скажуть», «Мало не ригаю», «Піп на пуші»), «таїнство» сповіді, яку самі духівники перетворюють на фарс («Сповідь», «Стара печать»), церковна проповідь і богослужіння («Горох», «Ові», «Свічка», «Жалібний дяк», «Баба в церкві», «Ксьондзів наймит»). Комічні обставини, у яких поет виводить священнослужителів (халепа при спробі звести «чужу молодицю», лихослів'я під час проповіді тощо), об'єктивно заряджені додатковим комізмом, оскільки прототиби персонажів покликані бути прикладом «у миру». Таку ж функцію виконують уведення в комічний світ осіб «святих», їх зображень, розгортання дії гуморески в церкві чи монастирі. Виразні тематичні групи складають гуморески, в яких висміюються гоноровиті претензії дрібного панства («Що кому годиться», «Перекусіть, пане!», «Ratu, bracie!», «Храбрый лях», «Шляхтич»), моральна неперемірливість носіїв панівної субкультури («Москаль з полотном», «На вадапой!», «Гусак», «Добрий челевек», «Бальная мать», «Малці!», «Гадкія слава»), виводяться різноманітні комічні ситуації у взаєминах статей («Сама учить», «Указ», «Что смотришь?», «Той, що над нами», «Сам поїду», «По старій печаті», «Сповідь», «Кавирялов»).

На тлі поезії свого часу гуморески Руданського переповнені цікавими деталями й подробицями, грубуватою характеристичністю соціальних і національних типів і темпераментів, взагалі різноплановістю предметного світу. У короткому тексті поет поєднує в одну цілісність ряд мотивів, засобів, художніх мет, наприклад критичну адресованість насміху, колоритність метафори, і посилення на природну, нерідко еротичну підоснову дії, і навіть невний політичний випад («Пробудився сонний піп, Мацнув молодицю, Підійма на животі Білу спідницю. Та й говорить: «Уставай, Нічого дрімати, Іде турок на війну — Москву воювати». — «Та ваш турок не біда, — Каже чорноброва. — Якщо хоче до Москви, То Москва готова...») ⁷.

За своєю відповідністю емпірії дійсності сюжети гуморесок обіймають великий обшар — від близьких до бувальщини

⁷ Співомовки козака Вінка Руданського. Кн. 2. 1857, 1858 і 1859 // Відділ рукописів і текстології. Ін-ту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф 63. № 14. Арх. 135 зв.

(«Попович», «Суходольський», «На калитку») до більш умовних, із фантастичними елементами («Вір не вір, а не кажи: «брешеш»), особливо ті, що засновані на мотивах народних переказів («Гуменний», «Чорт», «Подорож до Єрусалими», «Хмельницький з ляхами»). Різним є й рівень подієвості (а відповідно до цього — й різноманітні жанрові модифікації гуморески Руданського). Інколи в основі твору лежить комічна пригода («Пан та Іван у дорозі», «Подорож до Єрусалими», «Розп'ятий жид», «Що то мати, що то діти», «Війна»), частіше твір будується на словесному непорозумінні чи двозначності («Черевики», «Przywitanie», «Просьба», «Панна й парубок»), проте переважна більшість гуморесок оперта на комічну ситуацію, яка розкривається чи супроводжується, чи підсумовується певним висловлюванням. Останнє є зумисним дотепом («Добре торгувалось», «По чому дурні», «Піп з кропилом», «А що тепер буде?»), реплікою, об'єктивний комізм якої може не усвідомлюватися персонажем — суб'єктом мовлення («Баба в церкві», «Свиня свинкою», «Два рабини», «Там її кінець», «Набожний ксьондз», «Хто святив?»), розмірковуванням, що має зовнішні ознаки «логічної» послідовності («Мало не ригаю», «Чи високо до неба?», «Що рабин робить?», «Попович»).

У цих творах Руданського переважає по-просвітительськи ясний погляд на смішне; критичний стан світу осягається з позиції «здорового розуму». Проте хоч існує масив гуморесок, які можуть становити певний контраст до них, — ті, що позначені гротесковим демонізмом у гуморі, зв'язаним із ситуацією абсурду («Понизив», «Оливо не вадить»), ускладнені трагікомізмом і меланхолійністю. Цілковиту розкутість поета в доборі об'єктів смішного засвідчує гумореска з промовистою назвою «Сміх», де викладається пригода на нічлігу серед «мужиків» («...Але їден чи здурів, чи чорт його знає, За сокиру ухопив, Стиха підіймає, — Хвать їдного по карку! Голова відпала; А той голову за чуб Та й із нею драла!... «То ж то, — каже, — я сміху Буду з нього мати, Як устане та пічне голови шукати!»).

В інших гуморесках цієї похмурої орієнтації автор збуває сміхом цинізм висловлювань, блюзнірські вчинки персонажів («Московська пуга», «Штукою зайшов»), переважно за посередністю образу «москаля» («Кацапська сповідь», «То-то любол», «Рубль медью») чи цигана («Циганський похорон», «Холодно»), виходить у своєму сміхові на пароксизматичний рівень, де метою досягнення комічного ефекту й відчуття парадоксальності виправдовується будь-який натуралістичний опис («Циганська смерть», «Місяць», ряд порнографічних гумористичних творів — «Колька», «Рана», «Хамут», «І не нахвалятса!», «Барабанчик», «Польша»).

Гуморески еротичного змісту — а їх у загальному доробкові чимало — засвідчують неоднозначність у змалюванні поетом жіночого образу. Ніжність, захоплення жінкою, — почуття, якими просякнута пісенна лірика Руданського, в зводі гуморесок доповнені авторськими відношеннями переважно іншого плану: жінка наділена тут атрибутами зрадливості, обмеженості, хтивості, постає призвідцею чвар і суперечок, нерідко — ініціатором перелюбу, взагалі носієм моральної смуги.

Ці та інші гуморески (кілька десятків із них досі або не опубліковані, або ж опубліковані в переповіді чи з істотними «пом'якшуючими» видавничими правками супроти автографа) здатні суттєво скоригувати традиційний образ поета-гумориста як нібито життєрадісного веселуна й жартівника. В зухвалому гуморі цих творів уможлиблюється, з допущення поета, насміх над задушевністю, розчуленістю, над тими явищами, які самі по собі спроможні викликати співчуття чи турботливість, зрештою, над життям, зокрема його біологічними виявами. Загальна позиція автора, яка окреслюється на певній дистанції від тих чи інших поодиноких творів і в контексті всієї творчості поета, є тут, по суті, позицією трагічною, свідченням глибоко конфліктного, нерозв'язно-проблемного ставлення поета до дійсності.

У гуморесках Руданського відображено (значною мірою послідовно й систематично) невір'я найширших верств народу в цілий ряд офіційно пропагованих забобонів, у доцільність смислу тих чи інших інституцій і цим самим засвідчено вищий, порівняно з попереднім періодом, ступінь духовної свободи в суспільному середовищі того часу.

Художня ідея гуморесок Руданського, позначених ризикованим для своєї доби світоглядним, жанровим і стильовим новаторством, безперечно, перебувала у зв'язку з першою хвилею нігілізму в Росії 50-х років. Цією очевидною й помітною інспірованістю, примноженою, до того ж, на індивідуальну художню сміливість поета, пояснюється й неприйняття творчості Руданського тими поміркованими діячами української культури, від яких свого часу залежала публікація його творів.

У контексті української поезії 50—60-х років творчість Руданського все чіткіше бачиться вельми неординарною за своїми світоглядними, людинотрактуючими характеристиками. В ній реалізується пристрасний запит до зовнішніх обставин національного, соціального, практично-морального буття, як і до змістовності та смислу людського вчинку. В історичній ретроспективі вимальовується своєрідний «феномен Руданського», який полягає у здійсненні на іще досить ранньому ета-

пі розвитку української поезії, в середині «благополучного» XIX століття спроби різкого, безпощадного заниження типових і усталених цінностей життя, в критичному, негативістському, ошарпуючому зображенні дійсності, яке, однак, не приносить авторові бачення виходу, залишаючи його у неосвоєному творчо стані відчаю. Проте змалювання індивіда, котрий не тільки вже не бажає бути обдуреним ідеологічно, а й ставить під сумнів справедливість усього світопорядку, є загальним здобутком творчості Руданського. Уся в цілому вона постає як бунтарський акт невтоленої індивідуальності — і в ньому зливаються в одному спрямуванні й меланхолійна романтична лірика, й вірші публіцистичного характеру, й звід гуморесок, і переклад Лермонтового «Демона». Гумор Руданського і — ширше — його духовна позиція становили сильну своєю нігілюючою потужністю ревізію тогочасного стану загального буття, були одним із рішучих проривів індивіда до своєї внутрішньої свободи, співвідносячись у цьому з лінією, прокладеною Т. Шевченком у поезії «трьох літ» та пізнішого періоду.

Список рекомендованої літератури

- Руданський С.* Твори. К., 1962.
Руданський С. Твори: У 3 т. К., 1972—1973.
Степанові Руданському (Збірник художніх творів, статей, документів). Одеса, 1968.
Бондар М. П. Поезія пошевченківської епохи. Система жанрів. К., 1986.
Герасименко В. Я. Степан Руданський. Життя і творчість. К., 1985.
Колесник П. Степан Руданський. Літературний портрет. К., 1971.
Пільгук І. І. Степан Руданський. Нарис життя і творчості. К., 1956.
Рильський М. О поэзии Степана Руданского // Зібр. творів: У 12 т. К., 1986. Т. 12.
Сиваченко М. Е. Студії над гуморесками Степана Руданського. К., 1979.
Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. К., 1984. Т. 41.
Франко І. Студії над Ст. Руданським. «Ні зле, ні добре» // Там же. 1980.
Т. 28.
Цеків Ю. І. Степан Руданський. Нарис життя і творчості. К., 1983.

Розвиток прози в українській літературі 40—60-х років базувався як на освоєнні реалістичних засад і стильової традиції Г. Квітки-Основ'яненка та використанні художніх здобутків оповідних жанрів народної поезії, так і на основі нових естетичних вимог часу. В цей час у літературу приходять багато нових белетристів (переважно з різночинного середовища), утверджується в українській прозі романтизм і формується реалізм. Останній з кінця 50 — початку 60-х років починає завойовувати становище провідного літературного напрямку. Ця епоха висунула таке світове явище, як Т. Шевченко, чия творчість стала могутнім фактором активізації української прози, розширення та радикалізації її проблематики, поглиблення соціально-викривального пафосу, народності. У цю добу, незважаючи на репресивні заходи царизму, спрямовані проти передових суспільних сил України, проти розвитку національної культури українського народу, українське письменство завдяки творчості Т. Шевченка, а також Марка Вовчка, П. Куліша вийшло на рівень європейських літератур.

Починаючи з другої половини 50-х років, після «похмурого десятиріччя», особливого розгулу миколаївської реакції та переслідування царизмом українства внаслідок розгрому Кирило-Мефодіївського братства, у зв'язку з певною лібералізацією режиму, з поглибленням національної самосвідомості в українському суспільстві розвиток українського письменства активізується. Внаслідок поглиблення філософського розуміння людських характерів поглиблюється їх художнє осмислення. Розпочинається період розквіту прозових жанрів, які давали найбільші можливості для розвитку реалізму. Набуває значного досвіду романтизм у творенні прозово-епічних жанрів.

З'являються прозові твори П. Куліша, Марка Вовчка, А. Свидницького, О. Стороженка, І. Нечуя-Левицького, значної групи письменників, які гуртувалися навколо журналу «Основа», досягає високого рівня прозова творчість Ю. Федьковича, виходять у світ повісті, оповідання та новели інших авторів.

Частина українських прозаїків цієї доби, як і письменники попередніх десятиріч, творила і російською мовою. Так, з російськомовними творами виступали Марко Вовчок (романи, повісті, оповідання, нариси), М. Костомаров (повісті «Сорок лет», «Сын»), П. Куліш (романи, повісті, оповідання), Д. Мордовець (романи і повісті), О. Стороженко («Рассказы из крестьянского быта малороссиян», роман-хроніка «Братья-близнецы», «Сотник Петро Серп»), А. Свидницький (нариси, оповідання).

Особливістю еволюції прозово-оповідних жанрів у цей період є естетичний синкретизм, вияви в романтичних структурах («Чорна рада» П. Куліша та ін.) сильних реалістичних ознак і збагачення реалізму здобутками романтизму, виступи одних і тих же прозаїків і з реалістичними, і з романтичними творами (П. Куліш, Марко Вовчок, О. Стороженко), перехід від просвітительського реалізму до реалізму класичного.

Орієнтація на наукове розуміння суспільства й людини сприяла зміцненню реалістичних засад у творчості Марка Вовчка, А. Свидницького та інших письменників 40—60-х років.

Відбувається характерне для реалізму розширення об'єкта художнього пізнання завдяки введенню у сферу творчого інтересу, крім долі селянства, також особливостей життя інших верств суспільства (духівництва, солдатів, бурсацтва, козацтва, панства). Посилення суспільної заангажованості мистецтва, зв'язку літератури з суспільними процесами, з національно- й соціально-визвольним рухом реалізується в розширенні й радикалізації проблематики, у трактуванні зображуваного у світлі передових суспільних ідеалів, близьких у ряді моментів до шевченківських, в оновленні та посиленні ідеологічної ролі літератури, в орієнтації читача на радикальне перетворення суспільства. Оновлюються прийоми художнього зображення й вираження.

Основні колізії творів художньої прози відбивають проблему «людина і суспільство», боротьбу людини з низів за існування, проти гніту соціального й національного, трагедію нищення людини суспільною несправедливістю, страждання народу і процвітання привілейованих, панівних сил, а також посилення згубності останніх для розвитку суспільства. Гостра суперечність між народно-гуманістичним ідеалом і нелюдяним характером суспільних відносин — основний структурний принцип прозових творів 50—60-х років. З різко вираженими соціальними засадами в них органічно поєднується реалізація ідейно-естетичного принципу народності, таких важливих творчих принципів реалізму, як художнє відтворення істини

життя, розкриття субстанціональної суті, істотних закономірностей дійсності, заглиблення у внутрішній світ людини, типізоване й індивідуалізоване зображення обставин і характерів, художній історизм.

Людина постає насамперед у її соціальній суті. У прагненні до аналітичного зображення життєвих явищ і людини прозаїки прийшли до художньо-аналітичного розкриття в людських долях сутнісних суспільних процесів (скажімо, наростання протесту в народних масах), факторів морально-психологічного руйнування особистості (кріпосне право — у Марка Вовчка, реакційний режим — у романі А. Свидницького «Люборацькі»).

У системі персонажів художньої прози 50—60-х років, — при всьому домінуванні в ній критично-викривального осмислення дійсності, — переважає художньо-структурна роль позитивного героя, що значною мірою було пов'язане з попередньою літературною й фольклорною традицією. Головним об'єктом позитивної характеристики виступають, як і раніше, люди з селянського середовища, однак тепер це, як правило, представники найбільш знедолених верств. Ведеться успішний пошук позитивних персонажів у інших, позаселянських, станах. Індивідуальні долі героїнь-кріпачок Марка Вовчка виражають загальну трагедію покріпаченого народу. Хоча в характерології великою мірою на перше місце виступають риси, що представляють станові типи, однак простежується вже тенденція до творення індивідуальних характерів. Виразнішим стає принцип зображення героя як носія суспільної ідеології. Так, негативні образи-персонажі роману А. Свидницького «Люборацькі» уособлюють риси тогочасного суспільного режиму. П. Куліш, А. Свидницький істотно збагачують принцип типізації різко індивідуалізованою конкретизацією образів-персонажів, створенням багатогранних, ускладнених і суперечливих характерів (Кирило Тур, Антосьо Люборацький).

Посилюються роль суспільних обставин у художній структурі творів («Люборацькі»), письменницька увага до зв'язку героя з соціальними умовами життя як фактором формування характерів, долі персонажів. У «Народних оповіданнях», «Інститутці» Марка Вовчка типові соціально-побутові обставини набувають значення узагальнюючого образу кріпосного права. Щоправда, порівняно з російською й західноєвропейською літературами в українській прозі цього часу широкомасштабні суспільно-історичні й політичні явища дійсності відображені менше.

Поряд із подальшим заглибленням у душевний світ особистості з народу, з присвяченням усього твору спеціальній меті психологічного дослідження й аналізу («Від себе не втечеш»,

пізніша назва «Павло Чорнокрил», «Три доли» Марка Вовчка) принцип психологічного аналізу збагачується ідеологічною характеристикою героя, розробкою різновалентного характеру з його суперечливим внутрішнім світом, різнорідними морально-психологічними якостями (Кирило Тур із «Чорної ради» П. Куліша) і навіть невідповідністю вчинків внутрішнім побудникам (Антосьо Люборацький).

В українській прозі поглиблюється художнє осмислення історичних завдань українського народу у визволенні з-під соціального, національного, духовного уярмлення. На попередньому етапі розвитку художньої прози в центрі уваги були переважно родинно-побутові та окремі суспільні явища селянського життя. Тепер прозаїки намагаються показати суспільне становище всього селянства, зобразити життя інших класів і прошарків. Квітка-Основ'яненко не ставив питання про зміну самодержавно-кріпосницької системи. Поліпшення становища трудових мас він вбачав в удосконаленні суспільних порядків і людських взаємин шляхом часткових реформістських змін існуючої системи, підвищення морального та освітнього рівня людини. Марко Вовчок слідом за Шевченком показала кріпосницьку систему як політичну й суспільно-економічну причину трагічного становища селянства та громадянсько-морального виродження панства. Письменниця намагалася прозріти майбутню долю народу, проголошувала право трудящих на вільне від панської експлуатації й насильства життя. На захист національних інтересів ставили своє художнє слово також П. Куліш, А. Свидницький, Ф. Федькович та інші письменники, які утверджували народно-гуманістичні ідеали. П. Куліш у багатопроблемному романі «Чорна рада» на широкому історичному матеріалі порушує проблему державності України, художньо досліджує і намагається пояснити суспільно-історичні та політичні причини втрати Україною своєї державності, основи якої були закладені за часів Богдана Хмельницького.

У прозовій творчості П. Куліша, Ганни Барвінок (О. Білозерської-Куліш), ряді творів О. Стороженка висувалися ідеї національної консолідації українського суспільства. Ганна Барвінок у своїх ранніх оповіданнях, опублікованих 1860 р. в альманасі «Хата» («Лихо не без добра», «Восени літо») та в 1861—1862 рр. у журналі «Основа» («Сирітське лихо», «Як не було змалку, не буде й д'останку», «Хатнє лихо») правдиво розкривала психологію української жінки-селянки, показувала гірку жіночу долю, складні родинно-побутові взаємини. Її герої — переважно життєво пасивні, покірні обставинам страдники, маленькі люди із суто сімейними, особистими інте-

ресами. Причини їхнього родинного горя письменниця бачить у примхах нещасливої фатальної долі або в лихих за натурою людях. В оповіданні «Хатне лихо» осуджується родинний деспотизм, показується психологічна несумісність молодих чоловіка й жінки як перешкода до досягнення родинної злагоди. У цих творах Ганна Барвінок «тракує сутність людської поведінки без достатньої соціально-психологічної мотивації»¹. Письменниця показує розтлінний вплив міста, інонаціонального елемента на національний характер українця (Ларійоненко в оповіданні «Не було змалку...»), представляє дидактичний зразок доброзичливого ставлення справедливих панів-добродійників до селян.

Оповідання створені за принципом детального «стенографічного» побутописання, з густою фольклорною орнаментациєю. Виявляється вправність письменниці у відтворенні соковитого чернігівського говору, в побудові діалогів та внутрішніх монологів, у характерологічній індивідуалізації мовлення героїв.

Квітка-Основ'яненко, розвиваючи просвітительське положення про позастанову цінність людини, у своїй естетичній концепції демократичного героя проводив ідею про морально-етичну перевагу селянина-трудівника над паном, висунув думку про надання безправному тоді селянинові людських прав. Використовуючи досвід сентиментально-реалістичної літератури у відтворенні внутрішнього світу персонажів із селян, Марко Вовчок у зображенні селянського героя виходила на-самперед з положення про непримиренну класову позицію кріпака щодо кріпосника. Слідом за Шевченком письменниця розгортає сюжети й образи гостросоціального, антикріпосницького наповнення, що відзначаються великою емоційною наснаженістю і спрямованістю на радикальні суспільні зміни. Усе це відбивало злободенні ідеї і настрої часів революційної ситуації в країні.

Майже в усіх українських белетристів цього періоду, хоча й меншою мірою, ніж у прозі 30-х років, спостерігається співіснування принципів різних художніх систем, *стильовий синкретизм*. Сентименталістські принципи характеристики персонажів та організації стилю наявні в загалом романтичних («Месьт'є верховинця», «Страсний четвер» М. Устияновича, «Люба—згуба» Ю. Федьковича) чи реалістичних («Хлопська дитина» Ф. Заревича) творах. В окремих оповіданнях і повістях ще наявні рецидиви бурлескної манери. У прозі 40—60-х років відбувається формування реалістичного напрямку, у взає-

¹ Міщук Р. С. Українська оповідна проза 50—60-х років XIX ст. К., 1978. С. 166.

модії з яким одночасно розвивається романтичний напрям, що досягає своєї зрілості.

Часто романтизм не виявлявся в «чистому» вигляді, а лише як тенденція в художній системі реалістичного твору. У створених переважно на романтичних засадах казці-повісті Марка Вовчка «Кармелюк», казках «Невільничка», «Лимерівна» відбилися настрої революційної ситуації початку 60-х років; тут з'являються яскраві, героїко-романтичні образи вияткових людей, прославляються волелюбність, мужній, незламний дух борців проти соціальної несправедливості.

У романтично-піднесеній манері Ю. Федькович зображує незвичайні події, сильних, вольових героїв, бурхливі пристрасті, подає барвисті етнографічні описи в повістях «Люба-згуба», «Серце не навчити». Для цих, тісно пов'язаних з народною поезією творів Марка Вовчка та Ю. Федьковича, як і для романтичних творів деяких інших письменників, характерні неординарність багатьох героїв, гіперболізація пристрастей, піднесеність тону, особлива емоційність стилю, що виражалася в яскравості, метафоричності художнього мовлення.

Новий етап у розвитку української художньої прози відкривають П. Куліш, Марко Вовчок, А. Свидницький. Прогресивні світоглядні позиції, освоєння нових художніх принципів зумовили правдиве відтворення ними глибоких суспільних антагонізмів, загострення конфліктів між селянством і поміщиками. Реалістичні твори Марка Вовчка звучали як безкомпромісний вирок кріпосництву. М. Добролюбов вважав її «Народні оповідання» важливим кроком до глибшого усвідомлення великої ролі народних мас в економічних відносинах. Від критики окремих суспільних і людських вад проза переходить до викриття всього експлуататорського ладу, активного його заперечення.

Елементи соціального критицизму властиві й творам Д. Мордовця («Солдатка», 1861), М. Чайки (Гуглинського) («Москалева правда», «Віт Семен», 1862), Митра Олельковича (Митрофана Миколайовича Олександровича) («Жидівська дяка», «Антін Михайлович Танський», 1861; «Три пани», 1862), Д. Мороза («Безталанна», 1862). Ці прозаїки-«основ'яни» писали під впливом «Народних оповідань» і в жанрово-стильовому плані склали своєрідну школу Марка Вовчка. Д. Мордовець робить спроби вийти за межі селянської тематики. В оповіданні «Дзвонар» осуджуються антипедагогічні прийоми навчання й виховання в бурсі, в сумних тонах зображується гірка доля колишнього бурсака-невдахи. Оповідання «Солдатка» присвячене показу бідування, трагедії солдатської дружини.

М. Чайка в повісті «Москалева правда» розробляє соціально-моральну тему згубної дії кріпосницьких порядків і моралі на селянську сім'ю. Оповідання «Війт Семен» ідейно спрямоване проти панства, представників місцевої влади.

Реалістична проза охоплює значні масиви передреформеної й пореформеної дійсності, відображуючи передусім найістотніші тенденції і закономірності народного життя. Становище пригнобленого трудового народу — основа сюжетних конфліктів більшості повістей та оповідань 50—60-х років XIX ст. Марко Вовчок у «Народних оповіданнях», «Інститутці» змальовує широкую картину життя кріпосного селянства, зокрема трагічну долю жінки-кріпачки, чий образ стає головним у творчості письменниці.

У романі А. Свидницького «Люборацькі» відтворені трагічні для людини наслідки наступу нових суспільно-економічних умов, змальовується життя сільського духівництва, яке дедалі частіше потрапляє в поле зору письменників («Дяк», «Записки причетника» Марка Вовчка). Не розробленою раніше в прозі була й тема солдатчини, жовнірства, до якої тепер звернувся Марко Вовчок («Два сини»), Ю. Федькович («Сафат Зінич», «Штефан Славич» та ін.), Д. Мордовець («Солдатка»). Животрепетна й у передреформений час тема розорення «вільного» селянства та життя наймитства розробляється в оповіданні Марка Вовчка «Сестра». Тема наймитства дістає реалістичне відображення в написаних після реформи романтичних творах письменниці — «Кармелюк», «Дев'ять братів і десята сестриця Галя».

В романі А. Свидницького «Люборацькі», оповіданні Д. Мордовця «Дзвонар» ставилася проблема школи й виховання.

Розробляючи історичну тематику, українські прозаїки спиралися на традиції народних історичних пісень і дум, творчість Шевченка й Гоголя. У повістях та оповіданнях на національно-історичні теми при їх домінуючому героїко-визвольному пафосі поглиблюється історизм.

У зв'язку з активізацією національно-культурного життя в Україні в другій половині 50 — на початку 60-х років XIX ст. у літературному процесі, поряд з магістральною лінією реалістичного напрямку з його масштабністю й громадянськістю проблематики, опозиційністю щодо існуючого режиму, з його історизмом та психологізмом, розвивається ідейно-стильова течія, що дістала назву *етнографічно-побутової школи*². Її складало широке коло письменників (головним чином прозаїків), які слідували висунутим П. Кулішем естетично-мето-

² Ширше див.: Міщук Р. С. Українська оповідна проза 50—60-х років XIX ст.

дологічним принципам так званої етнографічної достовірності і виступали переважно в «Основи» та газеті «Черниговский листок» (1861—1863), а на західноукраїнських землях — у журналах «Вечерниця» (1862—1863), «Мета» (1863—1865), у неперіодичному збірнику «Галичанин» (1862—1863).

Істотними факторами появи етнографічно-побутової школи були приклад І. Котляревського, етнографізм і фольклоризм Г. Квітки-Основ'яненка, фольклоризм Т. Шевченка і особливо Марка Вовчка. Об'єднувала школу, її ідейно-художню систему і мета служіння художнім словом національно-народним інтересам, використання й розвиток засад народної естетики, близькість творчих принципів. Учасники школи керувалися ідеєю народності (хоч і трактованої звужено) літератури як у плані світобачення, так і в художніх засадах. Естетичні уявлення про роль письменника зводились до завдань точного відображення побуту, звичаїв, обрядів, етики, етнопсихології народу, сприяння його моральному вихованню. Приваблювали їх дух сивої старовини, достеменність свідчень очевидців давніх подій. Усе це письменники прагнули передати з фактографічною точністю, а нерідко і з натуралістичним емпіризмом. Одна з характерних ознак школи — зображення дійсності без особливого заглиблення в соціальні процеси, без проблемно-критичного аналізу суспільних закономірностей та широкого реалістичного узагальнення.

У відшуканні концепції національного розвитку, в розбудові програми поглиблення в народі його національного самосвідомлення, інстинкту самозбереження нації та у виробленні естетичних засад одним із найвпливовіших провідників етнографічно-побутової школи став П. Куліш, який стверджував, що найважливішою вимогою до художнього твору має бути вірність зображення звичаїв народу. У своєму відомому листі-посланні до галицьких письменників він наголошував, що їх літературною школою має бути не школа Шевченкова, а етнографічна.

В ідейно-естетичній програмі етнографічно-побутової школи позначилася й обмеженість тематики, проблематики та характерів. Художнє пізнання народного життя переважно в його побутово-звичаєвому та морально-побутовому аспектах характеризує значну частину прозової творчості «основ'ян», зокрема одного з талановитих тогочасних прозаїків О. Стороженка (гумористично-дидактичні оповідання з розділів «Основи» «З народних уст», «Людська пам'ять про старовину», твори з циклу «Оповідання Грицька Ключника»), П. Куліша (оповідання «Сіра кобила», «Мартин Гак»), А. Свидницького як автора оповідань і нарисів (оповідання на фольклорні сюжети «Проти сили не попреш, з чим родився, з тим і вмреш»,

«Недоколосана»), Д. Мордовця (оповідання «Дзвонар»), Митра Олельковича (оповідання «Проскурка», «Три пани»).

До найтиповіших представників етнографічно-побутової школи належали М. Номис (Симонов) («Дід Мина і баба Минаха», «Тітка Настя», «Різдвяні святки»), С. Ніс («Шворин рід», «Хуртовина»), Я. Кухаренко («Вівці й чабани в Чорноморії», «Пластуни», «Вороний кінь»), Ганна Барвінок (родинно-побутові оповідання «Лихо не без добра», «Сирітський жаль», «Не було змалку, не буде й д'останку», «Хатне лихо»), В. Коховський (стилізовані «оповіди» в циклі «З народних уст»).

До «Черниговського листка» потрапляли слабкіші, порівняно з публікованими в «Основі», родинно-побутові оповідання, часто з мелодраматичними закінченнями («Не щодня бридня, деколи й правда», «Чернеча пустка», «Бузові могили», «Щире кохання» П. Кир'якова, «Петро Спиця» С. Овечки, «Хутір Маківка» П. Куліша), оповідання й нариси дидактично-розважального змісту П. Куліша, М. Номиса, М. Роздольного. У «Вечерницях», «Меті», «Зорі Галицькій», збірнику «Галичанин» виступали Ф. Заревич (оповідання «Дві матері», «У страху очі великі» та ін.), А. Кралицький (оповідання «Казнь неба», «Пастир в полонинах»).

Для художнього доробку письменників етнографічно-побутової школи характерне широко деталізоване зображення народного побуту, інтенсивне введення фольклорних текстів (нерідко це була лише легка літературна обробка уснопоетичних сюжетів: ряд оповідань і нарисів циклу «З народних уст» в «Основі»), побудова викладу в усно-монологічній формі живої народної оповіді. Простежується схильність до ідеалізації старовини (О. Стороженко), природного життя селянина-хуторянина (П. Куліш).

Розроблювані іноді конфлікти соціального змісту дістають полегшене розв'язання. Причини людського бідуювання пояснюються моральними факторами або пов'язуються з фатумом («Не було змалку, не буде й д'останку» Ганни Барвінок). У характерології спостерігається перенесення у твір конкретних життєвих прототипів, статичність зображення страдницько-пасивної особистості, відсутність у героїв прагнення змінити тяжкі обставини свого життя, слабкість причинно-наслідкових зв'язків між індивідом і обставинами. У способах портретування переважають документально-описовий (О. Стороженко), або емоційно-експресивний («Наталь-озеро» М. Димського), чи етнографічний (більшість письменників) підхід, хоча зрідка трапляється аналітично-психологізоване портретування (Софія в оповіданні Митра Олельковича «П'яниця»).

Водночас було б неправильним виводити етнографічно-побутову школу взагалі за межі реалістичності. У ряді творів її представників помітне розширення обсервації народного життя, психології народу, його морально-етичних норм, відтворення його історичної пам'яті. В межах своєї проблематики ці письменники продемонстрували розширення самих засобів і прийомів художньої інтерпретації буття, збагачення літератури народнопоетичними мотивами й засобами образності, невимушеністю і барвистістю народного мовлення, багатством лексичної синоніміки. Деякими своїми творами «основ'яни» тяжіли до романтизму (О. Стороженко, П. Куліш), іншими — до реалізму (повість-нарис О. Стороженка «Споминки про Микиту Леонтійовича Коржа», оповідання Д. Мордовця «Солдатка», Митра Олельковича «П'яниця», Д. Мороза «Безталанна», М. Чайки «Москалева правда», повість П. Кузьменка «Не так ждалося, да так склалося»). Традиції етнографічно-побутової школи продовжувалися і в 70—80-ті роки й пізніше, зокрема в художній прозі Ганни Барвінок, Дніпрової Чайки, Т. Зіньківського, Г. Коваленка (Коломацького), М. Кононенка, В. О'Коннор-Віліньської, Б. Познанського, Т. Сулими та ін.

Провідні українські белетристи 40—60-х років відходять від раціоналізму й дидактики просвітительського реалізму, поглиблюють естетичні засади реалістичного напрямку. У прозі формуються провідні принципи класичного реалізму. Хід дії чи долю героїв у кінцевому підсумку визначають уже не випадковий збіг обставин, не воля лихих чи добрих людей, а суспільні обставини. Посилюється увага до соціальної природи людини, матеріальних умов її існування. В основу типізації, художнього аналізу кладеться розуміння каузальної залежності характеру людини від умов життя. Збагачуються досвід психологічної характеристики персонажів, прийоми й засоби художнього зображення. Розпочатий Квіткою-Основ'яненком перехід від однобічності й статичності внутрішнього світу героїв до художнього зображення його неоднозначності й змінності починає переростати у провідний принцип; психологічний портрет персонажа постає багатомірним, у складній діалектиці розвитку характеру (ряд персонажів «Інститутки», «Люборацьких»). Розвиток белетристами реалістичного способу зображення виявлявся у відході від фольклорної імперсональності й стереотипності в бік індивідуалізації персонажів, з ширшим використанням психологічно-побутової деталі (герої творів Марка Вовчка та А. Свидницького, Софія з оповідання Митра Олельковича «П'яниця»).

Письменники зосереджують увагу насамперед на типових героях з найнижчих верств та нелюдських обставинах їх життя. Розширюється коло селянських героїв. На зміну Квітчи-

ним чоловічим образам типу Олексія («Святання на Гончарівці»), Левка («Козир-дівка»), Петра («Сердешна Оксана»), Трохима («Перекотиполо»), позначеним рисами сентиментальної розчуленості й громадянської пасивності, серед персонажів із селян-трудоарів з'являються герої рішучі, вольові, здатні до активного протесту проти гнобителів (Назар, Прокіп з «Інститутки» Марка Вовчка). Марко Вовчок однією з перших вводить в українську прозу образ сучасного селянина-протестанта. «В українській літературі... — писав О. І. Білецький, — цей протестант став героєм соціальних повістей і романів, починаючи з 60-х років XIX ст. Ці соціальні твори про селянство... були своєрідним внеском української літератури в світову літературу.

Герой цих творів — це реальний борець проти соціальної несправедливості, проти гнобителів трудового народу на різних етапах його історичного існування... В жодній літературі цей образ не був так міцно зв'язаний з селянською тематикою, не пережив такої різноманітної і знаменної еволюції»³. В оповіданні-нарисі М. Чайки «Війт Семен» виводиться образ месника з сільських трударів Ярошенка, який убиває жорстокого війта.

В умовах піднесення романтичного руху народжуються під пером П. Куліша (роман «Чорна рада») такі монументальні, яскраво виписані романтичні образи національних героїв, як борці за зміцнення державності України полковник Шрам і гетьман Сомко, як запорожець Кирило Тур, якого Куліш вважав символічним втіленням українського національного характеру.

Револуційна ситуація початку 60-х років, актуальні завдання й перспективи визвольного руху, дальший розвиток романтичного типу художнього мислення зумовили появу романтично-піднесених образів мужніх борців, яскравих постатей народних ватажків у творчості Марка Вовчка («Кармелок», «Невільничка», «Маруся»).

У поле зору письменників потрапляє різночинець (повість «Хлопська дитина» Ф. Заревича, роман «Люборацькі» А. Свидницького). В повісті Ф. Заревича «Хлопська дитина», за словами І. Франка, «уперве в нашій письменстві виведено мужицького сина, що добивається університетської освіти і незалежного інтелігентного становища адвоката» [41, 317]. Серед літературних героїв з'являється український інтелігент (оповідання О. Кониського «Пропавці люди», «Перед світом»).

³ Білецький О. Українська література серед інших літератур світу // Збір. праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2. С. 44.

Українські прозаїки звернули увагу на таке характерне явище часу, як панський «лібералізм». Він розвінчується в образах панів-лібералів у повісті «Інститутка» та інших творах Марка Вовчка, в сатиричному оповіданні «Пан-народолобець» В. Коховського.

Однією з особливостей української прози цих десятиліть є майже повна відсутність творів, спеціально присвячених зображенню сучасного «вищого» світу. Тогочасне життя дворянства потрапляє у сферу художньої прози переважно з метою показу експлуататорської суті його представників.

З поглибленням ідейного змісту, розширенням тематики та проблематики української художньої прози урізноманітнюються її *жанрово-структурні особливості*, збагачується діапазон внутріжанрових різновидів, жанрова природа повісті й оповідання, що склалася у 30-ті—40-ві роки в художній практиці Квітки-Основ'яненка.

Домінуючим жанром було оповідання з його можливостями оперативного відгуку на життєві події. Воно набуває широкого внутріжанрового розгалуження. Продовжує розвиватися традиційне для часів Квітки-Основ'яненка олітературене народне оповідання, побудоване на принципі фабульної цікавості («Недоколисана» А. Свидницького, «Закоханий чорт», «Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддавав», «Вчи лінивого не молотом, а голодом», «Не впусти рака з рота» О. Стороженка, «Дурний гуцуляк», «Чудатий кінь», «Адам і Єва» Ю. Федьковича). Близькі до цієї групи оповідань казки М. Костомарова «Торба» і «Лови», казки-анекдоти П. Куліша «Циган», «Півпівника», «Сіра кобила», «Очаківська біда».

Етнографічно-побутовий характер мають оповідання М. Устияновича «Страсний четвер», «основ'ян» М. Номиса «Дід Мина і баба Миниха», «Тітка Настя», С. Носа «Хуртовина», «Шворин рід», а також «Сирітський жаль», «Нещаслива доля» Ганни Барвінок, позначені рисами дидактизму. У цих та інших оповіданнях письменниці нерідко виступає й соціально-психологічний елемент. Розлогі побутово-етнографічні описи у творах цієї групи зумовлювали деконцентрованість художньої думки, позбавляли художню структуру сюжетної пружності.

Набувають поширення *оповідання ідилічного характеру*, особливістю яких є безконфліктність, гармонія героя і оточення, мальовничість зображуваного тла, показ в ідеалізованих тонах мирного, безтурботного, близького до природи життя простих людей, замилювання щасливими людськими долями, щирими взаєминами, добрими людськими характерами, патріархальним укладом життя. Хрестоматійним зразком оповідання-ідилії є «Орися» (1844) П. Куліша, де створено яскра-

ву романтичну картину ідилічних, добросердечних родинно-побутових взаємин людей патріархальних часів.

Ідилічне сприйняття та відтворення дійсності характерні для «Дівочого серця» П. Куліша, оповідань «Прокіп Іванович», «Дорош» О. Стороженка, «Лихо не без добра», «Восени літо», «Домонтар» Ганни Барвінок. За жанрово-стильовими принципами ідилії створене оповідання Марка Вовчка «Сон», де оспівується в душі народних ліричних пісень та повір'їв здійснення дівочої мрії про родинне щастя, ідеалу долі жінки-селянки, який у збірці «Народні оповідання» різко контрастує з реальною трагічною долею героїнь-кріпачок з оповідань «Горпина», «Одарка», «Козачка». Ідилічним принципом картинності користується письменниця в інших оповіданнях: у деяких з них створюються ідилічні початки для контрасту з трагічними закінченнями («Чумак»). З'явилася в тогочасній малій прозі й сатирична ідилія, або антиїдилія (оповідання В. Коховського «Пан-народолобець»).

Виникає ряд *оповідань баладного типу*, які найчастіше були генетично пов'язані з легендами, піснями-баладами, фантастикою народних вірувань. Серед них — романтичні зразки малої прози «Чари», «Свекруха», «Максим Гримац», «Данило Гурч» Марка Вовчка. До оповідань баладного типу належить «Гордовита пара» П. Куліша. Для них характерні незвичайність зображуваних подій, ситуацій, людських доль, драматична напруженість сюжету і бурхливість його розвитку, емоційна наснаженість, експресивність стилю. Героями їх є вольові, духовно сильні натури з народу.

Найхарактернішу й найбільшу групу малої прози в її найкращих зразках складають *соціально-побутові оповідання*, серед яких вирізняються трагедійні соціально-проблемні твори Марка Вовчка «Козачка», «Одарка», «Горпина», «Два сини», «Ледащиця», що становили собою новий жанровий різновид художньої прози. Тут у формах малої прози майстерно, на рівні високої поезії розробляються важливі суспільні проблеми. Імпульс для розвитку соціально-побутового оповідання, розширення його тематики дали «Народні оповідання» Марка Вовчка. З впливом Шевченка і Марка Вовчка пов'язана тенденція відходу прозаїків від засад етнографічного побутописання та поглиблення соціального й психологічного аналізу («Солдатка» Д. Мордовця, «Не так ждалося, да так склалося» П. Кузьменка, «Війт Семен» М. Чайки, «П'яниця» Митра Одельковича, «Штефан Славич», «Хто винен?» Ю. Федьковича).

Новим жанровим різновидом в українській прозі було *історичне оповідання*. В російській літературі з другої половини 30-х років зменшується захоплення історичними жанра-

ми, в українській із 40-х років починається їх розквіт. Більшість творів цього жанру будувалася на основі народних легенд, переказів, казок та історичних пісень. Марко Вовчок, як і Шевченко, оспівувала героїку минулого з метою постановки сучасних проблем визвольного руху («Невільничка»). Інші завдання ставилися в історичних оповіданнях О. Стороженка «Прокіп Іванович», П. Куліша «Мартин Гак» (в останньому, наприклад, гайдамащина трактується як розбійництво).

Активно розробляється жанр психологічно-побутового оповідання («Павло Чорнокрил» Марка Вовчка, ряд оповідань Ю. Федьковича, «Не так ждалося, да так склалося» П. Кузьменка, а також «Сирітський жаль», «Хатне лихо», «Не було змалку, не буде й д'останку», «Нещаслива доля» Ганни Барвінок).

У жанрово-структурних особливостях української малої прози 40—60-х років переважають розлогість, докладність, «оповідальна» («казова») манера. Однак чітко простежується вже новелістична тенденція, що виявляється в змістово-структурній концентрованості, психологічній наснаженості, сюжетно-композиційній пружності, драматичній загостреності, а також в енергійності стилю; застосовуються наскрізна сюжетотворча деталь, прийом «другого сенсу», характерний новелістичний спосіб типізації. Такі твори, як «Ледащиця» Марка Вовчка, новели «Галіанка», «Сафат Зінич» Ю. Федьковича, в еволюції українських прозових жанрів становлять перехідний етап до соціально-психологічної новелістики І. Франка, О. Кобилянської, В. Стефаника. Ранніми зразками новелістичного жанру є «Вуси» та «Голка» О. Стороженка.

Марко Вовчок вводить в українську літературу казкове оповідання («Невільничка») і соціально-побутову казку («Дев'ять братів і десята сестриця Галя»). В казковому жанрі виступали й інші письменники — М. Костомаров («Торба»), О. Стороженко («Закоханий чорт», «Чортова корчма»).

Починає розроблятися жанр художнього нарису, в якому виявляються переважно етнографічні зацікавлення письменників (етнографічно-художні нариси А. Свидницького «Злий дух», «Відьми, чарівниці й опирі...», М. Номиса «Різдвяні святки», подорожньо-етнографічний нарис Ганни Барвінок «З дороги»). Виразні жанрові риси соціально-побутового белетристичного нарису мають «Старий Єфрем» (1849) М. Устияновича, «Війт Семен» (1862) М. Чайки, «Три пани» (1862) Митра Олельковича. Цикл нарисів опубліковано в «Основі» під рубрикою «Людська пам'ять про старовину». 1863 року у львівському журналі «Мета» друкуються соціально-побутові нариси Марка Вовчка «Листи з Парижа». Письменники-«основ'яни»

щироко розробляють фольклорно-оповідні форми для журнальної рубрики «З народних уст».

Поряд з оповіданням розвивається *повість*. Ця епічна форма після Квітки-Основ'яненка еволюціонує, з'являються нові різновиди її — соціальна повість («Інститутка» Марка Вовчка), історична повість («Січові гості» П. Куліша), історична повість-казка («Кармелюк» Марка Вовчка).

Вміщений уже у першій збірці Марка Вовчка твір «Сестра» виділяється серед оповідань своїми жанровими ознаками, зокрема епічною широтою він наближається до повісті. Рисами повістєвої структури позначені ідилія П. Куліша «Орися», «повістка» М. Устияновича «Мість верховинця». На межі між оповіданням і повістю стоїть ряд творів Ю. Федьковича («Люба-згуба» тощо), Ганни Барвінок, П. Кузьменка.

В «Основі» друкуються соціально-побутові повісті М. Чайки «Москалева правда» (1862), Д. Мороза «Безталанна» (1862), написані під впливом викривальних творів Марка Вовчка. Ці повісті, як і «Хлопська дитина» Ф. Заревича, створені в реалістичній манері (у Заревича простежуються й елементи сентименталізму).

Соціально-побутова повість «Хлопська дитина» просвітельським виховним сюжетом, що відбиває процес формування характеру особистості, близька до роману виховання.

Історичні повісті мали романтичний характер, створювалися на фольклорній основі (повість-казка Марка Вовчка «Кармелюк», повісті П. Куліша «Хмельниччина» (1861), «Січові гості» (1862), О. Стороженка «Марко Проклятий»).

Таким чином, основними формами художньої розробки найактуальніших соціальних та естетичних проблем сучасності залишалися оповідання й повість.

Загальні *жанрові особливості* більшості оповідань та повістей цього часу — простота інтриги, однолінійність композиції, послідовне епічне розгортання сюжету, побудованого на логіці життєвого плину подій; в епічну систему нерідко вплітається ліричний елемент; посилюється увага до зображення соціально-побутових обставин як фактора формування характерів, до побутової та психологічної деталі як засобу характеристики персонажів; відбувається вивільнення стилю від навмисної простакуватості; визначніщі ліро-епічні твори відзначаються м'якістю, поетичністю стилю, органічністю поєднання фольклорно-пісенної та розмовно-побутової стихій мовлення. Душевний стан героїв зображується досить часто за допомогою фольклорної поезики. Робиться спроба паралельного розвитку кількох сюжетних ліній (повість М. Чайки «Москалева правда»).

Панівне становище в процесі розвитку реалістичної прози завойовує започаткована Марком Вовчком (оповідання, повість «Інститутка») *соціально-побутова течія*, яка виражала найголовніші ідейно-естетичні завдання тогочасної літератури. В річищі цієї течії з'явилися кращі оповідання й повісті Д. Мордовця, П. Кузьменка, М. Чайки, Д. Мороза, Ф. Заревича, Митра Олельковича, О. Кониського, а з кінця 60-х років — і твори І. Нечуя-Левицького. В 60-х роках виникають ознаки соціально-психологічної течії («Павло Чорнокрил», «Три долі» Марка Вовчка, «Люборацькі» А. Свидницького).

У 50—60-х роках українська проза вийшла за межі повісті — до роману. В українській літературі просвітительського реалізму ще не було вироблено *жанру роману*. Причинами цього були емпіричність підходу, недостатність широти охоплення, обсервації, осмислення зв'язків людини з дійсністю, брак належного досвіду, нагромадженого тогочасною національною літературою і естетичною думкою. Корінна ж причина крилася в переважаючій зверненості української літератури просвітительського реалізму до тем із життя селянства, а тогочасне селянське життя відзначалося нерозвиненістю суспільних відносин, які саме й були об'єктом зображення в романних жанрах розвинених тогочасних європейських літератур. З тієї ж причини до другої половини ХІХ ст. не створено романів з життя селянства навіть у розвиненішій російській літературі. В статті «Риси до характеристики російського простолюду» М. Добролюбов писав: «Ми не можемо шукати в нього (Марка Вовчка.— О. Г.) епопеї нашого народного життя — це було б уже занадто багато. Такої епопеї ми можемо сподіватися в майбутньому, а тепер поки що нічого ще й гадати про неї. Самосвідомість народних мас далеко ще не ввійшла в нас у той період, у якому вона повинна виразити всю себе поетичним способом...»⁴

Таким чином, переважаюча в 30—40-х роках в українській прозі селянська тема не могла реалізуватися в романному жанрі. З другої половини 40-х років у прозі виявляється тенденція до розширення творчої обсервації дійсності, до панорамності зображення, до синтезу, створення картини життя цілого суспільного організму в усій його багатогранності, динаміці, розвитку, потяг до великих епічних форм.

У російській літературі 50—60-х років ХІХ ст. роман «стає формою, здатною відобразити життя людини з небуваюю для попереднього мистецтва повнотою, у всіх багатобіч-

⁴ Добролюбов Н. А. Черты для характеристики русского простонародья // Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1963. Т. 6. С. 228.

них зв'язках її з дійсністю, розкриваючи при цьому субстанціональні риси самої цієї дійсності»⁵.

Формування цього великого епічного жанру в українській літературі почалося з розробки соціально- й національно-історичних проблем — із соціально-історичного багатопроblemного й багатогеройного роману П. Куліша «Чорна рада», створеного на романтичних і реалістичних засадах. Тенденцію потягу української реалістичної прози до великих епічних форм виражав написаний головним чином на сучасному матеріалі з життя духівництва соціально-психологічний роман А. Свидницького «Люборацькі» (1862). Письменник зумів «не тільки вловити ті естетичні віяння, які характеризували новий етап у розвитку світової літератури, а й реалізувати їх у жанрі соціального роману»⁶.

Панівною формою художнього викладу в оповіданнях та повістях цього часу була традиційна, започаткована Квіркою-Основ'яненком за народним зразком оповідь, що являла собою усний монолог людини в демократичного, найчастіше селянського, середовища. Ставилася мета створити максимальне враження автентичності зображуваного, виявлялася настанова белетристів на документально-фактичну достовірність як один із засобів художньої правдивості творів. Домінуюче становище народнооповідної, «сказової» манери було пов'язане з переважанням сільської тематики і сприяло наближенню письменства до народного життя, правдивому ліро-епічному відтворенню народних характерів.

Квірчин оповідач був, звичайно, умовною постаттю, переважно стороннім спостерігачем; він стояв над героями й аудиторією, що виявлялося й у дидактично-менторських інтонаціях його тону, з відвертою настановою на дидактичні висновки.

Оповідач Марка Вовчка набуває нової функції; це вже оповідач-персонаж, безпосередній учасник зображуваних подій, із своїми біографією і характером. У ряді творів він розповідає головним чином про себе і своїх близьких («Сестра», «Сон», «Два сини»). Все це надає зображуваному додаткових ознак достовірності, а твору загалом більшої художньої переконливості. Її оповідач (найчастіше це жінка-селянка) — не лише найбільш поінформований свідок події, а й обвинувач, який виносить присуд вчинкам персонажів, заглиблюється в проблеми людського характеру, що засвідчувало тенденцію переходу від просвітительського реалізму до реалізму класич-

⁵ Утехин Н. П. Жанры эпической прозы. Л., 1982. С. 64.

⁶ Хропко П. П. Анатолій Свидницький // Свидницький Анатолій. Роман. Оповідання. Нарис. К., 1985. С. 15.

ного. В «Інститутці», незважаючи на простонародний стиль оповідачки, досягається багатомірне розкриття характерів і обставин.

Розширення кола оповідачів сприяє розширенню обсервації і позицій авторського підходу. В повісті М. Чайки «Москалева правда» оповідачем виступає колишній солдат, в оповіданні Митра Олельковича «П'яниця» — офіцер, у деяких творах Ю. Федьковича — сам Ю. Федькович як учасник подій. У згаданому оповіданні Митра Олельковича з'являються перехідні форми від оповіді-монологу до опису. Марко Вовчок виробляє і спосіб об'єктивного розвитку сюжету («Кармелюк» та ін.).

В об'єктивно-епічній манері написані «Чорна рада» П. Куліша, «Люборацькі» А. Свидницького, «Марко Проклятий» О. Стороженка, «Хлопська дитина» Ф. Заревича.

У художній тканині прозових творів зростають естетичні функції пейзажу й портрета. Виробляються нові реалістичні й романтичні принципи в поезиці й стилістиці, хоча в ряді творів Марка Вовчка, М. Устияновича, Ф. Заревича помітні риси сентименталізму. У кращих зразках прозових жанрів мовна характеристика персонажів набуває чіткішої індивідуалізації.

Талановитий прозаїк Олекса Петрович Стороженко (1805—1874) слідував традиціям Квітки-Основ'яненка та Гоголя в гумористичному баченні дійсності, стильовій манері, зокрема у формах комічної, жвавої оповіді від імені людини з простого народу. До особливостей творчого обличчя О. Стороженка належить закоханість його в національну старовину, яка у своїх кращих виявах мирних часів бачиться йому — відповідно до його гедоністично-оптимістичного світобачення — як ідеал людських взаємин та етичних норм.

У жанровій системі його творчості переважають оповідання-анекдоти та оповідання-характери. Письменник у своїх оповіданнях і повістях розробляє головним чином історично-легендарні та пригодницькі сюжети, йдучи переважно в річищі романтизму. Група ж оповідань анекдотичного або нарисового характеру створена за художніми принципами етнографічно-побутової школи з тяжінням до просвітительсько-реалістичного письма.

Серед його творів вирізняються опубліковані в «Основі» оповідання «Закоханий чорт», «Матусине благословення», «Вуси», «Межигорський дід», «Голка», «Кіндрат Бубненко-Швидкий», «Оповідання Грицька Ключника», «Суджена». В дотепній новелі «Голка» показано покарання шляхтичем деспотичного магната-самодура Потоцького. Новела «Вуси» відзначається сатиричною характеристикою зарозумілості й казенного формалізму «його превосходительства».

Особливої художньої переконливості досягає письменник у творах, побудованих на безпосередніх спостереженнях конкретної життєвої реальності («Вуси»), у розповіді про бувалих людей, цікавих своєю біографією, пам'яттю про події минулого («Кіндрат Бубненко-Швидкий», «Споминки про Микиту Леонтійовича Коржа»). Для творів О. Стороженка прикметними є екскурси в минуле, які часто мають історико-етнографічний характер. У минулому його цікавлять переважно звичаї, побут запорожців, організація їхньої військової справи, релігійних та інших ритуалів, взаємин між старшиною й козаками, доля запорожців після ліквідації Січі.

Для творів О. Стороженка характерна складна композиція, що відрізняє її від Квітчиної, Вовчкової та й Кулішевої манери викладу в часовій послідовності. Так, авторська оповідь про центрального героя в оповіданні «Кіндрат Бубненко-Швидкий» починається повідомленням про те, що цей герой давно вже помер. Далі автор повертається до свого першого знайомства із столітнім тоді вже Кіндратом, розповідає про його цікаві вчинки й пригоди, що відбувалися на очах у автора, вставляє розповіді цього діда про події минулого століття, зокрема про Коліївщину, продовжує твір розповіддю селянина-«хазяїна», в якого квартирував автор як офіцер, про останні дні життя й смерть Кіндрата, потім включає в розповідь спогади героя про колишню втечу його, замуrowаного шляхтою в башті, з в'язниці. Закінчується твір оповіддю автора про відвідання могили Кіндрата. Складну композиційну структуру має також повість-нарис «Споминки про Микиту Леонтійовича Коржа».

Талант О. Стороженка виявляється в умінні схопити в картинах щоденного побуту, звичаїв, у морально-етичних якостях людей істотні ознаки часу, риси суспільних типів, що в умовах неповноправності української літератури, підневільності її розвитку, потреби езопівської мови мало непересічне значення. Так, в оповіданні «Кіндрат Бубненко-Швидкий» у вигляді характеристики складної «української натури», створення ніби морально-побутового типу відображається чимало ознак суспільного життя, минулої й сучасної долі українського народу, його оптимізму й незнищенності. Автор підкреслює свою увагу до національних ознак характеру героя (та й інших персонажів): «Така вже, бачите, українська натура! Не сміються з чужого лиха, а тільки з свого». Описавши трагедію Кіндратової дочки (вона, захищаючи себе від одного з шляхтичів, які різали «жінок і дітей тих козаків, що поприставали до Гонти», вбила ножем гвалтівника і себе), О. Стороженко словами Бубненка-Швидкого узагальнює: «Мабуть, не знав пан ротмістр, що наші козачки колються як ті рожі».

Надрукований у двотомнику О. Стороженка «Українські оповідання» (1863) твір «Розумний бреше, щоб правди добути» — майстерна просвітительськи-реалістична розробка інтригуючого сюжету на морально-побутовому матеріалі з козацьких часів у жанрі оповідання-казки з ознакою своєрідного «детективу», з досконалою художньою структурою.

Важливе місце у творчості Стороженка належить надрукованим в «Основи» під рубрикою «З народних уст» белетризованим обробкам фольклорних гумористичних мотивів: «Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддавав», «Вчи лінивого не молотом, а голодом», «Не впусти рака з рота» та ін.

Романтична повість «Марко Проклятий» (авторське визначення жанру — поема) залишилась незавершеною. О. Стороженко написав 12 розділів. Після його смерті невідомий автор дописав XIII—XVI розділи, користуючись начерками О. Стороженка, його планом та поглядами на «мету і значення цього твору», як писав про те в передмові перший видавець повісті В. І. Бєлий⁷. Перші розділи повісті публікувалися 1870 р. у журналі «Правда», повністю (разом з розділами невідомого автора) вона вийшла окремим виданням 1879 р. в Одесі.

Повість «Марко Проклятий» написана на основі народних переказів і легенд, про що свідчить сам О. Стороженко. В листі до В. І. Белого від 13 грудня 1873 р. він пише, що Марко Проклятий — це «отверженный скиталец, которого за грехи не принимает ни земля, ни ад. Существует у нас поговорка: «Товчеться, як Марко по пеклу». Стало быть, в изустном предании народа должна существовать и легенда похождения Марка, и вот 30 лет отыскивал я и собирал куски раздробленной легенды и кое-что собрал. Каждый народ имеет своего скитальца: французы — вечного жида Сантенера, испанцы — Мельтона, у немцев и англичан так их много, что не перечтешь, у русских — Кашей Бессмертный, а у нас — Марко. И, кажется, наш-то Марко заткнет за пояс всех скитальцев. Чтобы придать более живости и разнообразия поэме, я связал ее с войной 1648 года (восстание Хмельницкого). На сцене много исторических лиц: Еремия Вишневецкий, иезуит Залинский, княжна Корецкая, князь Четвертинский, Кривonos, Павлюга, Гуня, Свит и многие другие»⁸.

Виявляються в повісті ремінісценції з «Енеїди» І. Котляревського, творів Т. Шевченка, М. Гоголя. У складній, різношаровій художній системі повісті поєднуються легендарно-міфологічний та конкретно-історичний матеріал, фантастичні

⁷ Стороженко О. Твори: У 2 т. К., 1957. Т. 1. С. 134.

⁸ Там же.

й реальні плани. Жанрово-стильова структура твору пов'язана з традиціями західноєвропейського готичного роману («роману жахів», «чорного роману») другої половини XVIII — початку XIX ст., з його схильністю до надприродного і страхітливого, та пізнішого історичного роману, де долі реальних історичних, а також вигаданих героїв вплітаються в реальні історичні події. Від готичного роману і образ «героя-лиходія», сильної, вольової натури з некерованими пристрастями. Від поширених у Росії та Україні готичних романів, таких як «Вампір» Дж. Полідорі, «Мельмот-блукач» Ч. Метьюріна, «Удольфські таємниці» та «Італієць» А. Радкліф, «Монах» М. Льюїса, певною мірою походять і такі характерні особливості повісті «Марко Проклятий», як ускладненість сюжетної схеми, мотив злочину та його спокутування, нагромодження «жахливого» й інтригуючо-«таємничого» («вампірство» Марка в дитинстві; кровозмішання — співжиття Марка з рідною сестрою; вбивство ним, як і героєм роману «Монах», матері та сестри; жадливі картини катування: польською шляхтою та єзуїтами українського народу і, як відомщення, українськими повстанцями шляхти; містично-«таємниче» призначення Маркової торби з головами зарізаних ним матері й сестри).

Хворобливо-потворні форми людських характерів розробляються в образах Марка і Кривоноса. Відгомін поетики готичного роману спостерігається в манері портретування цих героїв.

Визначення трагічної долі Марка як вічного блукача О. Стороженко пов'язує з народженням його в нелюдських умовах, коли його батькам доводилося вести тяжку боротьбу в складі запорозького козацтва проти ворогів України. «Вампірство» в дитинстві спричинилося до формування демонічної, бурхливої, жорстокої й злочинної натури. Марко вчиняє ряд злочинів, зокрема вбивства багатьох невинних людей. За вбивство матері й сестри його проклинає батько з того світу. Марко блукає по світу, намагаючись спокутувати свої безмірні гріхи відповідно до біблійних заповідей, християнських морально-етичних цінностей, інтересів визвольної боротьби українського народу.

Авторський суб'єктивізм у трактуванні подій визвольної боротьби українського народу проти польсько-шляхетського панування в Україні, а також визначене жанровою поетикою готичного роману нагромодження у творі жахів призводять до однобокого змалювання народної боротьби лише як жорстокого катування ворогів, а то й невинних жертв.

Визначний сподвижник Богдана Хмельницького Кривоніс показаний уособленням великої ненависті українського народу до своїх гнобителів і мучителів типу Єремії Вишневець-

кого. Однак історична постать Кривоноса вийшла в повісті спотвореною внаслідок наділення її лише гротесковими рисами неймовірно страхітливого ката.

У драмі «Гаркуша» (1862), створеній на просвітительсько-реалістичних засадах, відомий у XVIII ст. ватажок народних месників Семен Гаркуша виступає благородним розбійником, який під впливом своєї коханки сотнички Марусі «перевиховується» і йде із своїм розбійницьким загonom у січовики для боротьби «з бусурменами».

Твори О. Стороженка російською мовою — цикл «Рассказы из крестьянского быта малороссиян» (1857—1858), повісті «Братья-близнець» (1857), «Тетушкина молитва» (1864) — написані переважно в реалістичній манері на матеріалі власних спостережень письменника під час його перебування в різних місцях України.

О. Стороженко зробив істотний внесок у розвиток української літературної гумористики, у відтворення образу історичної України в пам'яті сучасників, зокрема в зображення побуту українського козацтва; він збагатив форми організації сюжету, об'єктивної оповіді від імені автора, засоби романтичної поетики.

Типовим виразником новаторських пошуків реалістичної літератури 50—60-х років XIX ст. став Анатолій Патрикійович Свидницький (1834—1871). Письменницький шлях його починається циклом «Народні оповідання» («Проти сили не попреш, з чим родився, з тим і вмреш», «Недоколосана»), створеним на фольклорних мотивах, не опублікованих за життя. Виступав А. Свидницький з художньо-етнографічними нарисами («Великдень у подолян», «Відьми, чарівниці й опирі»), із своєрідними «фізіологічними нарисами» («Жебраки», «Пачковози»).

Найвизначнішим твором письменника-демократа є проблемний соціально-психологічний роман «Люборацькі»⁹ (написаний 1862 р., опублікований 1886 р.), який був свідченням переходу української реалістичної прози до масштабних епічних полотен із сучасного життя суспільства, до широкого художнього узагальнення складних соціальних відносин пореформеної доби, до об'єктивно-описової форми викладу. Роман присвячений передусім найголовнішій проблемі тогочасної української літератури — зображенню суперечностей між потребами духовного й морального розвитку людської особистості та суспільними умовами, які перешкоджають цьому.

⁹ Див. ширше: Сиваченко М. Є. Анатолій Свидницький і зародження соціального роману в українській літературі. К., 1962.

«Люборацькі» виражали тенденцію реалістичної прози до залучення в художній аналіз нових і нових масивів соціальної дійсності, дальшого виходу за межі селянської тематики і проблематики. Змальовується життя духівництва, художньо осмислюється система освіти в духовних училищах, що в українському літературному процесі першої половини ХІХ ст. майже не було предметом естетичного інтересу. Багатопланова художня система роману «Люборацькі» охоплює всю різноманітність структури життєвого ладу духівництва, виходячи у розкритті суспільних взаємозв'язків за межі цього станового середовища.

А. Свидницький із власного досвіду був добре обізнаний з побутом і звичаями клану духівництва, з умовами освіти й виховання в тогочасних духовних училищах та приватних пансіонах, розумів і оцінював їх з реалістичних просвітительських позицій.

Розкриваючи конкретні суспільні процеси, життя «голодного духовенства» в усій різноманітності й складності, письменник показує трагічний занепад патріархальної родини Люборацьких у двох поколіннях, загибель її членів під тиском нових соціально-економічних умов, реакційно-бюрократичних порядків середини ХІХ ст., досягаючи достовірності в зображенні життя духівництва, «його залежності від економічно сильної тут польської шляхти»¹⁰. Письменник показує соціальну психологію та морально-етичну свідомість духівництва, структуру його суспільних зв'язків, тенденції його розвитку. Аналізується процес розкладу старосвітської, не пристосованої до нових умов попівської родини, захоплення панівних позицій у суспільстві, в духовних училищах, в органах церковної влади, на кращих прибуткових парафіях аморальними ділками, розбещеними робусинськими, петропавловськими і їм подібними, які є руйнівниками гуманістичних начал, усього святого в людях і самих добropорядних та чесних людей.

Гостро ставиться в романі проблема виховання молоді в світі соціальної несправедливості. Свидницький викриває мертво схоластичну, варварську систему навчання й виховання, яка спотворює, калічить, руйнує особистість, зокрема зумовлює трагічну долю мрійника-різночинця Антося Люборацького. Самодержавно-бюрократичне суспільство не вбило ще в обдарований, неординарний натурі героя прагнення до справедливості, до всього світлого. Антосьо намагається чинити опір темному світові обскурантизму: це й своєрідний «бунт» героя в семінарії, за який він дорого заплатив, і мрія, що, «вийшовши на попа», він відкриє щоклоу для селянських людей, стоя-

¹⁰ Хропко П. П. Анатолій Свидницький. С. 19.

тиме «за громаду перед паном, перед судом, перед царем». Однак ці наміри реалізувати Антосьо не зміг.

«Люборацькі» стали значним кроком української прози в поглибленні художнього психологізму. Цей перший український соціально-психологічний роман, хоч і написаний майже одночасно з повістю Марка Вовчка «Три долі», щодо художнього психологізму стадіально стоїть вище від повісті письменниці. В центральному герої роману органічніше поєднується психологічна характеристика з аналізом ідеологічної суті суспільних явищ.

Особлива заслуга Свидницького — в художньому вираженні складності й суперечливості психічного стану людини, в зображенні душевного життя в його суперечностях. Так, на відміну від цілісних, але найчастіше однопланових характерів Г. Квітки-Основ'яненка і Марка Вовчка, Свидницький значно ускладнює психологічну характеристику, створює внутрішньо антиномічний характер героя. Суперечливість внутрішнього світу Антося, роздвоєність його соціальної моралі, життєвих принципів під дією різних суспільно-побутових чинників виявляються в найрізноманітніших помислах, настроях і вчинках. З одного боку, він виявляє прищеплені бурсою нещирість (за свідченням самого героя, його душа «не привична правду виказувати, а все викилясом та викрутасом, щоб поминути капкани»), грубість і зневажливість у ставленні до сестер, аморальні вчинки. З іншого — виявляються в нього риси обдарованої натури, здібності до навчання, відраза до «свинства» попівської молоді, здатність тонко й глибоко відчувати музику й виражати грою на скрипці свої найпотаємніші бажання й почуття. А. Свидницький показав великий тягар духовного пригнічення особистості реакційно-бюрократичним режимом.

У романі викриваються вияви русифікаторської політики царизму в Україні — вимоги до школярів відмовлятися від вживання рідної мови, покарання за «мужицькі», тобто українські, слова. В образі Масі Люборацької Свидницький одним із перших в українській літературі показує, як ігнорування моральних цінностей народно-національного середовища розкладає особистість, зумовлює її виродження і деморалізацію.

Реалістичне зображення письменником стану освіти й адміністративної організації служби духовництва, насадження реакційного антиукраїнського елемента, процвітання різних морально деградованих перевертнів, переслідування живої думки й гуманістичних прагнень — живе дзеркало порядків усієї державної системи.

На західноукраїнських землях унаслідок колоніальних умов і політики денационалізації щодо українського народу, нерозвиненості соціальної структури суспільства, відірваності від основної частини України, притлумленості національної самосвідомості, віддаленості української інтелігенції від суспільного життя розвиток літератури, особливо прозових жанрів, відбувався з деяким запізненням. Серед помітних явищ прози цього періоду — романтичні «повістки» продовжувача просвітительських і романтичних традицій «Руської трійці» М. Устияновича «Месьť верховинця» (1849), «Страсний четвер», створені за мотивами народних легенд, казок і пісень про опришків. Тема опришківства розробляється також в оповіданні «Син опришка» (1862) Ф. Заревича (1835—1879), який, крім того, відгукувався на нові ідеї 60-х років, зокрема в повісті «Хлопська дитина» (1862) вивів своєрідний образ різночинця.

Найвидатнішим прозаїком на західноукраїнських землях цього часу став Юрій Федькович. Шлях Федьковича-прозаїка почався барвисто-поетичними повістями, оповіданнями й новелами з життя буковинського селянства, в центрі яких родинно-побутові проблеми («Люба — згуба», 1863; «Галіянка», 1864; «Побратим», 1865; «Безталанне закохання», 1867). Домінуючі в їх художній системі романтичні принципи виявляються в розробці незвичайних, гострих конфліктів, внутрішньому драматизмі й напруженості сюжетів, у піднесеній поезитизації гордих і сильних натур, у бурхливості, гіпертрофованості почуттів героїв.

В оповіданнях та новелах «Штефан Славич» (1863), «Хто винен?» (1863), «Серце не навчити» (1863), «Сафат Зінич» (1865), «Три як рідні брати» (1865) реалістично зображується трагічна доля гуцулів — жовнірів цісарської армії з її жорстокою муштрою, кийковим режимом, з бездушністю військової верхівки. Такі ж сильні й правдиві картини яскраво відбивають тяжкий стан буковинської селянської бідноти, наймитства. У розробці жанрових форм Ю. Федькович еволюціонував від «повістки», розлогого оповідання до новели; зокрема, він — один з перших в українській літературі творців психологічних новел.

На Закарпатті умови для розвитку прози були ще менш сприятливі, ніж у Галичині та на Буковині. Ті нечисленні оповідання, повісті, нариси, які з'явилися тут у 50—60-ті роки ХІХ ст., написані «язичієм» і належали до застарілої класицистичної або сентиментально-романтичної школи. Серед цих творів — «ідільська повість от древних русин времен» «Милен и Любица» (1851) зачинателя нової української літератури на Закарпатті О. Духновича. Повість була першим зразком

сентименталістської літератури Закарпаття. Духнович зображує шире кохання й страждання «чутливих» героїв, переборення ними труднощів у досягненні особистого щастя. Виступав О. Духнович у жанрах нарису («Пам'ять Шавника»), коротких повчальних оповідань, призначених для його «Букваря» («Великодушні», «Образ життя»). Заслужують на увагу нарис «Путевые впечатления на Верховине» (1867) О. Митрака (1837—1913), сатиричне оповідання «Люди в железных шляпах» Т. Сільвая, оповідання А. Кралицького.

Своєрідність епохи 40—60-х років XIX ст. в Україні в розвитку прози визначається рішучою активізацією творення в прозово-епічних жанрах у другій половині 50-х — на початку 60-х років, процесами утвердження художніх засад романтизму («Чорна рада» П. Куліша, «Кармелюк» Марка Вовчка, «Марко Проклятий» О. Стороженка) і формування основного комплексу творчих принципів реалізму, який народжувався у зв'язку зі зростаючою потребою розкриття сутності ускладненого, порівняно з попереднім часом, суспільного життя, з поглибленням науково-реалістичного світорозуміння, з новим, вищим рівнем соціально-громадянської свідомості, зрілості художньо-естетичного мислення («Козачка», «Інститутка», «Два сини» Марка Вовчка, «Люборацькі» А. Свидницького, «Дві москочки» І. Нечуя-Левицького).

Естетика романтизму сприяє переборенню обмеженості просвітительсько-реалістичного принципу відбиття життєвої емпірики, відображенню складності й суперечливості духовного світу людини, активізації авторського творчого начала і фантазії щодо художнього переосмислення реального світу. Вплив романтизму на реалістичну прозу надавав їй особливого поетично-емоційного забарвлення й тональності, посилював її художній історизм.

Принциповою закономірністю розвитку прози в середині XIX ст. була тенденція до розширення діапазону художнього дослідження сучасної та історичної дійсності й створення цілісного узагальненого її образу, до розробки складних, синтетичних жанрових форм, покликаних відтворити в багатьох аспектах та зв'язках і загальні закономірності, й конкретику ускладненого механізму суспільного й особистого життя. В художній прозі посилюється висунута Т. Шевченком на перший план перетворювальна суспільно-практична роль літератури. Істотно збагачується система прозових жанрів — у ній з'являються роман, соціальна й психологічна повість, нарис, цілий ряд нових жанрових різновидів оповідань тощо. Урізноманітнюються індивідуальні варіанти й різновиди жанрів повісті й оповідання, відбувається глибша диференціація індивідуальних стилів.

Провідним способом зображення й вираження авторської ідеї в реалістичній прозі Марка Вовчка, А. Свидницького, О. Стороженка, О. Кониського, І. Нечуя-Левицького є достовірне художньо-образне відтворення дійсності у формах самої дійсності. В романтичних творах письменники (зокрема Марко Вовчок, О. Стороженко) нерідко вдаються до умовності, фантастики, гіперболізації, гротеску. Збагачуються образно-стильові форми епічного зображення, сама літературна мова. Завдання змалювання складних, суперечливих процесів дійсності й людських характерів зумовлюють витворення багатоманітніших, універсальніших, ніж раніше, засобів поетики, художнього стилю.

Кращі творчі надбання таких прозаїків, як П. Куліш, Марко Вовчок, А. Свидницький, стали помітним внеском у європейську художню епіку.

У 40-ві — 60-ті роки ХІХ ст. був підготовлений ґрунт для висунення прозових жанрів на перший план літературного розвитку. Наприкінці 60-х — на початку 70-х років з'являються монументальні прозові полотна І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, а в середині 70-х років — прозові твори І. Франка.

Список рекомендованої літератури

Бернштейн М. Журнал «Основа» і український літературний процес кінця 50—60-х років ХІХ ст. К., 1959.

Білецький О. Українська проза першої половини ХІХ століття (від Г. Квітки до прози «Основи») // *Білецький О.* Збір. праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2.

Гончар О. І. Формування реалізму в художній прозі 50—60-х років // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ — початку ХХ ст. К., 1991.

Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ — початку ХХ ст. К., 1981.

Жук Н. Анатолій Свидницький. Літературний портрет. К., 1987.

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

Микитась В. Галузка могутнього дерева. Літературний нарис. Ужгород, 1971.

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

Нахлік Є. К. Українська романтична проза 20—60-х років ХІХ ст. К., 1981.

Сиваченко М. Анатолій Свидницький і зародження соціального роману в українській літературі. К., 1962.

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

Шамрай А. Українські оповідання Олекси Стороженка // *Стороженко О.* Твори: У 2 т. Х.; К., 1927. Т. 1.

Марко Вовчок

(1833—1907)

Класик української прози й активний діяч російського літературного процесу Марко Вовчок прийшла в літературу напередодні селянської реформи 1861 р., в час назрівання в Україні та й в усій Росії революційної ситуації.

Народилася Марко Вовчок (літературний псевдонім Марії Олександрівни Вілінської) 10 (22) грудня 1833 р. в маєтку Єкатерининське Єлецького повіту Орловської губернії у збіднілій дворянській сім'ї. Виховувалася в приватному пансіоні в Харкові. Вже в той час виявилася її лінгвістична обдарованість. У зрілому віці вона вирізнялася великою начитаністю, знанням іноземних мов та літератур.

Особливостями життєвого шляху Марка Вовчка були активне спілкування її з багатьма відомими діячами української й світової культури, науки, освіти, суспільного руху, діяльність у демократичному жіночому русі в Росії, участь у конспіративній політично-пропагандистській роботі антисамодержавного характеру.

На формуванні поглядів письменниці позначилося тривале перебування в інтелігентних сім'ях родичів, зокрема батьків Д. І. Писарева (пізніше — критика й близького друга письменниці). В салоні її тітки К. П. Мардовіної в Орлі збиралися відомі письменники й фольклористи. Там Марія познайомилася з майбутнім своїм чоловіком, українським фольклористом та етнографом О. В. Марковичем, який відбував заслання в Орлі за участь у діяльності Кирило-Мефодіївського братства.

Творчий ентузіазм чоловіка та його друзів став одним із стимулів фольклористичної й письменницької діяльності Марка Вовчка в 50-х — на початку 60-х років. Проживаючи в 1851—1858 рр. у Чернігові, Києві, Немирові на Винниччині, Марія Олександрівна досконало вивчила життя, культуру, мову українського народу. Активно займається вона фольклористикою, зокрема записуванням народних пісень, дум, казок, прислів'їв, приказок, фразеологізмів¹. Деяка частина цих матеріалів публікувалася за життя письменниці. Марко

¹ Про фольклористичну діяльність Марка Вовчка див.: *Вовчок Марко*. Твори: У 7 т. К., 1966. Т. 7, кн. 1. С. 139—540; *Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича*. К., 1983; *Хоменко Б. В.* Народні джерела творчості Марка Вовчка. К., 1977; *Сиваченко М. Є.* До теми: Марко Вовчок і народна казка // *Вовчок Марко*. Статті і дослідження. К., 1985. С. 239—281.

Вовчок була закохана в українську народну пісенність, а також, як зазначав М. Є. Сиваченко, «широко ерудована в казковому епосі, і не тільки українському»². Про це, наприклад, свідчить чеський письменник Й. В. Фріч: «До кожної чеської або словацької казки вона розповідала нам десять подібних малоруських або великоруських, литовських або польських. Народні казки були її стихією»³.

Пізніше в Петербурзі (1859) Марко Вовчок уже як автор збірки «Народні оповідання» потрапляє в коло таких літераторів, як Т. Шевченко, І. Тургенєв, М. Некрасов, О. Плещєєв, О. Писемський, польський поет і драматург Едуард Желіговський, що сприяє швидкому ідейно-творчому її зростанню. По-дружньому прийняв письменницю також гурток українських культурних діячів у Петербурзі, зокрема колишні кирило-мефодіївці В. Білозерський, М. Костомаров, П. Куліш, який іще раніше редагував і видавав її твори.

За спогадами І. Тургенєва, Марко Вовчок «була окрасою і основним центром невеличкої групи малоросів, що згуртувалася тоді в Петербурзі і захоплювалася її творами: вони вітали в них,— так само, як і у віршах Шевченка,— літературне відродження свого краю»⁴. Під час перебування в 1859—1867 рр. за кордоном (Німеччина, Швейцарія, Італія і переважно Франція) Марко Вовчок зустрічається з Д. Менделєєвим, О. Бородіним, І. Сеченовим, І. Тургенєвим; останній сприяв її знайомству з О. Герценом, Л. Толстим, Жюлем Верном. Зустрічалася Марко Вовчок з чеськими письменниками — Й. Фрічем, Я. Нерудою, була близькою до кола польських літераторів і революційних емігрантів. Вона захоплювалася героїчною національно-визвольною боротьбою італійського народу, зокрема загонів Д. Гарібальді. В цих умовах розширюються її інтернаціоналістські погляди й інтереси. Письменниця бере участь у розповсюдженні в Росії революційних видань Герцена, організовує для «Колокола» матеріали політично-викривального характеру.

Після повернення з-за кордону Марко Вовчок зближується з видавцями петербурзького журналу «Отечественные записки» М. Некрасовим, М. Салтиковим-Щедріним, Г. Єлисеєвим, веде в цьому журналі рубрику зарубіжної літератури; публікує свої оригінальні твори й переклади. Письменниця жила політичними подіями часу, брала в них безпосередню

² Сиваченко М. Є. До теми: Марко Вовчок і народна казка. С. 239.

³ Цит. за: Засенко О. Марко Вовчок: Життя і творчість, місце в історії літератури. К., 1964. С. 477.

⁴ Тургенєв І. С. Спогади про Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка. К., 1982. С. 334.

участь. Вона мала зв'язок із робітничим «Товариством друзів».

Збірка перших творів Марка Вовчка, написаних у немирівській період життя, вийшла в Петербурзі під назвою «Народні оповідання» (1857). У Немирові написано більшість її перших оповідань російською мовою (збірка «Рассказы из народного русского быта»), повість «Институтка».

У перші роки перебування за кордоном закінчені оповідання «Ледациця», «Пройдисвіт», написане оповідання «Два сини». Цей період особливо характерний тим, що Марко Вовчок як український прозаїк розробляє жанри психологічної повісті («Три долі») й оповідання («Павло Чорнокрил», «Не до пари»), історичної повісті та оповідання («Кармелюк», «Невільничка», «Маруся»), створює жанр соціально-побутової казки («Дев'ять братів і десята сестриця Галя»). Частина цих творів увійшла до другої збірки «Народних оповідань» (Петербург, 1862). Активно виступає письменниця в жанрі повісті російською мовою: «Жили да были три сестры», «Червонный король», «Тюлевая баба», «Глухой городок». Ряд оповідань і казок, написаних французькою мовою, Марко Вовчок друкує в паризькому «Журналі виховання і розваги» П.-Ж. Сталья (Етцеля). На матеріалі французької дійсності письменниця створює художні нариси, об'єднані назвами «Листи з Парижа» (львівський журнал «Мета», 1863) та «Отрывки писем из Парижа» («Санкт-Петербургские ведомости», 1864—1866).

У 1867—1878 рр. найяскравіше виявився талант письменниці як російського романіста. Нею створено або завершено російські романи «Живая душа», «Записки причетника», «В глуши», повісті «Теплое гнездышко», «Сельская идиллия» (опубліковані в «Отечественных записках»), перекладено російською мовою багато творів із французької, англійської, німецької, польської літератур, зокрема 14 романів та збірку інших творів Жюль Верна. Виступає Марко Вовчок і як критик (цикл «Мрачные картины»), редактор петербурзького журналу «Переводы лучших иностранных писателей» (до участі в журналі вона залучає багато жінок-перекладачок).

Становлення творчих принципів, індивідуального стилю Марка Вовчка відбувалося значною мірою під впливом розповідних традицій Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, І. Тургенєва. Особливу роль у формуванні ідейно-естетичних поглядів письменниці відіграла творчість Шевченка. Вона була для неї високим зразком реалістичного зображення трагічної долі кріпаків (зокрема жінки-кріпачки), романтичного уславлення визвольної боротьби народу. Шевченко бачив у письменниці «молоду силу», виразника нового піднесення соціально- й національно-визвольного руху, «обличителя жестоких людей неситих».

Для Марка Вовчка характерні цілісність суспільно-політичних і літературно-естетичних переконань, послідовність демократичних позицій.

Художня творчість Марка Вовчка, її листування, публікації «Мрачные картины» свідчать про глибоке усвідомлення нею суспільно-перетворюючого призначення літератури. Так, у згаданій статті-публікації вона пише про «необхідність невідкладної перестройки „общественного здания“» і одним із завдань літератури, спрямованим на це, називає нещадне викриття існуючого зла, «общественных язв»⁵. Визначає Марко Вовчок найпередовішу позицію письменника й громадянина: «... самое лучшее и честное дело — спешить туда, где главная свалка (битва.— О. Г.), а не коптеть и не прятаться по углам. Теперь, так сказать, время военное и всякий дезертир наказуется нравственной смертью за бегство с поля брани» [6, 429].

Марко Вовчок виступає поборником реалістичного принципу вірності дійсності. Поглиблене вивчення життя, правильне розуміння його процесів, закономірностей, об'єктивне відображення їх у життєво-реальних формах — це, на її думку, найважливіші передумови художньої якості творів. Вона відкидає «фальшивые краски» в способі зображення, обстоює вимоги відображувати дійсність із нещадною, суворою правдивістю, «называть вещи по именам, не заблуждаясь насчет их действительных качеств» [6, 510].

Українські оповідання та повісті Марка Вовчка — характерне явище переходу української прози від просвітительського реалізму до реалізму класичного. З появою цих творів здійснюється перехід від виявлення окремих вад суспільного буття до широких соціальних узагальнень. Причина страждань простої трудової людини тепер трактується як «громадське лихо» («Горпина») і пояснюється не просто лиходійством з боку того чи іншого кривдника з панівної верстви, а суспільними умовами, тиском соціального устрою, за якого селянина-трударя «одно лихо душить, а друге вже в пазури бере» («Гайдамаки»). Письменниця проникає в глибини народної душі, соціальне буття народу, устами сільських трудивників розповідає про типові життєві випадки, викладає трагічні «біографії» селян-кріпаків (найчастіше селянок).

Порівняно з попередньою прозою, у Марка Вовчка поглиблюються викривально-аналітичні можливості реалізму, зростає соціальна загостреність критики кріпосницької дійсності, з'являється суспільно-політичний аспект художнього трактування реальних причин народного лиха.

⁵ Вовчок Марко. Твори: У 7 т. К., 1966. Т. 6. С. 396. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначаються том і сторінка.

Марко Вовчок розвиває гоголівські й шевченківські традиції сатиричного викриття духовного зубожіння, спустошеності, розкладу кріпосного панства. Аналітично осмислюючи суспільну зумовленість безлічі знаних нею життєвих прототипів, письменниця створює узагальнені й водночас індивідуалізовані, сатирично окреслені образи панів, які ведуть пусто-порожнє життя («Козачка», «Інститутка», «Игрушечка»).

Якісних змін зазнає *характер типізації обставин*. У прозі Г. Квітки-Основ'яненка реалізувався переважно етнографічно-інформативний аспект у змалюванні життя, оточення героїв; обставини в нього виступають головним чином як деталізоване побутово-звичаєве тло, на якому розгортається дія. У Марка Вовчка зображення навколишнього середовища підпорядковане завданню соціально-психологічної характеристики героїв. Обставини виступають як чинники формування характерів героїв, їхніх дій, настроїв, думок, прагнень. Так, у повісті «Інститутка» соціальну й побутову атмосферу, в якій діють герої і яка зумовлює їх настрої, переживання, прагнення та вчинки, складають типові явища: моторошна атмосфера кріпосницької неволі в поміщицькому маєтку, тяжке невільницьке становище кріпаків, чутки про катування селян у інших маєтках і втечі кріпаків, жорстокі знущання пані інститутки над своїми селянами, її самодурство, моральна деградація панства. Д. Писарєв зазначав, що Марко Вовчок нападає своїми цілком художніми творами не на випадкові зловживання, а на самий принцип, яким він є (стаття «Думки з приводу творів Марка Вовчка»).

З характеристики «громадського лиха», злиденного загального становища кріпаків у селі ліберальствующого поміщика починається зав'язка оповідання «Горпина». Становищу трудових низів протиставляються умови життя панства, сенс існування якого — «солотко з'їсти, п'яно спити, хороше походити» («Інститутка»).

Новими для української прози були глибоке усвідомлення динаміки суспільного буття, самий характер художнього історизму. У поглядах оповідача Марка Вовчка та її героїв відбилися зрушення в суспільній психології людини з низів. Кріпаки починають усвідомлювати несправедливість свого соціального становища. Пробудження в селянських масах протесту проти гноблення відображено в «Інститутці»: рішучий, побунтарськи настроєний Прокіп говорить, що «воли в ярмі й ті ревуть», а людина мусить шукати порятунку від ярма («або вирятуйся, або пропади!»). Селянин Хведір Голубець із повісті «Дяк» вступає в бійку з сільським головою, а потім заявляє: «Буду бити всіх: і писаря, і далі вгору».

Намагання героя-селянина звільнитися від кріпацтва та його наслідків (Маша з однойменного оповідання, Настя з «Ледациці», Назар із «Інститутки»), виступати за поліпшення долі убогих, за соціальну справедливість (Кармелюк із однойменної повісті) письменниця трактувала співчутливо. В оповіданні «Маша» втілено погляди письменниці на шляхи перебудови селянського буття. Марко Вовчок робить деякі, можливі в підцензурних умовах, спроби заглянути в перспективу народного життя, художньо виразити селянські ідеали та мрії про щасливе майбутнє. Так, з'являються мотиви суспільного влаштування кріпака після звільнення його з кріпацтва (становище Устини в «Інститутці», Маші в однойменному оповіданні), окреслюються конкретні ідеали трударя: воля, праця на себе («Викуп», «Маша», «Ледациця», «Інститутка»). Важливість і актуальність цих мотивів для літератури глибоко зрозумів Т. Шевченко, свідченням чого є синтез їх у присвяченому Марку Вовчку вірші «Сон» («На панщині пшеницю жала»).

Більшість перших творів Марка Вовчка належать до реалістичного напрямку. В деяких оповіданнях («Чари», «Свекруха», «Максим Гримач», «Данило Гурч») переважають риси романтизму. В кращих творах на першому плані — зображення характерів у їх соціально-психологічній зумовленості. Особливо високого художнього рівня досягла письменниця в жанрі оповідання-«долі», оповідання-«біографії», в розкритті у лапідарній формі характеру героя на значному відрізку його життя. Тяжіння Марка Вовчка до жанру оповідання-«долі» зумовлене її увагою до теми поневірян людини з соціальних низів, намаганням відтворити складний життєвий шлях героя.

Деякі оповідання Марка Вовчка за жанровими ознаками й поетикою, по суті, етюди, ескізи («Чумак», «Горпина», «Викуп» тощо). Письменниця випередила жанрово-стильовий рівень тогочасної прози, засвідчила великі ідейно-художні можливості малих прозових жанрів.

Марко Вовчок збагатила українську літературу жанрами *соціально-проблемного* («Козачка», «Одарка», «Горпина», «Ледациця», «Два сини») та *баладного оповідання* («Чари», «Максим Гримач», «Данило Гурч»), *соціальної повісті* («Інститутка»), психологічного оповідання й повісті («Павло Чорнокрил», «Три долі»), соціально-побутової казки («Дев'ять братів і десята сестриця Галя»), художнього нарису («Листи з Парижа»).

Спіраючись на досвід Квітки-Основ'яненка й Гоголя, Марко Вовчок довела до найвищої мистецької досконалості спосіб оповіді-монологу, реалістичний прийом «вживання» в особистість оповідача-селянина. В жодному з українських реалістичних оповідань і повістей вона не заявляє про себе безпосе-

редньо; авторські ремарки й ліричні відступи повністю належать оповідачеві. На відміну від повістей та оповідань Квітки-Основ'яненка в кожному творі Марка Вовчка — свій, індивідуальний оповідач, що забезпечує більшу різноманітність сприйняття й відображення життєвих явищ. В одному випадку — це оповідач-персонаж, активний учасник подій («Сестра», «Викуп», «Інститутка»), в іншому — оповідач-спостерігач («Козачка», «Павло Чорнокрил», «Три долі»). Найчастіше оповідь ведеться від імені жінки. Оповідь від першої особи збільшувала можливість переконливо передавати стан внутрішнього світу героя з народу, розкривати суть народних характерів, посилювала віру читача в правдивість зображення, створювала враження істинності розповіді, сповідальності. Вона стала важливим фактором демократизації літератури, оскільки давала змогу трактувати дійсність із позицій народу. Образ оповідача і в романтичних, і в реалістичних творах Марка Вовчка «реалістичний у своїй основі», однак у ранніх романтичних оповіданнях «цей образ наділений і сентиментальними рисами»⁶. Вираження великих суспільних ідей через світорозуміння оповідача у найпростіших формах, обмеженими, здавалося б, засобами народної оповіді було індивідуальною художньою особливістю Марка Вовчка (це відзначали М. Добролюбов, Д. Писарев, І. Франко).

Однак назрілі завдання виходу української літератури за межі селянської теми, розширення обсервації життя, поглиблення його суспільної проблематики виявили й обмеженість манери селянської оповіді, художнього пізнання світу через світобачення оповідача-селянина. Виробляється об'єктивно-епічний, описовий спосіб викладу від імені автора («Чорна рада» П. Куліша, «Люборацькі» А. Свидницького, «Хлопська дитина» Ф. Заревича). Звертається до нього й Марко Вовчок (романтичні твори «Максим Гримач», «Данило Гурч», «Кармелюк»).

Хоча до першої збірки «Народних оповідань» увійшло лише одинадцять невеликих творів (серед них оповідання «Сестра», «Козачка», «Чумак», «Одарка», «Сон», «Панська воля», «Викуп»), вона справила велике враження на літературно-громадську думку реалістичним зображенням трагічної долі кріпаків, їх бажання вирватися з кріпацького рабства. Російський революціонер П. Кропоткін пізніше згадував, що «в ті роки вся освічена Росія упивалася повістями Марка Вовчка й ридала над долею її героїнь-селянок»⁷.

⁶ Нахлік Е. К. Романтичні оповідання Марка Вовчка // *Вовчок Марко. Статті і дослідження*. С. 53.

⁷ *Кропоткин П. Идеалы и действительность в русской литературе*. СПб., 1907. С. 244.

Найвищого мистецького рівня досягає Марко Вовчок у зображенні трагічної долі жінки-кріпачки, яка в тогочасному суспільстві була найбільш гнобленою, приниженою й безправною істотою. Цей образ посідає центральне місце в обох книжках «Народних оповідань», а також у «Рассказах из народного русского быта», «Інститутці». Зосереджуючися передусім на станових суперечностях, виявляючи глибоке знання конкретних явищ кріпосницької дійсності, Марко Вовчок показує, як життя цих прекрасних душею трудових людей нівечать жорстокі поміщики та їхні прислужники. В оповіданні «Козачка» вільна дівчина одружується з кріпаком. Ця колізія становить зав'язку й продовжується в основній лінії сюжету оповідання, а також використовується в одному з сюжетних епізодів «Інститутки». В життєво-правдивих образах Олесі, її чоловіка й синів Марко Вовчок зуміла показати найхарактерніші риси мільйонів кріпаків із їх страдницькою, трагічною долею.

Суворим звинуваченням кріпацтву було одне з найкращих оповідань письменниці «Горпина», де змальовано трагедію молодої матері, яка через деспотизм і сваволлю пана втратила дитину й збожеволіла. Сюжетну основу оповідання «Одарка» становить трагічна, типова для кріпосницького побуту історія про дівчину, яка стала жертвою панської розпусти, а потім об'єктом щоденних знущань. Нестримне прагнення селян звільнитися від кріпосної залежності зображене в оповіданні «Викуп».

У драматично напруженому сюжеті оповідання «Ледациця» показані протест сільської дівчини Насті проти кріпосної залежності її родини, тяжка боротьба за те, щоб позбутися кріпацтва і «на самих себе робити...». Художньо виражені тут (як і в російському оповіданні «Маша») ідеї вільної праці трудівника на себе, близькі до тих, які пропагували Шевченко й Чернишевський.

Мотив згубного впливу кріпосництва на долю підневільної людини звучить і в одному з найкращих оповідань Марка Вовчка «Два сини» (1861), де майстерно розробляється актуальна на той час тема рекрутчини, царської солдатчини. У формі тужливо-задушевної оповіді матері-вдови про долю своїх синів, яких пан віддав у рекрути й які загубила царська солдатчина, зображена одна з типових трагедій селянського життя, велике горе й безнадія самотньої, пригніченої злиднями немічної матері. «Два сини» — чи не найбільш довершене оповідання Марка Вовчка щодо виявлення авторського чуття композиції, майстерності оповіді від імені персонажа, чітко окресленого як народний характер. Це оповідання являє собою високий для того часу зразок передачі засобами народної

оповіді внутрішнього світу, «стану душі» матері-страдниці. Воно звучить як глухий трагічний стогін душі замученої важкою недолею людини, як реквієм за загиблими синами й доживаючими свій вік матерями-вдовами, звучить так, що «морозиться кров у жилах» (І. Франко).

Інша група «народних оповідань» Марка Вовчка — на родинно-побутові теми («Сестра», «Чумак», «Сон»). У багатьох із них письменниця розкриває внутрішній світ простих селян, високість їхніх морально-етичних принципів. Центральна героїня оповідання «Сестра», наділена притаманними саме українській селянці рисами лагідної вдачі, виявляє водночас твердість волі у своєму прагненні до незалежності. Вона зворушує душевною добротою й самозреченням заради щастя іншого. В оповіданні «Чумак» зображена сердечна драма юнака-однोलюба, особисте щастя якого було розбите соціальною нерівністю.

Горді, вольові, експресивні натури з народу, формування яких пов'язує письменниця з традиціями бурхливих і суворих часів козаччини, виступають у драматичних родинних стосунках в оповіданнях «Максим Гримаць» (за фавульною схемою близькому до Квіткиної «Марусі») та «Данило Гурч». Вказуючи на соціальну зумовленість трагедій героїв, письменниця обстоює ідею не спотвореного родинним деспотизмом і майновими розрахунками родинного щастя. Ці твори, а ще більшою мірою оповідання «Чари» та «Свекруха» з наявними в них елементами народної фантастики мають романтично-баладний характер⁸. У зображенні сильних і гордих натур з народу в «баладних» оповіданнях відчувається пошук письменницею активного позитивного героя. У ряді оповідань Марко Вовчок для контрасту з кріпосницьким «темним царством» малює світлі, ідилічні картини щасливого життя вільних від кріпацтва людей, зокрема селян козацького стану («Козачка», «Викуп»). В оповіданні-ідилії «Сон» змальовано щасливе заміжжя жінки за чумаком.

У Марка Вовчка немає широкого, детального змалювання середовища. В полі зору оповідача лише окремі, але найхарактерніші деталі. Використання побутових й психологічних деталей строго підпорядковується розвиткові сюжету й характерів. Майстерність письменниці виявляється в умінні домогтися відчуття правдивості історії, вести розповідь спокійно, ніби не дбаючи про художній ефект, щирим, довірливим тоном. Однак за цією зовнішньо спокійною, стриманою тональністю відчувається внутрішній драматизм.

⁸ Див. ширше: Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст. К., 1981. С. 17—28; Нахлік Є. К. Романтичні оповідання Марка Вовчка. С. 46—69.

Чимало важливих мотивів і ситуацій у «народних оповіданнях» та повістях Марка Вовчка пов'язано з народною поезією. При цьому фольклорні мотиви й образи письменника трансформує, творчо переосмислює, органічно переплітає з фактами, безпосередньо взятими з життя, як, наприклад, в оповіданні «Одарка», де використано мотив та емоційний зміст пісні «Ой попливи, вутко» про смерть самотньої дівчини на чужині, чи в повісті «Три долі», написаної під впливом пісенних мотивів про те, як «кохав козак три дівчиноньки» («Ой у полі три криниченьки»), і про вдову, яка «вміє чарувати» і «причаровує» парубка («Під гаєм під темненьким»). Записаний Марком Вовчком уривок пісні «А два сини годую, У солдати готую», очевидно, підказав тему оповідання «Два сини», сповненого глибокого драматизму, який певною мірою був перейнятий і від інших пісень про рекрутчину.

На структурі оповідань Марка Вовчка з їх характерними вступами й епілогами позначилася будова народних казок і новел. Від пісні значною мірою походять композиційна сконцентрованість та стилістична ощадливість її оповідань, пружність сюжетів. Для освоєння письменницею засобів фольклорної поезики характерна ідейно-художня доцільність. Наприклад, витримане в манері поховального голосіння звернення закріпаченої козачки Олесі («Козачка») до малого сина («Сину мій, дитя моє кохане! Не розів'єшся, дорогий мій квіте, ізв'янеш у зеленочку!») підкреслює трагічний зміст кріпацької долі.

Виразною рисою українських оповідань Марка Вовчка є ліризм, який значною мірою породжений народною пісенністю. О. І. Білецький охарактеризував ці оповідання як «ліро-епічні поеми в прозі»⁹. Д. Писарев зазначав, що вустами автора «Народних оповідань» «говорить сама Україна з її чарівною природою і з своїм поетичним народом, який любить своє минуле, свою волю і свою поезію... в цьому цілковитому проникненні його особистості духом зображуваного народу і полягає вся їх сила, вся таємниця їх чарівної принакності»¹⁰.

Оповідання «Козачка», «Горпина», «Одарка», «Ледащиця», «Два сини», повість «Інститутка» й ряд інших творів Марка Вовчка репрезентують у жанрі прози український реалізм на тогочасній стадії його формування й розвитку.

Повість «Інститутка» Марко Вовчок почала писати 1858 р. в Немирові, а завершувала наступного року в Петербурзі.

⁹ Білецький О. Українська проза першої половини XIX століття (від Г. Квітки до прози «Основа») // Збір. праць: У 5 т. К., 1965. Т. 2. С. 177.

¹⁰ Писарев Д. И. «Народные украинские рассказы» Марко Вовчка // Полн. собр. соч.: В 6 т. СПб., 1913. Т. 1. С. 16.

Письменниця досягла в ній класичної довершеності сюжетно-композиційної організації, гармонії змісту й форми. «Інститутка» — найяскравіший зразок індивідуальної творчої манери Марка Вовчка як українського прозаїка. І. Франко вважав, що цей твір проникає «найглибше в суть кріпацького лихоліття» [41, 301]. Після викривальної поезії Шевченка «Інститутка» була найвизначнішим антикріпосницьким твором.

У повісті зображена доля села напередодні ліквідації кріпацтва. В конкретних явищах, що відбуваються переважно в одному поміщицькому маєтку, відтворено кріпосницьку дійсність у її найтиповіших виявах. В основі сюжету — реальний соціальний конфлікт, який відбиває протиборство двох основних антагоністичних сил того часу. В загостренні соціального конфлікту повісті відтворюється процес посилення реальних класових суперечностей між кріпаками, доведеними до нестерпних страждань, і поміщиками, до краю розбещеними своїм повновладдям над кріпаком. Зображення суспільного життя в його розвитку, розкриття характерів у їх еволюції, соціальній детермінованості — все це були важливі художньо-естетичні явища процесу формування в українській прозі творчих принципів реалізму.

У повісті зображено два покоління панів і два покоління кріпаків. Поміщиця-внучка показується ще жорстокішою й аморальнішою кріпосницею, ніж стара пані Те, що представники молодого покоління кріпаків на відміну від терплячої бабусі-кріпачки протидіють панським знущанням, прагнуть позбутися влади поміщиків, виражає думку про наростання антикріпосницьких настроїв у суспільстві. Головна героїня — Устина — хоч і не підноситься до активного протесту проти панських знущань, але її ненависть до панів зростає, її симпатії на боці волелюбного Назара й рішучого Прокопа. Разом з чоловіком, відданим панамі в солдати за вияв протесту проти катування кріпаків, Устина звільняється від влади поміщиків і працює наймичкою в місті.

Кріпосників змальовує Марко Вовчок у сатиричному плані. Викриття розгульного, паразитичного панства в збірному сатирично-памфлетному динамічному портреті його («Все теє регочеться, танцює, їсть, п'є; все теє гуляще, дак таке випещене! Інша добродійка у двері не втовпиться») та індивідуалізованих образах інститутки, пана, старої пані досягає великої художньої сили. В образі інститутки, виписаному різкими штрихами, узагальнені найхарактерніші риси експлуататора-самодура, хижака, породженого кріпосницькою системою. Поданий у розвитку, цей характер розкривається переважно в дії, вчинках, а також через бачення й оцінку різних персонажів. Так, крім інших способів характеристики, пані інсти-

тутці даються прямі оцінки оповідачкою Устиною («недобра», «немилосердна», «охижіла», «тільки погляне, то наче за серце тебе рукою здавить», «все злісливіша, все лютіша»), Назаром («дивиться так, що аж молоко кисне»), Катрею («вона вже й оком своїм нас пожерла»), Прокопом, панами-сусідами. Виступає інститутка і з самохарактеристикою (науку «я в одне ухо впускала, а в друге випускала», «Я зо всього викручусь, ще й їх оступачу»).

Твір художньо переконує, що паразитичне існування й повновладдя над кріпаком становлять загрозу морально-духовного виродження панівної верхівки, втрати нею людських рис. Добір багатьох засобів зображення інститутки підпорядкований саме цій ідеї.

Образом чоловіка інститутки Марко Вовчок спростовує думку про істотну залежність долі кріпаків від доброти та освіченості їхніх панів, Пан-лікар показаний і освіченим, і добрішим за жінку, але від того кріпакам не легше, бо, зрештою, він підкоряється жорстокій і владній дружині, своєму класовому оточенню й загалом кріпосницьким порядкам.

В «Інститутці» Марко Вовчок піднімається на вищий, ніж в оповіданнях, рівень у створенні характерів. Це досягається, зокрема, відповідною семантичною витриманістю стилю мовних партій героїв, застосуванням художньої деталі. Провідним мотивом у творі є думка Устини: «Любо на волі дихнути!» Повістю «Інститутка» Марко Вовчок переконливо доводила, що ліквідація кріпосної системи є головним завданням доби. «Інститутка» «належить до найкращих перел нашої літератури» [26, 354], — справедливо писав І. Франко. Цим твором письменниця започаткувала соціально-проблемну повість в українській літературі.

Відображуючи життя в оповіданнях і повісті «Інститутка» переважно в межах конкретних картин невеликого масштабу, Марко Вовчок підводить, однак, до висновків широкого суспільного змісту — про антигуманну сутність, неприродність усього суспільного ладу. В українській прозі зароджувалася радикально-демократична концепція розуміння народного життя, соціальної дійсності. Серйозне якісне зрушення в розвитку прози полягало також у відмові від одвертого дидактичного моралізаторства, хоча нерідко виявляється характерна для просвітительського художнього мислення спрямованість на усунення вад суспільства через його вдосконалення та перевиховання людини.

У творах Марка Вовчка цього періоду окремі герої, звичайні селяни-кріпаки, замислюються над питанням: «Де шукати кращого життя, як поліпшити своє становище?» (Назар, Прокіп, Маша, Настя). Твори письменниці належать до лі-

тератури запитань». Пошуки в галузі естетичного ідеалу, вибір позитивного героя ведуть письменницю від кріпаків-протестантів до героїчних і мужніх ватажків, які очолюють боротьбу народних мас (Кармелюк з однойменної повісті, Остап із оповідання-казки «Невільничка»), і далі до «нових людей», різночинців, що стають на шлях участі в революційно-визвольному русі (герої російських повістей і романів кінця 60—70-х років).

Ще в «Сестрі» та «Інститутці» була порушена тема важкої долі наймитів. Постаті сільських пролетарів виведені в «Пройдисвіті», «Кармелюку» (сирота Маруся), казці «Дев'ять братів і десята сестриця Галя». Однією з перших у вітчизняній літературі Марко Вовчок відобразила процес класового розшарування в пореформеному селі, створила тип сільського багатія-експлуататора (Книш у повісті «Кармелюк»).

Творчі принципи Марка Вовчка в 60-ті роки розвиваються в напрямі поглиблення психологізації характерів. Загалом у творчій практиці письменниці відчутно виявляється активне формування в українській прозі принципу художнього психологізму. Побудова її творів у формі простонародної оповіді давала можливість розкриття «зсередини» народної психології, внутрішнього світу трудової людини («Інститутка», «Два сини» тощо). За словами І. Франка, крім викриття страхів кріпацтва й вимоги його скасування, «дійсної вагомості оповіданням Марка Вовчка надають майстерні описи душевних і поетичних станів людини, особливо ж — її глибоке проникнення в таїни жіночої душі» [41, 186].

Форми й засоби психологічного аналізу в прозі Марка Вовчка — це прямі авторські роздуми, самоаналіз героїв; зовнішнє (діалог) і внутрішнє мовлення персонажів (внутрішній монолог як засіб аналізу стану душі). Непрямий спосіб характеристики внутрішнього світу персонажів реалізується через жест, вчинок; застосовується наскрізна психологічна деталь (наприклад, у повісті «Інститутка» для характеристики кріпосниці кілька разів згадується її лиховісний погляд). Емоційної наснаженості письменниця досягає без будь-якого мелодраматичного надриву. Її «Народні оповідання», на думку І. Франка, «визначаються тонкою психологічною обсервацією фактів буденного життя... Найпростіше з її українських оповідань «Три долі» має менший соціальний, але дуже великий психологічний інтерес» [41, 301]. У повісті «Три долі» (1860) розкриваються складні особисті стосунки (три дівчини закохуються в парубка Якова Чайченка, який кохає іншу). Оповідання «Павло Чорнокрил» (1861; перша назва твору — «Від себе не втечеш») присвячене художньому дослідженню психології злочину (вбивство Павлом Чорнокрилом дружини за намовою коханки) і мук сумління.

Важливе місце в творчості Марка Вовчка посідає *історико-героїчна тема*. Художня розробка історичної тематики в ту добу за традицією вважалася прерогативою романтичного напрямку. До історичного минулого українського народу письменниця підходила також із романтичних позицій. Проживаючи в Чернігові, Києві, Немирові, вона глибоко цікавилася народними піснями, думами, легендами про історичне минуле України. Ще в Немирові почала писати на матеріалі переказів повість «Гайдамаки» (залишилася незакінченою). Марко Вовчок створює романтичні повісті «Кармелюк», «Маруся», оповідання «Невільничка» тощо.

Письменниця співвідносить історичні явища з сучасними проблемами, активізуючи й спрямовуючи думку читача, наприклад, такими запитаннями: «А чи лучалося вам везти виволочення своєму народові?» («Невільничка»). Здебільшого цим творам вона надавала деякі жанрові ознаки легенд або казок.

«Кармелюк», «Невільничка», «Маруся» ще за життя Марка Вовчка здобули широку популярність. Повість «Маруся» була перекладена кількома європейськими мовами. В переробленому П.-Ж. Сталем варіанті вона стала улюбленою дитячою книжкою у Франції, відзначена премією Французької академії і рекомендована міністерством освіти Франції для шкільних бібліотек.

Історична повість-казка «Кармелюк» написана в 1862—1863 рр. Зображуючи відомого ватажка селянських повстань, письменниця не ставить завдання точно відтворити біографічні дані його як історичної особи, а йде за народними переказами, легендами й піснями. Вона створює легендарно-романтичний образ Кармелюка, наділяє свого героя рисами виняткової особистості.

Арешти Кармелюка, перебування його в темниці, побивання рідних за ув'язненням, готовність жінки з дитиною «за ним іти в далеку дорогу», до Сибіру, драматизм стихаючого вдалині «глухого брязкання від кайданів», утечі героя з сибірського заслання — все це зображено в реалістичному плані, правдиво, з неабиякою художньою силою. Письменниця неодноразово підкреслює різними засобами «незвичайність» «розбійництва» Кармелюка та його товариства: «чудні та небували се розбійники уявилися і чудний і небувалий вони теж розбій правили: що попадався їм багач у руки — вони його обирали, попадався вбогий — вони його наділяли; нікого не забивали, не різали». Співчутливо показується Кармелюкова програмно усвідомлена (в межах селянського розуміння) мета організованої, некровопролитної боротьби за соціальну справедливість. В образі дружини Кармелюка Марусі відбито риси жінок, які брали участь у селянському русі. У повісті

своєрідно порушується проблема батьків і дітей. Дочка Кармелока, виростаючи в родині борця, засланиця, з малих років привчається бути корисною батькам у їх важкому, сповненому небезпеки житті. На її прикладі Марко Вовчок учила молоде покоління берегти й продовжувати кращі традиції батьків.

Для романтичних повістей і оповідань Марка Вовчка характерні піднесення героя до ідеалу, емоційність і яскравість стилю, введення народнопісенних елементів.

Важливим для Марка Вовчка було створення образу позитивного героя. Це зумовлювалося як традицією І. Котляревського (герої «Наталки Полтавки»), Г. Квітки-Основ'яненка (персонажі сентиментально-реалістичних повістей і позитивні образи п'єс), Т. Шевченка (герої романтичних і реалістичних поем і поезій), так і потребою соціальної активізації народу. Переважають у прозі Марка Вовчка персонажі реалістичного плану. Разом з тим ряд героїв зображено в романтично-піднесеному стилі (особливо це стосується творів 60-х років, коли письменниця шукала позитивних образів як зразків для наслідування).

У творчості Марка Вовчка проявляється нова для української прози післяшевченківського періоду концепція людини, пов'язана з розвитком класової й національної свідомості, самоусвідомлення особистості; підвищується ступінь суспільної визначеності характерів, їх протидії несприятливим обставинам.

Марко Вовчок у перший період творчості шукає позитивних героїв переважно серед людей селянсько-хліборобської праці, щонайбідніших кріпацьких верств; зображує вона їх з проникливою теплотою у близькій до Квіткиної світлій лірично-поетичній тональності, однак переважно без ідеалізації. Типологічно ці позитивні герої складають дві різновеликі групи, до яких входять персонажі-жертви й соціально активні особистості (їх менше). Серед перших переважають селянки з привабливими духовно-моральними рисами й трагічними долями, які глибоко хвилювали читача й викликали протест проти винуватців цих трагедій («Козачка», «Горпина», «Одарка»; Устина, Катря, бабуся з «Інститутки»). Ряд її героїв-селян — зразки високої моральності й незламної людяності в важких життєвих умовах («Сестра»), вольові, рішучі, цілеспрямовані характери, які перемагають у виборюванні свого нового становища («Маша», «Ледащиця»). «...Малюнки жінок і дівчат-кріпачок... — писав І. Франко про жіночі образи Марка Вовчка, — се старанні і глибоко правдиві психологічні й соціальні студії. З простотою, красою і ніжністю її мови й стилю в'яжеться нерозривно її ніжна любов до всіх нещасних і страждущих, а особливо до найбідніших між бідними, до жінок. Вона

вміє не лише сама відчувати їх горе, але також віднайти основу і дати їй простий і ясний вислов, що сильно хапає за серце читача» [37, 278].

У зображенні соціально активної особистості Марко Вовчок еволюціонує від реалістично об'єктивного змалювання, розрахованого більше на самостійні висновки читача (Назар, Прокіп з «Інститутки», Настя з «Ледащиці»), до романтичного представлення героїв як яскравих постатей для наслідування (Кармелюк з однойменної повісті, Остап з «Невільнички»). Позитивні герої Марка Вовчка — переважно цілісні однопланові характери.

Прикметною рисою української прози Марка Вовчка є те, що особливості епохи передаються в ній переважно через фавбу й долю героя; історично-конкретних реалій суспільного життя у неї ще небагато. Це зумовлене передусім намаганням письменниці триматися в межах естетичного світосприймання протонародних оповідачів. Осягнувши мистецтво селянських оповідачів та поєднуючи народнопісенні й народнорозмовні стилістичні засоби, Марко Вовчок виробила самобутню стильову манеру, що відзначається поетичною грацією, мелодійністю і стриманою емоційністю звучання оповіді, розмаїттям мовних художніх засобів, лексики й тонким чуттям слова.

Нові завдання, що постали перед українською прозою 50—60-х років у зв'язку зі зміною історичних умов і розвитком художнього процесу, зокрема з утвердженням естетики Т. Шевченка, зумовлюють поглиблення в прозі Марка Вовчка категорії народності як важливої ідейно-естетичної якості літератури. Народність виявляється в письменниці у вираженні визвольних устремлінь, народного світорозуміння, в баченні дійсності очима трудових мас, в органічному освоєнні народнопоетичних засобів і народної манери висловлення, однак без стильової простакуватості «під народ». Роль фольклору в художній системі Марка Вовчка важко переоцінити. «Геній народний виносить на своїх крилах фантазію Вовчкову»¹¹, — писав П. Куліш. На зразку «народних оповідань» Марка Вовчка (й поезії Шевченка) виробляв нові естетико-теоретичні принципи народності М. Добролюбов. «...В оповіданнях Марка Вовчка, — зазначав критик, — ми бачимо бажання і вміння прислухатися до ...ще віддаленого від нас, але сильного в самому собі, гулу народного життя...» Особливе значення «Народних оповідань» М. Добролюбов убачає саме в тому, що це літературне явище «так різнобічно, живо

¹¹ Куліш П. Переднє слово до громади // Твори: У 2 т. К., 1989. Т. 2. С. 507.

й достовірно зображує наше народне життя, так глибоко проникає в душу народу». Надзвичайно важливим вважав він відображення Марком Вовчком історичних потенцій народу, його потягу до історичної дії. «Великі сили, що таяться в народі, і різні способи їх виявлення під впливом кріпосного права — ось що бачимо ми в цих оповіданнях»¹².

Вірність народному світорозумінню, етиці й естетиці забезпечувала Марку Вовчку народність письменницької позиції у розв'язанні суспільних і етичних проблем, демократизм художньої форми. І. Тургенєв писав у листі до критика І. В. Павлова від 15 лютого 1859 р., що після прочитання його повісті «Інститутка» він прийшов «у цілковите захоплення»: «такої свіжості й сили ще, здається, не було — і все це росте саме із землі, як деревце»¹³.

Специфіка художності Марка Вовчка особливо яскраво виявилася в реалістичних способах розкриття суті зображуваних явищ і людських характерів та вияву опозиційності щодо несправедливого суспільного режиму. Найвищого рівня художності досягла письменниця в творах, які найглибше проникали «в суть кріпацького лихоліття» (І. Франко), «в душу народу» (М. Добролюбов), були протестом проти кріпосного права і фальшивого панського «народолюбства». У її творах кристалізувалася глибинна субстанціональна суть народного життя України.

Виразною стильовою особливістю Марка Вовчка є жорстка підпорядкованість композиції, сюжету й образів героїв, усієї художньої системи розкриттю найгострішого тоді соціального конфлікту, вираженню антикріпосницької ідеї («Горпина», «Одарка», «Козачка», «Викуп», «Інститутка»).

Жанрова структура українських оповідань і повістей Марка Вовчка характеризується простотою інтриги й композиції, одмотивністю, однолінійністю сюжету, його послідовно-епічним розгортанням. Однією з ознак художньої структури творів традиційно залишається контрастність, зіставлення з метою порівняння й протиставлення для різкішого вияскравлення характеристичних якостей зображуваного, посилення емоційного сприйняття картин, ситуацій, характерів читачем. Так, письменниця малює в «Інститутці» протилежні групі, узагальнені «портрети» виснажених на панщині кріпаків і розгульного, випеченого панства, відображуючи соціально-суспільний контраст між стражданням трудових мас та процві-

¹² Добролюбов Н. А. Черты для характеристики русского простонародья // Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1964. Т. 6. С. 229, 287, 222.

¹³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. М.; Л., 1961. Т. 3. С. 273.

танням привілейованих верств. Яскравий приклад застосування прийому художнього контрасту — змалювання збожеволілої від кріпацького лиха Горпини на фоні розквітлих маків («Горпина»).

У побудові системи персонажів оповідань і повістей Марка Вовчка проводиться контрастний поділ героїв також по лінії духовно-етичній. Так, в «Інститутці» Устина, Прокіп, Назар, Катря, бабуся-кріпачка приваблюють як носії високих народних моральних принципів; пані інститутка ж викликає глибоку антипатію своєю низькою культурою, духовною обмеженістю, прагненням «людей туманити» й «оступачувати», нещирістю й своєкорисливістю в колі панства та грубістю, злостивістю й жорстокістю до селян-кріпаків. Духовному убозтву її, безсердечності, хижій люті, вередливості, зневазі до бідних протиставляються природний розум, спостережливість, життєва мудрість, щирість помислів Устини, її доброзичливість, лагідність, увічливість, повага й співчуття до знедолених простих людей. Таке протиставлення логічно породжує думки про моральну перевагу простих трудівників над панством, про несправедливість того світовлаштування, в якому нище й антигуманне володарює над добрим і людяним.

Застосування прийому антитези простежується в повісті «Інститутка» в протиставленні моральних засад панства і кріпаків у поглядах на кохання та шлюб: якщо Устину й Прокіпа зближує й приводить до шлюбу взаємне почуття, що відповідає народним морально-етичним принципам, то пані інститутка шукає чоловіка, керуючись передусім майновою вигодою. Підкреслюється контраст між зовнішньою вродою панночки та потворністю її внутрішнього світу.

В зображенні народного середовища письменниця також користується прийомом протиставлення, однак тут контраст м'якший, менш різкий, наприклад, зіставлення в «Інститутці» покірного терпіння (бабуся-кріпачка, панський куховар) і протесту (Назар, Прокіп). Марко Вовчок вдається до прийому контрасту і в зіставленні умов життя козаків і селян-кріпаків («Козачка»).

Попри ці традиційні ознаки Марко Вовчок виявила себе новатором у поезиці. На відміну від оповідань і повістей Г. Квітки-Основ'яненка з докладною, розважливою оповіддю в них, з розлогою композицією, вона приходить до творів композиційно й стилістично сконцентрованих. Їм притаманні стрімкий хід сюжетного часу, подійність. У ряді творів («Горпина», «Ледащиця», «Два сини») виявляються ознаки новелістичної побудови, новелістичний спосіб типізації.

Тенденційність автора, як правило, не виступає в оголеній формі, що часто спостерігалось в просвітителів-реалістів,

зокрема у Г. Квітки-Основ'яненка, а об'єктивно впливає з сюжетної побудови, вчинків, прагнень, думок, позиції персонажів, із цілої художньої системи твору. Письменниця без спеціальної «підказки» підводить читачів «Горпини», «Одарки», «Інститутки» до висновку про потворність, антигуманність кріпосного права та необхідність його ліквідації. Порівняно з прозою просвітительського реалізму зростає соціальна наснаженість, зникають дидактизм, раціоналістичність, заданість композиції.

Основний спосіб зображення в реалістичних повістях та оповіданнях Марка Вовчка — достеменно відтворення дійсності в природних формах самої дійсності. Тут письменниця відходить від багатьох форм умовності попередньої прози, зокрема від гротескно-гіперболічних деформацій, надмірної ідеалізації, особливої концентрованості мовлення героїв у стилізовано народнописенній та сентиментальній манері. Про «Народні оповідання» Марка Вовчка І. Франко писав, що вони «визначаються незрівняно оригінальним і свіжим стилем...» [42, 301]. У романтичних творах письменниця використовує такі способи художнього вираження, як фантастика й міфологізм («Чари», «Свекруха»), гіперболізація («Кармелюк»).

Устотним внеском Марка Вовчка в освоєння реалістичних принципів образотворення є *індивідуалізація образів-персонажів*. Останнє досягається розширенням художньої палітри в зображенні різних персонажів. Так, виведену в повісті «Інститутка» групу кріпаків представлено не одноманітними посталями; кожен з них — оригінальний характер, цілком певна, різко окреслена, чимось визначна постать. У змалюванні духовно багатой Устини письменниця зосереджує увагу на її внутрішньому світі; волелюбний Назар — постать, романтично забарвлена, з почуттям гумору; непокірний, схильний до стихійного протесту Прокіп характеризується переважно через дії, рішучі вчинки та експресивність мовлення; Катря — застосуванням пестливо забарвленої лексики («білявенька собі, трошки кирпатенька, очиці голубо-цвітові, ясенькі»). Постать інститутки окреслена сатиричними засобами й негативно забарвленою оціночною лексикою («репече», «дзякотить», «верещить», «охижіла», «пожерла», «турляє», «коверзує», «вчепилася»).

У творах повістєвого жанру («Інститутка», «Кармелюк», «Три доли») Марко Вовчок показує характери в розвитку під дією суспільно-побутових умов. В «Інститутці» цей принцип виступає в поєднанні з соціально-етичною контрастністю: послідовно підкреслюється моральна деградація панів (посилення порочних рис в інститутки, старої пані, пана-лікаря) й духу протесту, волелюбних прагнень у кріпаків.

При зіставленні ранніх і пізніших українських творів Марка Вовчка простежується еволюція способу зображення героїв. Якщо в «Горпині», «Викупі», «Козачці» й «Інститутці» письменниця зосереджує увагу на діях, учинках персонажів, то в «Двох синах», «Трьох долях» значно більше уваги приділяє внутрішньому стану героїв.

Пейзажні малюнки в Марка Вовчка невеличкі, лаконічні, що пов'язане з уснопоетичною традицією; вони призначені відтінювати почуття, настрої героїв або подаються як контраст до картини тяжкого життя селян, як-от у даному випадку: «Цвіте хутір і зеленіє... Коли б же поглянув хто, що там коїлось, що там діялось. Люди прокидались і лягали плачучи, проклинаючи» («Інститутка»).

Портретні характеристики найчастіше даються короткими штрихами; опис зовнішності позитивних героїв гармоніює із загальною характеристикою цих персонажів: Устина — «хорошая, вродливая», Прокіп — «високий парубок, ставний, поглядає, всміхається». В описі портретних деталей Катрі підкреслюються риси її походження з вільного козацького роду: «У червоному очіпку, у зеленій юпочці баєвій... то коло стола її вишивані рукава мають, то коло печі її перстені блискотять».

Називаючи Марка Вовчка «кротким пророком», Т. Шевченко вказав на характерну особливість її *індивідуального стилю* — вміння в спокійно-стриманій манері передавати напружений драматизм подій чи внутрішніх переживань героїв. Спокійна, зовні стримана тональність при відтворенні найбільших бід, найважчих становищ і переживань створює особливу драматичну емоціональну напруженість художнього викладу. Ця майстерність драматизації викладу, розвитку фабули, характеру яскраво виявляється в багатьох творах письменниці, насамперед у «Горпині», «Козачці», «Інститутці», «Двох синах». Психологічний стан героїв нерідко передається з допомогою засобів народної символіки: «Обняла мене мов хмара чорна, тільки й світяться мені, як дві зіроньки темної ночі: то діточки мої» («Два сини»).

В організації мовленнєвого стилю письменниця часто орієнтується на афористичність народних формул-узагальнень, залучає прислів'я та приказки. Так, довідавшись про намір козачки Олесі вийти заміж за кріпака, люди розраюють її: «Як такого ходу, то лучче з моста та в воду» («Козачка»). Кріпак Іван Золотаренко у цьому творі так осмислює свою життєву перспективу: «Кому не було добра змалку, не буде і до останку».

Серед ознак мовленнєвого стилю письменниці — непідробна натуральність, логічність і чіткий синтаксис діалогів та

внутрішніх монологів героїв, вторгнення інтонації героїв в іномовленнєвий текст.

Улюблені письменницею художні засоби — порівняння — застосовуються для наочнішого показу душевного стану героїв («Прокіп наче ніч темна ходить»; коли ж позбувся кріпацької залежності, став «веселий, як на великдень»), для яскравішої, виразнішої оціночної характеристики персонажів (пані інститутка, яка втратила людську подобу, — «наче той горобець», «як та ящірка», в неї руки холодні, «як гадюки»). Образне, наочне уявлення про зображуване часто дається з допомогою метафор («усі люди пов'яли»; в Назара сивина «у густі кучері поховалась»).

У немирівський період, в час великого творчого піднесення, Марко Вовчок поряд з українськими творами пише *оповідання російською мовою* — «Надежа», «Маша», «Катерина», «Саша», «Купеческая дочка», «Игрушечка», які ввійшли до збірки «Рассказы из народного русского быта». Тут вона далі розвиває антикріпосницькі мотиви, наближається до сатиричної манери письменників гоголівського напрямку в розкритті паразитичного побуту, бездуховності існування дворян-поміщиків («Игрушечка»), спирається на досвід І. Тургенєва в поетизації моральної сили й духовної величі представників селянських мас (Катерина, Саша з однойменних оповідань). Порівняно з першою збіркою «Народних оповідань» посилюється увага до явищ зростання класової свідомості селян-кріпаків та відповідно загострюється трактування соціальних конфліктів («Маша», «Купеческая дочка»), чіткіше індивідуалізуються характери, соціально увиразнюються психологічні характеристики персонажів («Купеческая дочка», «Игрушечка»).

Збірку «Рассказы из народного русского быта» високо оцінив М. Добролюбов, присвятивши їй статтю з промовистою назвою «Риси для характеристики російського простолюду». Зазначивши, що твори зі збірок «Народні оповідання» та «Рассказы из народного русского быта» близькі за ідейним змістом і художніми особливостями, критик підкреслював спільність інтересів російського й українського народів. Серед творів збірки «Рассказы из народного русского быта» Добролюбов особливо виділив оповідання «Маша» та «Игрушечка».

Оповідання «Маша» свідчить про те, як чутливо вловлювала Марко Вовчок у народному середовищі кінця 50-х років характерні вияви зростання протестантських настроїв. М. Добролюбов переконливо довів, що оті «незвичайні» розмірковування дівчини, її «безумний героїзм», відмова відбувати панщину, ота нібито виняткова колізія відбивають типові настрої й прагнення кожного селянина-кріпака, «що в особистості

Маші схоплено й утілено високе прагнення, спільне для всієї маси російського народу, яка терпляче, але невідступно чекає світлого свята визволення»¹⁴.

У пошуках шляхів розширення творчих можливостей Марко Вовчок звертається до своєрідного соціально-утопічного принципу зображення. В сюжеті про принципову категоричну відмову рішучої дівчини-кріпачки від примусової підневільної праці на поміщицю і швидке, кардинальне переродження героїні після викупу з кріпацтва в працювиту й життєрадісну людину («Маша») виражається ідея осягнення людиною свого щастя у вільній праці на себе. Письменниця не дбає про повну життєподібність усіх картин і сюжетних вузлів оповідання, а створює «показовий» сюжет, зразок того, що потрібно людині для щастя. Умови кріпосницького уярмлення породжують у допитливої сільської дівчини відразу до кріпаччини, до несприйнятних здоровому глуздові прав однієї людини володіти іншою як своєю власністю, виробляють непереборне бажання вирватися з ярма.

В оповіданні «Маша» (як і в «Інститутці») причинно-наслідковий зв'язок, принцип детермінованості виявляються як у показі залежності характерів від обставин, так і в зображенні формування обставин людиною.

Головний пафос оповідання «Игрушечка» — в сатиричному змалюванні паразитизму, безплідності, беззмістовності життя дворянських обивателів, духовної та моральної деградації людини з панського середовища. В образах панів відбилася ідея історичної приреченості дворянсько-кріпосницького стану. Це оповідання, назване О. Герценом «справжнісіньким діамантом», усім своїм змістом підводило до висновку, що причиною страждань кріпаків і деморалізації поміщиків є кріпосницька система, отже, вона має бути ліквідована.

У творах, написаних російською мовою, Марко Вовчок виявила себе майстром і великих прозових жанрів, автором проблемних романів та повістей. Психологічна повість про моральне виродження жителів «дворянських гнізд» «Червонный король» (1860) була високо оцінена Герценом. Повісті «Тюлевая баба» (1861), «Глухой городок» (1862) написані, як і попередня, в манері гоголівської викривально-реалістичної школи і також присвячені зображенню потворного побуту поміщицтва. Ці твори, в яких Марко Вовчок під час наступу реакції на визвольний рух вирішила розвинути на новому матеріалі «гоголівську» тему «твані дрібниць», показати, як нидіє клас привілейованих у болоті споживацької свідомості,

¹⁴ Добролюбов Н. А. Черты для характеристики русского простонародья. С. 240.

виражали ідею кризи дворянського стану, нездатності його забезпечити прогресивний розвиток суспільства. В багатозначній за проблематикою та сюжетнорозгалуженій повісті «Жили да были три сестры» (пізніша назва — «Три сестры», 1861), побудованій на протиставленні світоглядів і характерів, розробляються актуальна тема долі та громадських завдань сучасної жінки, молоді, мотив включення кращих людей у боротьбу. З тонким ліризмом і симпатією зображуються «нові люди» (Соня Воронова, різночинець-революціонер Григорій Саханін), які прагнуть служити народній справі. Це була одна з перших у російській літературі спроб показати людей активної дії.

Одним із вершинних творчих досягнень Марка Вовчка є роман «Записки причетника» (1869—1870), написаний з глибоким знанням життя сільського й монастирського духовництва. Тема, започаткована письменницею ще в українських повістях «Три долі» та «Дяк», майстерно розвивається тут на широкому тлі суспільного життя. В образах різночинця-дяка Софронія та його подруги Насті показано «нових людей», протестантів, шукачів правди.

Романи й повісті Марка Вовчка кінця 60—70-х років присвячені насамперед двом злободенням на той час завданням — художньому розвінчанню напускного «демократизму» балакунів із п'анівних сфер і показу становлення «нових людей», борців, відображенню демократичного руху й у зв'язку з цим осмисленню ролі та місця жінки в громадсько-політичному житті («Живая душа», 1868). Формування «нової жінки», усвідомлення нею облудності панського «лібералізму» (зокрема базікання про самопожертву для загального добра), розрив її з панським середовищем і сміливий вихід назустріч труднощам боротьби показуються в романі «В глуши» (1875). Ці герої не прагнуть легкої кар'єри, яку могло забезпечити їм дворянське становище, а стають на шлях участі в народно-визвольній справі. Письменниця виявила свій талант і в зображенні сильних, діяльних жіночих характерів.

Фальшиве «народолюбство» викривається в романі «Отдых в деревне» (1876—1899). Повість «Теплое гнездышко» (1873) присвячена осудженню громадянської інфантильності, втрати позитивних якостей людської натури через «обломовську» безвольність і бездіяльність, міщанське ставлення до життя.

В ідейно-естетичних пошуках Марка Вовчка зазнала еволюції письменницька концепція дійсності та принципів її творчого відображення. У ранніх романтичних етнографічно-психологічних оповіданнях письменниця багато в чому виходить із фольклорно-міфологічного світосприйняття («Чари»,

«Свекруха») або пов'язує екстатичні вчинки героїв із їхньою «козацькою кров'ю», з відгомоном доби козащини, сповненої суспільних катаклізмів («Максим Гримач», «Данило Гурч»). Превалює у цих творах романтична концепція особистості; в оповіданнях «Максим Гримач» і «Данило Гурч» відчутно поглиблюється романтична психологізація в зображенні героїв — призвідців нещастя. Марко Вовчок еволюціонує до реалізму в соціально-побутових («Козачка», «Інститутка», «Ледащиця», «Два сини») і психологічних («Три долі») жанрах.

У нових суспільно-культурних умовах 60-х років посилюється інтерес письменниці до соціально-громадської активності особистості, що реалізується в романтично піднесеному зображенні «людини, сильною не тільки своєю пристрасстю, а й здатністю віддати ці почуття іншим людям»¹⁵. Ота висловлена ще в оповіданні «Данило Гурч» думка: «Коли б таку горду душу та на добре!» — втілюється в новому образі романтичного героя («Кармелюк»). «Це вже був романтизм нової якості (перші його риси наявні ще в розпочатій у 1850-х роках повісті «Гайдамаки») — «соціальний», з концепцією виняткової особистості, яка служить народному колективі»¹⁶.

Художня манера Марка Вовчка як автора російських творів 60—90-х років відмінна від стилю її ранніх (українських і російських) творів. Посилюється тяжіння до епізації форми; письменниця переходить до створення великих жанрів — об'ємних повістей і романів широкими психологічними характеристиками героїв. У жанрово-стильових якостях цих творів розвиваються художні принципи гоголівського напрямку, російської різночинсько-народницької белетристики. Такі її повісті й романи, як «Живая душа», «Теплое гнездышко», «Записки причетника», «В глуши», «Отдых в деревне», стояли «поряд з творами російської революційно-демократичної белетристики 60—70-х років, а за темами й дійовими особами споріднені з творами Помяловського, Слепцова, Омудевського...»¹⁷. Дослідники відзначають типологічну спорідненість проблематики й стилю визначного роману Марка Вовчка «Записки причетника» з «Соборянами» М. Лескова, «Деревенскими встречами» Г. Успенського¹⁸.

Демократичний гуманізм і оригінальний письменницький талант Марка Вовчка зумовили непересічне значення її прози 50-х — початку 60-х років XIX ст., яке виявляється передусім

¹⁵ Нахлік Є. К. Романтичні оповідання Марка Вовчка. С. 69.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Білецький О. І. Українська проза першої половини XIX століття (від Г. Квітки до прози «Основи») // Збір. праць: У 5 т. Т. 2. С. 181.

¹⁸ Крутікова Н. Є. Наслідки й перспективи досліджень творчості Марка Вовчка // Вовчок Марко. Статті і дослідження. С. 14.

у майстерному зображенні потворної сутності, абсурдності, антилюдяності кріпосництва, у відтворенні в народних характерах свого зачарування незнищенністю доброго в народі в таких жажливих умовах кріпосницького рабства в Російській імперії.

Марко Вовчок заклала міцний фундамент розвитку соціально-проблемної повісті й підготувала ґрунт для створення проблемного роману в українській літературі другої половини ХІХ ст. Її «Народні оповідання», «Інститутка», «Кармелюк» та інші твори сприяли формуванню протестантської свідомості в суспільстві, були якісно новим кроком у художньому прогресі. Вони становлять правдивий художній літопис суспільного життя переломної історичної епохи.

Твори Марка Вовчка часом піддавалися несправедливим нападкам з боку окремих критиків, що зумовлювалося або незгодою з їх демократизмом, гостротою викривальної спрямованості, або з нерозумінням їхньої художньо-естетичної природи. Так, О. Скабичевський у статті «Протилежна крайність» («Отечественные записки». 1868. № 7) звинувачував письменницю в надмірній ідеалізації народних мас, у показі їх лише як «страждаючих непорочних ангелів». О. Дружинін вважав викривальне зображення письменницею панів нетиповими «мерзотно-огидними епізодами». М. Де-Пуле називав кращі твори збірки «Народні оповідання» «нехудожніми». Навіть Ф. Достоевський вважав прагнення Маші з однойменного оповідання до волі нетиповим явищем.

Тим часом демократична критика відзначала високий художній рівень творів Марка Вовчка, їх відповідність духові часу. За словами Р. С. Міщука, з творчістю Марка Вовчка, як і «з художнім досвідом... І. Тургенева, Б. Немцовой, Л. Каравелова та інших пов'язаний принципово новаторський крок у слов'янських літературах — поява так званої народної прози»¹⁹.

Серед авторів прозово-епічних творів із селянського життя в тогочасних європейських літературах Марко Вовчок виокремлюється своєю специфікою, особливою реалістичною майстерністю творення народних характерів, поетизацією високих морально-етичних якостей, сільських трударів. Якщо російський реаліст Д. В. Григорович (повісті «Село», «Антон-Горемика») в зображенні селянина наголошував на його некультурності, здичавінні як наслідку безправ'я і злиднів, то Марко Вовчок змальовує селян з багатим і щедрим духовним світом; у її героях кріпосництво не вбило оптимізму, високих

¹⁹ Мішук Р. С. Від редактора // *Вовчок Марко*. Статті і дослідження. С. 4.

почуттів, таких як «волелюбність, альтруїзм, незалежність суджень, усвідомлення своєї ролі трудівника на землі, розуміння краси, здоровий глузд... Ідеал людяності, яким керувалася письменниця в оцінці реальності, має своє об'єктивне вираження у середовищі селян»²⁰.

У зв'язку з антикріпосницькою, гуманістичною спрямованістю українських реалістичних творів Марка Вовчка її слушно порівнюють з Г. Бічер-Стоу. Пристрасний захист українською письменницею безправних і гноблених, доля яких аналогічна в різних народів, дала підстави М. Драгоманову назвати Марка Вовчка «російсько-українською Бічер-Стоу»²¹. І. Франко, осмислюючи ідейно-естетичні надбання світової літератури, називав Марка Вовчка «в одному ряду з першими поборниками емансипації, з американською Бічер-Стоу... з англічанином Діккенсом», І. Тургенєвим [26, 306]. Обстоювання Марком Вовчком ідей емансипації, вільного й широкого розвитку жіночої особистості, рівноправності людей викликає в дослідників певні аналогії таких її творів, як «Живая душа», «В глуши», «Три сестры», з творами Жорж Санд, присвяченими жіночому питанню.

М. Добролюбов, убачаючи основне завдання тогочасної літератури в боротьбі проти породжень кріпосного права й під цим кутом зору розглядаючи оповідання письменниці, зазначав, що Марко Вовчок у своїх простих і правдивих оповіданнях є майже першим і дуже вправним борцем на цьому поприщі»²². Виявом новаторської тенденції реалізму були, — відзначені критиком у творах письменниці, — початки усвідомлення «великої ролі народних мас в економії людських суспільств». І. Франко, при всій дуже високій оцінці естетичної вартості творчості Марка Вовчка, ще вище підносить ідеологічне значення її, ставлячи ім'я письменниці в ряд визначних «борців за волю й людські права поневолених мас... пропагаторів емансипаційної політики» [37, 279]. Леся Українка говорила, що Марко Вовчок пізнала й зуміла «виповісти» особливі «тайни історичної душі українського народу», великі глибини його життя²³.

Вагомим був унесок письменниці в розвиток жанру дитячої повісті. Високо оцінювалися художня майстерність, мова творів Марка Вовчка. Т. Шевченко говорив, що творчість письменниці для нього — «джерело істини і краси», що вона

²⁰ Ткачук М. П. Концепція людини й дійсності та деякі питання епічної єдності оповідань і повістей Марка Вовчка 1857—1861 рр. // Там же. С. 76.

²¹ Драгоманов М. П. Інтерес галицько-руської літератури // Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1970. Т. 2. С. 401.

²² Добролюбов Н. А. Черты для характеристики русского простонародья // Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 223.

²³ Спогади про Леся Українку. К., 1971. С. 227.

«найкраще володіє нашою мовою». Великий вплив «чару й розкішності... чудової мови» Марка Вовчка на читача відзначав І. Франко.

Творчість Марка Вовчка істотно стимулювала дальший розвиток української прози. Вона стала імпульсом до появи значного числа оповідань і повістей, з якими виступили насамперед прозаїки-«основ'яни». Її традиції вплинули на вироблення майстерності Ю. Федьковича-прозаїка. Започаткований «Інституткою» напрям зображення народного протесту й визвольних устремлінь розвинули далі на широкому суспільному матеріалі Панас Мирний та Іван Білик у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Своєрідними наступниками волелюбного протестанта Назара з «Інститутки» виступлять пізніше Микола Джеря з однойменної повісті І. Нечуя-Левицького й Остап із повісті М. Коцюбинського «Дорогою ціною».

На думку Шевченка, українська письменниця в зображенні народного життя піднеслася вище від Жорж Санд. О. Кобилянська пізніше писала, що твори Марка Вовчка «з повним правом стали в ряд з найкращими творами світової літератури про селянство».

Творчість Марка Вовчка посилила і міжнародну роль української літератури. За свідченням Петка Годорова, проза письменниці у 60—70-х рр. ХІХ ст. мала вирішальний вплив на розвиток болгарської белетристики. Твори Марка Вовчка за її життя, починаючи з 1859 р., з'являються в чеських, болгарських, польських, сербських, словенських перекладах, виходять у Франції, Англії, Німеччині, Італії та інших європейських країнах.

Список рекомендованої літератури

- Марко Вовчок.* Твори: У 7 т. К., 1964—1967.
Марко Вовчок. Твори: У 2 т. К., 1983.
Марко Вовчок. Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях. К., 1981.
Марко Вовчок. Статті і дослідження. К., 1985.
Брандіс Є. П. Марко Вовчок. К., 1975.
Засенко О. Марко Вовчок. Життя, творчість, місце в історії літератури. К., 1964.
Кругікова Н. Є. Сторінки творчого життя (Марко Вовчок в житті і праці). К., 1965.
Лобач-Жученко Б. Б. Літопис життя і творчості Марка Вовчка. К., 1983.
Марко Вовчок у критиці. Збірник статей. К., 1955.
Недзвідський А. В. Марко Вовчок. Семінарій. К., 1981.
Писарев Д. И. Народные украинские рассказы Марко Вовчка // Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 1.
Франко І. Марія Маркович (Марко Вовчок). Посмертна згадка // Збір. творів: У 50 т. К., 1982. Т. 37.
Хоменко Б. В. Народні джерела творчості Марка Вовчка. На матеріалах української прози. К., 1977.

Микола Костомаров

(1817—1885)

М. І. Костомаров — визначний історик, письменник, літературознавець, фольклорист, педагог, який «розбивав ідеологічні підстави старожитньої царської Росії — ту вінчану офіційною тріадою «православія, самодержавія і народності» миколаївську Росію, що привалила була своїм тягарем народне життя і загородила шляхи поступу і розвитку»¹. Він був одним із засновників першої таємної політичної організації в Україні (Кирило-Мефодіївське братство), програма якої передбачала скасування кріпосного права, встановлення соціальної рівності, свободи слова, боротьбу проти самодержавного централізму, за право кожного народу на вільний національний розвиток, федерацію рівноправних слов'янських народів. М. Костомаров здійснив велику роботу для розвитку національної самосвідомості українського народу, визначенню його менталітету, виступав за самостійність його мови й культури.

Як історик М. Костомаров утверджував провідну роль народних мас у суспільному житті, досліджував визвольні народні рухи, ввів до наукового вжитку велику кількість архівних історичних документів, був автором близько 300 фундаментальних історичних досліджень, критичних і полемічних статей, які, зокрема, стосувалися життя українського народу. Вчений багато зробив для з'ясування етногенезу східнослов'янських народів, вивчення їх міфології, вірувань, фольклору й археології. Він був організатором створення популярної літератури для самоосвіти народу, порушував питання народної освіти рідною мовою та педагогічні проблеми, став одним із засновників недільних шкіл.

Велика заслуга М. Костомарова в збиранні народної творчості, вивченні його звичаїв і побуту, у розвитку теоретичних засад народжуваної фольклористики, у виробленні на засадах народної естетики літературної теорії нової української літератури.

Він став одним із перших фахових українських літературних критиків, який виробляв її науково-методичні засади, одним із організаторів української журналістики, видавцем і популяризатором творів українських письменників, насамперед Т. Шевченка; перекладачем творів слов'янських і західноєвропейських літератур.

¹ Грушевський М. З публіцистичних писань Костомарова // Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. К., 1928. С. III.

Чи не найбільша заслуга належить М. Костомарову у становленні нової української літератури, в розбудові в ній нових художніх напрямів, тематики й проблематики, в інтеграції нею здобутків світового літературного розвитку (зокрема античності), у виробленні нового літературного стилю, створенні нових жанрів, засобів образного мислення та ін.

Виступаючи як український і загальноросійський діяч, він обіймав своїм духовним зором усю повноту історичного життя слов'янських народів. Причетність М. Костомарова до наукового й літературно-культурного процесів не тільки в тому, що його самого творила доба, а й у тому, що й він лишив на ній печать свого творчого духу, ставши, за словами І. Франка, «апостолом кращої долі України».

Микола Іванович Костомаров народився 4 (16) травня 1817 р. у слободі Юрасовка Острогозького повіту Воронежської губернії. Батько — відставний капітан, поміщик, мати — селянка-кріпачка з української родини. Після навчання у приватних пансіонах Москви й Воронежа та закінчення гімназії у 1833 р. юнак вступає на історико-філологічний відділ Харківського університету. Вже на першому курсі, захопившись вивченням стародавніх авторів і насамперед Вергілія, М. Костомаров, за його власними словами, «получил вкус к античному изображению сельской природы и писал на русском языке идиллические стихотворения, употребляя гекзаметр...»². Однак невдовзі під впливом лекцій професора М. М. Луніна він полишає віршотворство й повністю віддається студіюванню історичних праць. Через них М. Костомаров і дістає перший імпульс до вивчення життя народу. Знайомлячись із світовою історією, він звертає увагу на те, що всі джерела говорять про визначних державних діячів, про закони та установи і нехтують життям народної маси. «Скоро я,— згадує М. Костомаров,— пришел к убеждению, что историю нужно изучать не только по мертвым летописям и запискам, а и в живом народе»³.

Ознайомлення із збірниками народних пісень М. Максимовича, І. Сахарова, П. Лукашевича, із «Запорожской стариной» І. Срезневського, з працею О. Бодянського «О народной поэзии славянских племен», з творами тогочасних українських письменників та М. Гоголя викликало у М. Костомарова бажання якомога глибше пізнати український народ, його історію, звичаї, побут, усну поетичну творчість, удосконалити знання української мови. З цією метою він розпочинає етно-

² Костомаров Н. И. Автобиография // Костомаров Н. И. Исторические произведения. Автобиография. К., 1989. С. 441.

³ Там же. С. 446.

графічні екскурсії по селах Харківщини, записує українські пісні. «Любовь к малорусскому слову,— говоритъ він в автобіографії,— более и более увлекала меня; мне было досадно, что такой прекрасный язык остается без всякой литературной обработки и сверх того подвергался совершенно незаслуженному презрению»⁴.

Безпосереднє перебування в атмосфері тогочасного українського фольклорного й літературного процесу, спілкування з П. Гулаком-Артемівським, А. Метлинським, Г. Квіткою-Основ'яненком, а особливо з І. Срезневським та членами його романтично-літературного гуртка, з О. Корсуном, І. Бецьким, М. Петренком, Я. Щоголевим, П. Кореницьким, П. Писаревським викликали в нього бажання писати українською мовою. Як письменник М. Костомаров синтезував у своїй творчості історію, фольклор і романтичну поезію. На початку 1838 р. він написав «драматичні сцени» «Сава Чалий»; протягом 1839—1841 рр. виходять у світ його віршові збірки «Украинские баллады», «Ветка» та історична трагедія «Переяславська ніч». 1841 р. він подає на захист магістерську дисертацію «О причинах и характере унии в Западной России». Однак після тривалого розгляду в Харкові й Москві міністр народної освіти С. Уваров відхиляє її і наказує знищити весь тираж. Поєднанням глибокого зацікавлення історією і фольклором стала друга його магістерська дисертація «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843), захищена в січні 1844 р., де головним предметом дослідження є українська народна словесність.

Після закінчення університету деякий час М. Костомаров служив юнкером у Кінбурнському драгунському полку, що стояв в Острогозьку, але скоро був від служби звільнений «по неспособности». В Острогозьку він уперше звертається до вивчення історичних джерел в архіві повітового суду, наполегливо вивчає французьку, італійську, німецьку, чеську та польську мови, займається перекладами з давньогрецької і чеської мов.

Інтерес М. Костомарова до визвольної боротьби українського народу під проводом Б. Хмельницького став побудинком переїзду його на роботу ближче до місця цих подій — у Київський учбовий округ. У вересні 1844 р. він стає викладачем історії у Рівненській гімназії. Він відвідує місця історичних подій, де записує перекази, народні пісні й легенди про бувальщину (під назвою «Народные песни, собранные в западной части Волынской губернии в 1844 году» вони були надруковані Д. Мордовцевим у Саратові в «Малорусском литературном сборнике» (1859).

⁴ Костомаров Н. И. Автобиография // Костомаров Н. И. Исторические произведения. Автобиография. К., 1989. С. 450.

У 1845 р. М. Костомарова переведено до Києва на посаду вчителя історії Першої київської гімназії. У червні 1846 р. він був обраний ад'юнктом-професором кафедри російської історії Київського університету. В грудні 1845 — січні 1846 рр. бере участь в організації Кирило-Мефодіївського братства, пише його статут. Програмні засади Кирило-Мефодіївського братства, крім «Статуту Слов'янського товариства св. Кирила і Мефодія», були викладені в «Книгах буття українського народу» та у відозвах «До братів-українців», «До братів-росіян», «До братів-поляків».

Ідеологія діячів братства, що генетично пов'язана з ідеалами декабристського «Товариства з'єднаних слов'ян», виражала позицію масової свідомості, яка черпала зерна соціального досвіду в легендарній історії християнства й виходила з просвітительських уявлень про природну рівність людей та мирний шлях реалізації завдань щодо поліпшення суспільного життя: усунення самодержавства як першопричини неволі народних мас, скасування кріпосного права, запровадження демократичного суспільства соціальної рівності (без царя і панів), утворення федерації рівноправних слов'янських народів. «Книги буття...» стали першим маніфестом прогресивної української інтелігенції, декларацією соціальних і національних прагнень слов'янських народів.

Братство внаслідок доносу наприкінці березня 1847 р. було викрите, М. Костомарова разом із Т. Шевченком та іншими членами товариства заарештовано. Після річного ув'язнення в Петропавлівській фортеці М. Костомаров був зісланий під нагляд поліції у Саратов із заборобою «служить по ученої часті». Перебуваючи там протягом 1849—1858 рр., працював секретарем статистичного комітету, перекладачем при губернському управлінні, деякий час (до 1856 р.) був редактором неофіційної частини «Саратовских губернских ведомостей», брав участь у роботі губернського комітету в селянських питаннях. Водночас він працює як над розпочатими раніше дослідженнями («Богдан Хмельницький»), так і над створенням нових («Бунт Стеньки Разина», «Очерки домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI—XVII столетиях» та ін.), збирає матеріал про повстання Пугачова, про Смутний час, уважно стежить за революційними подіями 1848 р. Час від часу в «Саратовских губернских ведомостях» та інших місцевих виданнях з'являються його історичні, економічні нариси. У квітні 1851 р. до Саратова повертається М. Чернишевський і незабаром знайомиться з Костомаровим. Еволюціоніст Костомаров не поділяв радикальних намірів М. Чернишевського, а той не приймав поміркованої політичної програми Костомарова. Незважаючи на відмінність у політичних

поглядах Чернишевський високо цінував Костомарова як ученого. Чернишевський, як і Шевченко, відзначав наукову достовірність його досліджень козацької історії, зокрема монографії «Богдан Хмельницький».

У квітні 1859 р. Костомаров був запрошений очолити кафедру російської історії в Петербурзькому університеті як екстраординарний професор. Лекції його користувалися величезною популярністю і завжди збирали широку аудиторію. У викладацькій роботі М. Костомаров ставив перед собою два головні завдання: висувати в історичному житті на перший план роль народних мас, пізнання життя народу в усіх його неповторних виявах та пропагувати ідею федерації як вільного об'єднання народів на рівноправних взаємовигідних засадах. Ці настанови, крім лекцій, були розгорнені ним у ряді наукових праць 60—70-х років: «Начало Руси» (1860), «Две русские народности» (1861), «Черты народной южнорусской истории» (1861), «Мысли о федеративном начале в древней Руси» (1861), «Севернорусские народоправства во времена удельно-вечевого уклада (История Новгорода, Пскова и Вятки)» (1864), «Вече и вечевое устройство в древней Руси» (1864) та ін. Історична діяльність народних мас, ідея федералізму зв'язувалася в них із критикою абсолютизму й державного централізму, з республіканським устроєм вільних держав.

У Петербурзі Костомаров зустрічався з Т. Шевченком, М. Чернишевським, П. Кулішем, С. Сераковським, Е. В. Желіговським, І. Тургенєвим, Д. Мордовцевим, Л. Жемчужниковим, П. Анненковим та іншими культурними діячами. 60—70-ті роки взагалі були найпліднішим періодом у діяльності М. Костомарова і як культурно-громадського діяча. Разом з В. Білозерським і П. Кулішем він бере активну участь в організації першого українського журналу «Основа», у визначенні й реалізації його політичної, національної і культурно-освітньої програм, у відстоюванні права українського народу на самобутність його мови, історичного життя та національно-культурного розвитку. В 1861 р. М. Костомаров опинився в центрі полеміки, що велася з приводу самого факту існування українського народу. Вона розпочалася з відповіді Костомарова польським реакційним колам про територію України («Ответ на выходки газеты «Czas» и журнала «Revue Contemporaine», «Правда полякам о Руси: по поводу статьи в «Revue Contemporaine»). Після появи статті «Две русские народности» російські шовіністичні кола, використавши окремі невдалі твердження Костомарова, звинуватили його в зловмисному протиставленні українського народу російському, в «українофільстві» й сепаратизмі та намагалися довести, що якогось окремого українського народу не існує взагалі. В процесі по-

леміки Костомаров надрукував статті «Правда москвичам о Руси» («Основа», 1861). Полемічні виступи М. Костомарова, як і загалом національна платформа «Основи», яка, на думку І. Франка, розвивала свободолюбну програму Кирило-Мефодіївського братства, дістали підтримку «Современника» й М. Чернишевського. Не належачи до жодної політичної партії, М. Костомаров, за словами М. Грушевського, «разом з тим мав сильні потяги і здібності трибуна, агітатора, дискусанта, полеміста».

У 1860 р. М. Костомаров став членом Російського географічного товариства й членом Археографічної комісії, на доручення якої він редагує і коментує видання «Памятники старинной русской литературы» та видає акти з історії України. Залишивши в 1862 р. викладання в університеті, він цілковито поринає в наукову роботу, досліджує історію України, Росії та Польщі.

У 70—80-ті роки М. Костомаров брав активну участь і в громадському житті, зокрема у виробленні принципів університетської реформи та проекті заснування вільного університету, підтримував модне тоді захоплення жінок працювати в артілях, редагував перше посмертне видання творів Т. Шевченка, виступав як літературний критик, вів багаторічну полеміку з реакційними колами про українську мову й літературу, цікавився роботою «Киевской старины»; у 1862 р. розпочав видання серії популярних книжок для народного читання (припинено у зв'язку з Валуєвським указом). Він відвідує місця історичних подій в Україні, Росії, Литві, бере участь в археологічних з'їздах у Києві й Тифлісі, у травні 1864 р. здійснює поїздку за кордон. У 1864 р. Костомаров був обраний професором Харківського університету, але як «українофіл» до викладання не був допущений. Незважаючи на погіршення стану здоров'я (особливо в 1875 р.), Костомаров закінчує в 1885 р. видання 12 томів «Актов Южной и Западной России», збирає матеріал для написання історії України, переробляє й доповнює свою магістерську дисертацію та починає її друкувати («Об историческом значении русского песенного народного творчества»). Постійно звинувачуваний в українофільстві та сепаратизмі, М. Костомаров знаходить певну відраду серед членів українського товариства, що склалася в той час у Петербурзі (П. Чубинський, О. Русов, П. Мартинович, Д. Мордовцев та ін.).

У 1875 р. по смерті матері до Костомарова в Петербург переїздить А. Л. Крагельська, яка протягом останнього десятиріччя стає дбайливою помічницею свого непрактичного й хворого чоловіка. Помер Микола Іванович Костомаров 18 квітня 1885 р., похований на Волковому кладовищі.

З ім'ям М. Костомарова в українській літературно-естетичній і критичній думці пов'язаний початок нового етапу — перехід в оцінці художніх явищ від емоційно-побутового емпіризму 30-х років до наукової критики та історико-літературних оглядів здобутків української літератури⁵. Уже в першому своєму літературно-критичному виступі «Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке» («Молодик», 1843) він розглядає творчість Г. Квітки-Основ'яненка, А. Метлинського, Є. Гребінки, К. Тополі, Т. Шевченка під кутом зору головного для того часу завдання — утвердження національної самобутності української літератури. Вважаючи вершиною останньої творчість Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомаров бачить головне її достоїнство в тому, що в ній «видно не какое-нибудь подражание чужому, не иностранные чуждые идеи, одетые в искаженную форму, не жалкая всеобщность, мысли всем известные, выраженные образами всем известными, но истинное изображение своего, родного, со всем отпечатком национального характера»⁶. Коріння національної самобутності, підкреслює критик, — в історичному минулому, головним джерелом пізнання якого є народна поезія.

Виходячи із шеллінгівського положення про органічний зв'язок життя природи й морально-духовної природи людини як форм прояву життєдіяльності єдиного духу, першооснови буття, основою прекрасного в мистецтві він вважає пізнання духовного в тілесному. Суть відношення людини до природи можна зрозуміти тільки сягнувши в часи міфологічного мислення, в природу фольклорних образів-символів. Спроба Костомарова через розкриття природи фольклорних образів-символів пояснити народний характер і світобачення («Об историческом значении русской народной поэзии», «Славянская мифология», 1846) об'єктивно служила утвердженню в естетичній теорії народних критеріїв прекрасного в мистецтві та започаткувала в Україні власне історичну поетику. Як фольклорист він заклав основи історичного підходу до народної поезії (хоч у праці «Славянская мифология» наблизився до міфологічної школи).

Надаючи усній словесності як найдостовірнішому джерелу пізнання «внутрішнього» народного життя суспільно-політичного характеру, М. Костомаров ставить її в центр своєї літературної теорії. Вважаючи згасання народної творчості законо-

⁵ Див. детальніше: Історія української літературної критики. К., 1988. С. 108—122.

⁶ Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. С. 45.

мірним історичним процесом, він у статті «Воспоминания о двух малярах» (1861) порушує питання про потребу творчого самооживлення в народі й бачить розв'язання цього завдання в продовженні творчого фольклорного процесу професійною літературою. Це зовсім не означає, що література мусить тільки наслідувати народну поезію. Вироблене народом має втілитися в інші образи й привести до інших явищ у розумовому та практичному житті народу.

Порівнюючи Шевченка з Кольцовим, Костомаров говорить, що народний поет не той, хто «может удачно изображать народ и говорит в его тоне»⁷, як це вмів Кольцов. Шевченко не ставив своєю метою наслідувати народні пісні, описувати свій народ і підроблятися під народний тон. «Шевченко сказал то, что каждый народный человек сказал бы, если б его народное существо могло возвыситься до способности выразить то, что хранилось на дне его души»⁸. У творчості Шевченка втілюється найвищий ступінь народності, Він висловив те, що лежало глибоко на дні душі народу, те, що хотів, але не вмів сказати сам народ. З іменем Шевченка Костомаров пов'язує сам факт утвердження української літератури в світі як явища історично закономірного й оригінального. Значення Шевченка, міра народності його творчості не обмежуються рамками тільки рідного письменства: «Его родина — Малороссия — видела в нем своего народного поэта; великороссияне и поляки признавали в нем великое поэтическое дарование. Он не был поэтом тесной, исключительной народности: его поэзия приняла более высокий полет»⁹. До появи І. Франка, який дав неперевершений за глибиною аналіз творчості Шевченка, сказане М. Костомаровим про поета своєю проникливістю й глибиною розуміння самого духу творчості Шевченка стоїть на першому місці у тогочасній літературно-критичній думці.

Однією з найголовніших ознак народності літератури, за М. Костомаровим, є мова, оскільки вона представляє не освічену верхівку, яка нею не говорить, а народні маси. Вона є формою вираження їх світобачення, морально-етичних і естетичних уявлень. Поворот літератури до народної мови, яка в старе письменство вривалася тільки спонтанно й випадково, він пов'язує з поширенням освіти. Останнє дало можливість побачити живість, простоту й правильність народної мови, її форм, створених «безыскусственной природою, свободным те-

⁷ Костомаров Н. И. Воспоминание о двух малярах // Твори: В 2 т. К., 1967. Т. 2. С. 405.

⁸ Там же. С. 406.

⁹ Там же. С. 405.

чением народної життя, а не вымыслом кабинетного ученого»¹⁰. У своєму «Огляді...» він вказує на глибоке історичне коріння української мови, її самобутність.

Як літературний критик М. Костомаров оцінює твори не тільки з погляду народності чи відповідності мовно-етнографічним еталонам, а й перевіряє їх самим життям. Він вловлює внутрішній взаємозв'язок обставин і характерів, застерігає від типової для просвітительського реалізму логічної заданості характерів усупереч життєвим обставинам. Вказуючи на суспільну суть характеру в художньому творі, він застерігає, що характер героя не має виступати рупором ідей автора, а мусить складатися об'єктивно в конкретно-історичних обставинах.

Важливим постулатом Костомарова була й вимога історичного підходу при оцінці літературного явища: «Значение писателя прошедшего времени измеряется или по эстетическому достоинству, или по его влиянию на свой век, по степени, в какой он выражает нравственное состояние окружающей его среды, по вместимости в нем умственных требований и вкуса современников»¹¹.

Прогресивно-демократичний характер виступів М. Костомарова як літературного критика й публіциста не означає, однак, що його погляди не мали суперечностей, з яких пізніше розвинулися думки, значною мірою протилежні висловленим раніше. Проголошуючи в усьому пріоритет народного начала, він неминуче мав зіткнутися з ціннісною його неоднозначністю в умовах інтенсивного розвитку нових форм політичного й культурного життя. Ще в 1862 р. у статті «Мысли южнорусса» М. Костомаров ставить питання: «что отраднее: видеть ли народ в невежестве, сохраняющим свою народность, или образованным, но потерявшим эту народность? Конечно, при таком выборе придется пожертвовать народностью». З цим він погодитися не може і шукає компромісний варіант: «Но для чего же приносит бесполезную жертву, когда можно совместить и то и другое, когда это будет и нравственно — справедливо?»¹² Та за умов політичної реакції, коли Валуєвський циркуляр 1863 р. та Емський акт 1876 р. фактично поставили українську мову й літературу поза законом, будь-який виступ в обороні української «народності» неминуче викликав звинувачення в українофільстві й сепаратизмі.

¹⁰ Костомаров Н. Малорусская литература // Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. С. 241.

¹¹ Костомаров Н. И. Слово о Сковороде по поводу рецензии на его сочинения в «Русском слове» // Твори. Т. 2. С. 413.

¹² Костомаров Н. Мысли южнорусса // Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. С. 137.

Відбиваючись протягом багатьох років від звинувачень у сепаратизмі, Костомаров, з одного боку, підносить свій голос проти національних утисків українського народу, його мови й культури, називає Емський акт «варварським законом», а з іншого — торкаючись наміру царського уряду «зробити нашу спільну російську мову літератури й освіченого суспільства єдиною мовою народу на всьому обширі імперії», поділяє цей намір. Українською мовою як простонародною можна користуватися тільки для поширення в народі елементарних знань, для складання букварів, поширення короткої священної і церковної історії, катехизису, уривків із повчань отців церкви, житій святих, для пояснення богослужіння. Усе це потрібно масам «замість повістей, комедій, віршів» («Мысли южноруса»). Українська мова необхідна для початкової освіти. Саме на цьому ґрунті виникає в нього намір приєднатися до слов'янофільської концепції «літератури для домашнього вжитку». Цим він «можливо спрощував і звужував українську проблему, стараючися пропхнути її через урядове вухо»¹³, — небезпідставно зауважував М. Грушевський.

Костомаров немовби хотів переконати своїх опонентів, що існування поряд із російською літературою літератури української нікому не зашкодить, оскільки остання, писав він у статті «Малорусское слово» (1881), «принося свою местную пользу... будет существовать для домашнего обихода, как выразился когда-то о ней один из славянофильских органов еще в шестидесятих годах текущего столетия»¹⁴. Так чи інакше, але Костомаров, шукаючи компромісу з урядом в українському питанні, об'єктивно зайшов у суперечність із своїми поглядами на українську літературу, обстоюваними ним у 40—50-ті роки.

За всіх хитань, суперечностей і змушених відступів М. Костомаров до кінця життя лишався все-таки переконаним «українофілом», ворогом будь-якої «централізації». Коли П. Куліш під кінець свого життя не тільки зрікся захоплень своєї молодості, а й говорив про потребу «генеральної чистки» українського письменства (зокрема про переоцінку творчості Костомарова), М. Костомаров у листі від 12 лютого 1884 р. до О. Корсуна, згадуючи 30-ті—40-ві роки, називав їх «незабутнім часом нашої молодості, не пошлої, а повної ідеалів!», часом, коли було закладено зародок «українофільству», яке було «найкращим явищем у житті російського півдня».

¹³ Грушевський М. З публіцистичних писань Костомарова. С. XVIII.

¹⁴ Там само. С. 271.

Збірка М. Костомарова «Украинские баллады» — своєрідна спроба через освоєння народної поезії надати власній творчості рис народності. Словесний фольклор став матеріалом для реалізації філософії і теорії романтизму про «національний дух» та колективну душу народу. Оскільки народна поезія містить у собі не тільки найголовніші риси національного характеру, а й художній зразок, стилізація й літературна обробка пісенних, легендарних сюжетів та переказів, культивування фольклорних жанрів набувають чинності літературної теорії. З цієї точки зору збірка є типовим явищем. Світоглядною основою в ній виступають народні міфологічні та релігійні уявлення про добро й зло. Це відповідало сприйняттю романтиками гердерівському розумінню природи й людини як божого витвору. Саме народні онтологічні уявлення, його вірування покладені М. Костомаровим в основу балад «Поцілунок», «Зірочка», «Великодня ніч», «Посланець», «Отруї», «Кінь». Вони служать і сюжетнотворчою моделлю й настраюють на додержання загальнолюдських етичних норм, на захист чесності, вірності й справедливості у відносинах, на покарання зради, соціальної кривди й жорстокості. В ряді балад відчувається авторська морально-дидактична позиція — чи то через утвердження невідтворюваності кари за вчинений злочин («Зірочка», «Пан Шульпіка», «Кінь»), чи то через протиставлення духовного (релігійного) начала як ідеального, вічного — скороминущому земному життю («Великодня ніч») або через осудження подружньої невірності й злочину («Отруї»).

Балади М. Костомарова у згаданій збірці тематично близькі до побутових балад Л. Боровиковського і цим відрізняються від історичних балад А. Метлинського з їх дихотомією минулої історичної слави й сучасного занепаду суспільного життя і духу народу. У них немає виняткових характерів і обставин. Це здебільшого побутові драматичні ситуації в середовищі звичайних людей. Певний виняток становить балада «Пан Шульпіка», що вторгається в сферу драматичних соціальних відносин і вирізняється викінченістю форми в народнопісенному дусі. Фантастичний елемент у баладах, як правило, незначний; більше уваги звертається на психологічну характеристику героїв («Отруї»). Баладна необов'язковість мотивування вчинків персонажів інколи, щоправда, переходить допустиму межу й приводить до появи штучної ситуації («Поцілунок»). Ні соціально, ні психологічно не вмотивована роль панича-розбійника у баладі «Кінь». У збірці немає балад, позначених літературним впливом чи екзотизмом орієнтального стилю, як це спостерігається у Метлинського й Борови-

ковського. Баладний сюжет у комічно-бурлескному стилі «Пана Твардовського» П. Гулака-Артемовського розробляється у вірші «Чорний кіт», романтична структура першої частини якого «знімається» просвітительсько-раціоналістичною кінцівкою.

У першій збірці Костомарова немає особистісної лірики. Переважання баладної ліро-епіки, драматичного начала над ліричним було типологічною рисою раннього романтизму. Ліричний струмінь відчувається лише у вірші «Співець», ідейно-тематично близькому до «Смерті бандуриста» Метлиньського. Однак герой його не оссіанівський бард, а бідний сиротина, який слізно реагує на вмирання рідної мови, не знаючи, як цьому зарадити.

Народна поезія стала не тільки важливим формантом нових жанрів, а й нового стилю в українській романтичній літературі. Першим кроком до цього була народнопісенна стилізація, родові ознаки якої несуть у собі майже всі вірші збірки «Украинские баллады». Це проявляється, зокрема, в автологічній природно-подійній послідовності, хронікальності баладно-пісенної оповіді, у розгорнутих пісенних паралелізмах, у перифразах, у прямих пісенних цитаціях, у повторах синтаксичних одиниць та в образно-символічних кліше. Серед останніх образи-символи: туман на синьому морі; стежка, якою ходила мила; ворон-вісник, кінь — вісник і свідок смерті вершника; народнопоетичні поняття-кліше: сира земля, красні літа, сизий голуб та ін., персоніфіковані звертання персонажів балад до явора, верби, вітру, дощу, птахів, коника тощо. Загалом, оволодівши основними засобами стилізації народної пісні, її композиційними прийомами, образною мовою, ритмікою, Костомаров, однак, не позбувся ще характерних для української літератури того часу рецидивів бурлеску. Вірш його інколи збивається з ритму, стилізації надмірно розтягнені й позбавлені органічності та природності народної пісні.

Містячи невелику кількість творів, що об'єктивно звукувала саму проблематику збірки, «Украинские баллады» як дебют ще одного поета-романтика в цілому стали на той час помітним явищем в українській літературі на шляху до народності. Автор її, додержуючи типологічних рис тогочасної романтичної поезії, пробує формувати й свій індивідуальний стиль. Етапом у розвитку авторського начала стала нова збірка поезій «Ветка» (1840). Як і попередня, вона теж містить балади, однак їх всього три: «Рожа», «Баба Гребетничка», «Мана». Остання, відходячи від традиційної для жанру фабульності, позначена орнаментуванням епічного викладу й близька до пейзажної лірики. Романтичний пейзаж виступає символом або тим живописним тлом, на якому розгортається

ліричне почуття, що в принципі впливало з романтичної концепції єдності людини й природи.

У цій збірці помітно зростає питома вага стилізованої імперсональної лірики («Горлиця», «Голубка», «Нічна розмова», «Підмова», «Березка», «Вулиця», «Попріки»). До таких творів належать і написані в ранній період творчості поезії «Зозуля», «Веснянка», «Заліг, заліг козаченько...» «Ой ішов козак, ой ішов чумак...», які не ввійшли до збірок. Останні дві зберігають ще виразний зв'язок з баладою, яка не зникає в творчості поета і в пізніший час. В цілому згадані твори, обертаючись у традиційному колі народних міфологічних уявлень та авторських нашарувань християнської моралі, засвідчують руйнування фабульності, трансформацію ліро-епіки в любовну лірику.

Мотивами ліричних стилізацій є загибель горлиці (матері) та нещасна доля пташенят-дітей, розлука через загибель «миленького» (голуба) від гультьяйської панської руки, виклик милої на побачення (з появою діалога ліричних персонажів), туга дівчини за милим, до якого її не пускає мати, сталість і неподільність любовного почуття та інші народнопісенні мотиви. Для цих творів, як правило, характерний автологічний вірш із психологічними паралелізмами, повтори, що йдуть від архаїчного періоду, коли мелодія домінувала над словом (звідси — наспівний вірш цих стилізацій). В образній системі — ремінісценції з народних пісень, цитації, фразеологізми, образні кліше («Ой нема в його роду-племені»; «Ой облили дівчиноньку Дрібненькії сльози»; «Рідна мати, рідна мати! Рідна Україна!»; «лиха доля», «біле тіло», «густі лози», «густий гай»), демінутивні форми.

Найголовніше в новій збірці — поява рефлексивної лірики («Соловейко», «Кульбаба», «Дівчина», «Туга», «Хмарка»). Це здебільшого спогади про минулі події, що нерідко постають у зорових образах, осмислення уроків пережитих років, філософські роздуми про сенс людського життя, про особливе життєве призначення поета. Поява рефлексивної лірики — типове явище в українській поезії 30—40-х років, коли в ній з'являється нова тематично-стильова течія, представлена іменами О. Афанасьєва-Чужбинського, М. Петренка, В. Забіли та ін.

Відтворюючи окремі риси дійсності як антитези до внутрішнього світу ліричного героя, зайнятого роздумами про власну долю, ця поезія відзначається поривом в ідеальне, невідоме. Цей мотив своєрідного розчинення автора у всесвіті, цей відгук його душі на поклик неба чи не найвиразніше тоді прозвучав у циклі «Небо» із збірки М. Петренка «Думи та співи». Ця «космічна» свідомість (предмет пізнання й естетичного пе-

реживання — увесь світ), душевне поривання до зірок були дуже характерні для того часу. Так, у вірші «Соловейко» соловей-співець «У небо думкою влетів, Між зорями співає». Зірки — то людські долі; і коли якась з них згорає, занепащається й людське життя («Зірка»). Вічне зоряне небо навіває поетові думку про трагічну долю людини, полонянку землі, приречену на смерть. Порив людини до високого, вічного є нездійсненою мрією, мукою розуму («Зорі»). Людське життя, як пори року, де весняні квіти-надії, переживши літню пору розквіту, приречені загинути. І хоч душа (природа) в передсмертний час ще раз народжує квіти надії, вони, як в'ялий цвіт осінньої кульбаби, вже не приносять плодів, а гинуть «під морозом-смертю». Світ — прекрасна фата моргана, марево, яке, поманивши щастям, зникає, породжуючи тільки непогамовний сум, гіркоту й жаль за швидкоплинним життям. Із цього жалю народжується авторське почуття причетності до життя кожної людини, туга за кожною згаслою душею («Дівчина»).

Філософська лірика Костомарова, як і інших поетів-романтиків, позначена мотивами світової туги, гіркими роздумами про одвічну загадку життя й смерті, лермонтовським неприйняттям «холодного сну могили», схилянням перед вічною красою природи. Для вираження філософських роздумів і ліричних рефлексій народнопісенна поетика стає вже тісною, і поет шукає нових барв, ритмів і тонів. При принциповому тяжінні до традиційної народнопоетичної образності у цих творах звужується сфера застосування її як композиційних, так і лексичних засобів, відчувається відхід від наспівного вірша, з'являються образ-переживання, розгорнуті метафори та нетрадиційні порівняння, домінують жанри елегії і медитації.

На перше місце серед творів суб'єктивної лірики слід поставити програмний вірш збірки «Ветка» «Пісня моя». Тема поета, що з'явилася у збірці «Украинские баллады» («Співець»), наявна в дещо завуальованій формі у вірші «Соловейко». Осмислюється вона в суто романтичному плані. Спів солов'я, який «біди оплакує людській», не чують байдужі люди; він призначений тільки для обраних. У поезії «Пісня моя» поет від камерності «Соловейка» виходить на широкий простір суспільного буття. «Пісня моя» перегукується з поезією А. Метлинського «Смерть бандуриста», становлячи своєрідну відповідь на неї. Образ-переживання в обох творах розгортається на фоні грозового нічного пейзажу коло бурхливого Дніпра (узагальнений образ України), що забезпечує їх високу сугестивність. І коли старий козак-бандурист А. Метлинського з сумом прорікає: «Вже не гримітиме, вже не горітиме,

як в хмарі, Пісня в народі, бо вже наша мова конає!», другий поет, немовби підхоплюючи бандуру, що випала з рук народного співця, велить своїй пісні гуляти над усім обширом України, одзиватися «тугою-кручиною» в душах і серцях й «імени-тих панів», і «неімущих старців», і «козаків-молодців», і «чорнобривих дівок». І хоча вірш власне не містить чіткої ідейно-естетичної програми, автор, вводячи поетичну формулу національної єдності України («Від Сосни до Сяну вона простягнулася»), прагне, щоб його творчість мала загальнонаціональне значення. Вірш «Пісня моя» можна вважати точкою відліку наступного ідейно-громадянського зростання творчості М. Костомарова.

Процес розвитку авторського начала продовжується в поетичній творчості М. Костомарова й після виходу збірки «Ветка». З'являються нові теми, розширюється проблематика, мотиви й жанровий склад. Його увагу і надалі привертає найхарактерніший для романтичної поезії жанр балади. Поряд із започаткованим «Запорожской стариной» орнаментуванням епічного викладу, поет виявляє нахил до деталізації баладного сюжету завдяки історичним реаліям, віднесенню традиційного мотиву до певної історичної епохи. Так, балада «Брат з сестрою» є переспівом народної пісні про сестру-бранку, який включає в себе цілі її рядки, характерні для неї лексичні анафори. Події балади віднесені до часів татаро-турецької навали в Україну і починаються на київському Подолі. Власне уже не традиційною баладою є вірш «Ластівка», де історичні реалії, місце дії, справжні історичні особи, введення діалогу наближають його до невеликої драматичної поеми. Така ж розбудова міфологічного мотиву простежується і в баладі «Наталя», події якої віднесені до часів Кримської війни 1853—1855 рр. Поклавши в основу легенду, відому у німців (на її основі Бюргер створив свою знамениту «Ленору») і слов'ян, Костомаров намагається пов'язати суто баладну версію з конкретними історичними подіями, вводячи в текст, як і в баладі «Брат з сестрою», уривки з народних пісень. Поєднання це виявилось досить штучним, воно позбавило твір тієї змістової й стильової органічності, як це ми маємо у «Марусі» Боровиковського, що розробляє той самий сюжет про жениха-мерця.

За всієї схильності Костомарова до історизації ліро-епіки характерне для української романтичної поезії оспівування козацьких часів, постатей козака, гетьмана, гайдамаків як героїв національної історії займає у нього досить скромне місце. Нам відомі тільки чотири ліро-епічні твори на цю тему: «Максим Перебийніс», «Згадка», «Могила», «Дід пасічник». Коли в І. Срезневського, М. Маркевича, Є. Гребінки, а особливо в А. Метлинського доба козацтва постає в громадянсько-патріо-

тичному освітленні, в розгорнутих метафоричних ліро-епічних картинах, де гіперболізована національна символіка витісняє історичну конкретику, Костомаров більше схильний до історичних рефлексій, спогадів-роздумів про минулі події, колишні битви.

Хоча ліричний персонаж і постає іноді на фоні картин бурхливої природи в стані емоційної збудженості, але осмислення свого життя, колишніх воєнних пригод приводить його до сумної думки про марність життєвих зусиль і подвигів («Згадка»). Його дід пасічник аж ніяк не схожий на оссіанівських героїв А. Метлинського, безпосередніх учасників або свідків історичних подій. Ця постать не є і реальним оповідачем, оскільки в його вуста вкладено скоріше історичну довідку про Україну від часів Київської Русі до Павла Полуботка, ніж ліричне переживання епічного сюжету, подій, свідком чи учасником яких він був би сам.

У ліро-епіці Костомарова ця дихотомія історичного минулого й сучасності фактично відсутня. (Вона повною мірою наявна у «Книгах буття українського народу», хоч і не має конкретно-історичного характеру.) Так, у вірші «Могила» романтична поетизація її як символу колишньої слави досить ослаблена. Погляд на неї скоріше археологічний. Воскрешаючи картини минулих боїв, образ козацького ватажка — «лицаря», автор бачить козацьку могилу тільки як свідка уже призабутої «слави колишньої», що сьогодні в «пам'яті тліється, як трава торішня». Минуле інколи зображається і в суто побутовому плані в дусі християнського примирення з людською долею («Дідівщина»). І тільки один вірш «Максим Перебийніс» малює постать козацького ватажка як героя незвичайного, заложника історичної місії, покладеної на нього самим Богом.

За наявності в творчості Метлинського царславних мотивів у його вірші «М.М.М.» уперше в українській поезії з'являється співвіднесення «різноязыкого Вавилону» з Російською імперією, а Єрусалима з Україною. Тема вавилонського полону входить у творчу спадщину Костомарова через «Єврейські мелодії» Байрона, самий вибір яких для переспіву, зрозуміло, не був випадковим. І проблематика, й конкретний зміст ряду їх співвідносився з підневільним станом України.

М. Костомаров у збірці «Ветка» робить крок від епічної описовості балади й імперсональності народнопісенних стилізацій до *інтимізації суб'єктивної форми лірики*, до аналізу психологічного стану особистості. У розвитку української романтичної поезії це було, по суті, нове явище, оскільки в таких попередників Костомарова, як Боровиковський і Метлинський, інтимної лірики не було (в останнього деякі ліричні медитації з'явилися тільки в кінці творчості).

Цей рух до суб'єктивної форми лірики починається у Костомарова в ліро-епічній структурі, де сфера особистого ще безпосередньо не відкрита, а існує в завуальованій формі. І тільки зіставлення біографії поета з образом ліричного персонажа вказує на психологічну близькість до нього автора. Саме таким є вірш «Хлопець». На це вказують місце дії, пейзаж у творі, юні почуття поета, відомі нам з автобіографії. У повному розумінні суб'єкту лірику в збірці «Ветка» представляють поезії «Сон» та «І. І. Срезневському (При від'їзді його на чужину)».

В інтимній ліриці Костомарова відбилися як особливості його характеру, так і вплив загальної романтичної концепції кохання. Любов виступає як найвища духовна цінність, явище ідеальне, божественне, це — сама поезія, молитва серця, знесення душі на небо, духовна єдність, позбавлена живої пристрасті. Звідси — неподільність любовного почуття, яке приходить один раз і зберігається як духовна даність на все життя. В інтимних віршах «Веснянка», «Зобачення», «Панікадильце», «Кохавсь я з тобою...» — «безвинне кохання», «приязне Богу», «чисте як промінь Сонця, що в золоті грає». Кохана — «божий серафим», «запахна квітка небесного раю», а закоханий — «синенький метелик» над квіткою.

Покровителем кохання є найвища животворна сила — Бог. Християнська благосність богоугодного почуття в любовній ліриці Костомарова перебуває в повній гармонії з народнопоетичними засобами малювання ідеального кохання з його образно-символічним світом і душевною розчуленістю. Для поета кохання — явище скоріше умоглядне, єднання двох безплотних душ, які, як дим з кадила, «в небо пішли, спарувались», палаючі гнотики в оливі панікадила. Під кінець життя, коли А. Крагельська й М. Костомаров, нарешті, з'єдналися шлюбом, з'являється вірш «Восени — літо» як знак реального осмислення розбитих любовних мрій і пізнього літа восени, в яке повернулася колишня майова зозуля.

На схрещенні ліро-епіки як схильності до представлення явища в його історичній конкретиці та суб'єктивної лірики з її образом-переживанням народжуються *громадянська лірика* Костомарова як ще один етап у художньому розвитку поета. Для другого покоління українських романтиків типовим було «загострення уваги на певних ідеологічних формулах, на доборі певних тем, на способах опрацювання цих тем, що іноді радикально змінювало звичайні жанри, наближаючи їх до типу громадянської лірики»¹⁵. Прикладом саме такої ідеологізації

¹⁵ Харківська школа романтиків. Том другий. Х., 1930. С. 35.

історичної теми, осмислення минулого в світлі нових ідейних настанов є в Костомарова поезії «Еллада» і «Давнина».

Ідея рівності людей перед природою, що виступає в просвітителів еталоном людської поведінки, у романтиків поширюється на цілі народи, які розуміються як збірні одиниці зі своїм індивідуальним лицем та історією. У зв'язку з цим змінюється й ставлення до античного світу і його культури як незмінного класичного зразка. Вони перестають розумітися як наднаціональні взірці й розглядаються як конкретно-історична життєдіяльність греків чи римлян. Античність як золотий вік природної свободи й мистецтва втрачає свій магічний ореол і бачиться романтиками як конкретне суспільство. Таким проявом нового розуміння античності, її ідеологізації є у Костомарова «Еллада», де, звертаючись до стародавньої Греції, поет розвіює серпанок її ідеалізації класицистами.

Підтекстовий заклик до українців стати самими собою явно перегукується у цьому вірші з закликом Гердера до німців перестати наряджатися в грецький або римський одяг і повернутися до власних істин і національних джерел. Як рішучий ворог будь-якого насильства й тиранії поет-аналітик бачить в історичному минулому панування деспотії богів, які в узагальненні уособлюють владу сильних світу сього усіх часів і народів, що придушують будь-яку спробу непокори, прагнення просвітити народ. Осуджуючи покірливість людей, він підносить Прометея як приклад для наслідування. Зрозуміло, що в умовах самодержавної Росії цей вірш, що стосувався сивої давнини, набував актуального політичного звучання.

У період діяльності Кирило-Мефодіївського братства Костомаров у своїй громадянській ліриці звертається до ідеї єднання слов'янських народів як запоруки їх національного й соціального визволення. У вірші «Діти слави, діти слави!» (був відібраний у поета під час арешту 1847 р.) він цілком у дусі християнських постулатів «Книг буття українського народу» закликає до втілення в життя ідеї християнської любові до ближніх і ворогів, осуджує лукаве панство, яке «хрест всечесний» обернуло на «гасло неволі». Він рішуче відкидає церковний постулат, який освячує іменем Бога тиранію світської влади, по-просвітительськи славить чехів, сербів і «ляхів» за боротьбу розуму проти темряви духу. Поет сподівається, що завдяки зусиллям слов'янських народів «Згине панство лукаве, Воскресне свобода!». Разом з тим, як в чеських будителів на зорі визвольного руху, у Костомарова живі ще ілюзії щодо російського «двоглавого орла» як захисника слов'ян.

Апокаліпсична картина наближення божого суду й утвердження на землі справедливості розгортається в поезії «На добраніч». От-от має з'явитися на сході зірка, провіщаючи день

другого пришестя Христа, коли «розсиплються будови» несправедливого суспільства й запанує правда і свобода. В душі й тональності інвектив біблійних пророків поет накликає горе на голови великих і малих народних тиранів, лукавих учених, які «од простих світло заховали». Тут знову зринає біблійний мотив Вавилона як самодержавного «града» й держави, душителя свободи. Повторюючи окремі мотиви поезії «Діти слави...», вірш вільний від будь-яких слідів слов'янофільства й позначений впливом одкровення Іоанна Богослова. Він пройнятий палким бажанням перетворити земне життя на засадах братньої згоди між народами, свободи й соціальної справедливості.

Коли для історичної ліро-епіки Костомарова характерні спогади-роздуми, безпосередньо не співвіднесені з нинішнім станом України, то в громадянській ліриці («Спить Україна та руїни...») поет наближається до ідеологічних формул про минулу славу України й нинішню «руїну», співзвучних творчості М. Маркевича, А. Метлинського, Т. Шевченка. Ми бачимо ту ж саму поетизацію святої дідівщини-старовини, славних гетьманів, козацької слави й могил, образ «сердешної небоги» — матері України, ту ж саму за «вольною волею» національну тугу, яка «усю землю криє».

Ідейно-тематичний зміст таких творів, як «Еллада», «Давнина», «Діти слави...», «На добраніч», «Спить Україна та руїни...», обертається в колі історичних і політичних думок, висловлених у «Книгах буття українського народу» та в листі М. Костомарова до О. Герцена 15 січня 1860 р. («Колокол»), починаючи від характеристики античного світу й до демократичного устрою козацької України. У цих творах ненависть до самодержавства й бюрократизму, до панської аристократії і соціальних привілеїв, до централізму й державного насильства дістали найбільш сконцентрований емоційно-образний вияв. Усьому цьому протиставляється вільна громадянська самодіяльність, демократія, соціальна рівноправність і державний федералізм.

Чи не найбільш розгорнений — по показу цілих картин брутального насильства — протест проти самодержавної тиранії міститься в драматичній поемі Костомарова «Юпитер світлий пливе по зеленим водам киммерийским» (написана у 1852 р.). Побувавши в 1841 р. у Керчі, поет на основі античного вірування пише вірш «Пантикапея», що містив у собі елементи віршової драми. Саме він і дав поштовх до нового синтетичного твору — поеми, в якій поєдналися повістувальне й лірико-драматичне начала з морально-філософською проблематикою, а також у сконцентрованому вигляді знайшов відображення життєвий шлях автора. Поема має трипланову компо-

зиційну структуру: доля (монолог, партія) царя Меотіди, доля (монолог) поета й голос автора — як своєрідний аналог античного хору, що коментує й оцінює вчинки і події.

В цілому такий характер твору, не будучи в повному розумінні явищем драматургії, відповідав художній практиці романтичного театру початку ХІХ ст., який передбачав як «особу від автора», так і донесення до глядача (читача) рефлексій персонажів, що виявляються не в непосредній дії (так звана «драма для читання» — «Lesedrama»), а в осмисленні конфліктних ситуацій. Наявне у творі змішання жанрових змістів, повістування, монологічної й діалогічної форм, драматизація змісту, проміжне місце між драматичною оповіддю і ліричною драмою, схильність до ідеологічного насичення мотивів і символізації образів, наявність міфологічних і легендарно-фольклорних образів (спорідненість із баладним світом) наближають його до слов'янської символіко-філософської романтичної поеми 30-х років ХІХ ст.

З романтичною ідеологією пов'язані як ідея громадянського обов'язку (партія поета, голос автора), так і сама тираноборча спрямованість поеми. Хоча ліричний герой твору (поет) пов'язаний їх хронотопом вічного астрального характеру, у поемі (як і в творах «Діти слави...» й «На добраніч») наявна думка про те, що невпинний біг часу наближає історичний крах тиранії й деспотизму не тільки у слов'янському, а й у всьому світі. В поемі стикаються дві іпостасі єдиного в часі й простору світу: тиранія і свобода, ненависть і любов, зло й добро. Це, а також те, що весь громадянський пафос твору та емоційне переживання й коментування подій пов'язані з образом ліричного героя, через якого прочитуються біографічні риси самого автора, робить поему наскрізь алюзивною. Голос ліричного героя і голос автора в кінці поеми зливаються як заклик до прищестя свободи.

Поема привернула увагу І. Франка, який у післямові до свого українського перекладу її (1915) зауважив: «На мій погляд, вона належить до найзамітніших та найглибше продуманих поетичних творів, якими може похвалитися російське письменство ХІХ віку. Се й спонукало мене присвоїти сей твір нашому письменству та додати рівночасно нев'янучу квітку до вінця М. Костомарова... Надіюся, що в моїм перекладі високоталановитому та глибокопродуманому творові М. Костомарова пощастить більше, ніж пощастило оригіналові серед російської публіки» [41, 281].

Тематично-стильовою єдністю з оригінальною поетичною творчістю Костомарова позначені його переклади з інших мов. Так, «Олень», «Турнія», «Квіточка», «Ягоди», «Рожа» з «Краледворського рукопису», «Панич і дівчина» з А. Міцкеви-

ча та «Верба» (Пісня Дездемони)» з В. Шекспіра органічно примикають до його балад і пісенних стилізацій. Переклади й переспіви з «Єврейських мелодій» Байрона близькі, в залежності від проблематики, до стилізації і громадянської лірики, а «Грецька пісня», що являє собою переспів вірша «Букувалл» М. Гнедича,— тематично близька до поеми «Юпитер світлий...».

Українські поети-романтики другого покоління, до якого належить і М. Костомаров, у своїй ліро-епіці перебували в основному на «зовнішній», відстороненій позиції щодо персонажа, внаслідок чого авторська мова у них є адекватною мові персонажа. Вони не створили вагомий образ ліричного героя як організуючого центру суб'єктних форм вираження авторської свідомості. Поетичний світ Костомарова, на відміну від Шевченка, не об'єднаний образом самого автора. Костомаров виступає здебільшого як епік, схильний до творення зорових образів-картин, а не до безпосереднього виявлення авторської позиції.

Суб'єктні форми, як і в Метлинського, представлені у Костомарова порівняно слабо. Власне автор виступає в інтимній та громадянській ліриці, яка немислима без розгорненої суб'єктної форми. Однак жанрові форми суб'єктного вияву й на рівні героя досить звужені — елегія, медитація, менше — інвектива. При цьому інтимна лірика рідко звертається до сьогочасного живого почуття; це, як правило, переживання-спогад, рефлексія, осмислення минулого. Дуже слабо виражене й багатоголосся в ліро-епіці, суб'єктні форми «я» і «ми», майже відсутній народний оповідач, що значною мірою пояснюється й жанровим складом поетичної творчості (балада, пісенна стилізація), її малими формами. У рефлексивній ліриці Костомарова домінує внутрішній монолог, без авторських емоційно-оціночних спалахів та оціночних характеристик.

Просторово-часова картина поетичного світу Костомарова характеризується космічністю, розімкненістю на весь видимий і невидимий світ, на вічний міфічний світ і містерійний час майбутнього. Символічна насиченість часу сягає від швидкоплинного явища й моментальної думки («Хмарка»), переходу від весняного цвітіння до смутку осіннього вмирання («Кульбаба», «Весна й зима», «Восени — літо»), до філософського осмислюваного протистояння вічного в часі та неосяжного в просторі космічно-небесного (ідеального) скороминущому й тлінному земному.

Поєднання міфічного й конкретно-історичного часу не вступає в суперечність, оскільки час міфу для його хранителя є вічним, а отже, й сьогоднішнім. Поєднання вічного міфічного

часу й сьогодні наддає в ряді поезій Костомарова статусу вічного і самому явищу. Звідси — притчевість, параболічність у змалюванні явища, яке, лишаючись конкретно-історичним, набуває статусу типологічного, вічного. У широкоохватній природі хронотопу Костомарова, в наявності «свого» й «чужого» театрів дії чи їх паралельності, у поверненні в далеке минуле, у виході в невідоме (не обмежене простором і часом) майбутнє відбився відхід мистецтва від наївно-емпіричної концепції подійного часу, його лінійності до стереоскопічності.

Перенесення центру просторово-часових координат у внутрішній світ героїв, звернення до пам'яті персонажа як до внутрішнього простору зображуваних подій було тісно пов'язане з розвитком психологічного аналізу і найповніше проявилось в рефлексивній ліриці поета, у його медитаціях, де процес осягнення сутнісних закономірностей буття, загадковості людської долі немовби повертав саму медитацію до її історичних витоків — релігійних переживань.

Серед версифікаційних засобів, якими найбільше користувався поет, утверджуючи їх в українській поезії: багатство ритміки й метру (численні переходи в межах одного твору, що стало звичайним явищем для Шевченка), відсутність регулярної строфіки, наявність коломийкового вірша, який нерідко чергується з говірним, використання гекзаметра. Великого поширення набули в нього хорейні метри (чотиристопний, шестистопний, семистопний), характерні для народної поезії (історичні пісні, співанки-хроніки). Костомаров увів в українську поезію п'ятистопний ямб, часто вживаний в другій половині XIX ст. Багато поезій у нього написано білим віршем з широким застосуванням переносу (enjambement), що надає творові епічної плавності.

Для громадянської лірики характерні ораторсько-публіцистичні інтонації, риторичні засоби. В ліро-епіці поет широко використовує анафору, амебейні композиції, апострофу, емоційну градацію, різноманітні повтори й паралелізми. Хоча Костомаров і виступав проти «кованих» слів в українській поезії, він сам є автором досить вдалих неологізмів, які розширювали образну ємкість епітета (круглоокий птах, вітряна тіль, широблакитне море, срібнонога дівчина, хитромовні речі, людодіна війна та ін).

Огляд поетичної творчості Костомарова дає підстави говорити про схильність його до драматизації сюжету й характерів персонажів. Не випадково, мабуть, що першим його друкованим твором були «драматичні сцени» «Сава Чалий» (1838). Крім таких відомих творів, як «Переяславська ніч», «Драматические сцены из 1649 года», «Загадка», «Кремуций Корд», «Эллины Тавриды», він написав ще драматичні твори «Мотря

Кочубей», «Косинський», «Мазепа», «Мучениця Февронія» (з римської історії), тексти яких не знайдені. Отже, всі його п'єси мають історичну тематику.

Загострення драматичних ситуацій, поява нової тематики й проблематики були новим прогресивним явищем у розвитку тодішньої української драматургії, в якій панівне місце займала родинно-побутова мелодрама й драма (хоч у характерології «Чари» К. Тополі і були першою преромантичною п'єсою, в них панувало побутово-етнографічне дійство). Перехід до історичної тематики спонукав появу нових жанрів, сюжетів, ускладнення драматичної інтриги, розвиток історизму.

У зв'язку з розробкою теми Сави Чалого можна говорити про три різні «правди»: суто історичну, фольклорну й літературну. Перша — життєва доля керівника надвірних козаків с. Раштівці на Волині Сави Чалого; друга — народна пісня про Саву Чалого, в якій з історичних фактів наявні тільки деякі і то в трансформованому узагальненому вигляді.

Кладучи в основу трагедії народну пісню, М. Костомаров не міг сприймати її як історичну достовірну оповідь, оскільки пісня належить до поезії, де «исторические события подвергаются в них (піснях.— М. Я) отступлениям от действительности»¹⁶.

У час написання «Сави Чалого» в Костомарова почали вже складатися уявлення про риси національного характеру українців, з яких головними є: примат духовного, ідеального над матеріальним; демократизм і рівноправність у громадських об'єднаннях і родинному житті; прагнення особистості до свободи, відраза до єдиноначальності та органічна релігійність. Звідси — не суб'єктивні бажання й воля окремої особистості є запорукою успіху в історичній акції, а повне підпорядкування її, як про це пізніше писав Костомаров у своїх працях «Об историческом значении русской народной поэзии», «Две русские народности», монографії «Богдан Хмельницкий» та інших, колективному началу.

Саме на цьому комплексі у «Саві Чалому» тримається гетьманська влада Петра Чалого, яка, по суті, є тільки виконавською. Він мусить кожний свій крок співвідносити з бажаннями й настроями козацької маси, коритися її волі й навіть запобігати перед нею. Ставши гетьманом, він приречений на послух, а відтак фактично на нівеляцію себе як особистості. Відсутність міцних морально-психологічних зв'язків між керівником і масою, його особистого авторитету, права на

¹⁶ Об историческом значении русской народной поэзии. Сочинение Николая Костомарова. Х., 1843. С. 90.

вияв власного погляду приводить у критичній ситуації до того, що козаки стають слухняним знаряддям іншого (Гната Голого), не розгадавши його підступних намірів, і як некерована маса вбивають і Саву, не зважаючи на благання свого гетьмана, й Гната Голого та ще й невинну Катерину.

Народна пісня за самою своєю естетичною природою не може входити в нюанси особистих переживань героя, його роздумів і хитань у виборі поведінки, вона дає тільки загальну оцінку подіям, учинкам персонажів. Отже, як і античний «трагік», котрий складав твір на тему відомого переказу чи легенди, так і письменник нового часу мав «задавати» характер. В цьому насамперед і полягала іманентність твору у порівнянні з народною піснею. Саме тому більше чи менше слідування пісні, порушення чи точне додержання її хронотопу не може виступати критерієм оцінки авторського творіння. Навіть перенесення автором дії з одного століття в інше є його волею. Це відповідало романтичній теорії драми: не можна вимагати від твору точного змалювання подій (головне не події самі по собі, а люди, які їх творять), а тільки відтворення загальних закономірностей історії (Ф. Гізо, Ф. Грільпарцер).

Феномен Сави Чалого полягає в протистоянні його характеру батьковій натурі; у зіткненні цього незалежного індивідуального характеру з нівеляційною козацькою масою. Як у античній драмі, так і в «Саві Чалому», право особистості на свою людську гідність, на вибір власної життєвої позиції у войовничо поляризованому світі прирікає героя на динамічне існування між «своїми» й «чужими». Його свобода волі може реалізуватися через неминучий конфлікт або зі «своїми», або з «чужими». Будучи не прийнятий і в чужому світі герой опиняється сам на сам із своїми нерозв'язаними проблемами. В порівнянні з конфліктною ситуацією свого батька конфліктний простір сина набагато ширший: конфлікт із козаками, які його не оцінили, внутрішня опозиція до батька, який незаслужено зайняв його місце гетьмана, конфлікт з Конецьпольським на ґрунті православної віри, із Гнатом Голим на ґрунті любовного почуття до Катерини. Однак головний — це внутрішній конфлікт Сави, який стає причиною всіх інших конфліктів і переростає в глибоку душевну драму. Він криється в самому його характері як особистості. Це — прагнення до необмеженої свободи, яке сублимувалося у волю до влади. Ця «Божа воля», врешті, не що інше, як присуд долі, року для античного героя. І як античний герой, Сава намагається боротися з цим, реалізуватися як особистість в інтересах народу. Він багато вже зробив для цього раніше. Для повної реалізації треба, щоб козацька громада визнала його не-

ординарність: «Тепер у мене зоставалася одна думка: щоб мене вибрали гетьманом». Необрання Сави гетьманом немовби запускає механізм його долі, його життєвої трагедії — проблема самореалізації стає для нього проблемою вибору між своїм і чужим, ворожим. Збираючись перейти на службу до поляків, Сава (до того ж провокований Гнатом) зазнає справжніх мук, які приводять його навіть до думки про самогубство. Врешті, він вирішує поєднати те, що є непоєднуваним: дістати гетьманство від поляків і «послужити рідній Україні».

Хоч ні протагоніст, ні будь-хто з персонажів трагедії і не виступають як романтичні рупори ідей автора, ідеологічна заданість твору безсумнівна. Адже й думку про необхідність примирення українців і поляків як рівних з рівними Костомаров висловлював не один раз. І саме ця ідея покладена ним в основу п'єси «Переяславська ніч». На перешкоді розв'язання конфлікту стає питання про зречення Савою православної віри, через що він переступити не може. І в цьому знову видно своєрідну проекцію історіософської концепції автора твору. Так, в праці «О причинах и характере унии в Западной России» він писав, що головним побудником визвольної війни українського народу була боротьба проти католицизму, за православну віру.

Сава помирає, не розв'язавши своєї душевної драми, хоч він уже й підійшов до розуміння того, що в тих жорстоких історичних обставинах, які владно детермінували свободу волі особистості, іншого виходу немає. Те, що критерій поведінки героя не в його особистих інтересах, а в тому, що історія — то справа народу, з позицій якого й судиться Сава, свідчить водночас і про нерозвинутість особистісного начала в українському романтизмі, про вторинність індивіда як заложника національної історії (у французькому романтизмі цього ж періоду цінність особистості була вищою, ніж суспільства).

У «Саві Чалому» позначилися суттєві риси античної трагедії. До них належать єдність і закінченість дії, взаємозумовленість її елементів, визначеність часу дії внутрішньою логікою зображуваних подій, коли відбувається перехід від «щастя до нещастя», умовність відтворюваної події (говориться не про те, що було, а про те, що може статися в силу ймовірності чи необхідності), деформація зображуваного об'єкта в порівнянні з реальним прототипом; герой трагедії не може бути цілковито ні добродійним, ні злочинцем. Разом з тим у своїй п'єсі Костомаров використав здобутки «штюрмерів» (Гердер), Шіллера, романтичної літературної теорії (Шеллінг, Гюго) та Шекспіра.

За Шіллером, трагізм людини полягає у її зіткненні з об'єктивною історичною необхідністю, за якої колізія висту-

пає не в чистому вигляді, а ускладненою етико-психологічними конфліктами й проблемами. Отже, як колізія в цілому філософська, вона визначає весь склад трагедії. Зв'язуючи трагічний конфлікт з діалектикою необхідності й свободи (свобода в суб'єкті, необхідність в об'єкті), Шеллінг указував, що основу трагічної колізії становить зіткнення історичної необхідності з суб'єктивними прагненнями героя; гармонія досягається в синтезі або примиренні свободи й необхідності. У своїх монологах Сава не постає однозначно як позитивний герой або злочинець; він хоче реалізуватися як особистість, що в принципі відповідає характерові шекспірівського монологу, який є завжди безпосередньо драматичною дією, епізодом внутрішньої драматичної боротьби, в якій здійснюється самоусвідомлення героя, осмислення його вчинку як вибору. Саме в цьому полягає принципове новаторське значення п'єси «Сава Чалий» для української драматургії.

В історико-літературному контексті вона була новим жанровим і проблемно-стильовим явищем, початком нової характерології, в цілому вдалою спробою у відтворенні особистої драми, кроком у психологічній характеристиці героя, що свідчило про відхід від суто етнографічного трактування історичної теми (хоча риси етнографічно-побутової драматичної традиції в ній до кінця і не зжиті). Те, що дії героя зумовлюються не примхою випадку, а його внутрішньою природою, його субстанціональними силами, те, що саме вільна дія людини реалізує невідпорну необхідність, яка прирікає її на смерть, — уже цим трагедія «Сава Чалий» поклала початок романтичній драмі, в якій у центрі твору перебуває особистість.

У «Саві Чалому» наявне подання драми характерів із драмою ідей. Ідею «Переяславської ночі» один з її рецензентів (К. Сементовський) визнав як перемогу християнського братолюбства над любов'ю до батьківщини й особистим коханням (Маяк. 1843. Т. 12). Отже, й тут головним є шіллерівський конфлікт суспільно-політичного з етичним, особистим, за якого на перше місце виступає ідеологічна основа твору, що робить його першою в новій українській літературі драмою ідей. Як і в «Саві Чалому», історична основа твору представлена у найзагальніших рисах, що в принципі відповідало шіллерівському розумінню історизму. Історичні праці, якими користувався автор («История русов», «История Малой России» Д. М. Бантиша-Каменського, «Запорожская старина»), він пізніше назвав «мутним источником» (хоча в цілому сама суспільно-політична атмосфера того часу відтворена достовірно). Звідси — своєрідні фольклорно-літературні кліше при змалюванні супротивного табору в дусі історично-романтичних творів 20—30-х років, що насправді далеко не в усьому

відповідало історичній правді. Непевність історичних джерел привела й до того, що Костомаров переніс гайдамаків з XVIII ст. у першу половину XVII ст.

В душі своїх історичних поглядів, викладених у праці «О причинах и характере унии в Западной Росии», міський плебс і «поселяни» в часи панування унії розглядалися М. Костомаровим як пасивна маса, не здатна на самостійну боротьбу. Єдиною надією «беззащитных православных мещан и цеховых» були козаки. Власне в душі цієї настанови й починається п'єса, де вже в першій сцені Чужестранець (Лисенко) як козацький ватажок протиставлений нерішучим і заляканим представникам міського населення. Причиною конфліктної ситуації, яка виникла в Переяславі, є переслідування й утиски православних з боку польської влади та єврея-орендаря Оврама. Ідейним провідником опору гнобителям виступає священик Анастасій.

Як і в трагедії «Сава Чалий», у п'єсі «Переяславська ніч» позначилися й риси теорії античної драми, про що Костомаров писав в автобіографії, згадуючи свою п'єсу, «написанную пятистопным ямбом без рифм, не разбивая на действия, со введением хора, что придавало ей вид подражания древней греческой трагедии». До цього слід додати єдність часу, місця і дії, хронологічну послідовність події (без інших паралельних дій), типовий мотив боротьби між почуттям кохання до ворога та обов'язком перед вітчизною.

За свідченням автора, він у п'єсі «впал в напыщенность и идеальность, развивши в себе последнюю под влиянием Шиллера». До Шиллера Костомарова наближають, однак, не тільки поетика й відкрита тенденційність («ідеальність»), наявність хору (як у «Мессінській нареченій»), а й такий суттєвий момент, як роздвоєність людини між її моральною і фізичною природою. Прагнення людини до ідеальної моральної сфери приводить її до безнастанних конфліктів з чуттєвістю, що набуває фатального характеру (душевна колізія Жанни д'Арк в «Орлеанській діві» Ф. Шиллера).

Крім впливу політичної трагедії Шиллера, в «Переяславській ночі» виразні риси романтичної літературної теорії (зокрема А. В. Шлегеля), за якою зображувані події повинні мати загальнонаціональний характер і передаватися в душі високої трагедії (історичної драми) віршем. Подібно до Ф. Шиллера, А. В. Шлегель крайніми полюсами трагічного вважав зіткнення внутрішньої свободи й зовнішньої необхідності. Моральна свобода може проявлятися тільки в боротьбі з чуттєвими бажаннями, внаслідок чого сама суть земного існування, як це і є у «Переяславській ночі», не має великої цінності.

Згадані головні ідеологічні й естетичні настанови виводять трагедію «Переяславська ніч» з-під історико-етнографічних критеріїв достовірності. Через боротьбу ідей з пристрастями в ній поєднуються (в дусі настанов А. В. Щегеля) античні (класичні) й сучасні (романтичні) засади. Останнє, на відміну від класичної трагедії, спрямувало авторську увагу не тільки на трагічні колізії, а й на внутрішні переживання героїв. Усе це визначило не тільки своєрідність історизму п'єси Костомарова, а й типи характерів, їх протистояння, конфлікти, переплетення. Її герої виступають рупорами ідей автора, протистояння яких зводиться до двох головних моментів: протиставлення духу християнського миролюбства як головної морально-етичної цінності соціальному й конфесійному розбратові, ідеї насильницької збройної боротьби (перемога зла добром); верховенство патріотичного обов'язку над інтимним почуттям.

Оскільки отець Анастасій представляє головну ідею твору (боротьба за національну незалежність може увінчатися успіхом тільки через реалізацію принципу християнського братолюбства), він виступає ідеальним героєм. Його особистісні риси повністю розчинені в образі християнського праведника, який покірливо терпить знущання ворогів і готовий піти на смерть («*За віру вмерти — Моя потреба перша*»).

Переяславський полковник Лисенко уособлює другу суспільну силу — козацтво. Це смілива, діяльна, романтична натура, яка характеризується безпощадністю до ворогів, не зупиняючись навіть перед порушенням християнської моралі («*Уранці всі ми будем християне, Увечері сьогодні будем звірі*»). Хранителькою роду, уособленням безкомпромісного національного духу, який ніяк не може примиритися з духом підступності й ворожнечі — польської шляхти, виступає сестра Лисенка — Марина. Це принципово новий у тогочасній українській літературі образ, що не вкладається в суто побутові традиційні виміри. Вона є суб'єктом нового конфлікту, що виникає на рівні зіткнення інтимного почуття й суспільного обов'язку.

І, нарешті, від ворожого табору виступає староста Францішек — постать досить безлика й бездіяльна, яка з'являється тільки у фіналі твору. Епізодичною постаттю є єврей-орендатор Оврам — слухняне знаряддя в руках польських властей. Отже, всі дійові особи — не суверенні характери, а носії родових рис певних суспільних верств персоніфіковані ідеї.

Сюжетно конфлікт між Анастасієм і Лисенком проявляється не в їхніх діях, а діалогах-диспутах, як це й належить бути в драмі ідей. Вони не є непримиреними антагоністами — обидва виступають як захисники народу — суперечка ведеться власне про тактику визвольної боротьби. Тому у

фіналі Анастасій не перемагає Лисенка, а лише переконує його в тому, що кривава помста веде до нового кровопролиття, що зло породжує тільки зло, тоді як «нам не помсти треба, а свободи». Остання ж може бути досягнена примиренням ворогуючих народів, представників двох конфесій на спільній для них основі християнського братолюбства.

Роздвоєність Марини між моральною і фізичною природою обертається для неї (як і в «Саві Чалому») проблемою морального вибору. Почуваючи себе українкою, вона з власної волі покохала польського старосту, тобто зробила свідомий вибір на користь інтимного почуття. Зустрівши свого брата, вона видає старосту на смерть. Отже, за перший свій вибір їй доводиться платити зрадою, яку вона виправдовує патріотичним обов'язком. І коли конфлікт між Лисенком і Францішком вичерпався та зникла перешкода для шлюбу, Марина вдруге відрікається від коханого. І тут аргументом для неї служить уже органічна неспроможність внутрішнього примирення українця й поляка через відсутність спільних морально-етичних засад, бо вони у свідомості героїні не оперті на ідею християнського братолюбства.

Письменник ставить питання про моральність дій не тільки Марини, а й її брата, висуває проблему мети й засобів її досягнення. Саме в цьому й полягає сенс моральної проповіді отця Анастасія, який є не тільки патріотом, а й високоморальною людиною, духовним наставником. Заявляючи від самого початку, що головне для нього віра, батьківщина, закон, Анастасій порушує питання про моральний аспект боротьби за ці цінності. Він зовсім не закликає коритися «ляхам», а тільки не хоче даремних жертв, поразки, що може привести до ще більшого нещастя. Уявляючи служіння народові як необхідність прийняття на себе страждань народу, як усвідомлений шлях на Голгофу (бо ж «смертельний гріх занепацати душу марно»), він добре знає, що висока мета може бути спотворена негідними засобами. Анастасій жахається того, що народ, піднятий Лисенком на повстання, як дикий звір, «все б'є і ріже, й палить... Бідні діти Об каменюки розбиває». Неправі засоби боротьби, жорстокість і насильство в кінцевому підсумку обертаються злом для того, хто так чинить. Отже, боротьба проти жорстокості, проти принципу «око за око», проти кривавої помсти як радикальних засобів відновлення справедливості для отця Анастасія є боротьбою за моральну людину. Боротьба двох вір — православної й католицької, що виступає центральною темою п'єси, не обмежується для Анастасія конфесійним аспектом, вона є боротьбою за християнський гуманізм. Хоч би яким видавався штучним фінал трагедії «Переяславська ніч», письменник прагнув при-

вести своїх героїв до морального відродження. Тому вмираючий Лисенко й проголошує: «Знайте всі, що і воєк будь мусить чоловік і християнин».

І тематично, й хронологічно до «Сави Чалого» і «Переяславської ночі» безпосередньо примикають «Украинские сцены из 1649 года», написані в першій половині 40-х років. У п'єсі відтворюється морально-психологічна атмосфера у верхніх ешелонах влади в Україні й Польщі після Зборівської битви 1649 р. «Українські сцени» — характерне для романтизму нове жанрове утворення, що поєднує в собі риси історичного дослідження й історичної драми. Хоча в «Українських сценах», як і в попередніх драматичних творах Костомарова, наголошується на конфесійній боротьбі, проблема взаємин українського й польського народів набагато виразніше набуває тут характеру загального конфлікту, що стосується релігійного, національного й соціального аспектів. Уже в першому монолозі Богдана Хмельницького говориться про саме існування українського народу, про його історичне коріння, славу, долю України як такої. Його патетична промова набуває поетичної тональності народних дум і «Слова про Ігорів похід».

У порівнянні з героями «Сави Чалого» і «Переяславської ночі» з'являється новий тип позитивного героя — державного діяча, головним побудником діяльності якого є не особисті інтереси, а всенародна справа. Автор намагається показати Хмельницького не тільки як рупор ідей, що характерно для ідеологічної драми, а як живу людину. Він — і гостинний господар, що знається на старих народних звичаях, і досвідчений дипломат, і тонкий психолог, який бачить наскрізь своїх опонентів, і державний муж, здатний обійняти своїм зором і зрозуміти сенс великих історичних подій.

Виявлений у багатьох творах інтерес Костомарова до життя античного світу, що розширювало тематичний діапазон української романтичної драми, свідчив не тільки про його широкі історико-культурні інтереси, а й про потребу в умовах політичної цензури непрямого, алюзивного вираження протесту проти самодержавної тиранії в Росії. Безпосереднім поштовхом до написання політичної драми-памфлету «Кремуций Корд» (1849), у якій у завуальованій формі відбита суспільно-психологічна атмосфера часів правління Миколи I, був арешт Костомарова та ув'язнення його в Петропавлівській фортеці як члена Кирило-Мефодіївського братства. Прототипом римського історика Кремуція Корда став сам автор; в образі Тиверія прозирають риси деспотичного Миколи I, часто повторюване лицемірне звертання Сеяна «мой добрый друг» належить насправді шефові Третього відділу Дубельтові. Ав-

тор змушує провокаторів самих викривати імперські порядки: «Закон попран, поруган; закон исчез вместе с добродетелью; обман, раболепство воцарились на месте прежних добродетелей!». У таких умовах звеличення істориком колишньої свободи розцінюється як «неблагорасположение к настоящему порядку вещей». І хоча в Римі немає закону, за яким розмови про минуле були б підсудними, Кремуцій опиняється у в'язниці, де оголошує голодовку (як, до речі, й Костомаров по дорозі з Києва до Петербурга) і помирає. Над країною нависає зловісна тінь жорстокого й підступного тирана, який, поставивши себе над усіма, зневажає весь людський рід. Найбільшу насолоду для нього становить можливість позбавити людину доброго імені, розлучити її з сім'єю, зіслати в чужу землю чи, як собаку на ланцюг, посадити до в'язниці для повільного вмирання. Письменник нагадує, що небезпека Великого інквізитора не тільки в переслідуванні окремих людей, а насамперед у розтлінні свідомості мас, у позбавленні їх морально-етичних принципів.

Тиранія і свобода, підступність і прямодушність, зрада і вірність громадянському обов'язку — типові дихотомічні пари, характерні для художньої творчості Костомарова. У різних аспектах (залежно від конкретних історичних умов) вони наявні і в усіх його драматичних творах.

Проблема свободи розглядається в драмі «Елліны Тавриды» (1884) в аспектах національному, громадянському та особистісному; з них головним є співвідношення загального блага й особистих інтересів, яке, з одного боку, генетично походить від розуміння місця і призначення особистості в давньогрецьких полісах-республіках, а з іншого — від просвітительського ідеалу збереження власних звичаїв, моральних норм та підпорядкування особистого загальнонародному, державному. Хоч і на іншому матеріалі, у драмі порушується поставлене в творах Костомарова з української історії питання про мирне співіснування двох етносів як насамперед етична проблема. Як така вона найконцентрованіше вираження дістає у взаємовідносинах боспорця Ніколая і дочки херсонського протевона Гіккії. Драматична колізія полягає в боротьбі агресивного віроломства, підступності й чорної зради з почуттям патріотизму, добродетельності, щирості й порядності. Як і завжди, узурпація влади, культ насильства беруть собі у спільники морально деградовані елементи, що в кінцевому підсумку й приводить до поразки. У боротьбі перемагає партія Гіккії. Своїм почуттям патріотизму, особистою гідністю, громадянською мужністю, послідовністю, щирістю й гнучким розумом, що знаходить найоптимальніше рішення в екстремальній ситуації, постать Гіккії підноситься над образами Катерини з

«Сави Чалого» і Марини з «Переяславської ночі». Драма «Елліны Тавриды» є непрямим, але переконливим свідченням того, що, незважаючи на хитання й відступи перед реакційними силами, які з 60-х років систематично переслідували Костомарова, він до кінця своїх днів зберіг вірність у принципових питаннях, залишився палким прихильником свободи й ворогом тиранії.

О. Пипін писав, що Костомаров як історик не тільки тримав у голові масу фактичних подробиць, а й «оволодівав історичним фактом не інакше, як представляючи його собі у живих образах і цілих побутових картинах»¹⁷. В його історичних працях докладно описуються побут, звичаї, інтер'єр, одяг, наводяться промови й діалоги історичних осіб, вказується розташування військових загонів, перебіг битви, говориться про погоду, настрої історичних осіб, риси їх характеру тощо. Життєві історії чи випадки, на які Костомаров-історик натрапляв в архівних матеріалах, нерідко перетворювалися в уяві Костомарова-письменника на живі образи, даючи поштовх до написання художнього твору.

Так виникли *повісті* «Сын», «Кудеяр», «Сорок лет», «Черниговка», оповідання «Тайновидец». Водночас письменник, як це було в його віршових баладах, нерідко «історизував» певний життєвий випадок чи легендарний сюжет, розгортаючи їх в історичне повісткування. Отже, і в історичних працях, і в художній прозі історик і белетрист завжди виступали як одна особа. Звідси в його белетристиці детальний, можна сказати, етнографічний, опис побуту і звичаїв певної історичної епохи, що письменник називав «внутрішньою правдою». Водночас він допускав свободу повісткування, за якої історичні особи можуть «говорить такие речи, о которых не сохранилось известий в источниках, и даже делать поступки, хотя бы в источниках не значилось этих поступков, лишь бы только вымышленные речи и поступки не противоречили описываемой эпохе и характерам изображенных исторических лиц»¹⁸. Така естетична настанова в принципі відповідала характеру романтичної прози (історична, фантастична) в Росії, інтенсивний розвиток якої розпочався з 30-х років XIX ст. Це стосується насамперед засвоєння письменником традицій М. Гоголя, у творах якого через відтворення національного характеру людини бачився конкретно-історичний досвід народу, коріння якого виходили з ґрунту соціально-історичних обставин. Звідси на-

¹⁷ Пыпин А. Последние труды Н. И. Костомарова // Вестн. Европы. 1890. Кн. 12. С. 795.

¹⁸ Костомаров Н. И. Моё украинофильство в «Кудеяре» // Научно-публицистичні і полемічні писання Костомарова. С. 249.

ціонально-побутова виразність життєвих картин, зіставлення й зіткнення національно-культурних і побутових укладів та психологій, хронологічна послідовність повісткування.

Почавши з літературного запису й обробки народних казок («Торба», «Лови» — 1843; «Казка про Дівку Семилітку» — 1860, перероблена на п'єсу «Загадка» — 1862), Костомаров у 70—80-ті роки створює повісті російською мовою «Сын» (1859), «Кудеяр» (1875), «Холуй» (1878), «Сорок лет» (1881), «Черниговка» (1881), в центрі уваги яких — соціально-побутові конфлікти й події історичного характеру, що співвідносяться з долею нації і держави. У 1886 р. був виданий посмертний збірник друкованих у різний час оповідань «Рассказы И. Богучарова» релігійно-моралізаторського змісту («Приключения по смерти», «Больная», «Фаина», «Ольховняк», «Незаконнорожденные»).

У найзагальніших рисах зміст російськомовної художньої прози Костомарова можна окреслити його ж словами, якими він охарактеризував тисячолітню історію Русі: «...нам слышатся стоны рано отцветших надежд, бесполезно растроченных сил, вопль миллионov страдальцев, погибших в эпохи ломовых бедствий, без участия современников, неоплаканных потомством, забытых историею — зверский разгул произвола, тихая скорбь безысходного терпения...»¹⁹ Чи не найбільше сказане письменником про звірячий розгул панської сваволі та неоплакані її жертви стосується його історично-побутових повістей із російського життя XVII—XVIII ст. «Сын» і «Холуй». Хоч головні герої цих творів належать до різних соціальних верств, їх нещаслива доля свідчить про те, що суспільство, в якому мірою особистості є майновий статус, багатство і влада над іншими, а не розум, добродійність і людяність, історично приречене на постійне відтворення ворожечі, насильства та на моральну деградацію. Конфлікт боярського сина Осипа Нехорошева і панського холоуя Василя Данилова виникає саме внаслідок неприйняття такого способу життя. Обидва герої — натури по-романтичному вразливі, неврівноважені й скорі на суд. Обидва мають своїх постійних антагоністів, які уособлюють зло кріпосницького світу. І обидва, домагаючись справедливості засобами того ж таки неправедного світу, проти законів якого вони повстають, переступають загальнолюдські норми моральності, зазнають поразки і гинуть.

Незважаючи на динамічний, інтригуючий сюжет, наявність фантастичного елемента, повісті «Сын» і «Холуй» спираються на міцний реалістичний історико-побутовий шар, який скла-

¹⁹ Костомаров Н. И. Тысячелетие // Научно-публицистичні і полемичні писання Костомарова. С. 125.

дається з детальної характеристики звичаїв, побуту, діяльності органів державного правління, всієї суспільної атмосфери часу. Це особливо стосується повісті «Холуй», яка представляє порядки й моральний стан суспільства (де на кожного мучителя є свій мучитель) від холопа до «найсвітлішого князя» О. Меньшикова, від «людської» до державної канцелярії. Це — суспільство, в якому «всякий старался обмануть и провести того, кто имел над ним власть и мог его бить...»²⁰

У повісті «Сорок лет», як і в своїх поетичних творах, Костомаров звертається до вічної проблеми сенсу людського життя, де злочин і кара виступають не в їх кримінальному значенні, а як (подібно до Л. Толстого й Ф. Достоевського) етичні категорії. Поклавши в основу твору народну легенду, її віру в іманентний моральний закон, що забезпечує торжество правди на землі, письменник намагається довести, що зародок щастя чи нещастя криється у власній душі людини. Саме це передбачає персональну її відповідальність за свої вчинки й духовну підзвітність моральним імперативам. Оскільки сталість і обов'язковість останніх, на думку письменника, забезпечуються тільки вірою людини в неминуче покарання за вчинений гріх, релігія виступає не тільки своєрідним гарантом такого покарання, а й формою закріплення та обов'язковості морального досвіду людства. Позбавлений від самого початку почуття моральної відповідальності і перед собою, і перед людьми, Трохим Яшник ступає на шлях злочину як на першу сходинку до омріяного щастя. І тільки обіцяна через сорок років покара час від часу отруює його свідомість та змушує відкуплятися богоугодними вчинками. Схимник радить йому роздати всі свої багатства й покаятися. Але Трохим цього не робить, бо відсутність морального закону знімає у нього й питання про боже покарання та саме існування Бога. Саме це, на думку письменника, і є найбільшою карою, бо рівнозначне вбивству власної душі. Як відомо, такий фінал не задовольнив Л. Толстого і він дописав до повісті свій епілог, де Трохим протягом ще тринадцяти років мучиться почуттям недовіри до найближчих для нього людей. Отже, за втрату віри в Бога герої платить душевними муками.

Написані в 70—80-ті роки історична хроніка-повість «Кудеяр» та повість-бувальщина з другої половини XVII ст. «Черниговка», що поєднують у собі романтичні й реалістичні риси, як і «Чорна рада» П. Куліша, тяжіють до вальтерскоттівського типу історичного роману. Як і в попередніх повістях Костомарова, власне історичний сюжет як єдина організуюча основа в цих творах відсутня. Історія виступає у формі місцевого ко-

²⁰ Костомаров М. І. Твори. Т. 1. С. 26.

лориту, в авторських описах історичних реалій, в історично зумовлених характерах і долях персонажів. Як правило, для таких творів характерні дві сюжетні лінії: історична й любовна, зіставлення моральних та ідеологічних позицій персонажів, контрастне протиставлення їх ціннісних орієнтацій. Історичний процес постає в них як результат боротьби протилежних інтересів, різних соціальних сил, у яких велику роль відіграють народні маси. Звідси на перший план виходять не історичні діячі, а втягнені в історичні конфлікти вигадані герої, які й стають найпереконливішими історичними характерами (про це, зокрема, свідчать і самі назви повістей — за ім'ям таких героїв). У повістях (насамперед у «Кудеярі») певною мірою позначилася й стилістика готичного роману, представленого (саме у 70-ті роки) в українській літературі «Марком Проклятим» О. Стороженка, тематично близьким до згаданих творів Костомарова.

У повістях «Кудеяр» і «Черниговка» зустрічаються два світи — невільницький самодержавно-кріпосницький і козацько-демократичний, дві різні психології, що, проте, не малюються як тільки співвідношення негативного й ідеального. Наукове сумління Костомарова-історика, його глибокі знання та об'єктивність забезпечують стереоскопічність і художню переконливість бачення життя. Як у російському, так і в українському таборах точиться гостра міжособна боротьба між представниками різних політичних орієнтацій і різними людськими характерами. Відповідаючи на звинувачення в українофільстві в «Кудеярі», Костомаров доводив, що в змалюванні і Вишневецького, і Грозного він ішов тільки за історичною правдою. Те, що Іван Грозний показаний «в мрачному образі тирана», аж ніяк не кидає тінь на всіх великорусів. Великоруси Адашеви, Сільвестр, Курбський зображені саме «в світлом виді». Костомаров згадує О. К. Толстого, який у романі «Князь Серебряний» викриває необмежену самовладу й деспотизм Грозного, згубний вплив тиранії не тільки на підлеглих, а й на самого монарха. І Толстой, і Костомаров виступили в своїх творах проти самої ідеї самодержавства, політичної тиранії, яку деякі історики намагалися пов'язати з прогресивним розвитком суспільства. Ця ж ідея яскраво виступає і в повісті «Черниговка», яка відображає історичне життя України після смерті Богдана Хмельницького, політичний і економічний наступ Російської імперії на право українського народу, міжособну боротьбу козацької старшини за своє панування. Письменник викриває віроломство, підступність і ненажерливість царської адміністрації в Україні й Росії, єдиною метою якої було будь-якими засобами зміцнити свою владу і примножити своє багатство.

Історичні романи, повісті й оповідання М. Костомарова посідають помітне місце в російській та українській літературі не тільки своїми художніми достоїнствами, а й глибоким, достовірним відображенням історичних епох, характерів, побуту, вірністю історичній правді.

Микола Костомаров проявив себе як активний учасник громадсько-культурного життя, визначний письменник, вчений і публіцист, на працях і творах якого виховалося не одне покоління діячів вітчизняної культури. Виступаючи як поборник суспільного прогресу, головною дійовою силою якого він бачив народні маси, як непримиренний ворог самодержавного деспотизму, пропагандист демократичного федералізму, єднання вільних слов'янських народів, Костомаров великою мірою прислужився консолідації демократичних сил усієї колишньої Російської імперії. Відстоюючи права українського народу на самостійне історичне життя і вільний розвиток національної культури, він (за всіх його вимушених хитань) займає почесне місце в пантеоні діячів української культури минулого, які (кожний в міру своїх сил) наближали сьогоднішній день вільної, незалежної України.

Список рекомендованої літератури

- Костомаров М. І.* Твори. У 2 т. К., 1967.
Костомаров М. І. Твори. У 2 т. К., 1990.
Костомаров Н. И. Исторические произведения. Автобиография. К., 1989.
Костомаров М. І. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. К., 1994.
Грушевський М. З публіцистичних писань Костомарова // Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. К., 1928.
Грушевський М. Етнографічне діло Костомарова // Етнографічні писання Костомарова. К., 1930.
Дорошенко Дм. Микола Іванович Костомаров. К.; Лейпціг, 1924.
Драгоманов М. Микола Іванович Костомаров. Львів, 1901.
Кирило-Мефодіївське товариство: У 3 т. К., 1990. Т. 1.
Іванова Р. П. Костомаров у суспільно-політичному русі XIX ст. // Укр. іст. журн. 1967. № 5.
Пинчук Ю. А. Исторические взгляды Н. И. Костомарова. Критический очерк. К., 1984.
Попов П. М. М. Костомаров як фольклорист і етнограф. К., 1968.
Приходько П. Г. Шевченко і український романтизм 30—50-х років XIX ст. К., 1963.
Смілянська В. Л. Літературна творчість Миколи Костомарова // *Костомаров М. І.* Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 1.
Шаблювський Є. С. Микола Іванович Костомаров, його життя і творчість // *Костомаров М. І.* Твори: У 2 т. К., 1967.
Яценко М. Т. М. І. Костомаров — фольклорист і літературознавець // *Костомаров М. І.* Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. К., 1994.
Яценко М. Т. Микола Костомаров // Історія української літературної критики. Дожовтневий період. К., 1988.
Яценко М. Минуле проростає в сучасність (Драматургія Миколи Костомарова) // Слово і час. 1992. № 5.

Пантелеймон Куліш

(1819—1897)

За словами І. Франка, Пантелеймон Куліш — це «перворядна зізда в нашому письменстві» [32, 169], «один з корифеїв нашої літератури» [33, 293]. Разом із Т. Шевченком і М. Костомаровим він склав славетну наддніпрянську «трійцю» 40—60-х років, яка заклала підвалини новочасного українського народно-патріотичного руху. Зазначивши, що вони «розпочали нову добу українського літературного і загалом духового розвою», І. Франко назвав «самородного генія» Шевченка «появою занадто одиничною, незвичайною серед української суспільності», а саме Куліша — «першим... справді національним писателем українським, т. є. писателем, котрий стався по змозі своїх сил відповісти потребам своєї суспільності, зобразити її погляди... і йти поряд з її розвитком національним і суспільним» [41, 281; 18, 19]. За Маланюком, нова українська література мала «двоєдине джерело» й двох фундаторів — Шевченка («вибух національного підсвідомого») і Куліша — «перше (в добі Відродження) напруження національного інтелекту»¹.

Життєвий і творчий шлях П. Куліша — то подвижницька діяльність в ім'я збереження і розвитку національної самобутності рідного народу, його духовного поступу, освоєння ним літературно-мистецьких, культурно-освітніх та наукових надбань світової цивілізації, невтомний пошук правди, розбудова національної культури на терені красного письменства, історії літератури та літературної критики, фольклористики й етнографії, історичної науки й історіософії, публіцистики, педагогіки, мовознавства, релігійного культу, журналістики й книговидавничої справи.

Пантелеймон Олександрович (Панько Омелькович) Куліш народився 7 серпня (26 липня) 1819 р. на хуторі поблизу містечка Вороніж (тепер Шосткинського району Сумської області) в сім'ї заможного козака-хлібороба (батьки походили з давніх козацько-старшинських родів). Закінчив п'ять класів Новгород-Сіверської гімназії (1836), навчався на філософському (історико-філологічне відділення) та юридичному факультетах Київського університету (1839—1840). З січня 1841 р. викладав російську мову та історію в Луцькому, Києво-Печерському та Києво-Подільському дворянських учи-

¹ Маланюк Є. Буяне поліття (1917—1927) // Маланюк Є. Книга спостережень. Проза: У 2 т. Торонто, 1962. Т. 1. С. 12.

лищах, у гімназії в Рівному. Потоваришував у 1843—1844 рр. з В. Білозерським (у січні 1847 р. одружився з його сестрою, яка згодом виступала в літературі під псевдонімом Ганни Барвінок), Т. Шевченком, М. Костомаровим та іншими молодими українськими патріотами, які згуртувалися навколо «великого задуму — видвигнути рідну націю з духовного занепаду, а українського крепака з неволі духовної і соціальної»². Безпосередньої участі в діяльності Кирило-Мефодіївського братства Куліш не брав, бо з листопада 1845 р. працював у Петербурзі вчителем гімназії та викладачем російської мови. Проте жандарми запідозрили в ньому активіста й на початку квітня 1847 р. заарештували у Варшаві, куди він прибув за відрядженням Петербурзької Академії для вивчення слов'янських мов і культур.

Слідчі не довели приналежності письменника до Кирило-Мефодіївського братства, проте інкримінували йому «дружеские сношения» з його учасниками, «чрезмерные мысли о мнимой важности Украйны», висловлені в листах до «братчиків», у популярному нарисі для дітей старшого віку «Повесть об украинском народе» (1846), поемі «Україна» (1843), романі «Михайло Чарнышенко» (1843), а також наявні в цих творах «многие двусмысленные места, кои могли посеять в малороссіянах мнение о праве их на отдельное существование от империи»³.

Письменника царським указом було засуджено на кількатисячне тюремне ув'язнення та адміністративне заслання із забороною писати й друкувати. З вересня 1847 р. майже до кінця грудня 1850 р. Куліш проживав у Тулі (працював чиновником особливих доручень при губернаторі, згодом помічником редактора щотижневої газети «Тульские губернские ведомости» — редактором її неофіційної частини). Наприкінці грудня 1850 р. його звільнили з заслання, залишивши чинною забороною друкуватися й служити в закладах Міністерства народної освіти.

З червня 1851 р. по лютий 1854 р. Куліш працював у Петербурзі урядовцем у Міністерстві державного майна. Свої твори після повернення з заслання публікував анонімно або під псевдонімами, найчастіше — «Николай М*».

У квітні 1856 р. Кулішеві повернули право друку. З величезною енергією розгорнув він різнобічну діяльність, утвердившись у 1856—1863 рр. як одна з чільних фігур серед так

² Куліш П. Історичне оповідання // Твори: У 2 т. К., 1994. Т. 1. С. 360. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначаються том і сторінка.

³ Кирило-Мефодіївське товариство: У 3 т. К., 1990. Т. 2. С. 80—81, 100.

званої української колонії в Петербурзі (Т. Шевченко, М. Костомаров, В. Білозерський, Ганна Барвінок, Марко Вовчок, А. Маркевич та ін.), авторитетний організатор українського літературного процесу, енциклопедична постать в історії нашої культури. З його ініціативи в Петербурзі працювала «Друкарня П. О. Куліша» (1857—1863), в якій він виконував основну редакторську роботу. Тут вийшли друком перша крижка «Народних оповідань» Марка Вовчка, альманах «Хата» (1860) і найповніше на той час зібрання творів і листів Гоголя («Сочинения и письма», т. 1—6, 1857) з Кулішевою передмовою. У серії «Сільська бібліотека», призначеній для народного читача й слухача, «Друкарня П. О. Куліша» випустила в світ близько 40 дешевих книжечок-«метеликів» з творами Т. Шевченка, П. Куліша, Марка Вовчка, Г. Квітки-Основ'яненка, О. Стороженка, Ганни Барвінок та ін. Тут друкувалися російський сатиричний журнал «Искра» (1858) і перший загальноукраїнський журнал «Основа» (1861—1862), який організували й редагували В. Білозерський, Куліш, Костомаров і Шевченко, і на сторінках якого було вміщено чимало Кулішевих творів різних жанрів — художніх, історіографічних, літературно-критичних, публіцистичних.

Переважно з власних матеріалів — оригінальних творів і фольклорних текстів, записаних «з народних уст» у 1843—1845 і в 1855—1856 рр., — Куліш упорядкував і видав етнографічно-фольклористичну, історіографічну й літературну збірку «Записки о Южной Руси» (т. 1—1856, т. 2—1857), де вперше вжив створену ним орфографію (згодом названу «кулішівкою»), якою заклав основи сучасного українського фонетичного правопису. За оцінкою І. Франка, «в історії української етнографії ім'я Куліша тривко записане його «Записками о Южной Руси» [41, 288].

У 1857 р. побачила світ Кулішева «Граматка» — перший на Наддніпрянщині український буквар і читанка. Піклуючись про збереження національної пам'яті та вироблення науково-популярного стилю української літературної мови, він написав і надрукував історичні нариси «Хмельниччина» і «Виговщина» (обидва — 1861).

У 1858 і 1861 рр. Куліш здійснив дві подорожі по Західній Європі, які сприяли ознайомленню його зі здобутками західної цивілізації і відіграли істотну роль у посиленні його орієнтації на її культурні цінності. З грудня 1864 р. по жовтень 1867 р. Куліш працював у Варшаві, в так званому Установчому комітеті, створеному для приборкання польського національно-визвольного руху шляхом селянської та інших реформ. Після звільнення з посади штатного чиновника продовжував редагувати переклади адміністративних актів з польської мови на російську; до кінця 1868 р. залишався у Варшаві.

У 1869-1871 рр. подорожував по Західній Європі, жив у Відні та Львові. Ще в 1861—1864 рр. він підтримував «народовський» рух у Галичині, зав'язавши стосунки з його тодішніми провідниками Д. Тянчкевичем і К. Климковичем, які публікували на сторінках львівських журналів «Вечерниці» (1862—1863) і «Мета» (вересень 1863 — січень 1864) його численні твори. У 1867—1871 рр. Куліш особливо зблизився з О. Партицьким, А. Вахнянином, братами Ол. Барвінським, Ос. Барвінським і В. Барвінським, яким допомагав видавати журнал «Правда», частково фінансуючи його й друкуючи в ньому свої твори, а також з І. Пулюєм та О. Отоновським. За словами І. Франка, «Куліш був головним двигачем українофільського руху в Галичині в 60-х і майже до половини 70-х років» [31, 333].

Наприкінці 1871 р. Куліш повернувся до Петербурга; деякий час (1873—1875) служив у Міністерстві шляхів сполучення, в 1874 р. редагував відомчий журнал. Залишивши назавжди державну службу, оселився в маєтку дружини на хуторі Мотронівка на Борзенщині. Після марних зусиль домогтися дозволу на видання в Російській імперії власного журналу Куліш, сподіваючись на співпрацю з польською інтелігенцією та шляхтою, зробив у Львові (1882) ще одну невдалу спробу заснувати власний часопис і видавництво. Після того з 1883 р. відійшов від активної громадської діяльності й, усамінившись на хуторі, зосередився на літературній, перекладацькій та історико-дослідницькій праці. Помер 14 (2) лютого 1897 р. в Мотронівці (тепер у складі села Оленівки Борзнянського району Чернігівської області). Там його й поховано.

Основа філософського світогляду Куліша становив своєрідний синтез релігійних, просвітительських, згодом поєднаних з позитивістськими, і романтичних уявлень. Його світорозуміння ґрунтувалося на релігійній, головним чином християнській, вірі в Бога як розумну й добру «велику силу, що породила закон життя». Цими уявленнями значною мірою пояснюється й донкіхотство Куліша, і трагічний оптимізм його «Чорної ради», «Великих проводів», «Марусі Богуславки» та «Драмованої трилогії».

Релігійна віра в доцільність земного життя людини підкріплювалася в Куліша просвітительськими уявленнями про розумну будову Всесвіту, існування всезагальних законів розвитку природи й суспільства. Десь наприкінці 60-х років просвітительські погляди Куліша доповнилися позитивістськими (він був обізнаний з працями не тільки Б. Спінози, Ж.-Ж. Руссо, М. Тіндала та інших, а й позитивістів Г. Спенсера, О. Конта, Е. Ренана, Дж. В. Дрепера, І. Тена). Услід за

Спенсером він належав до релігійно-філософського напрямку в позитивізмі, вважаючи, що наукове пізнання та релігійні почуття не суперечать одні одному.

Як просвітитель-раціоналіст, збагачений досвідом позитивізму, захоплений оптимістичними поглядами Спенсера на розвиток суспільства, Куліш вірив у «науковий і соціальний, чи, краще сказати, громадянський прогрес»⁴, в «силу всесвітнього прогресу в політиці естествознання»⁵, тобто застосування позитивістської філософії до управління суспільством. Водночас як руссоїст, він бачив і певні суперечності між поступом цивілізації і станом моральності, цим, за його переконанням, найвищим критерієм суспільного прогресу. Про це детально йшлося вже в його художньо-публіцистичних «Листах з хутора», першому та другому — «Про городи й села» (Основа. 1861. № 1—2), у яких було піддано сумніву уявлення про те, ніби «цивілізація... веде чоловіка до всякого щастя», протиставлено «нову селянську філософію» «городянській», піднесено «українських хуторян» з їхнім «простим, свіжим розумом сільським чи хуторянським» над «городянами», тими «прогресистами», що величаються «прогресом» («ми тому прогресу ціну знаємо»). Але й пізніше, вивисуючи «культурные сословия» над «черню», «невежественной и предательской толпой»⁶, Куліш не випускав з поля зору певних моральних переваг «природної» людини над «цивілізованою».

Дотримуючись просвітительських поглядів і сприйнявши позитивістські, Куліш водночас завжди залишався на романтичних засадах — виходив з романтичного і християнського уявлення про двоїстість людської душі, в якій поєднано зовнішнє, поверхове і внутрішнє, сутнісне, заховане в «серці». Пріоритетного значення він надавав внутрішньому — глибинному, органічному, ірраціональному. Звідси — характерна для його світогляду й творчості антитеза «серця» й «голови», що модифікувалася в протиставлення національної своєрідності уніфікуючим тенденціям цивілізації, народної традиції — прогресові, хутора — місту, України — Європі, жінки — чоловікові...⁷

Через усе життя Куліш прони́с сприйняту в юності ідею Гердера про цінність національної самобутності й неповторно-

⁴ Лист до І. Пулюя від 9 березня 1882 р. // Куліш П. О. Матеріали і розвідки. Ч. 2. 36. філол. секції НТШ. Т. 22 (2). Л., 1930. С. 62.

⁵ Куліш П. А се до нашої старомовної Руси // Байрон Гордон. Чайльд-Гарольдова мандрівка. Переклав Панько Куліш. Львів. 1905. С. XI.

⁶ Лист до І. Пулюя від 10 лютого 1880 р. // Куліш П. О. Матеріали і розвідки. С. 44.

⁷ Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. К., 1992. С. 155—166.

го історичного шляху кожного народу. Додержуючись думки про існування універсальних законів розвитку природи й суспільства, український мислитель був переконаний, що збереження і вияскравлення національного розмаїття людства має свою всепланетарну доцільність і відповідає універсальним закономірностям розвитку Всесвіту.

Романтизм у синкретичній світоглядній системі Куліша виявився, зокрема, в українізації руссоїзму (хутір як осередок національної самотності, «простих звичаїв», живої народної мови автор «Листів з хутора» протиставляв русифікованим «городам і їх порядкам», де «затуманюють» «святу нашу істину») і в національно акцентованому переосмисленні позитивістських уявлень. «Національний дух» Куліш розглядав як самоцінну й самотворчу силу, а українців — як «націю з своєю особою задачею»: поставши як поневолена нація, «жадобою правди серед безправ'я», «наша сім'я народня»⁸ покликана пропагувати гуманізм, справедливі, рівноправні й дружні стосунки між народами, пріоритет духу над політикою і силою. Вивисуючи органічне й ірраціональне над штучним і раціональним, він ідеалізував національну старовину (в 40—60-х роках — козачину та народнописенну стихію, а в 80—90-х — княжу добу, «старорущину»), висловлював есхатологічні ідеї.

У системі історіософських поглядів Куліша критична оцінка козаччини впливала з його уявлень про перспективні й неперспективні шляхи боротьби за національне визволення й обумовлювалася неприйняттям революційної ідеології, «безобразной коммунистической и нигилистической фантазии»⁹, що спекулювала на народних рухах в минулому й загрожувала антисуспільними, руйницькими акціями в майбутньому. Куліш допускав, що селяни в слухний час «імуться до розбою з енергією дикого інстинкту», а тому боявся, «щоб не було в нас другої Руїни»¹⁰. Передбачаючи, що сваволя темної озброєної юрби занепасть і культуру, й волю, Куліш жахався охлократії (влади натовпу) більше, ніж утисків з боку царського самодержавства.

Куліш добре усвідомлював, що уславлення «святих ножів» і кривавих заграб може призвести до національної катастрофи. В сучасному цивілізованому світі, вважав він, «шляхом козаччини і гайдамащини нікуди йти», бо «усі шляхи перегороджені початками культури»¹¹.

⁸ [Куліш П.] Гадки при святкованню осьмих роковин Шевченкової смерті // Правда. 1896. Ч. II. С. 102.

⁹ Куліш П. Мятель в степях: Польская повесть // Газета А. Гатцука. 1876. № 21. С. 342.

¹⁰ Лист до Ол. Барвінського від 29 серпня 1881 р. // Барвінський Ол. Спомини з мого життя. Перша часть. Л., 1912. С. 313.

¹¹ Лист до І. Пулюя від 1 грудня 1875 р. // Куліш П. О. Матеріяли і розвідки. Ч. 2. С. 25.

У світогляді й творчості пізнього Куліша відбувалася не тільки своєрідна романтизація позитивістських уявлень, а й позитивізація романтичних, що виявилось насамперед у його відході від романтичного козакофільства, характерного для нього та інших українських письменників 30—60-х років (хоча й тоді він часом критично зображав запорозьку вольницю, повсталу селянсько-козацьку стихію). У середині 70-х років Куліш усвідомлював, що в сприйнятті національної минувшини відбувся перехід «духу нашого з одного людського віку в інший», бо «багацько зафактованого тоді з'явилось нам тепер легендованим»¹². Внаслідок цього, зіпершись на документальні джерела, зокрема праці польських, українських і єврейських літописців, мемуаристів та істориків, Куліш переглянув свої погляди на історію України та українського козацтва. У тритомних дослідженнях «История воссоединения Руси» (т. 1, 2—1874; т. 3—1877), «Отпадение Малороссии от Польши (1340—1654)» (т. 1, 2—1888, т. 3—1889), белетризованому трактаті «Мальована гайдамащина» (1876) і статті «Козаки по отношению к государству и обществу» (1877), публіцистичній праці «Крашанка» (1882) він негативно оцінив козацькі та селянські повстання як такі, що руйнували культуру, початки української державності, осудив народних і літературних співців козаччини та гайдамаччини (зокрема Шевченка), піднісши натомість культуртрегерську місію українського міщанства, української та польської шляхти, а також російського «освіченого» абсолютизму. Як деміфологізатор козаччини, Куліш не уник нових крайнощів — категоричного осудження й навіть злісного знеславлення запорозької вольниці та гайдамаччини, генералізації «руїництва», що було тільки негативним боком великої історичної ролі козацтва.

Водночас слід визнати, що в критичних поглядах на Січ пізній Куліш мав певну рацію. Прикметно, що М. Драгоманов зумів побачити у викличних твердженнях Куліша вияв більш реалістичного, ніж доти, підходу до зображення козаччини, вважаючи, що хоча «Куліш пересолив і наговорив багато зовсім чудного, та все-таки зміна його поглядів свідчить, по крайній мірі, про те, що настав уже час, коли не можна цінити історію нашої України з погляду одного тільки національного, а надто перемішаного з православним...». І далі М. Драгоманов писав про потребу осмислити історію та культуру України, «вартість» і «хиби» козацтва в європейському контексті, з орієнтацією на вселюдські цінності¹³.

¹² Куліш П. Заздалегідне словце до другого типу // Куліш П. Досвітки. Думи і поеми. К., 1876. С. 3—4.

¹³ Драгоманов М. П. Чудацькі думки про українську національну справу // Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1970. Т. 2. С. 348.

Заповітною мрією Куліша було створення самостійної української держави, віру в яку він висловив іще 1843 р. в «Книзі о ділах народу українського і славного Війська козацького Запорозького» і проніс через усе життя.

Та попри «усе те зле й лихе», що заподіяла українському народові «необачна Москва» [1, 411], Куліш «наперекір царським творителям руської єдності» залишався «проповідником руської двоїстости» [1, 700], гадаючи, що політичний і державний союз України з Росією, їхнє культурне зближення зі збереженням і розвитком національної самобутності обох народів відповідає їхній природі¹⁴.

«Двоєдина Русь» в очах Куліша була тільки однією з прийнятних можливостей політичного майбутнього України, однією з жаданих перспектив її розвитку. Обстоюючи воз'єднання, він не відмовлявся від свого заповітного ідеалу самостійної України, лиша вважав його менш реальним у тодішніх умовах і можливим хіба що у ще віддаленішому прийдешньому, ніж ідеал рівноправного союзу Північної та Південної Русі.

За всієї ілюзорності Кулішевих надій його проповідь рівноправного союзу України й Росії в умовах ХІХ ст., підкріплена протестом проти гноблення України царизмом, мала важливе пропагандистське значення, бо нею утверджувалася гідність поневоленого українського народу, відстоювалися його політичні, культурні, історичні права.

Закликаючи «літературних робітників» і «проповідників науки» робити «своє національне діло» «пером та лагодою» [1, 411], не хитати «високих стольців («Нехай царі царюють, а великі пани панують» [1, 411]), Куліш виходив з того, що радикальний національно-визвольний рух у сучасній йому Україні був би передчасним, позаяк «мы составляем нацию в смысле этнографическом, но вовсе не в политическом»¹⁵.

За Кулішем, перед тим як перейти до безпосередньої боротьби за політичну самостійність українського народу, слід усамостійнити його національний рух. А зробити це покликані передусім українські письменники, яких він називав «могутими речниками», «пророкуючими мирові народну духовну самостійність нашу»¹⁶. Вони зможуть з «приниженої до землі маси» «утворити націю самочутну, саморозуміючу», про «свою будущину дбайливу» [1, 405, 409]. Під їх проводом українсь-

¹⁴ Куліш П. До новомовної нашої Русі // Байрон Гордон. Чайльд-Гарольдова мандрівка. Переклав Панько Куліш. С. VIII.

¹⁵ Лист до О. Куліш-Білозерської від 5 березня 1864 р. (Ін-т рукопису ЦНБ ім. В. І. Вернадського НАН України. Ф. 1, № 28803).

¹⁶ Куліш П. Григорій Квітка (Оснoв'яненко) і його повісті: Слово на новий виход Квітчиних повістей // Твори: У 2 т. К., 1989. Т. 2. С. 499.

кий «нарід-абориген» спроможеться стати господарем на «предківському займищі» [1, 409].

У своїх суперечливих політичних орієнтаціях на чужоземну силу — російський «освічений» абсолютизм (у 1864—1867 рр., середині 70-х років), польську шляхту й інтелігенцію Галичини (1882) — Куліш був дуже послідовним: щоразу намагався опанувати несприятливу для розвитку української культури ситуацію, пробуючи знайти шляхи для національно-культурного поступу рідного народу навіть у співпраці з його гнобителями.

Суть суперечливих філософсько-правових шукань Куліша, який у 40—60-х роках був схильний ідеалізувати народ і підносити республікансько-демократичні традиції козаччини, а в наступних десятиліттях акцентував на негативних явищах у процесах демократизації й орієнтувався на «культурну путь Владимирську» та «царське правоправство», полягає знов-таки у віддзеркаленні ним двох різних тенденцій в історії українського державотворення: монархічної (доба Київської Русі й Галицько-Волинського князівства) і республіканської (Запорозька Січ, Гетьманщина).

Лейтмотивом Кулішевих змагань упродовж усього життя було двоєдине прагнення: зберегти національне обличчя українського народу, його мову й культуру, звичаї і традиції, закласти основи національно-самобутньої української літератури — і водночас європеїзувати українців. Орієнтуючи співвітчизників на засвоєння здобутків західної і світової цивілізації, він ревно жадав вивести рідний народ, українське письменство й науку на широку дорогу світового культурного поступу.

Послідовного соціального аналізу дійсності, не освітленого романтичними ідеалами, безкрилого реалізму, надто ж натуралізму Куліш не приймав ні в молодому, ні в зрілому віці. Світ образної словесності, на його переконання, не повинен бути художнім еквівалентом довколишньої дійсності. Художній твір, на його думку, має бути насажений високими ідеалами. Вірець для Куліша — «поэт как представитель нравственного элемента жизни, который упредил в человечестве образную религию, был везде и всегда ее неразлучным спутником и не расстаётся с нею никогда»¹⁷. У поемі «Грицько Сковорода» (90-ті роки) він звеличував унікальну здатність поета бачити за зовнішнім внутрішнє, сховане від людського ока: Тепер хіба поета око Не профанує красоти, Бо зазирає

¹⁷ Куліш П. Последний из Борецких. Исторический роман из недавнего прошлого // Ін-т рукопису ЦНБ ім. В. І. Вернадського НАН України. Ф. 1, № 28529, арк. 11 (автографа-чернетки); арк 15 (біловика-списку).

в жизнь глубоко і бачить Бога чистоти В твореннях рук його премудрих [...] ¹⁸. «Музо! Ти в чудових водах Лети Купаєшся щодня», — гордо заявляв письменник про свою пізню творчість у поемі «Уляна-ключниця» (80-ті роки) ¹⁹.

Літературну творчість він розглядав «как сред[ст]во действовать благотвор[но] на общество» ²⁰. Місце та роль літератури в суспільному житті Куліш звужував до народно-пізнавальних і морально- та національно-повчальних і виховних завдань (виражати національний дух, виховувати народ на засадах загальнолюдської та християнської моралі, національного патріотизму, консолідувати усі верстви нації, плепати національні святощі тощо), підпорядковуючи її вищій, у його уяві, меті — утвердженню гуманізму і формуванню нації.

Усвідомлюючи суперечливий характер творчого процесу, Куліш не раз задумувався над проблемою ваги в творчому акті безпосередньо життєвого, стихійно-органічного та культурно-наукового, засадничо-естетичного первнів. З одного боку, літературна творчість, на його переконання, мусить спиратися на науковий фундамент — письменник має бути добре обізнаний насамперед із національним фольклором, літературою, історією, народною культурою, засвоювати досвід світового мистецтва слова. З іншого боку, він убачав джерело художньої творчості не тільки в духовному освоєнні письменником національної і вселюдської культурно-мистецької та наукової скарбниці, а насамперед в авторській душі, сформованій реальним життям, і розумів, що в творчому процесі незамінну роль відіграють почуття, інтуїція, підсвідоме: «Не мысль холодная научовая, а душа внушае писателю... порив для його художественної особи» ²¹. В ідеалі в творчому процесі, за Кулішевим уявленням, мають гармонійно поєднуватися почуття і думка, мистецька наснага і наукові знання.

П. Куліш був наділений багатогранним письменницьким талантом, який з успіхом виявив у різних художніх формах — прозових, поетичних, драматичних, у переспівах та перекладах, літературній критиці, публіцистиці, науково-популярних історичних нарисах і численних листах. Він розпочав творчу діяльність прозовими спробами і в 40—50-х роках виступав передусім як прозаїк, рідше — як поет. У наступному десятилітті звертався здебільшого до прозових і поетичних форм, пробував сили в драматургії, на рубежі 60—70-х років пере-

¹⁸ Куліш П. Грицько Сковорода // Твори: У 6 т. Л., 1909. Т. 2. С. 330.

¹⁹ Куліш П. Уляна-ключниця (1685—1870) // Там же. С. 206.

²⁰ З листа до Параски Глібової від 6 квітня 1862 р. // Червоний шлях. 1924. № 8—9. С. 282.

²¹ З листа до Г. Галагана від 9 лютого 1857 р. // Киев. старина. 1899. Кн. 9. С. 345.

співував і перекладав Біблію. У 80—90-х роках працював переважно над поетичними й драматичними творами, переспіваними та перекладами, частково — над белетристикою. Наприкінці 50-х — у 60-х роках утвердився як провідний український літературний критик і публіцист. Писав українською і російською мовами. Його російськомовні твори відбивають здебільшого українську історію та сучасність, пройняті патріотизмом, позначені національним світосприйняттям українця. Називаючи П. Куліша й М. Костомарова «двумя замечательными и талантливыми деятелями украинской литературы», І. Франко водночас відзначав: «Многосторонняя и плодovitая деятельность их принадлежит в значительной мере русской литературе и науке, хотя родная Украина, ее прошлое и нужды ее настоящего являются главным средоточием их интересов и работ» [41, 121].

Літературну творчість Куліш розпочав з опрацювання українських народних казок і фантастичних переказів. Дебютував міфологічно-етнографічними оповіданнями «О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став» і «О том, что случилось с козаком Бурдюгом на Зеленой неделе». Виразніше виявив творчу індивідуальність в «повести из народных преданий» «Огненный змей» (1841). Ці романтичні притчі про неминуче покарання долею за порушення національно-патріархальних і християнських традицій, звичаїв та обрядів прикметні елементами народної демонології та християнської алегорії, досить вдалим переплетенням побутово-реальної та казково-міфологічної площин зображення.

Віддавши данину модній тоді гоголівській фантастиці, а також «котляревщині» — в «уривку з казки» «Циган» (1841), обробленому українською мовою в комічно-бурлескному стилі, Куліш далі пішов шляхом ледь чи не винятково серйозного тону й високого стилю, поєднуючи буденне й піднесене, реальне й ідеальне, часом містично-християнське, але майже без елементів народної демоно. огії та похмурої фантастики. Вже 1844 р. його ранні комічно- й міфологічно-етнографічні проби «були перекреслені», за висловом Ю. Шевельова, «демонстративно аристократичною «Орисею»²².

Це оповідання-ідилію Куліш написав на матеріалі шостої і частково сьомої пісень Гомерової «Одіссеї». Зберігши багато в чому їх сюжетну канву, він цілком замінив античні реалії на український колорит, перенісши дію в часи гетьманщини (на основі дивовижної, як йому здавалося, подібності старосвітських українських звичаїв до звичаїв патріархальних

²² Шерех Ю. (Шевельов Ю.). Кулішеві листи і Куліш у листах // Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеологія. К., 1993. С. 53.

народів, зображених в «Одіссеї»). Крім того, в сюжет «Орисі» вплетено народну легенду про Турову кручу.

В центрі Кулішевої ідилії — ідеал усезагальної гармонії людського, конкретніше — національного буття в його історичній ретроспекції: поетизуються любовна взаємність, материнство, родинна злагода, козацько-старшинський хутірний побут, близькість старосвітської людини до природи, уявна суспільна згода серед соціально неоднорідних хуторян.

Загальнолюдське в Кулішевій ідилії тісно переплітається з національно-патріотичним. Що ж стосується ідеалізації в ній старосвітщини, хутірного життя на лоні природи, то це цілком відповідає жанровим вимогам романтичної ідилії, яку створив автор «Орисі», назвавши її в підзаголовку «ідилією». Мистецька вартість цього твору й полягає саме в тому, що він є досконалим художнім зразком романтичної ідилії в українській літературі. Вперше надрукована в «Записках о Южной Руси» (1857), «Орися» потім неодноразово перевидавалася, ставши класичним набутком нового українського письменства.

В історію української літератури Куліш увійшов насамперед як автор першого українського роману «Чорна рада. Хроніка 1663 року». Ще 1846 р. він створив два тексти «Чорної ради» — український і російський, але через арешт і заборону друкуватись тривалий час не міг видати їх цілком. 1856 р. опрацював нову українську редакцію роману й випустив її в світ окремою книжкою на початку наступного року. Тоді ж переробив «вільний переклад» «Чорної ради» російською мовою, дотримуючись у ньому більше, ніж в останній українській редакції, тексту 1846 р.

У європейських літературах першої та другої третини ХІХ ст. розвивалися два рівноцінні, але естетично різні підходи до зображення історичного минулого. Один із них, започаткований В. Скоттом і продовжений А. Мандзоні, О. Пушкіним та іншими, полягав у прагненні митців за допомогою творчої уяви, опертої на документальні матеріали, відтворити конкретно-історичну картину епохи. Для другого підходу, прихильниками якого були В. Гюго, А. де Вінї, М. Гоголь, Т. Шевченко та інші, характерні яскравіше вираження авторських поглядів і почуттів, суб'єктивного осмислення історії, зіставлення або, частіше, протиставлення минулого й сучасного, звернення до символічного малюнка, фольклорної патетики та умовності.

У своєму першому російськомовному історичному романі «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» (1843), побудованому як притча про сотникового сина-грішника, якого доля карає за непослух батькові, зневаження патріархальних традицій козацько-старшинських родів

і національне відступництво, Куліш поєднав вальтерскоттівський історико-етнографічний коментар із гоголівським протиставленням героїчного минулого сучасності, далекій від колишньої національної слави та величі, а також з руссоїстським вивищенням «природного стану» над «цивілізацією», якому надав національного забарвлення. Крім того, в цьому творі помітні початки Кулішевої теорії культурництва (обґрунтовується потреба зосередитися на пізнанні й збереженні самобутньої української культури).

У наступних спробах змалювати національну старовину в художній прозі Куліш пішов шляхом вальтерскоттівського відображення історії. В епілозі до російського видання «Чорної ради» він прямо протиставив свою історико-повістувальну манеру гоголівській. За словами автора, в «Чорній раді» він виконав «задачу, которой до сих пор не смел задать себе ни один малороссиянин, именно — написать на родном языке исторический роман, во всей строгости форм, свойственных этого рода произведениям», тобто творам вальтерскоттівського типу. Явно перебільшуючи, він навіть твердив, що «подчинил всего себя былому», а тому його твір вийшов «не романом, а хроникою в драматическом изложении»²³. Тимчасом у «Чорній раді» художньо виражені й авторські філософсько-історичні погляди. Власне, Куліш створив свою модифікацію вальтерскоттівського роману, яка порівняно з творами шотландського романтика відзначається більшою ідеологізацією та філософічністю і має не концентричний, а хронікальний тип сюжету.

Використавши частково фольклорний матеріал, Куліш у «Чорній раді» сперся насамперед на архівні документи й літописи, прагнучи до максимальної точності у викладі історичних фактів, описах народних звичаїв і побуту. Твір побудовано на зображенні перипетій, пов'язаних із відомою історичною подією — «Чорною радою», що відбулася в Ніжині 1663 р. Відомості про них Куліш почерпнув з літописів Самовидця й Г. Грабянки. Політичним стрижнем роману стало припущення Г. Грабянки про те, що «два союзніе мужи» — наказний (тобто тимчасовий) гетьман Сомко й паволоцький полковник Іван Попович могли б, якби довше жили, спільними зусиллями об'єднати Правобережну й Лівобережну Україну під рукою московського царя.

Водночас у «Чорній раді» Куліш передусім митець слова, а не вчений-дослідник. Якщо «Михайло Чарнышенко» ще ряснів численними покличками на документальні джерела й непомірним їх цитуванням, а образ автора виступав в іпостасях

²³ Куліш П. Твори: У 2 т., 1989. Т. 2. С. 463, 476.

не тільки письменника, а й історика, етнографа, антиквара, то в «Чорній раді» Куліш обмежився словником малозрозумілих слів і послідовно дотримувався викладу від імені розповідача. Завдяки цьому знизилось експліцитне й зросло імпліцитне вираження авторської позиції. Романіст уже не стільки описує, розказує чи пояснює, скільки показує й виражає, змальовуючи яскраво сцени й епізоди, подаючи жваві діалоги й полілоги, характерні репліки окремих людей. Робить це він природно й майстерно. З успіхом удався письменник до художнього вимислу. В романі діють історичні (гетьмани Я. Сомко, І. Брюховецький, ніжинський полковник В. Золотаренко, генеральний писар М. Вуяхевич) і вигадані особи; не забуто й про «романічний» інтерес, який, згідно з поетикою вальтерскоттівського роману, досягається зображенням якоїсь «приватної події».

У «Чорній раді» дві сюжетні лінії — історична й любовна, традиційні для поезики вальтерскоттівського роману епізоди й ситуації.

В романі правдиво відтворено соціальні суперечності в Україні після переможної визвольної війни та приєднання до Московського царства: між поміщиками й селянами, шляхтою і міщанами, міщанами й козаками, козаками й селянами, запорожцями й городовими козаками («кармазинниками»), старшиною і рядовим козацтвом. Одним із наслідків цих суперечностей і стала «чорна рада», в якій узяли участь народні низи — «чернь» (звідси й назва ради).

Функцію композиційного стрижня виконує романічний мотив дороги. Аж до центральної, кульмінаційної події — «чорної ради» твір складається із сцен-зустрічей і сцен-зіткнень колишнього паволоцького полковника, а тепер священика Шрама (прототипом його став уже згаданий Іван Попович) і молодого Шраменка, які подорожують по Лівобережжю, з окремими особами та групами людей. Крізь сприймання головним чином цих двох героїв письменник показує життя й соціальну психологію різних станів і верств тогочасної України.

Історично правдиво змалювавши соціальні та міжнаціональні відносини, Куліш дав їм суб'єктивне тлумачення. Основні персонажі «Чорної ради», виявляючи своє ставлення до суспільно-історичних подій, власну «філософію життя», постають живими психологічними типами, переконливими суспільними та індивідуальними характерами (дещо блідніше, щоправда, змальовано жіночі образи) і водночас несуть певну ідею, закладену в них автором. Різноманітність позицій персонажів відбиває Кулішеві уявлення про існуючі суспільно-політичні орієнтації, моральні переконання та життєві цінності. Ідеалом Сомка й Шрама є українська автономна феодальна

держава (гетьман говорить про союз з Москвою на основі Гадяцьких пунктів, що їх підписав Виговський з поляками 1658 р. і які обумовлювали ширші, ніж у Березневих статтях Переяславської угоди, можливості для формування української державності); Божого чоловіка (кобзаря) — індивідуальна моральна чистота, духовне самовдосконалення; «юродствуючого» запорожця, курінного отамана Кирила Тура (своєрідного байронічного героя на український лад) — ірраціональне життя за незвіданими законами серця; старого запорожця Пугача — соціальна рівність, демократична козацька республіка, знищення форми приватної власності, втілення в життя месіанського — соціально-визвольного — призначення Запорозької Січі; пана Череваня — заможне хуторянське життя; Петра й Лесі — сімейна ідилія. «Чорна рада» побудована на протиставленні ідеологічних і моральних позицій різних персонажів, що характерно для романного мислення Куліша.

Центральним у «Чорній раді» є конфлікт, який став наскрізним у творчості Куліша, — між державобудівничим і руйницьким первнями в українській історії. Перший у романі уособлює старшина городових козаків (Сомко, Шрам), друге — запорозька стихія і національно несвідома, схильна до соціального бунту частина селян і міщан. У виснажливій боротьбі цих двох сил — державобудівничої, культуротворчої та руйницької — і вбачає письменник трагедію України.

Автор «Чорної ради», з одного боку, поетизує Запорожжя, де «воля ніколи не вмирала, давні звичаї ніколи не забувались», а з іншого — показує запорозький військовий уклад як вибухонебезпечне явище, загрозливе для громадянського миру і формування гетьманської держави.

В образах «юроди» Тура, ортодоксальних «січових дідів» та інших низовців-бурлак Куліш показав, що «запорозькі порядки» й звичаї входили в суперечність із громадським укладом Гетьманщини, де треба «жити по-людськи», «женитись та господарювати» [1, 159, 160], і становили загрозу підвалинам патріархальної сім'ї. Історіософського сенсу набуває двобій між Кирилом Туром і Петром Шраменком, символізуючи боротьбу в українській історії двох різних формувань серед козацтва — запорозького, в його крайньому свавільному вияві, і городового, що плекало патріархально-сімейні традиції та прагнуло до розбудови громадянського суспільства, правової держави та підтримання порядку.

Поряд з поетизацією героїчних акцій козацтва, шляхетних і самовідданих характерів Шрама, Сомка й Кирила Тура в ряді сцен та епізодів «Чорної ради» без прикрашення змальовано українське життя часів Руїни. Заслугою Куліша є те, що він зумів створити в романі багатобарвний, різнобічний, а тому

живий і повнокровний образ козацької України 1663 р. Цей образ, у якому сконденсовано характерні особливості багатовікової історії Русі-України, символізує її драматичну, а то й трагічну долю, либонь іще від часів занепаду Київської Русі, а особливо в добу козаччини та й навіть, завдяки пророчій інтуїції автора, у визвольних змаганнях ХХ ст. Шукаючи в українській старовині «исторического смысла и поэзии», Куліш через символічний образ «нешасливої старосвітщини» переконливо показав, що хаос в українській історії, втрата державної самостійності Русі-України були спричинені насамперед соціальним розбратом, класово-становою боротьбою, руїницькими діями свавільних, національно безвідповідальних або й несвідомих елементів серед різних верств самої української народності (козацької старшини, запорожців, міщан, посполитих), князівськими й старшинськими міжусобицями, егоїстичною пристрастю національних провідників до гетьманування, їхньою виснажливою боротьбою за владу, неспроможністю й небажанням національних сил об'єднатися в боротьбі проти чужоземних загарбників.

Відтак автор приводить читача до думки про необхідність єдності й згоди серед українського народу. В першій редакції «Чорної ради» ця головна повчальна ідея була навіть висловлена розповідачем прямим текстом — в останньому абзаці роману, як логічний висновок з нього, його підсумкова сентенція: «...скільки то було в нас на Україні добрих і розумних людей, та як то все те нінащо обернулось через безладде, що не зуміли, як заповідав батько Хмельницький, усі уодно стояти!»²⁴ Знявши, з цензурних міркувань, у другій редакції твору це пряме формулювання його стрижневої політичної думки, Куліш залишив її вираження розвитком художньої дії.

Прикметно, що ідеалізований гетьман Сомко, осмислюючи гіркий досвід Речі Посполитої, усвідомлює, що найбільшу загрозу безпеці національної феодальної держави становить загострення станових суперечностей. На його думку, щоб уникнути соціального і національного катаклізму, екстремізму тих чи інших суспільних груп, треба кожній верстві дати певні привілеї: «нехай у мене всяке, нехай і міщанин, і посполитий, і козак стоїть за своє право; тоді буде на Україні і правда, і сила» [1, 72]. Шрамів заклик «Блюдіться, да не порабощенні будете!» [1, 42] виражає ідею станового примирення, громадянської згоди, національного згуртування і єдності українського народу в боротьбі проти чужоземного поневолення і для відвернення небезпеки національної катастрофи як наслідку соціальної революції.

²⁴ Чорна рада, або Нешаслива старосвітщина. Написав П. Куліш, року Божого 1846 (Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Від. рукопис. фондів і текстології. Ф. 18, № 31, арк. 155).

Конкретно-історичне зображення не вичерпує змістового багатства «Чорної ради». На думку Д. Чижевського, у ній як романтик «Куліш не менше «символіст», ніж Шевченко, — за картиною бурхливих подій і боротьби різних людей він бачить щось глибше, загальне, боротьбу «правди та кривди»; символічні для нього й співи кобзаря: пісні його, «як чари», він сліпий, як Гомер, та «бачить те, що видючий зроду не побачить»; символічна й постать такого земного Іванця Брюховецького — його згубна агітація, ніби якісь «чари». Символічні краєвиди — ніч, від якої «думка розжевріє, як від Божого слова», «Київ — Єрусалим»... Символічні й постаті запорожців, що, за всієї їх реальної масивності, «як той сон», бо їм «усе... дурниця: чи жить, чи вмерти...»²⁵.

Над конкретно-історичним, історіософським змістом «Чорної ради» вивищується релігійно-філософський. Прикметна суб'єктивна ідеологізація в романі постаті народного співця, чия позиція авторові теж близька. З того, що Шрам і Сомко не зуміли нічого вдіяти «супротив лихої української долі» [1, 170], письменник робить свій висновок. «Державницькій ідеї» козацької старшини він протиставляє християнську мораль Божого чоловіка, наділеного духовним аристократизмом кобзаря. Гетьманство, багатство, перемога над ворогом, почесні — все це марнославне, вважає той. А щастя людини — в її праведності. Усвідомлюючи, як і Тур, суєту земного буття, примарність політичних діянь, кобзар прагне звеличити людську душу. Трагічному розриву між ідеальним і реальним він і курінний отаман протиставляють потяг до ірреального як «вічного блаженства». За словами Д. Чижевського, «Божий чоловік і Кирило Тур є символами... містично-християнських мотивів ідеології раннього Куліша» — «ставлення до історії, до дійсності, до життя, з якоюсь «християнською іронією» або й «романтичною іронією», як до грашки, до дурниці... мотивів, які — як він тоді гадав — є провідними мотивами українського життя»²⁶. Так наприкінці роману відбувається зміна ракурсу зображення з національно-історичного на релігійно-філософський. Спостерігаємо своєрідну романтичну «втечу» автора в людську душу як останній притулок небуденної особистості в гріховному, невлаштованому світі. Історичну «правду» утвердити не вдалося — Куліш возвеличує непереможну внутрішню «істину», «правду серця».

Історичне буття виявляється минущим, відносним, а отже, й неістотним, тоді як абсолютним смислом наділяється сакральний час — вічність, Бог. А тому, підсумовує автор, людина має думати не так про свою участь в історичних звершеннях,

²⁵ Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль, 1994. С. 422.

²⁶ Там же.

як про зв'язок із Богом, спасіння душі, входження в сакральний час.

Зобразивши, отже, дисгармонію в суспільному житті, Куліш водночас залишив людині надію на гармонію внутрішню, душевну. Крім того, змалювання історичних катаклізмів у романі завершується ліричною тональністю: автор повідомляє про нову подружню пару — Лесю й Петра. А це теж свого роду концептуальний фінал: герої Куліша приходять до гармонії в особистому житті, в національній патріархально-сімейній ідилії. То вже вказівка не тільки на індивідуальну, а й на національну перспективу — патріархальна сім'я уявляється авторові запорукою збереження української самобутності, прадідівських звичаїв і традицій, народної моралі та й самого народу.

«Чорна рада» відразу ж після виходу в світ здобула широке визнання. Її високо поцінували Т. Шевченко, М. Костомаров, І. Франко не тільки відзначив, що це «первый большой украинский роман, основанный на тщательном изучении истории и написанный прекрасным языком», а й назвав її «найкращим твором історичної прози в українській літературі» [41, 132, 186].

Кілька прозових текстів Куліш спеціально присвятив історії рідної Сіверщини початку XVII ст.: незакінчений соціально-історичний роман «Алексей Однорог» (первісна назва «Северяки», 1852), «отрывки из исторического романа» — «Встреча», «Братья», «Два стана», які є спробою продовження «Алексея Однорога», історичну повість «Порубежники» (1864). У них показано вторгнення на Сіверську землю 1604 р. військ Лжедмитрія I, який ішов походом на Москву з метою відвоювати в Бориса Годунова царський трон, і неоднозначну реакцію різномірного населення Сіверщини на цей завойовницький рейд.

Одними з першорядних у названих текстах є проблеми історичного занепаду патріархально-ідилічного буття, нищення його під дією зовнішніх чинників (внутрінаціональних та чужоземних) і взаємодії національно-самобутнього й західноєвропейського. З одного боку, показано, як запорозьке «воинское братство», своєю легендарною героїкою залучаючи до себе молодь із Сіверської України, загрожує таким чином зруйнувати збережений там патріархально-ідилічний світ. А з іншого боку, в цей світ вривається експансія з Заходу і Сходу — з Речі Посполитої та Московії. Подавшись на Січ, два сини стодвадцятилітнього старця пішли далі порізно: менший брат виріс у запорозького отамана Харла Дожени-Каторгу, а старший став «паном Владимирком», знярядцем єзуїтства. Письменник протиставляє «два стани» — «полуварварское, или, пожалуй, патриархальное, рыцарство запорожское» і по-

льсько-шляхетське «рыцарство цивилизованное»²⁷. Релігійно-політичні й культурні орієнтації обох братів та обрані ними життєві шляхи символізують крайні тенденції в історичному розвитку українства, яке розривається між прагненнями опанувати культурні вершини світової цивілізації і зберегти власну національну ідентичність. Змалювавши драматичне, а нерідко й трагічне зіткнення патріархально-ідилічного світу з патріархально-військовим і з західною цивілізацією, Куліш висловився за гармонійне поєднання старовинних національних традицій з новітньою європейською освітою та культурою.

Подібне спрямування мають і його прозові твори 50-х — початку 60-х років на сучасну тему. Характерний сюжетний хід — одруження освіченого парубка з дівчиною-хуторянкою, що мало символізувати синтез цінностей цивілізації і «природного стану», поєднання європейської освіти й культури з мораллю і національною самобутністю «раю-хутора», опрацьовано в романі «Искатели счастья» (написаний у 50-х роках, опублікований 1903 р.), де автор спробував зобразити взірць цілої «аристократично-демократичної родини», й у повісті «Майор» (1859).

Натомість у повісті «Другой человек» (1861) змальовано негативний приклад впливу чужої цивілізації на усталені родинні взаємини українського села: показано, як під наступом імперської суспільної організації руйнується народна мораль, відбувається відчуження дітей від батьків.

На цих та інших прозових творах Куліша 50-х — початку 60-х років, теж написаних російською мовою і присвячених сучасній соціально-побутовій та психологічній проблематиці, — автобіографічній повістевій трилогії «Воспоминания детства» («История Ульяны Терентьевны», «Яков Яковлевич» — 1852, «Феклуша», 1856), повісті «Украинские незабудки» (1862), художньому нарисі «Поездка в Украину» (написаний 1857 р., опублікований 1862 р.) — позначився вплив не тільки ідей Руссо, романтичної схильності до зображення гіпертрофованих почуттів та ідеалізації характерів, а й натуральної школи в російській літературі та реалізму Ч. Діккенса, одного з улюблених письменників Куліша.

У 60-х роках Куліш створив українською мовою і надрукував ряд *оповідань*, різних за жанровими модифікаціями: романтичну ідилію «Дівоче серце», романтично-баладне оповідання «Гордовита пара», оповідання-анекдоти «Сіра кобила», «Очаківська біда», морально-повчальні оповідання «Про злодія у селі Гаківниці», «Потомки українського гайдамацтва», історичне оповідання «Мартин Гак» (інше історичне оповідання — «Січові гості», написане 1844 р., опубліковане 1861 р.).

²⁷ Куліш П. Два стана // Вестн. Юго-Западной России. 1862. № 10. С. 41, 48.

Оповідання-притча «Про злодія у селі Гаківниці» (1861) торкається проблеми покарання й перевиховання через «братську покуту» сільського злодія. Вихопивши з життєвого потоку оригінальний сюжет, Куліш дав йому своє повчальне витлумачення: громадське самоврядування хуторян, їхня-прадідівська мудрість вищі від правової свідомості й організації суспільства в містах.

Оповідання «Дівоче серце» (1862) за авторським визначенням теж «ідилія», як і «Орися», та на відміну від неї звернене до сучасності. Шлюбом селянської дівчини Оленки й заможного, інтелектуально розвиненого козака Павла Піддубня письменник виразив мрію про органічне поєднання жіночого «правдивого серця» й чоловічого розуму, людини «природної» та освіченої, ідею культурного поступу народу під проводом національної інтелігенції. Перша ситуація оповідання — прагнення Оленки та Ігната-вдовиченка побратися зруйнувалося тим, що парубка взяли у москалі, — нагадує народнопісенні схеми, друга ж (нове, справжнє кохання дівчини, порив до незвіданих висот, що їй відкриваються) — це вже або новаторське домислення фольклорного сюжету, або ж відтворення у власній ідеологізованій інтерпретації випадку з життя.

В оповіданні «Гордовита пара» (1861) предметом романтичного психологічного аналізу стало душевне роздвоєння особистості: вияв в одній людині суперечливих почуттів — кохання, підозрілості й гордовитості. На тлі козацької старовини порушено проблему фатального непорозуміння закоханих, що виникло не тільки на психологічному, а й на соціальному ґрунті. Гордовиті, потайні натури закоханих перешкодили їм вчасно щиро звіритися одне одному й рідним у своїх сумнівах, довели Прохора до шлюбу зі «вбогою сиротою безталанною», а Марусю — зі старим сотником-удівцем і до напівбожевільного стану; врешті-решт, обох після запізнитого прозріння — до самогубства. Письменник осуджує гордовитість, але й симпатизує незвичайним романтичним особистостям-однолюбом.

В українських оповіданнях Куліш зберігає характерне для прози Квітки-Основ'яненка повчальне спрямування сюжету, вдається до дидактичних і пізнавальних сентенцій, висловлених від оповідача чи персонажів як «мораль», що випливає з «фабули» твору, але надає перевагу пізнавальним констатаціям над морально-чуттєвою регламентацією людської поведінки, бо як романтик вірить, що людська вдача, доля, життєві потенції індивіда наперед визначені вищими силами, Богом.

За спостереженням Д. Чижевського, Куліш будує свої «народні оповідання» на «популярно поданих складних психологічних проблемах», «гармонійні типи та ідилічні образи Квітки» «замінює романтичною «розірваністю», в н у т р і ш н і м трагізмом та психологічною ускладненістю»; його кращі оповідання відрізняються від Квіткиної прози «п с и х о л о-

гічною складністю сюжету», тим-то як новеліст він є «гідний романтичний наступник Квітки»²⁸.

Визначним є внесок Куліша в розвиток української ліричної та ліро-епічної поезії. Перша версифікаційна спроба письменника — поема «Україна. Од початку України до батька Хмельницького» (1843) — народилася з його задуму «виразить життя малоросійського народу в епопею». Молодий автор виходив із власної хибної гіпотези про те, ніби «думи наши суть отрывки народной эпопеи», а тому заповзвся шляхом реконструкції втрачених, як йому здавалося, фольклорних текстів і заповнення таким чином «прогалин» у народнопоетичному літописанні відтворити останнє як єдиний історичний епос на кшталт «Іліади». Куліш у передмові до поеми сам зазначив, що «зложив старими словеси новії думи про забутих гетьманів та й попритулював їх до кобзарських дум усюди, де вже діди не пам'ятають, як співати». З дванадцяти дум в «Україні» Куліш склав першу — четверту, пісні про гетьманів Наливайка та Лободу в дев'ятій, десяту й одинадцяті, додав 80 своїх рядків до дванадцятої народної. Крім того, власні думи він інкрустував народнопоетичними вставками, а народні доповнив своїми віршами, намагаючись таким чином пов'язати весь матеріал в єдину цілість. Стилізацію під народні думи й пісні витримано досить послідовно, та все ж «Україна» як компіляція зі стилізованих та автентичних народнопоетичних текстів помітного успіху в тодішнього читача не мала — подібна реконструкція була вже пройденим етапом не тільки в європейських літературах, а й в українській.

У 1861—1862 рр. Куліш створив ряд ліричних віршів і ліро-епічних поем, з яких уклав збірку «Досвітки. Думи і поеми» (1862). Нею він претендував стати Шевченковим наступником у поезії, «докінчати» Шевченкову «роботу», що й задекларував у тодішніх поетичних посланнях-маніфестах «Братові Тарасові на той світ» і «До братів на Україну».

Провідною в збірці є тема боротьби українського народу проти чужоземного поневолення і феодального гноблення, популярна в українських поетів-романтиків 30—40-х років. Кулішеві «думи» (поєми) «Солониця» та «Кумейки» — це явно молодші посестри Шевченкових історичних поем «Іван Підкова», «Тарасова ніч», «Гамалія», «Гайдамаки». У «Кумейках» (1837), за висловом М. Коцюбинського, «благородний поет «Досвіток» еспівав народне повстання на чолі з Павлюком проти шляхти, у «Солониці» (1596)» звеличив народний виступ під проводом С. Наливайка.

²⁸ Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). С. 437, 438.

У «Досвітках», як і в «Чорній раді», Куліш розглядав національно-історичні конфлікти крізь призму соціальних суперечностей. Картину соціальних антагонізмів в Україні, класового розшарування всередині української народності він виразно змалював у «Дунайській думі» (1648—1654). У примітці до першодруку цієї історичної поеми автор спеціально зазначив, що в ній «изображается собственно шляхта украинская», щоправда, ополячена, така, що й рідну мову зневажала як «хлопську».

В другій половині «Дунайської думи» (1863) Куліш не обмежився художнім екскурсом в історичне минуле, а — під очевидним впливом Шевченка — з гіркотою зобразив тяжке становище пригнобленої царизмом сучасної України.

В історично-побутовій poemі «Настуся» оспівано «козацьку волю», що «розлилася по Вкраїні». 1648 р., опоетизовано побут і звичаї старшинсько-козацьких родів, традицію їхнього єднання. На основі народної пісні про Морозенка письменник опрацьовує свій улюблений фольклорний мотив (особливо яскраво відбитий у романі «Михайло Чарнышенко») суперечності двох характерів — «козацького» і «жіночого», сімейного. Уславлюється «завзяття лицарське», козак вивищується над «убогим братом», гречкосієм. І. Франко відзначав у poemі «інтересну постать Настусиної матері» [4, 288], підкреслював, що Куліш дуже добре відчував особливу поетичність селянського способу оповідання, коли пробував у монологах старої Обушихи відтворити «широку, квітчасту, лицарську, козацьку бесіду» [37, 10].

Національно-емоційному озвученню історичного минулого, піднесенню національної самосвідомості українців сприяли не тільки героїко-романтичні поеми, а й лірика «Досвіток». Для неї характерні мотиви «національної туги», оссіанічне викликання духу героїчних предків, апеляції до «козацької слави», оплакування прадідівських могил «живими струнами», пробудження в пам'яті сучасників згадок про старовину («Народна слава», «Родина єдина», «Lago Maggiore»). Упереміж із цим — і «байронічний» мотив самотності та неприкаяності співця в чужому йому сучасному світі («Сам собі», «Старець», «Люлі-люлі», «Святиня»). Поряд з песимістичними констатаціями («Старець») звучать заклики до національного пробудження («Заспів»).

Кращими ліричними віршами в «Досвітках» є ті, в яких Куліш частково відходив від традиційної риторики, характерної для української фольклорно-романтичної поезії, від декларативності й інтимізував свої тексти, виявляв більше власних настроїв, думок, переживань, творчих можливостей, звертався до джерел світової культури. Так, поетичний маніфест «Заспів

(Удосвіта встав я...)» є не тільки декларацією громадянського — народно-просвітницького, «будительського» — спрямування його літературної діяльності («Прокиньтесь, Старії й малії!»), а й творчою сповіддю митця, який радіє, що в нього прокинувся дар віршувати рідною мовою.

Неповторні інтонації підбрав Куліш у сповідально-психологічній мініатюрі медитативного плану «Люлі-люлі» для вираження почуття душевної самотності, що охопило його в «городі великому, великому» (Петербурзі), і для розбудови романтичної опозиції не знаюго нікому вразливого «серденька закритого» — «тихого раю», що цвіте собі «самотою» «потай миру», — світові «лихих людей». Зримий образ ліричного героя постає і в окремих особистісно-психологічних віршах Куліша на любовну тему, написаних 1862 р.: «Присвяті оправного в золото примірника» й «Сонеті» (пізніша назва «Шуканне-викликанне»).

Поставившись згодом критично до романтичного козакофільства «Досвіток», бо був переконаний, що «перед культурним ареопагом народів» українець має величатися не військовими звитягами, а духовними здобутками, культурними звершеннями, Куліш у «Передньому словці» до третього видання збірки (1899) висловив сподівання, що «серед непомірної ідеалізації, серед мізерних ілюзій, серед фанатизму національності прогляне... читачеві хоть такий світ у цих «Досвітках», яким наше око вдовольняється серед удосвітньої темряви». Письменник мав на увазі передусім історіософську поему «Великі проводи (1648)».

Поет у «Великих проводах» охоплює поглядом ледь не всю Україну літа 1648 р., безпосередня ж дія відбувається в Гадячі, Лубнах і на берегах Дніпра. За панорамою зображення, струнким сюжетом, розвиненою художньою дією, її освітленням під кутом зору різних персонажів, змалюванням численних сцен та епізодів ця поема наближається до жанру роману у віршах. У ній обидві сюжетні лінії — історична й любовна — злиті воедино, і поет через показ суспільних катаклізмів та людської трагедії замислюється над складною діалектикою загальнолюдського, класового, національного, релігійного й особистого. Добро й зло, милосердя й жорстокість, пляхетність і підступність, вірність і зрада — все це різьблене переплітається в поемі, де не стільки відтворено історичну реальність, як подано суб'єктивну візію письменника-романтика.

У поемі Куліш намагається щонайяскравіше показати життєві суперечності в тогочасній Україні. Становище простолюду, неодноразово підкреслює поет, було надзвичайно тяжке, адже шляхта, не гребуючи вмочити «в людську кров руки», загарбала собі землі й нещадно експлуатувала голоту, жорсто-

ко знущалася з повстанців. Не дивно, підводить автор читача до висновку, що народ клекотів грізною, а часом і сліпою ненавистю до панства. А це надзвичайно ускладнювало визвольну й разом миротворчу місію Голки.

Не ідеалізуючи ні шляхту, ні ксьондзів та понів, Куліш не уникає зображення нечуваних жорстокостей і з боку повсталих. Так, він показує, як козацькі «гайдабури» хотіли зруйнувати церкву, в якій сховалися від народного гніву польські та ополячені шляхтичі, уніати, євреї-здирики. Голка рішуче виступає проти стихії натовпу: «Не дозволю кров людську Марне розливати!» [1, 339].

Показом того, яку велику небезпеку таїть у собі зневаження загальнолюдської моралі, втрата гуманістичних орієнтирів у народно-визвольній боротьбі, застереженням проти революційного насильства («Підійметесь, розіллете Кривавії ріки, А прийде час, провалитесь В страшну тьму навіки» [1, 330]) ця філософсько-історична поема-попередження була звернена в майбутнє.

Вищість загальнолюдських цінностей над класовими та конфесійними інтересами символізує кохання Голки і панни Рарожинської, яка заради нього зреклася «католицтва і панства». Проте жорстокий світ, що його роздирають класові, національні та релігійні суперечності, брутально відкидає гуманістичну проповідь лицаря, який, за авторським висловом, надто «рано» «піднявсь» «Необачних, безталанних Розуму навчати» [1, 351], і нищить закоханих. Такий трагедійний розвиток художньо-історичного сюжету завершується в поемі легендою про втопленницю Рарожинську, яку Україна «навчила любити» і яка щороку «на Івана на Купала» «обходить, в білих шатах, Усю Україну», вливаючи в серця її дітей «зцілюючі чари» любові. Завдяки цій художньо-фантастичній умовності фольклорно-міфологічного походження поема набуває не трагічного, а оптимістичного звучання; її художній світ кореспондує з ретро — на перспективу, а виражена в творі проповідь гуманізму безпосередньо спрямовується на авторську сучасність.

Історія в уявленні Куліша-романтика приховує в собі заповітні таємниці, які не кожному дано розгадати. Поставлені у «Великих проводах» історіософські проблеми (у чому повчальний смисл історії? які її заповіді і хто спроможен їх збагнути?) Куліш розв'язує з притаманним йому історичним оптимізмом, на засадах філософського ідеалізму та християнського братолюбства. Їх можуть збагнути кращі, не засліплені класовими почуттями й упередженнями представники творчої та наукової інтелігенції, хуторян і шляхти, які підносяться над вузькостановими інтересами до усвідомлення загальнонаціональних і загальнолюдських пріоритетів. На них «Чистий

Дух» Божий покладає місію просвіщати «безталанних», надихати їхні серця любов'ю, сіяти зерна миру й злагоди в суспільстві.

Що ж стосується національної волі, то Куліш сподівався на визволення України з-під влади Росії десь у далекому майбутньому мирним, ненасильницьким шляхом. Так, у філософсько-історичному вірші «Три брати» (1869) — алегорії на історичні конфлікти між українським, російським і польським народами — він пророкував, що український народ визволиться з московської неволі «без крові, без заліза, Без темниць і ката» — «Слобониться словом правди, Волею науки, І розв'яжуться навіки Невільницькі руки. І народам буде люба Чиста його слава, Що без крові й людодїства Серед них постала».

У «Досвітках» Куліш, беручи, за його фігуральним висловом, «бандуру Мужичького сина», наслідував ранню поезію Шевченка в темах, образах, мотивах і стильовому оформленні, надміру припадав до уснопоетичного джерела, використовуючи традиційні фольклорні образи, прийоми звернення і відповіді, усталені метафори й епітети, подвійні слова, вставляючи в текст своїх творів народнопоетичні вислови й навіть цілі рядки, перефразовуючи народнописенні строфи. Звідси творам «Досвіток», за винятком хіба що «Заспіву», віршів «Что есть мнѣ и тебѣ, жено?», «Люлі-люлі», послання «До Данта, прочитавши його поему „Пекло“», почасті «Великих проводів» і «Настусі», бракувало художньої неповторності, особистісного авторського бачення. Та й версифікаційна техніка Куліша була далекою від Шевченкової віртуозності, тимто коломийкові ритми «Досвіток» досить монотонні (переважно тонічний вірш із рівномірним чергуванням наголосів, одноманітне використання хореїчної стопи, хоч у «Великих провадах» помітна спроба до розширення ритміки і строфіки). Усе це дало підстави І. Франку відзначити згубний художній вплив творця «Кобзаря» на автора «Досвіток» і відвести останньому «перше місце в числі епігонів Шевченка» [33, 234].

Тим часом іще до створення «Досвіток» Куліш усвідомлював, що українським поетам треба позбутися наслідування «Кобзаря» і прагнути виявити власне творче обличчя. Так, у листі до початківця О. Остапенка-Біленка від 29 вересня 1860 р. він обгрунтував цю настанову з філософсько-естетичного погляду в популярно-образній формі: «Шевченкова поезія обладає Вами так, що не дає Вам і разу бринькнути на своїй власній струні. Як увійдете більш у силу народної пісні і народної мови, тогді слобонитесь од сього пана. Добрий він пан, а все пан! Воля ж у словесности — найперше діло. Треба, щоб чоловік сам собі паном був: оттоді він справді чоловік буде!»

Проте на початку 60-х років силове поле «Кобзаря» виявилося настільки потужним, що Куліш-поет не міг вирватися з-під його знеособлюючого впливу. У «Досвітках» він ішов за характерною для українського письменства традицією фольклоризації поезії та олітературення народнописаних мотивів, образів, мовних зворотів тощо. Загалом традиційні за змістом (за винятком «Великих проводів» та кількох ліричних віршів) і формою (крім послання «До Данта», складеного терцинами, та ще, може, ряду строфічних і ритмічних спроб у різних творах) «Досвітки» закріплювали цю фольклорно-романтичну тематично-стильову лінію в розвитку української поезії, залишаючися до початку 80-х років найпомітнішою після Шевченкового «Кобзаря» поетичною збіркою в українській літературі.

Коли ж у «Передмові» до петербурзького видання «Кобзаря» 1867 р. М. Костомаров зауважив: «Після Шевченка, хто схоче на тій же кобзі грати, навряд чи скаже що-небудь нове і навряд чи стануть його слухати», то Куліш з ним погодився: «...это совершенная правда. Нам надобно в родной поэзии брать новые, еще небранные ноты»²⁹. Ці «нові ноти» він спробував узяти в наступній збірці віршів «Хуторна поезія» (1882). У ній відбилася тодішня переоцінка Кулішем української історії і насамперед — козаччини. Збірка побудована як національно-культурницький маніфест та історико-політичний памфлет — у ній переважають суспільно-політичні та естетичні маніфести («До кобзи», «На сповіді», «Епілог»), осуджувальні або хвалебні послання («До Шекспіра, заходившись коло українського перекладу його творів», «До рідного народу, подаючи йому український переклад Шекспірових творів», «До пекельного наплоду»), інвективи проти козаків-«руїників» та їх співців («Псалтирна псалма», «До старої баби»), проти «сліпого демона тісноти» Миколи I («На незабудь року 1847»), оди на честь Петра I і Катерини II («Гімн єдиному цареві», «Гімн єдиній цариці»). В дусі європейської просвітительської традиції XVIII ст. письменник зробив художнє слово засобом прямої пропаганди своїх суспільних поглядів (поєднуючи поезію й публіцистику, він, щоправда, подекуди втрачав чуття естетичної міри).

У поетичних текстах «Хуторної поезії» варіюється думка, що козацькі повстання й війни проти шляхти — польської та української — це виступи «руїників» проти «культурників». На карб Б. Хмельницькому Куліш поставив розбудження темних сил юрби, закономірним наслідком Хмельниччини назвав Руїну та Коліївщину (вірш «Покута козацького батька»), а

²⁹ Куліш П. А. Воспоминания о Николае Ивановиче Костомарове // Новь. 1885. Т. 4. № 13. С. 73.

задумуючись над тим, «чом воно так сталося», що «в спад неволя нам одна досталась, А наше надбанне чужаки взяли доходив висновку, що «Не мечем було нам Польщу воювати Розумом, талантом, словом тим святим» — бо «Хто меч воює, од меча і згине» («Ключ розуміння» [1, 389—390]).

Поет стверджував, що для блага України треба просвіщати й надихати ідеями гуманізму, національної рівноправності та взаємоповаги свій і сусідні народи, викривати власних і чужих «хижаків», бороти зло «Серед панів жорстоких і мужиків мізерних» («Ода з Тарасової гори»), будити національну свідомість у багатих і вбогих, працювати на ниві культури, плекати «рідну мову».

У «Хуторній поезії» вчувається відгомін просвітительської раціоналістичної доктрини «освіченого» абсолютизму. Зразок просвічених монархів поет силкується представити Петра та Катерину II, на честь яких, повертаючись до класицистичної одописної традиції, складає гімни. В окремих творах збірки «Хуторна поезія» («Історичне оповідання», «Несповіді», «Гімн єдиному цареві», «Гімн єдиній цариці»), збірки «Дзвін» («Подвижники свободи», «Петро да Катерина», «Він вона», «Двоє предків») і в поемі «Грицько Сковорода» Куліш підносив цих самодержців за те, що вони «з московських пустирів Америку зробили», перетворили «статарену Москву», разом і Україну на цивілізовану європейську країну, врятували українське суспільство від саморуїнації, до чого могли призвести козацько-гетьманські міжусобиці, соціально-станова боротьба. Ідеалізовані постаті Петра й Катерини виступають, на думку Є. Маланюка, образними чинниками, символами українського державотворення — спонуками до появи в майбутньому будівничих нашої держави³⁰.

Ідеал просвіченого монарха працював у Куліша на розвінчання сучасних йому російських царів; так, в одному з крашків в українській поезії зразків політичної лірики «На незабуду року 1847» він гнівно затарував Миколу I. Якщо ця політична інвектива спрямована тільки проти одного, конкретного царя, то інша — «Слов'янська ода. Відгук на панславистичне гукання по Європі російського архістратига Скобелєва» — проти всієї самодержавної Росії.

Громадянськими та естетичними маніфестами, панегіриками, історіософськими медитаціями (часто у формі послання), політичними й соціальними інвективами не вичерпується жанрово-стильове розмаїття «Хуторної поезії». Так, у лірико-філософській медитації «Молитва» Куліш дав блискучий

³⁰ Маланюк Є. В Кулішеву річницю (1897) // Маланюк Є. Книга спостережень. Проза. Торонто, 1962. Т. 1. С. 116.

разок інтелектуально-рефлексійного стилю, виразивши релігійно-позитивістське світосприймання високоосвіченого українського інтелігента останньої третини ХІХ ст. Вже саме поетичне освоєння та образне переосмислення наукової лексики в цій релігійно-філософській медитації (ліричний герой називає себе «молекулом космосу») було новаторським у тогочасній українській літературі.

Куліш робить спроби психологічного самоаналізу у «Вірші першої Давидової псалми». В медитації «Слово правди, присвячене Ганні Барвінок» маніфестація естетичних поглядів, історіософські роздуми «бідолахи сина» про «нелюдську муку» «матусі України» (з вираженням віри в її воскресіння) поєднуються з його щирою громадянською сповіддю, віршовою автобіографією.

У відгуках на «Хуторну поезію» І. Франко критично оцінив її зміст, але зазначив водночас, що «форма у всіх поезіях дуже гарно викінчена», «єсть майже бездоганною» [26, 178, 353]. За спостереженням І. Франка, версифікаторське новаторство Куліша в «Хуторній поезії» та наступних поетичних творах полягало в «рішучому розриві» із стилізуванням під Шевченка, у звільненні від знеособлюючого впливу народної думи та пісні і в освоєнні літературних форм поетичного самовираження; у 80—90-х роках Куліш стає на «нову, більш європейську дорогу поезії — т[ак] зв[аної] рефлексивної», «находить свой собственный тон» [33, 173, 259; 41, 149, 288].

Вершиною поетичної творчості Куліша стала збірка «Дзвін» (1893), складена з віршів і поем 80-х — початку 90-х років. У ній автор значною мірою продовжив свій віршовий громадянсько-естетичний маніфест і політичний памфлет, розробляючи науково-публіцистичний, полемічний і сатиричний стилі української політичної, філософсько-історичної та громадянської лірики. Він знову закликав края очиститися від «руїнних гріхів» і «духом незлобним, умом благородним культурі спасенній» служити (громадянсько-естетичний маніфест «Заспів (У дзвона дзвоню я...»).

Полемізуючи з Шевченковим революційно-романтичним осмисленням козацької історії та сучасної української дійсності, Куліш у посланні «Останньому кобзареві козацькому» доводив, що не «воля з панським правом на Вкраїні билась», а «з порядком господарським Бились гайдамаки...» Водночас навіть і в 80—90-х роках Куліш уважав себе наступником Шевченка — як виразника національної свідомості, патріархально-хліборобської моралі, речника національної злагоди, національно-культурного просвітництва, деміфологізатора гетьманської слави.

Символічними взірцями для майбутніх творців української держави автор «Дзвону» зобразив не тільки російських царів, а насамперед перших українських державників — київських князів Володимира Великого та Ярослава Мудрого.

Політичні інвективи «Дзвону» спрямовані проти письменників-«козакоманів» і критиків «Истории воссоединения Руси», «Хуторної поезії» та «Крашанки» — М. Костомарова, Д. Мордовцева та інших («Письмакам-гайдамакам», «Українським історіографам», «Козацьким панегірикам», «Великому книжникові», «Сліпченкові» тощо), проти козацтва («Козацький жаль», «Яка пані, такі й сані», викривальна притча «Побратими»), українського панства («Вельможна покори защина»), російських великодержавних шовіністів і царської цензури («Німецька наука-розлука»; первісна назва — «Московська наука-розлука»). Прикметною рисою історіософської публіцистичних віршів «Дзвону» є те, що в них, як правило, поєднуються різні тональності — величальна й осуджувальна, рефлексивна й заклична, переплітаються жанрові ознаки історіософської медитації, оди, політичної інвективи, громадянського маніфесту, публіцистичної проповіді, полемічного послання (панегірики просвіченим монархам переростають у філософсько-історичні роздуми та суспільно-політичні маніфести). Не тільки за змістом, а й за жанрово-стильовими особливостями історіософсько-публіцистична лірика «Хуторної поезії» і «Дзвону» стала новим, оригінальним явищем в українській поезії. Під Кулішевим пером народна мова освоювала нові обрії поетичного самовираження особистості, нові сфери духовної діяльності людини.

Жанровий спектр «Дзвону» значно різноманітніший, ніж «Хуторної поезії». Куліш з успіхом звернувся до жанрів рідкісних у його ліричній поезії: соціально-сатиричного вірша («Яке нам діло до того?») та байки («Свиня та Цуцик», «Щиглик»).

Серед п'яти «дум» (поем) «Дзвону» пророчими візіями вирізняється «Дума-пересторога, вельми на потомні часи потрібна», в якій автор на історичному матеріалі придушення Римом визвольного повстання в загарбаній Іудеї порушив актуальні суспільно-політичні проблеми свого часу, зокрема боротьби за національне й соціальне визволення шляхом науково-культурного просвітництва, поширення ідей християнського братолюбства.

Зображальну площину іншої поеми — «Думи про курку з курчатами, на спомин про Дорнбах під Віднем та про генерала Дубельта і графа Орлова» складають сатирично-натуралістичні побутові описи; сцени в «трахтирі» віденського передмістя і курнику (з казково-алегоричним елементом) подає

вумисне зниженням стилем, насиченим побутовізмами, а то й вульгаризмами, і втілення Кулішем свого друга І. Пулюя й самого себе в дотепно, гумористично змальованих реалістичних образах астронома й поета. Виразальна ж площина містить філософські роздуми письменника про тяготу й сенс земного буття, зрадливість людської долі, незаслужені поневіряння невинних.

Другу половину «Дзвону» складає філософсько-медитативна, особистісно-психологічна, сповідальна лірика, яка стала не тільки найвищим здобутком Куліша-поета, а й одним із найвагоміших надбань усієї української поезії. У рецензії на цю збірку (Жите і слово. 1894. Т. 2) І. Франко з захопленням зазначав, що в ній «є низка віршів ліричних, особистих, тихих, як далекий гук вечірнього дзвону, а жалібних, як гірська трембіта. Небагато тих віршів... та вони становлять її головну вартість, їх сміло можемо і з погляду на форму, і з погляду на мову і на зміст зачислити до перлів нашої поезії. Ніколи Куліш не написав нічого кращого над отсю віршу, що має напис «Чолом доземний мойй же таки Знаній»... Від часів Шевченка поезія українська не промовляла такою чудовою, енергичною мовою, яку отсе на старості літ віднайшов Куліш». За оцінкою М. Зерова, котрий шанував Куліша як лірика, автора досконалих зразків подемічного, «ямбічно-сатиричного» й особливо сповідального стилю, «друга частина «Дзвону»... то є одна з вершин української лірики взагалі»³¹.

У «Дзвоні» близько трьох десятків перлин особистісної, філософсько-психологічної лірики («Чудо» і «Видінне», написані у формі інтимного послання, «Рай», «Метаморфоза», «Лілія», «Няньчина пісня» та ін.). У ряді громадянських та естетичних маніфестів навіть історіософські медитації та проповіді й патетичні заклики виражені інтимно-сповідальною інтонацією — поет не стільки декларує свої «помисли спасенні», скільки неквапливо роздумує, веде довірливу бесіду з читачем, намагається ненав'язливо переконати його у власній правоті, звіряється в своїх почуттях, оглядаючи пройдений шлях (дружні послання «До Тараса за річку Ахерон», «Козарлюзі Лободі» та «До Марусі В***»; «Стою один», «Піонер», «З Підгір'я», «На чужій чужині» та ін.).

У цьому ліричному щоденнику, яким є друга частина «Дзвону», напівдобровільний анахорет пише те, що думає, не лукавить ні з собою, ні з читачем, не запобігає перед можливо-владцями, не догоджає письменницькій громаді (цей ідеал незалежності митця та й навіть його «святої самотини» опоести-

³¹ Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. // Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2. С. 274, 278.

зовано в художньому маніфесті «Поетові»). Ліричний герой збірки байдужий до адміністративної кар'єри та дешевої популярності й натомість вивищує сковородинський ідеал внутрішньої гармонії «з душею доброго ладу» («Трое схотинок»). Поет із його духовним аристократизмом, безсмертям і всевладдям у сфері духу протистоїть в романтичній уяві Куліша — як його естетичний ідеал і реальна іпостась — «натовнові», суспільству гендлярів.

Конкретно-історичні рамки сучасності й хутірний побут виявляються тісними для окриленого всесвітньою культурою духу Куліша, і його творча уява та горде серце, зрікшись мирської суєти, вириваються на простори Універсуму («Піснями тут ми з Богом розмовляєм», «Вселенна серцю нашому відкрита» [1, 487]), духовно-культурного плину віків, линуть «у високе Небо правди й красоти» [1, 500]. Поетичний світ «Дзвону» насичений не тільки історичними згадками, образами політичних діячів національної та чужоземної історії, а й культурологічними та міфологічними ремінісценціями, посталями митців слова, образами та алюзіями з біблійної та античної міфології.

Окрасою української поезії стала любовна лірика та ліро-епіка «Дзвону», присвячена дружині — Олександрі Куліш-Білозерській («Чолом доземний моїй же таки Знаній», «Трое схотинок», «Благословляю час той і годину...», зразок буколічної поезії «Рай», біографічно-алегорична «Дума-казка про Діда й Бабу, про Курочку рябеньку й Надібку золотеньку», релігійно-філософська «Дума про найвищий дар»). Розійшовшись з «громадонькою», літній Куліш свою «земну втіху» знаходить не тільки в духовно-культурному світі, «серед книжок», а й у спілкуванні зі своєю обраницею. Проблемний діапазон його любовної поезії широкий: від сповненої високої духовної наснаги та шляхетних почуттів сповіді вдячного й люблячого чоловіка, а разом і «нещасливого тирана» — до викладу власної філософії любові. Тему особистого, подружнього кохання Куліш-поет осмислює у трьох ракурсах: інтимно-психологічному («Од світу ми прегордого відбились, Да в старощах ще краще полюбились» [1, 468]), громадянському («світ мені широкий — Україна — В тобі з'явився, над людей людино!» [1, 498]) та релігійно-філософському (поетизація «святого закохання» як найповнішого вияву християнської заповіді «любити ближнього»).

У 80—90-х роках Куліш працював над великими за обсягом ліро-епічними поемами. В двох із них — «Магомет і Хадиза» і «Маруся Богуславка (1620)» — відбулося його зацікавлення мусульманським світом — арабським і турецьким, що, зрештою, характерне для європейського романтизму.

Будучи православним християнином, Куліш толерантно, з повагою ставився до інших віровчень, а тому й хотів відкрити християнській Україні етичні та культурні цінності ісламу.

У релігійно-філософській поемі *«Магомет і Хадиза»* (1883) автор уславив самовіддану любов Хадизи — дружини-натхненниці Магомета, засновника мусульманської релігії, та його чоловічу вірність і вдячність, а в підтексті проводив аналогії між цим пророком («Благовістителем любви й одради» серед арабів) і собою як речником подібних моральних засад серед рідного народу й між Хадизою та своєю дружиною. *«Магомет і Хадиза»* й *«Дума-пересторога»* в своєрідному кулішівському ідейно-естетичному ключі продовжили зачин Шевченка, який у поемах *«Царі»*, *«Неофіти»* і *«Марія»* звернувся до творчого опрацювання й актуалізації матеріалів з біблійної та християнської історії, і передували новаторському переосмисленню й осучасненню світових сюжетів у неоромантичних драматичних поемах Лесі Українки.

«Маруся Богуславка» збереглася без закінчення (знищене пожежею на хуторі Мотронівка 1885 р.). У цій поемі Куліш оригінально використав фольклорний та історичний матеріали. У її перших семи піснях опрацьовано сюжет народної думи про Марусю Богуславу, інші пісні автор побудував почасти на історичних переказах про українських дружин турецьких султанів Роксолану й Мілклію, але головним чином на власних творчих фантазіях на філософсько-історичну тему.

«Маруся Богуславка» мала завершуватися історичним походом Османа II на Україну й Хотинською війною 1620—1621 рр., у якій козацьке військо разом з польським розбило турків. За Кулішевим задумом, це мав би бути натхнений Марусею похід султана-спасителя для утвердження в Україні принципу вічної любові до ближнього. Таким чином митець прагнув виразити свою поетичну ідею, історіософську концепцію, а не відтворити події 1620—1621 рр. в Україні.

Художній світ Куліша 70—90-х років взагалі не можна розглядати з погляду вальтерскоттівського конкретного історизму, тобто зображення реальних осіб, подій і обставин, пружин і тенденцій суспільного розвитку: український письменник-романтик малює постаті й картини не типові, «життєподібні», а літературно-умовні, символічні. Від буквального розуміння філософсько-історичних поем і драм П. Куліша слушно застерігав В. Г. Щурат³². Під впливом ідей Б. Спінози, просвітительського раціоналізму XVIII й позитивізму XIX ст. Куліш у *«Марусі Богуславці»* (і *«Драмованій трилогії»*) змалював таких ідеальних героїв, які палко обстоюють

³² Див.: Щурат В. Філософічна основа творчості Куліша. Л., 1922.

культуру й просвітительство, звеличують розум, «релігію науки» і яким притаманні ненависть до «тьми й неволі», невтомні «шукування правди».

З творів, частково відновлених на основі збережених після пожежі 1885 р. уривків, Куліш уклав збірку «Хуторні недогарки» (1902), у яку ввійшли перші чотири пісні побутово-історичної поеми «Уляна-ключниця» (1685—1870)», початки поем «Сторчак і Сторчачиха (1625)», «Адам і Єва» та драматичної поеми «Нагай (Підспів під Вольфганга Гете)». Їх об'єднують вивищення заможного хлібороба над голотою, ідея класової згоди. У «Недогарку першому» поетизуються «тихі хутори, великі у малому, великі тим, що є найлучче-краще в нас», тобто чистим, праведним жіночим серцем, яке й оспівує поет. Перевагу письменник надає не сучасному патріархально-хутірному побуту, а тому, який уявляє собі в історичному минулому. Водночас свої надії на «нове воскресення» автор пов'язує не тільки з хуторами, які «ще не дізнали... принуки просвіщення», а й з культурним, науковим світом. У «Хуторних недогарках» Куліш менше лірик, а більше епік, схильний до об'єктивного малюнка, описовості, відтворення побутових деталей.

У своєрідному ключі написана поема «Куліш у пеклі» (90-ті роки), в якій автор, майстерно використавши міжнародний мотив мандрів у пекло, розповідає про свої науково-політичні розбіжності й побутові конфлікти з письменниками і вченими. Це своєрідні мемуари, дошкульні за висловом, жваві за викладом (написані вони тією ж строфою, що й «Енеїда» І. Котляревського).

Незавершеною спробою біографічного нарису на тлі української історії, висвітленої згідно з характерною для пізнього Куліша історіософською концепцією, залишилась безфабульна, лірично-медитативна й описова поема «Грицько Сковорода» (90-ті роки). У мандрівному філософі усамітнений на хуторі Куліш відкрив, за його зізнанням у листі (1894) до М. Лободовського, почасти спорідненого з собою «такого чоловічка, що зумів зробити собі на землі рай без печали й воздыхання, не зачинаючись від миру в монастирі», і «щоб не вгадати такого великого і благого духа запомином», вирішив присвятити йому поему, яка переросла в твір із широкими лірико-філософськими роздумами. «Се моя задушевна сповідь про Бога і про чоловіка», — так охарактеризував її автор у тому ж листі³³.

³³ Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Відділ рукописних фондів і текстології. Ф. 18, № 65.

Характерною особливістю поетичної мови Куліша є її афористичність. Власне, його схильність до оздоблення своїх творів епіграфами впливала з притаманного його літературному талантові потягу до ясності й чіткості художнього вислову — і в прозі, й особливо у віршах, до карбованого поетичного письма, формулювання крилатих образних сентенцій, стислого й місткого вираження в кількох рядках чи словах власних поглядів, ідеалів, оцінок, характеристик і самохарактеристик, повчань тощо.

Афористичні перлини не раз яскравіють у Кулішевій прозі, але особливо багато їх розсипано по його поетичних і драматичних текстах, де часто трапляються навіть цілі шматки досконало відшліфованих віршів. За справедливими словами Д. Чижевського, «Куліш досягнув у своїх пізніх віршах великого вміння вислову; його поетичні формули досягають часто шевченківської висоти...»³⁴

Як драматург П. Куліш дебютував першою (і єдиною) дією, написаною прозою, незавершеною п'єси «Колії. Українська драма з останнього польського панування на Україні» (1860). Наступна спроба Куліша в царині драматургії — «Іродова морока. Вертепна містерія на Різдвяні свята» (написана 1869 р.) є яскравим протестом проти російсько-імперського поневолення України. Куліш у ній залегоризував і заaktuалізував традиційні сюжетно-персонажні схеми українського вертепного дійства та містерійний лейтмотив перемоги Правди над Кривою завдяки народженню Христа. В образі Ірода введено московського царя, Іродового війська — москалів, а протиборство Кривди з Правдою подано як боротьбу загарбницької Москви з підневільною, але нескореною Україною.

Згодом Куліш уніс деякі зміни в текст твору (Ірода зробив турецьким султаном, а москалів — сердюками) і в такій редакції, розрахованій на проходження царської цензури, опублікував цю «народну вертепну дивовижу» в своїй книзі «Хуторская философия и удаленная от света поэзия» (1879).

У формі віршової драматичної містерії «Хуторянка, або Співана хвала молодій перед весільними гістьми» (1877) Куліш майстерно переробив біблійну «Пісню пісень», давши зразок буколічного твору, почасти українізованого.

Найвищим здобутком Куліша-драматурга стала «Драмова на трилогія» (основний текст написано в 1882—1885 рр.; остаточна редакція «Царя Наливая» закінчена 1893 р.). На початку 80-х років письменник приступив до перекладу п'єс В. Шекспіра, що й наштовхнуло його на думку написати оригі-

³⁴ Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). С. 431.

нальні твори, взявши за зразок художньої форми шекспірівські драми. Як і в п'єсах англійського драматурга, більшість сцен у трилогії подано віршами (п'ятистопним ямбом), а окремі сцени, в яких беруть участь другорядні дійові особи, — прозою. У перших двох драмах — «Байда, князь Вишневецький» і «Цар Наливай» — послідовно вжито жіночий вірш, часто білий, а в найважливіших висловлюваннях персонажів — римований; в останній же — «Петро Сагайдачний» — майже суцільна рима, впереміжку жіноча з чоловічою (абаб або аабб). Мова драм, особливо третьої, позначена високою версифікаційною технікою; у драматургічному ж відношенні найдовершенішою з п'єс є перша.

Якщо Шекспір створив передусім драми характерів (трагедії, комедії чи історичні хроніки), то Куліш — драми ідей; у його трилогії дійові особи виступають не стільки психологічно переконливими образами, скільки символічними носіями певних суспільних поглядів та історичних тенденцій. Але з огляду на те, що кожна з п'єс є не художньою ілюстрацією історичного процесу, а його оригінальним творчим переосмисленням, причому не так у конкретно-історичному, як в історіософському ракурсі, їхній жанровий різновид точніше можна визначити як історіософська драма ідей з трагедійним сюжетом.

У центрі «Драмованої трилогії» — національна та соціальна доля України, її складні взаємини з Росією, Польщею і Туреччиною. Центральний персонаж драми «Байда, князь Вишневецький (1553—1564)», витворений на основі ототожнення героя народно-історичної «Пісні про Байду» з історичною особою — князем Дмитром Вишневецьким, є водночас своєрідною художньою іпостассю самого автора.

Після марних шукань правди в «короля», «султана» та «царя» і гірких розчарувань Байда намагається знайти опору в мілітарних силах народу, в козацтві. У тій власній «взброєній хаті», згідно з Байдиним проектом, знайдеться місце і для тих москвитинів, «в кім іскра правди тліє», і яких романтичний герой-месія веде за собою. В уяві автора «Драмованої трилогії» ідея відродження українських збройних сил була заповітною мрією, в сучасних йому умовах нездійсненною, розрахованою на далеку перспективу.

Крізь призму поступу цивілізації та культури Куліш оцінює козацьку вольницю, відкидаючи в історії не мілітарний дух як такий, а тільки окремі його вияви, не забезпечені належним рівнем культури. Він протиставляє Байду, князя Вишневецького, і Феська Ганжу Андибера як представників різних національних типів історичних діянь — культурницького та руйнівницького.

Войовничому чоловічому духові в драмі протистоїть «повен жертви» жіночий, через який тільки й здобуває чоловік свою шляхетну сутність. Цим мотивом «Байда» перегукується з «Марусею Богуславкою», у якій автор свідомо підніс до рівня національного й естетичного ідеалу українську дівчину-хуторянку як втілення безкорисливої любові. Власне, за Кулішем, свою справжню сутність — культуротворчу, добродійну — чоловік здобуває лише прислуговуючись жінці, її високим ідеалам миру, добра, любові, сімейного затишку, її призначенню — продовжувати рід (і народ).

Наступна драма трилогії — «Цар Наливай (1596)» теж відбиває культурницьку концепцію Куліша. Гетьмани нерестрового козацтва Наливайко й Лобода зображені як засліплені «дикою помстою» «руїники», що мріють про всесвітній диктат козацької вольниці, про козака як «царя вселенної». Наливайко не тільки фігурує в іпостасі «духу війни, наслідника бога Марса» [11, 403], а й перетворюється на символічне втілення руїницького соціально-бунтарського духу, що, на думку автора, й досі живе серед українського люду.

У заключній драмі трилогії — «Петро Сагайдачний (1621)» Куліш теж зробив спробу змалювати боротьбу в національній історії «вічного мороку і світла», порушив проблему насильницького добродійства, висловив ідею облагородження козацтва культурою. «Центральною в п'єсі є проблема воз'єднання Північної і Південної Русі як проблема рівноправного союзу, зорієнтована автором не стільки на пізнання історичного минулого, як на творення прийдешнього. Її формулює підводоєвий київський Хмелецький. Куліш заперечив можливість рівноправного приєднання України до Росії під скіпетром самодержця, диктатом Москви і висловився за добровільне єднання братніх народів, звільнених від тиранії абсолютизму. Крім того, вустами Хмелецького він наголосив, що «ждати мусить Русь (Україна.— Є. Н.) чогось від себе, від присуду козацького меча, від права всенародного» [2, 601], а не від «доброї волі» сусідніх країн (Польщі чи Московщини). Ідеал «Драмованої трилогії» — первісні гуманістичні настанови Євангелія, незбюрократизовані церквою й костьолом, вільний, самобутній розвиток українського народу в мирі й дружбі з усіма сусідами, рівноправне єднання України й Росії, проповідь якого, за всієї її утопічності, звучала як протест проти гноблення України російським самодержавством.

Не сприйнявши байронівської художньої специфіки «Марусі Богуславки» і «Драмованої трилогії», І. Нечуй-Левицький високо оцінив їх «як поетичні (а не драматичні) твори», ставлячи нарівні з творами М. Лермонтова, А. Мюссе, Ю. Словацького.

Звернення Куліша до *перекладацької діяльності* зумовлене його переконаністю в тому, що тільки через творче засвоєння вершинних здобутків вселюдської культури український народ зможе не лише відстояти свою мовну й культурну самобутність, а й стати врівень із найрозвиненішими народами світу. Переспівами й перекладами з російської та західноєвропейських літератур він прагнув збагатити рідне письменство іонаціональним художнім досвідом, включити українську літературу в єдиний процес розвитку світової цивілізації, «виробить форми змужичалої нашої речі на послугу мислі всечоловічній» (Києв. старина. 1899. Т. 66, кн. 9. С. 349).

Перекладацькій діяльності Куліша сприяло те, що протягом життя він опанував (неоднаковою, щоправда, мірою) майже всі слов'янські, французьку, англійську, німецьку, італійську, іспанську, латинську та старогрецьку мови.

Відтворюючи по-українському іншомовну ліричну поезію, Куліш спирався на традиції російського й українського перекладу першої половини ХІХ ст. Він практикував лірико-поетичні переспіви-«перевираження» оригіналу, прагнучи, аби вони були досконаліші за висловом і глибші за змістом, ніж переспівувані тексти. Особливо багато індивідуальної творчості вніс він у цикл «Переспіви з великоруських співів» (з етнографічно-пейзажної лірики А. Фета, І. Нікітіна, О. Кольцова, О. Толстого, О. Пушкіна, Д. Минаєва), укладений на початку 80-х років.

Кулішеві переспіви з російської поезії, балад Міцкевича (з «Досвітках») і створені в 90-х роках переклади ліричних віршів і балад Гете, Шіллера, Гейне, Байрона, що склали першу (видану 1897 р.) й другу частини (та початок незавершеної третьої) збірки «Позичена кобза», а також краєці переспіви біблійних псалмів (1871) і досі не втратили художньо-естетичної чарівності.

З задуму зробити український переклад усієї драматургічної спадщини Шекспіра Куліш устиг перекласти 15 п'єс. Три з них («Отелло», «Комедія помилок», «Троїл та Крессіда») видав 1882 р., два переклади — «Венецького купця» та «Цимбеліна» — загубилися, а решта десять вийшли окремими виданнями посмертно, за редакцією, з передмовами та примітками І. Франка: «Гамлет» (1899), «Приборкана гоструха», «Макбет», «Коріолан» (усі — 1900 р.), «Юлій Цезар», «Антоній і Клеопатра», «Багацько галасу знечевля», «Ромео і Джульєтта» (усі — 1901 р.), «Міра за міру», «Король Лір» (обидві — 1902 р.). Ними, за словами І. Франка, було «також серед українців покладено основу для знайомства з Шекспіром» [34, 385]. Як перекладача шекспірівської драматургії Франко зараховував Куліша до «досить поважного ряду»

українських перекладачів (С. Руданський, Н. Ніщинський, В. Самійленко, М. Старицький, П. Грабовський [39, 8]), зазначивши, що, тримаючись оригіналу «далеко докладніше, ніж його попередники, Куліш уміє при тім надати своєму перекладові свій індивідуальний колорит...» [32, 169].

Ставлячи собі за мету перекладами з західноєвропейських літератур вивести українське письменство за межі етнографізму 60-х років, Куліш усе ж не зміг повністю позбутися етнографічного стилю, звідси деяка «націоналізація» його перекладів із Шекспіра, наявність у них численних вульгаризмів.

Куліш також переклав українською мовою частину роману у віршах «Дон-Жуан» (1891) та поему «Чайльд-Гарольдова мандрівка» (1905) Байрона, драму Шіллера «Вільгельм Тель» (збереглася в рукописі).

Заповітну мрією Куліша з кінця 60-х років було перекласти й видати українською мовою Біблію. Це, на його переконання, мало б піднести в очах народу авторитет рідного слова як придатного для культурного поступу, задоволення найвищих духовних потреб і дало б змогу перед усім християнським світом заявити про існування окремого українського народу зі своєю самобутньою мовою. В Кулішевих перекладах у Львові окремими книжечками вийшли біблійні тексти «П'ять книг Мусієвих», «Іов» (обидві — 1869 р.), «Псалтир, або Книги хвали Божої» (1871), а у Відні — «Євангелія» (1871; у співавторстві з І. Пулюєм).

Після того, як частина повного українського тексту Святого Письма згоріла в 1885 р., в Куліша виник задум зробити новий (не так художній, як науковий) переклад Біблії. До останнього подиху він заново перекладав усі біблійні книги, користуючись давньоєврейським оригіналом і різними перекладами — англійським (знаменитим оксфордським), церковнослов'янським, російським, німецьким, французьким, польським, ретельно студіюючи праці відомих біблістів Рейса, Каутча, Верне.

Численні переспіви та переклади Куліша переконливо доводили, що українською мовою можна успішно відтворювати світову класику, прищеплювали рідній літературі інонаціональні художні форми.

Читаючи, переспівуючи та перекладаючи біблійні тексти, твори російських і західноєвропейських письменників, Куліш і сам набував мистецького досвіду. Так, ранні редакції «Дзвону» (1883—1884) стали безпосереднім продовженням «Переспівів з великоруських співів», сам автор засвідчив, що, «переспівуючи великорущину, набрав охоти і до щироукраїнського співання, з котрого й вийшов оцей «Дзвін» [1, 725]. Взагалі письменницький хист Куліша за своєю природою наслідуваль-

ний — він міг творити, тільки орієнтуючись на певні художні зразки, попередньо засвоївши ту чи іншу літературну традицію (така манера є специфікою таланту, а не вадою).

Особлива заслуга Куліша в тому, що він одним із перших став на шлях інтернаціоналізації, насамперед європеїзації художніх форм нової української літератури (жанрових, ритмомелодійних, строфічних). В епічній прозі Куліш дав перший зразок історичного роману («Чорна рада») та оповідання-ідилії («Орися»), у драматургії — створив найдовершеніші в тогочасному українському письменстві взірці драми у віршах («Драмована трилогія»). Його містерії та філософічно-історичні драми формували нову лінію в розвитку української драматургії, відмінну від конкретно-реалістичної традиції, утвердженої М. Старицьким, М. Кропивницьким, І. Карпенком-Карим. «Іродова морока» та «Драмована трилогія» передували умовно-символічній, притчево-метафоричній драматургії Лесі Українки.

Куліш «розширив... рамки особистісної лірики, випроводжуючи її поза національний тин, європеїзуючи її»³⁵. У ліричній та ліро-епічній поезії, починаючи зі збірок «Хуторна поезія» й «Дзвін», він широко запровадив силабо-тонічні розміри, такі як п'яти- і шестистопний ямб, анапест, дактиль, вправлявся у писанні білим віршем («Псалтирна псалма», «До старої баби»), використовував різноманітні види строф, багато з яких увів в українську поезію уперше: двовірні («До Шекспіра», «З Підгір'я», «Муза»), александрійський вірш («Царська грамота»), східний бейт («Анахорет». Взором арабщини), терцину («До Данта, прочитавши його поему «Пекло»), різні варіанти катрена («Слово правди», «До рідного народу», «Епілог»), п'ятивірш («До Тараса за річку Ахерон», «Земляцтво»), секстину («Божий суд», «Піонер», «Рай», «Видінне»), септиму («До кобзи», «Покобзарщина», «Сум і розвага»), восьмивірш («Побоянщина», «Заспів до «Думи про курку з курчатами»), восьмивірш, складений з александрійських віршів («До прикарпатніх земляків»), октаву («Уляна-ключниця», «Адам і Єва», «Чолом доземний мій же таки Знаній», «Дума-пересторога», «До Марусі В ***»), Спенсерову дев'ятирядкову строфу («Магомет і Хадиза», «Сторчак і Сторчачиха», «Лілея»), «онегінську строфу» («Чому тебе нема між нами...», «Грицько Сковорода»). Хоча поодинокі спроби апробувати в новій українській поезії силабо-тонічні розміри і відповідні строфи зробили ще П. Гулак-Артемівський, Є. Гребінка, Л. Боровиковський, А. Метлинський, Т. Шевченко, О. Афанасьєв-Чужбинський, М. Петренко, М. Костомаров,

³⁵ Lepkyj B. Zarys literatury ukraińskiej. Warszawa; Kraków, 1930. Str. 225.

М. Устиянович, А. Могильницький, але, по суті, саме пізній Куліш започаткував історично назрілу реформу української версифікації: силабо-тонічна поезія М. Старицького, І. Франка, В. Самійленка, Лесі Українки, А. Кримського виростала переважно з тих пагінців ритмомелодики й строфіки, які він прищепив українському віршуванню.

Використовувані Кулішем художні форми часто були традиційними для західноєвропейських чи російської літератур, але новими для української. Йому не судилося створити якихось самобутніх літературно-мистецьких форм, зате як історіософ він виявив себе цілком оригінальним навіть у світовому масштабі. Як письменник, що свідомо орієнтувався на художні зразки європейської класики, Куліш виступив предтечею українських «неокласиків» М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, О. Бургардта (Юрія Клена), здійснив помітний вплив на Є. Маланюка.

Куліш увійшов в історію нового українського письменства і як один із засновників *літературної критики*, зокрема так званої письменницької, як перший український критик-професіонал. На терені літератури й критики й дослідження історії української літератури він особливо активно виступав наприкінці 50-х — у 60-х роках. Його першою спробою оглядової статті про сучасне українське письменство був епілог до публікації «Чорной рады» в журналі «Русская беседа» (1857) «Об отношении малороссийской словесности к общерусской». Кулішевим «Переднім словом до громади» — «Поглядом на українську словесність» — відкривався альманах «Хата»; на сторінках «Основи», де він вів відділ критики й бібліографії, та інших видань з'явилися його програмні статті «Характер и задача украинской критики», «Простонародность в украинской словесности», «Чого стоїть Шевченко як поет народний?», «Взгляд на малорусскую словесность по случаю выхода в свет книги «Народні оповідання» Марка Вовчка», передмови до цієї книги та окремого видання прози Г. Квітки-Основ'яненка, до публікацій поем Шевченка, віршів Я. Щоголева та П. Кузьменка, байок Є. Гребінки, п'єс Вас. Гоголя й Я. Кухаренка, численні рецензії.

За Франковим визнанням, до виходу в світ першого тому «Історії слов'янських літератур», автором якого був О. Пипін (1879), «для іст[орії] української літератури існувало хіба те, що писав Куліш в «Основі» [43, 365], тобто серія розвідок під назвою «Обзор украинской словесности» та інші статті. Кулішеві належить незавершена спроба узагальнюючої праці «Нарис історії словесности русько-української» («Правда», 1869). Крім того, свої літературно-критичні та історико-літературні погляди він викладав у численних листах і художніх творах. З листів Гоголя, спогадів про нього і власних коментарів до них Куліш підготував до друку «Записки о жиз-

ни Н. В. Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем» (1856), що були першою спробою фундаментальної біографії цього письменника.

Як літературний критик та історик літератури Куліш відстоював право українського народу «на свою самостайню словесність», доводив перспективність українського красного письменства, вселяв впевненість у те, що народному слову будуть підвладні всі роди, види й жанри літературної творчості.

Однією з першорядних в естетичній свідомості Куліша є проблема співвідношення фольклору й літератури. Орієнтуючи письменників на творче опрацювання фольклору й Шевченкову поезію, що постала на народнописенній основі, Куліш не хотів звести молоду українську літературу до фольклорно-стилізаційного варіанта, а вважав, що вона має засвоїти елементи народної словесності, з'ясувати шляхи її розвитку, секрети її художності і йти цими шляхами далі, розвиваючи їх і ускладнюючи.

Інша важлива естетична проблема, що хвилювала Куліша, — в чому художня цінність нової літератури: у вираженні нею збірної індивідуальності народу чи творчої та особистісної індивідуальності автора, і як узгодити ці суперечливі тенденції? Згідно з Кулішевими поглядами кінця 50-х — початку 60-х років, красне письменство (він називає його «поезією») тільки тоді матиме свої перспективи, коли буде «головом народу»; але ще краще, коли митець виразить у творі і власну індивідуальність, «своєю душею» за народ болітиме, коли не тільки «народний геній» помагатиме йому, а сам він додаватиме «орлових крил народному генію», як от Шевченко у «вищих годинах» творчого натхнення³⁶. У будь-якому випадку, поза народом, народною естетикою тодішній Куліш не уявляв собі існування нової української літератури. Проте в 70—90-х роках він орієнтувався вже не на народноестетичний смак, а на виховання цього смаку на кращих зразках європейського письменства.

Виходячи з принципу народності в його романтичному розумінні, для якого характерна акцентація на її національних ознаках, Куліш на рубежі 50—60-х років орієнтував літераторів на правдиве опоетизоване відображення духовного буття народу, національного характеру, народної моралі, звичаїв і обрядів, селянського побуту. Кулішева вимога «живої етнографії» не означала, ніби література мала опуститися до копіювання навколишньої дійсності. Письменник орієнтував своїх колег не на «ескіз з натури» чи «копію з людини», а на

³⁶ Куліш П. Передне слово до громади: Погляд на українську словесність // Твори: У 2 т. Т. 2. С. 506, 507.

«самостайне творчество», розбудову своєрідного художнього світу — «самовладного миру» письменника.

«Науку словесности» (фольклористику й літературознавство) Куліш розумів насамперед «яко науку самовзнання народнього»³⁷. Висуваючи перед українським письменством і літературознавством народно-пізнавальні та національно-повчальні завдання, він водночас дбав і про художній рівень творів — виходив із ідеалу єдності в літературному тексті художньо-естетичного, науково-пізнавального та морально- й національно-виховного. «Задачей нашей украинской критики должна быть строгая поверка литературных созданий эстетическим чувством и воспитанным в изучении своей народности умом»³⁸.

За теоретико-літературними поглядами Куліша, критеріями досконалості літературного твору є, крім «верности живописи с натуры и глубины сердечного чувства»³⁹, «наукової високості», ще й «изящество формы» — показник «творчества высшего разряда», як от у Шевченковій «Наймичці»⁴⁰. Щоб досягти вишуканості форми, потрібна копітка праця, наполегливе шліфування художньої майстерності. Природну стихію таланту слід спрямовувати в напрямі свідомого творення за законами прекрасного — таке естетичне кредо Куліша, який його не тільки декларував у літературно-критичних виступах, а й додержувався у своїй художньо-літературній практиці. Водночас Куліш відчував відносну ефективність естетичних настанов та регламентацій, розуміючи, що вирішальна роль у творчому процесі належить особистості й мистецькій індивідуальності автора, і навіть схильний був гадати, що «поет не задає собі ні задачі, ні тону, як писати. Душа набереться житні — от і пишеш... а перероблювати душу шкода»⁴¹.

Основоположну роль Шевченкової творчості в новому українському письменстві Куліш убачав у тому, що вона утвердила літературу, національну (народну) за духом і формою, що своїм високохудожнім словом поет формував українську націю. Взірцем національно-повчальної літератури Куліш вважав сентиментально-реалістичні повісті Квітки-Основ'яненка, особливо «Марусю».

³⁷ Куліш П. Нарис історії словесности русько-української // Правда. 1869. Ч. 2/3. С. 12.

³⁸ Куліш П. Характер и задача украинской критики (1861) // Твори: у 2 т. Т. 2. С. 519.

³⁹ Куліш П. Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги «Народні оповідання» Марка Вовчка (1857) // Там же. С. 477.

⁴⁰ Куліш П. Предисловие издателя (1857) // Там же. С. 487.

⁴¹ З листа до О. Кониського від 30 листопада 1861 р. // Нова Україна. 1923. Ч. 10. С. 148.

Літературно-критичні виступи Куліша на рубежі 50—60-років заклали теоретично-естетичні підвалини етнографічно побутової школи в українській літературі 60-х років (Ганні Барвінок, Митро Омелькович, Д. Мордовцев, А. Свидницький, О. Стороженко та ін.), а також почали й народницької прози наступних десятиліть (О. Кониський, Олена Пчілка, Б. Грінченко).

За природою свого таланту Куліш-літературознавець був не стільки допитливим дослідником, схильним до неквапного неупередженого аналізу, виваженої оцінки, скільки надзвичайно вимогливим, дотепним і навіть дошкульним критиком, який енергійно відстоював власні естетичні принципи, боровся за високий художній рівень української літератури. Навіть літературні явища минулого він намагався інтерпретувати під кутом зору сучасних йому суспільних та художніх шукань. У цілому ж літературно-критичні виступи Куліша активізували ретельніше осмислення творчості тих письменників, яких вони стосувалися.

Вагоме місце в Кулішеві творчості й в усій українській культурі посідає його публіцистика. «Може, найсильніше в Куліша, — зауважував Д. Чижевський, — його науково-популярна (історичні нариси) та публіцистична проза та деякі листи... Перед Драгомановим і Франком «широкозорий Куліш» (Є. Маланюк) був провідним українським публіцистом, мав значну популярність і вплив на розвиток національно-культурного й політичного руху».

У «Слові над гробом Шевченка» Куліш високо підніс творця «Кобзаря» як національного й загальнослов'янського поета, речника «правди святої животворящої», поклявшись його «слідом простувати» — виконати «великий і святий завіт»: «безтрепетно святую правду глаголати». У статті «Ответ московскому «Дню» на помещенную им в № 23 статейку г. Соковенка «О степени самостоятельности малорусской литературы» (Основа. 1862. № 3) і політичному листі («Голос з України») («Слово». 1863. Ч. 68) полемізував із російською шовіністичною пресою, яка заперечувала правомірність і доцільність розвитку самобутньої української літератури й культури. Свого часу найрізкішим в українському письменстві (після творів Шевченка) протестом проти поневолення України російським царизмом у минулому й сучасному був політико-історіософський трактат Куліша «Гадки при святкованню осьмих роковин Шевченкової смерті» (1869). Виразне антиімперське спрямування мають також його художньо-публіцистичне есе «Історичне оповідання», в якому викрито переслідування царизмом Куліша й Шевченка за літературні й науково-популярні твори в 1847 р., і національно-культурницький маніфест «Зазивний лист до української інтелігенції» (теж у збірці «Хуторна поезія») — палкий

заклик до земляків усіх верств культурницькими засобами протидіяти «сліпому і тиранському вбиванню нашого національного духа» [1, 412] «необачними государниками російськими» [1, 409].

З наміром згуртувати українську шляхту й демократичну інтелігенцію в боротьбі за національні інтереси та соціальний прогрес Куліш написав статтю «Українофилам» (початок 60-х років), а в статті «Полякам об українцях» (Основа. 1862. № 2) представляв українців як самостійних творців своєї будучини, які зосереджуються на самопізнанні й розбудові національної культури.

Художньо-публіцистичний цикл «Листи з хутора» (Основа. 1861. № 1—4, 11—12) прикметний критичною оцінкою прогресу цивілізації з погляду моральних і національних критеріїв: письменник-культурософ із руссоїстською далекоглядністю застеріг від захоплення урбанізацією і розриву зв'язків людини з природою, вказав на небезпеку денационалізації через нівеляційний науково-технічний поступ, звеличив хутір як осередок національної самобутності, опоетизував патріархальні мораль і побут, протиставивши буржуазним «цивілізаторам», у яких «усе тільки *сбыт и потребление* на умі», високу етику простих хуторян. На необхідність гармонійного поєднання просвіченості природної і книжної Куліш наголосив у художньо-публіцистичній книзі-сповіді «Хуторская философия и удаленная от света поэзия» (1879), де в алегоричній притчі-попередженні про «два народи в одній державі», «споріднені походженням, але протилежні за ідеалами», протиставив росіян і українців, проводячи думку про приреченість штучної, відчуженої від простолюду імперіалістичної культури й безсмертя в «нижчих верствах суспільства» «ідеї чистої правди і високої моралі».

Оригінальною за жанром є й «Мальована гайдамашина» (Правда. 1876. Ч. 9—12), у якій ознаки філософічно-історичного трактату й публіцистичної статті поєднуються з елементами літературної повісті (епічними описами та драматичними сценами). У цьому творі Куліш, за його словами, «силкувавсь вибитись із-під завзятого козацького романтизму» «при ясному світлі позитивної критики», орієнтуючись на «нову науку соціологію», котра «учить наукою позитивною».

У публіцистичній брошурі «Крашанка русинам і полякам на Великдень 1882 року» (1882), присвяченій Шевченкові й Міцкевичеві, намальовано «образ многострадальної польсько-руської старосвітщини», провину за яку покладено на «панів ляхів» (за їх «деспотичний надмір») і українців (за їх «розбишацьке буянне»), на єзуїтів, уніатських священників та православних попів і ченців. У «Посліслов'ї», доданому до невдовзі випущеного в світ другого видання «Крашанки...»,

автор закликав польську інтелігенцію Галичини до «братерської допомоги» добробутові й просвіті «русинів», «псевдоосвічених» «гайдамацькою філософією».

«Мальована гайдамащина», «Хуторна поезія» і «Крашанка...» викликали гостру полеміку з Кулішем українськими культурно-громадських діячів різної орієнтації: українофілів (рецензія на «Крашанку...» і стаття «П. А. Кулиш и ее последняя литературная деятельность» М. Костомарова, брошура «За крашанку — писанка П. Ол. Кулішеві» (1882, Д. Мордовцева), «народовців» (стаття «Погляди на історію руського народу» та рецензія на «Крашанку...» В. Барвінського відгук О. Партицького), соціалістів-радикалів (рецензія І. Франка на «Хуторну поезію»), «москвофілів» (рецензія В. Луцика на «Хуторну поезію», статті М. Кояловича), які критикували його за дегероїзацію козацтва, піднесення польсько-шляхетських «можновладних культурників і колонізаторів України». Але ще свого часу М. Драгоманов, а згодом М. Павлик, В. Щурат, Б. Грінченко, О. Маковей, І. Пулюй, Б. Лепкий, Є. Маланюк спокійніше, виваженіше й прихильніше поставилися до пізньої публіцистики Куліша. За справедливою оцінкою І. Франка, заслуга Куліша полягає в тому, що він «не тільки старався зображувати суспільність українську, але силкувався розбуркати її на всіх кінцях до нового, суспільного, духовного і національного життя» [41, 19].

Історіософсько-публіцистичне осмислення Кулішем української минувшини й перспективи, взаємин із сусідніми народами, співвідношень між науково-технічним поступом і народною культурою, цінностей просвіченості природної й штучної, зв'язків України зі світовою цивілізацією, діалектики національного та вселюдського й досі не втратило своєї актуальності та дискусійного звучання.

Талановитому есеїстові Кулішеві належить зачин автобіографічно-мемуарного жанру в новому українському письменстві («Жизнь Куліша», 1868; «Хуторская философия и удаленная от света поэзия», 1879; «Історичне оповідання», 1882; «Воспоминания о Николае Ивановиче Костомарове», 1885).

Куліш був блискучим знавцем української народної мови і одним із творців літературної, причому не тільки її художнього стилю, а й літературно-критичного, есеїстичного, науково-популярного й епістолярного.

Мова його пізньої творчості, подри широке вживання ним церковнослов'янських та русоцерковнослов'янських, за спостереженням Ю. Шевельова, «зберегла свій глибокоукраїнський характер». Кулішеві намагання архаїзувати літературну мову, запровадити в новій поезії старокнижний «високий стиль», «перестроїти» її «на високий лад» [1, 487] були спробами

поновити безперервність національних літературних традицій. Звернення пізнього Куліша до староруських мовних джерел оживлювало мовно-стильові шукання поетів Києво-Могилянської школи та Сковороди й почасти знайшло своє продовження в поезії М. Філянського, історичній прозі К. Гриневичевої, драматургії Л. Старицької-Черняхівської, відтак у «словництві» поезій Ю. Липи, М. Бажана, О. Ольжича, О. Лятуринської, О. Стефановича.

Пізній Куліш не тільки використовував архаїчну лексику, а й творив неологізми — поряд з деколи невдалими «і численні гарні, а іноді і подиву гідні складні слова: *земнопросторні, коса травожерна, самітнодремливий, золотоіскрявий*»⁴². Настроюючись на «високий стиль», Куліш не уникав прозаїзмів, вулгаризмів, виявивши «прагнення, що спільне для всіх романтиків, — витвердити мову для «повної літератури». «Чорна рада» — найвизначніший поруч із віршами Шевченка крок романтики до такої мови»⁴³.

Оригінальна, полемічно загострена творчість і діяльність П. Куліша, його «словництво» були по-різному зустрінуті українською громадськістю, стали предметом зацікавлених дискусій і гострих суперечок, які не вщухають і досі. Багато пророчих і конструктивних ідей Куліша й сьогодні виявляють свою живучість і актуальність, стають зрозумілими тепер, в умовах вільних можливостей зануритися у вітчизняну й світову історію, збагатитися новітнім історичним досвідом.

Значення й заслуги Пантелеймона Куліша в розвитку української літератури, культури й національної ідеології полягають у тому, що він розбудував оригінальну настановчу концепцію духовного розвитку нації, визначивши його перспективний напрям — еволюційний поступ, культуротворчий, ненасильницький шлях боротьби за соціальний прогрес і національне визволення, орієнтація на вічні гуманістичні цінності, загальнолюдську мораль, християнське братолюбство, вивищення вселюдських і загальнонаціональних пріоритетів над класовими інтересами, органічне поєднання національної ідеї та вселюдських ідеалів, егалітарних та елітарних вартостей, просвіченості природної і штучної, вікових народних звичаїв, традицій і моральних засад з науково-технічними здобутками цивілізації, гармонізація відношення суспільства і природи, правдиве пізнання вітчизняної історії, європеїзація з обов'язковим збереженням своєї національної самобутності, національна консолідація і соціальна згода, врахування інтересів усіх суспільних груп і професійних

⁴² *Чижевський Д. І.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму). С. 432.

⁴³ Там же.

верств, неприйняття соціального та національного екстремізму, вбачання національного ідеалу в рівноправних і дружніх взаєминах з сусідніми народами.

Список рекомендованої літератури

- Куліш П. А. Сочинения и письма: В 5 т. К., 1908—1910.
Куліш П. Твори: У 6 т. Львів, 1908—1910.
Куліш П. О. Твори: У 2 т. К., 1989.
Куліш П. О. Твори: У 2 т. К., 1994.
Бернштейн М. Пантелеймон Куліш // Історія української літературної критики. К., 1988.
Бетко І. Філософська поезія Куліша // Філософ. і соціол. думка. 1994. № 11—12.
Грушевський М. Соціально-традиційні підоснови Кулішевої творчості // Україна. 1927. Кн. 1—2.
Дорошенко Д. П. О. Куліш, його життя й літературно-громадська діяльність. К., 1918.
Івашиків В. М. Українська романтична драма 30—80-х років XIX ст. К., 1990.
Жулинський М. «У праці каторжній, в трагічній самоті» // Куліш П. О. Твори: У 2 т. К., 1989. Т. 1.
Жулинський М. Г. Пантелеймон Куліш // Жулинський М. Г. Із забуття — в безсмертя. Сторінки призабутої спадщини. К., 1990.
Зеров М. К. Українське письменство XIX ст. // Зеров М. К. Твори: У 2 т. К., 1990.
Кирилюк Є. Бібліографія праць П. О. Куліша та писань про нього. К., 1929.
Куліш П. Щоденник. К., 1993.
Нахлік Є. К. Апокаліпсис Пантелеймона Куліша // Вітчизна. 1990. № 10.
Нахлік Є. К. Пантелеймон Куліш. До 170-річчя від дня народження. К., 1989.
Нахлік Є. Позитивізм в рецепції Пантелеймона Куліша // Філософська і соціологічна думка. 1994. № 11—12.
Нахлік Є. К. Просвітительські ідеї в художньо-історіософській концепції П. Куліша // Рад. літературознавство. 1969. № 8.
Нахлік Є. К. Українська романтична проза 20—60-х років XIX ст. К., 1988.
Пантелеймон Куліш і сучасність: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 175-річчю від дня народження письменника. Івано-Франківськ, 1994.
Пантелеймон Куліш: Матеріали міжвузівської наукової конференції Сумщини, присвяченої 175-річчю з дня народження П. О. Куліша. Суми, 1994.
Пантелеймон Куліш (1819—1897): До 175-річчя від дня народження. Бібліографічний покажчик. Суми, 1994.
Петров В. Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість. К., 1929.
Справа П. О. Куліша // Кирило-Мефодіївське товариство: У 3 т. К., 1990. Т. 2.
Щураг В. Філософська основа творчості Куліша. Львів, 1922.
Ямпольський І. До бібліографії праць П. О. Куліша та писань про нього // Літ. архів. 1931. Кн. 1—2.
Ямпольський І. Ще кілька додатків до бібліографії П. Куліша // Там же. Кн. 3.

Юрій Федькович

(1834—1888)

Вагоме місце в загальноукраїнському літературному процесі 60—80-х років займає поетичний, прозовий і певною мірою драматургічний доробок Юрія Федьковича. Творчість його, прикметна людинолюбним моральним пафосом, увагою до незвичайних психологічних станів героя, виразністю й дохідливістю слова мала, крім того, особливе значення нового потужного активатора художніх пошуків у письменстві західноукраїнського регіону, де працював письменник.

Юрій Федькович (повне ім'я і прізвище — Осип Домінік Гордінський де Федькович; ім'я Юрій письменник прибрав у зрілому віці, по виході з армії прийнявши православ'я) народився 8 серпня 1834 р. в с. Сторонець-Путилів (тепер селище Путила Чернівецької області). Батько його — спольщений шляхтич — займав незначні адміністративні посади, мати походила з сім'ї українського священика.

На 1846—1848 рр. припадає навчання Федьковича у нижній реальній школі в Чернівцях. Грунтовне й доповнене згодом знання німецької мови, яке виніс Федькович зі школи, стали передумовою німецькомовної творчості, що розпочалась у роки заробітчанських мандрів юнака по Північній Молдавії та Румунії.

З листопада 1852 р. до лютого 1863 р. Федькович перебуває на службі в цесарській армії, дослужується до чину лейтенанта першого класу, стає учасником австро-італо-французької війни 1859 р. (безпосередньої участі в бойових операціях не брав). Уважно й співчутливо приглядається Федькович-офіцер до сповненого драматизму життя простого солдата, вчорашнього селянина, пізніше це стає матеріалом однієї з провідних тем його поезії та прози.

Новий ряд німецькомовних творів з'являється після знайомства Федьковича в Чернівцях з німецьким поетом, фольклористом і літературознавцем Е. Р. Нойбауером. Серед членів місцевого мистецького гуртка були й представники молоді західноукраїнської інтелігенції, котрі заохотили офіцера австрійської армії писати також рідною мовою. Вони ж опублікували перші його українські вірші в полемічній брошурі «Slovo na slovo do redaktora «Slova» (Чернівці, 1861), спрямованій проти москвофільської орієнтації газети «Слово» Б. Дідицького та культивованого нею «язичія». Приклади творчості невідомого доти поета наводилися з метою протиставлення мові та змісту далеких від народного життя творів, що здебільшого

ними заповнювались москвофільські часописи. Вірні Федьковича, вміщені у брошурі, викликали широкий інтерес.

В 1862 р. у Львові вийшла в світ окрема збірка — «Поезія Іосифа Федьковича» за редакцією і з передмовою Б. Дідицького, який, виявивши добре художнє чуття й такт, привітав молодого автора, дав високу оцінку його творам. «Ся книжка, — писав пізніше І. Франко, — сталася дійсною основою слави Федьковича» [33, 122]. Письменник переживає значні творчі піднесення. У 1863 р. у львівському тижневику «Вечерниці» (ідея його заснування належала Федьковичу) вміщені перші його українські оповідання — «Люба — згуба», «Серце не навчити», «Штефан Славич».

Останнє з названих уже написано після армійської служби. На той час Федькович сприянням своїх товаришів К. Горбала, А. Кобилянського, Д. Тянчкєвича був добре обізнаний з поезією Шевченка, творами Марка Вовчка, Г. Квітки Основ'яненка, П. Куліша. Молоді діячі народовського руху, що «відвоювали» письменника у москвофілів, залучили його до співробітництва у виданнях «Мета», «Нива», «Правда». Проте стосунки Федьковича з літераторами-народовцями також не були тривкими. Кризою в їх взаєминах позначений львівський період діяльності Федьковича (1872—1873) на посаді редактора народовського товариства «Просвіта».

За винятком зазначеного нетривалого перебування у Львові, Федькович з 1863 до 1876 р. жив переважно у Стронці-Путилові, був кілька років шкільним інспектором Вишницького округу, активно виявив себе в громадській діяльності на селі. Федькович виношує плани викладання у школах народною мовою, видає «Співаник для господарських діточок» (1869), де вміщує чимало своїх творів для дітей, складає «Буквар» (не надрукований). Як педагог Федькович обстоював зв'язок школи з життям, господарською діяльністю, критикував засилля церковної схоластики.

У 60-х роках Федькович активно виступає на сторінках галицької преси з художніми творами (вірші, поеми, оповідання, а далі й драми), робить спроби розширення їх тематики, розбудови поетики, що, проте, не завжди знаходило співчутливу підтримку літературних кіл. У 1867—1868 рр. у Коломиї вийшла нова збірка — «Поезії Юрія Городенчука-Федьковича» (у трьох випусках). Незважаючи на те, що містила вона значні зразки Федьковичевої поезії — поеми «На могилі званого мого брата Михайла Дучака у Заставні», «Циганка», «Дезертир» (своєрідністю трактування фантастичних явищ відзначалась і наслідувальна за сюжетом поема «Мертвець», певним художнім експериментом були позначені інші твори збірки), книга не здобула того визнання у читацької громади, на яке заслуговувала.

1876 р. Федькович завершує поетичний цикл «Дикі думи», що являє собою своєрідний підсумковий огляд художніх ідей і мотивів його поезії (надрукований у журналі «Правда» та окремим відбитком). Початком того ж року датовані «Повісті Юрія Федьковича» — книга, видана заходами М. Драгоманова в Києві й складена з оповідань, що доти публікувались у періодиці. Проте письменник на той час уже втратив інтерес до прози, зосередивши основні зусилля на писанні драматичних творів.

У Чернівцях, куди після смерті батька (1876) переїхав жити Федькович, поглиблюється усамітненість письменника. Він періодами відходить від будь-якої літературної праці, дає волю давньому зацікавленню астрологією, компілюючи великі за обсягом трактати (німецькою мовою) про вплив небесних світил на людську долю. В 1884 р. буковинська інтелігенція робить спроби повернути письменника до літературного та громадського життя. З січня 1885 р. Федькович стає редактором новоствореної газети «Буковина», де друкує кілька своїх творів. Наступного року місцева громадськість відзначила 25-річний ювілей літературної діяльності Федьковича, що стало певним заохоченням його до подальшої праці. Помер письменник 11 січня 1888 р.

Художню спадщину Федьковича складають твори багатьох жанрів поезії, прози та драматургії. Насамперед залежно від роду і жанру визначаються риси його творчого методу.

Естетичні погляди Федьковича базувалися передусім на набутку більш ніж півстолітнього загальноєвропейського культурного руху по лінії преромантизм — сентименталізм — «Sturm und Drang» — романтизм. З набутої ними багатой скарбниці художніх ідей Федькович формував свій творчий метод, рбзвивав і в окремих моментах поглиблював їх стосовно досить своєрідного матеріалу дійсності, що його оточувала, та не менш своєрідного особистого життєвого досвіду. В поезії Федькович — найповніше і найяскравіше виражений романтик, що не виключає, втім, елементів сентименталізму і навіть (у кількох ранніх віршах) залишків класицизму. Менше романтичний рис сум'яття самотньої душі героя, поривів до несповідимого мають драми й проза письменника, для яких більш характерні ознаки сентименталізму та просвітительського реалізму. Першим літературним спробам Федьковича притаманні безпосередність, «наївність» ліричного чуття, пізніше доповнюване тяжінням до масштабних епічних узагальнень (у поемах, трагедіях «Довбуш» і «Хмельницький», циклі «Дикі думи»).

Починаючи як поет німецькомовний, Федькович сприйняв, а далі й переніс у контекст українського художнього мовлення

чимало традицій, характерних для німецької літератури, її художніх ідей, мотивів і форм (як новочасних, так і архаїчних), вироблених у творчості Гердера, Бюргера, Гете, Шіллера, Уланда, Гейне, поетів-романтиків, у тому числі й у творчості письменників середнього рівня, навіть авторів популярного читива. Німецька література (в її перекладній частині) стала також основним джерелом ознайомлення письменника з творчістю Шекспіра, Кальдерона, Андерсена, Е. Тегнера, іспанською і сербською поезією.

З німецької літератури Федькович запозичив і ряд поетичних сказань та легенд, намагаючись прищепити їх на ґрунт зображуваної ним дійсності, у власному художньому світі. На час перших кроків Федьковича-письменника переважно напівлегендарною в німецькомовній (німецькій та австрійській) літературі виступає й сама тема Буковини та України. Йдучи у першовитоках від життя, знаючи реальну Буковину в деталях, Федькович, тим часом в ряді випадків (поєми про опришків, драма «Довбуш») дивився на Буковину крізь призму європейської легенди про неї. Реальні враження й легенда до останку співіснують у творчості письменника: романтична ідеалізація Буковини то ігнорується (поєми «Новобранчик», «Дезертир»), навіть заперечується (поєма «Лук'ян Кобилиця»), то активно стверджується і навіть доповнюється його власними домислами (гадка про чорноморське чи половецьке походження гуцулів на чолі з їх королем Уцом або ж Гуцулом — у «Диких думках», «Довбушеві» та ін.).

Першими друкованими творами Федьковича були німецька балада та романтичне оповідання «Der Renegat» (1859). Творчість німецькою мовою письменник не припиняв до кінця життя, видавши дві збірки поезій («Gedichte», 1865; «Am Tschieremus. Gedichte eines Uzulen», 1882) та надрукувавши ряд віршів у часописах. Кілька творів, у тому числі німецький авторський переклад трагедії «Довбуш», лишилися в рукописах (видрукувані пізніше в багатотомному виданні «Писання Осипа Юрія Федьковича»). У німецькомовній творчості Федькович розробляє здебільшого ті ж проблеми, розгортає ті ж мотиви, що й у творчості українською мовою; нерідко німецькомовний твір є перекладом чи переробкою українського твору поета або навпаки. Так, збірка «Am Tschieremus» за своїм змістом фактично тотожна більшій частині циклу «Дикі думи». Кілька німецькомовних віршів є варіаціями на теми народних пісень. Поетичні писання Федьковича німецькою мовою були досить схвально оцінені українськими, німецькими, австрійськими, чеськими літературознавцями.

Одним із важливих імпульсів творчості Федьковича як письменника українського стала його любов до народної пісні,

винесена з дому. А в армії він співає з жовнірами народні пісні й сам виступає в ролі складача «співанок». Із цими напівфольклорними, напівлітературними творами пов'язаний його перший український вірш «Нічліг» («Звізди по небеснім граді...»), складений, імовірно, в травні 1859 р. під час походу полку в Італію.

Федькович напрочуд легко інтегрував у своїх творах стильові форми українського фольклору, в ряді випадків — і його змістові структури. Вплив народної пісні (зокрема «жовнірської»), народної оповіді, анекдоту, казки вчувається в багатьох жанрах творчості письменника. Разом з тим, особливо в початковий період, Федькович орієнтувався на досвід своїх найближчих попередників у західноукраїнському літературному процесі. Ранні вірші свідчать, що поет знав і цінував художні здобутки «Руської трійці», А. Могильницького, Б. Дидицького та ін.

Невдовзі після свого літературного дебюту Федькович переймає уроки доти невідомих йому східноукраїнських прозаїків Г. Квітки-Основ'яненка та Марка Вовчка, як поет — знайомиться (у більш-менш повному обсязі — уже по виходу своєї першої збірки) з творчістю Шевченка.

Поезія Шевченка мала для Федьковича значення виняткове. Сприйнята на етапі інтенсивних пошуків нових шляхів у творчості, а крім того, й за обставин очевидної спільності деяких рис художнього бачення світу обома поетами, поезія Шевченка стала для нього однією з основних парадигм (а в певний період — чи й не єдиною парадигмою) художнього мислення. Далеко більше, ніж безпосередні львівські наставники, Шевченко справив вплив і на визначення суспільно-політичних, національних, світоглядних орієнтацій Федьковича (йдеться, зокрема, про антимонархічні настрої буковинського поета, його наближення до справжнього образу України з її минулим і майбутнім, до ідеї національної соборності тощо), і на формування поетики.

Творчість Федьковича переконливо засвідчує, що в перші два десятиліття по смерті Шевченка він був тим митцем, котрий найглибше розумів художній світ поета, володів хистом найточнішого прочитання його поезії: найповніше «розгадав» ті можливості, які містив у собі Шевченків поетичний стиль, — проте виявлено все це здебільшого парадоксальним чином — у наслідувальних з боку Федьковича творах та їх фрагментах. Федькович у ряді творів 60-х років (деякі з них увійшли до складу «коломийської» збірки) дає змогу конструкціям і манері вислову, вичитаним у Шевченка, бути засобом вираження власного художнього світу (явище це важко кваліфікувати як епігонство, оскільки наявна свідомо стилі-

зація з боку безперечно самотнього митця); в окремих же випадках інтенсивне стилізаторське начало Федьковичевої творчості вело поета до двозначного за своїм смислом поєднання самотійної художньої думки із буквральним вмонтуванням виразів і фраз Шевченкової поезії. Прикметно, що позначені наслідуванням Шевченка твори Федьковича належать здебільшого до здобутків його творчості — поряд із цілим масивом інших його виразно-самотніх творів.

Такими є головні чинники, що мали значення для формування естетичних, світоглядних переконань і поетики Федьковича. «Федькович, — писав І. Франко, — се талант переважно ліричний; всі його повісті, всі найкращі його поезії нав'язані теплим, індивідуальним чуттям самого автора, всі схожі на частки його автобіографії [...] І в тім іменно й лежить чаруюча сила його поезії, в тім лежить порука її живучості, доки живе наша мова...» [27, 38]. Всепроникне ліричне почуття є характерною рисою творчості Федьковича, з ліризмом пов'язані найбільші здобутки його як у поезії, так і в прозі, і навіть (хоча зовсім не це передбачалося письменником як домінантне) — у драматургії.

Авторському «я» в поезії Федьковича притаманна гранична відкритість свого внутрішнього світу, довірливо розрахована на співучасть адресата. Безпосередній емоційний відгук з боку ліричного суб'єкта подекуди здатен ставати внутрішнім змістом твору: в самому цьому відгуку, у самій ліричній присутності автора знаходить внутрішнє самообґрунтування те чи інше враження, набуває самодостатнього смислу виклад дуже різних за своїм психологічним змістом ситуацій і переживань: від заспокійливих і відрадних — до прикрих, похмурих, відверто песимістичних. Ліричне почуття тут ґрунтується на захопленому, ентузіастичному, невідступно супроводжувачому лабільний рух переживань і думок, сприйнятті докільля («Хто це летить із-за моря комоньом крилатим, Як біль, білим? Вона! Вона! О моє ти свято! Де ж то горе поділося З широкого світа? Де ж ті зими студені?.. Лиш квіти та квіти!»¹). Імітація розкутого діалогу здійснюється поетом насамперед завдяки великій кількості звертань, одухотворюючих персонафікацій та ін. Пов'язуються воедино особа героя та атрибути (дібрані за фольклорним зразком) обстановки переживання, висловлюється це з незвичайною простотою й вимовністю («Калина — білі квіти, В калині вітер віє, Там буду я сидіти,

¹ Федькович Ю. Твори: У 2 т. К., 1984. Т. 1. С. 182. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначаються том і сторінка.

Зо мною соловіє...» [1, 65]). Виразності ліричному викладові Федьковича надають тяжіння до гострої конфліктності ліричного сюжету, акцентація суперечностей зображуваного, різкість і глибина протиставлення як у межах короткого описового фрагменту («Ой спит же він на багнеті В цісарським дворі, Та й снит му ся, що ходит десь. По синій горі...» [1, 46]), так і в медитативних напруженнях думки («Як та доля невірная Топче наші квіти Свойов ногів залізною!.. Що ж му сим робити? Ту доленьку не всилувать, Ані умолити!» [1, 182]).

Збірка 1862 р. написана Федьковичем цілком у часі його армійської служби; вона відбиває загальне почуття обтяжливості цього стану, що, зрощене ностальгічною романтично-сентиментальною уявою поета про рідне Підгір'я, над яке «на світі вже ніт», мало також і цілком реальне підґрунтя (почуття малозабезпеченого поручика-русина в інонаціональному офіцерському середовищі). В художньому просторі, створеному збіркою, зведено два світи: армійський, що сягає аж «поза шкляні гори» на бойовиська під італійськими містами, — і світ значно ближчих Федьковичу цивільних і культурних інтересів, емоційним епіцентром якого виступає селянський гуцульський побут. Перебуваючи в протиставленні за логічною схемою, ці світи насправді взаємоперетинають один одного, природно поєднані багатьма елементами. Це й постать поета між ними, і образи вояків, що взяті до служби з гір, і присутність звичного фольклорного бачення в зображенні воєнних подій, і постійні гадки, навіть марення й містичні видива (як у вірші «Трупарня»), що переносять героїв у їх рідне середовище.

Збірка засвідчила незвичайне для свого часу різноманіття тем, жанрів, способів викладу. Складається вона із двох розділів: перший («Думи і співанки») об'єднує твори медитативно-описової, медитативно-зображальної та медитативно-повістувальної лірики; другий («Балади та оповідання») — твори ліро-епічного плану зі значно відчутнішим повістувальним сюжетом. Досить широкою є зображальна палітра: це й поверхове інкрустування теми фольклорними образами, й органічний сплав фольклорної образності та індивідуального переживання, й емоційний політ суб'єктивної уяви при загальному обрисовуванні обставин чи виміченні незначних подробиць, і виразність змалювання предметно зримих подій і ситуацій (як у віршах «Рекрут», «Дезертир», «Сонні мари»). Образ автора у цій збірці також має ряд варіацій. Основна з них — «співець», образ, дещо віддалений від реальної біографії самого поета і зміщений у бік образу простого жовніра («Думи мої», «До руського боянства»); вирисовується в ряді творів і складніший образ, що з ним пов'язані глибокі медитації, бен-

тежні роздуми («Вечір на Підгір'ю», «Пречиста діво, радуйся, Маріє!», «Молитва», «Мій образ», «Сонні мари»).

Серед тем цієї збірки — журливі роздуми про скороминушість молодості; перші згадки про смерть («Неділя завтра», «Як я, браття, раз сконаю»), що далі в творчості поета розвинуться в оригінальну її інтерпретацію; з-посеред не зовсім виразних віршів любовної теми — два твори («У полі, гей, у полі!», «Воля не бранка. Панна та й Циганка»), в яких уже вгадуються перші ознаки Федьковичевої концепції кохання як погибельної пристрасті.

Близькими до цієї концепції є балади про опришків — «Добуш» і «Юрій Гінда», й ще одна, заснована на чужоземному переказові та інолітературній обробці легенда, що варіює як тему опору проти національного й соціального гноблення, так і, ще більше, тему закохання героя, — «Киртчалі». У явищі, яке могло б бути проаналізоване в дещо суттєвіших параметрах з точки зору літератури пізнішого часу (зокрема реалістичної), поет виділяє моменти поверхові: незвичайну вроду, незвичайну силу, незвичайні стосунки героя з жінками тощо, значення яких примножується й підкреслюється завдяки становищу, яке посідає герой і з'ясування якого не входить у наміри автора. Фатальним чинником у житті героїв усіх трьох балад виступають їхні любовні пригоди: феномен жінки в житті пасіонарного героя, не без симпатії зображеного поетом, доведено до краю в баладі «Киртчалі» (співець-воїн стає зрадником своїх співвітчизників болгар, закохавшись у доньку турецького баші). Від цих та подібних загалом поверхових атрактивних сюжетних схем Федькович не відмовлявся й пізніше, вслякко намагаючись видобути з них нове й глибше звучання, пожвавити їх та задіяні в них образи силою фантазії, увиразнити ліричними одкровеннями. З часом і з образом Доббуша в поезії Федьковича (вірші «Сам», «Городенчук», «Довбуш», «Дзвінка», «Убогий легінь», трагедія «Довбуш») починають асоціюватися більш чи менш виразні уявлення про свободу особистості, красу незалежності людини, певну опозицію щодо суспільства.

Провідним у збірці 1862 р. є зображення «зелісної долі» цісарського жовніра, продовжене з залученням нових мотивів у поезії та ряді прозових творів наступних років. Слідом за «Кавказом» Шевченка Федькович вніс в українську поезію потужне антимілітаристське звучання, звернувшись до теми обтяжливої для народу армійської служби. Сприйнята й відображена вона насамперед з точки зору простого жовніра; авторська позиція у прямих чи опосередкованих формах інтегрує бачення дійсності учасником воєнних походів та інших військових заходів, його рідними (найчастіше тут фігурує ма-

ти), коханими, друзями. Жовнірське життя розкривається поетом у найбільш хвилюючих і драматичних епізодах: відхід новобранця та його прощання з матір'ю, милою («Золотий лев», «Рожа», «При відході»); спомини про домівку в казармі, «як сонце загасне, як нічка заляже», чи на варті («Святий вечер», «Ой нічка то тиха», «У Вероні», «Рекрут», «Старий жовняр», цикл «Думи»); смерть жовніра чи тяжке передчуття її («Звізди по небеснім граді», «Під Кастенедолев», «Товариші», «Трупарня», «Лист», поема «Пуга»); туга родини й давніх товаришів за жовніром («Сестра», «Флояра»). У споминах відірваного від дому жовніра постають і мальовничі картини Підгір'я («Сонні мари», «Ой вийду я з хати»).

При створенні цих та інших віршів Федькович щедро використовував образи й мотиви «жовнірських» пісень, якими була багата Буковина. Однак уже з перших творів поет виявляє тяжіння до метафоричної образності й символічного іносказання, значно розвиває й примножує ці народнопоетичні елементи (наприклад, опис можливої смерті жовніра: «...Завтра рано, раненько В шовкові трави, Зелені мурави Поклонюся низенько» [1, 53]). Основою сюжету ряду віршів стають уявні, фантастичні вчинки персонажа.

Ставлення до фольклору — один із очевидних пунктів розходження поезики Федьковича й Шевченка. Із багатощарової й багатогранної фольклорної спадщини Федькович запозичує насамперед захоплюючу казкову метафоричність сприйняття, тоді як увагу Шевченка привертає жорсткий, якомога більше наближений до реальної психології драматизм страждання. Метаморфози героїв Федьковича видаються ефектно-декоративними на тлі психологічно розгорнутого перетворення скривдженої дівчини в Шевченковій «Лілеї». У місткі метафори конденсується Федьковичем-поетом одна з ідеомоделей народного розуміння державної політики: «Цісарська слава Красить наші китаечки Кроваво, кроваво» [1, 112], — і все ж тут немає гнівного, рішучого неприйняття цієї «цісарської слави», її саркастичного нігілювання, як це має місце в подібних випадках у поезії Шевченка, не вилучений звідси й певний відтінок милування «цісарською славою» з боку того, чиєю кров'ю будуть краситися «китаечки» в її ім'я. Жовнір багатьох творів Федьковича — м'який, надламаний душевно героєм, який у барвистих метафорах і — нерідко — сентиментальних тонах виражає своє пасивне мучеництво («...Є і в мене крила, Лиш що мокрі-мокресенькі: Сльозонька зросила» [1, 113]).

Жовнірська тематика в творах Федьковича, як поетичних, так і прозових, не вичерпується, втім, картинами смутку, глухого кута. В першій збірці поета вміщено й «Кельнер-

марш» — бадьорий, безтурботний, грайливий ритмічно й інтонаційно відгук на вихід із попереднього місцерозташування полку майора Кельнера (в якому служив свого часу Федькович). Гостроту жовнірської теми знято в пізньому для творчості Федьковича, позначеному певним ступенем офіційних уявлень співанику «Пісні жовнярські» (Чернівці, 1887).

У творах Федьковича, написаних між першою і другою збіркою, жовнірська тема знаходить глибше художнє, філософське й публіцистичне осмислення. Своєрідною паралеллю до вірша «Золотий лев» (убога мати мріє зібрати гроші, щоб викупити у цисаря сина-жовніра) виступає, посилюючи смисл цього мотиву, вірш «Писанки» — твір позверхньо іншої тематики, заснований на народному апокрифі: мати Вожа приходиться із писанками, як із дарунком, до Пілата й простодушно гадає його умилоствити: «Пилатію, воєводу, Славний государю, Пусти мені мого сина... Одного і маю...»².

Народно-гуманістичне в своїй основі емоційне неприйняття офіційних стосунків залежності й підлеглості в цисарській армії, виразні антимилітаристські й антицисарські настрої, глибоке співчуття до простого селянина в мундирі, «руського сина», змушеного захищати чужі національні й станові інтереси, дістали відображення в поемах «Новобранчик» (1862; через випадки проти пануючих віденських «німчиків» і католицької церкви поема не була за життя поета надрукована повністю) та «Дезертир» (1867).

Герой першої з них, син удови, прощається з матір'ю й сестрою і йде до війська, де його чекає тяжка служба з побоями. У далекій Італії одержує звістку з дому про те, що рідні його повмирали. Покинувши військо, він «блудить гаєм», врешті, стріляється з карабіна. У поемі сильним є її публіцистичний елемент. Повістувальна лінія твору неодноразово переривається прямими звертаннями поета до співвітчизників, котрі мусять усвідомити своє підневільне становище. Спільниками в боротьбі за «руський талан» він бачить майбутню Україну з символічними постатями нововоскреслих козаків та отамана, який «з гробу встане». За гостротою ідейно-політичної проблематики «Новобранчик» перегукується з рядом інших творів Федьковича 60-х років, таких як «Осьмий [шостий] поменник Тарасові Шевченкові на вічну пам'ять», «Осьмий поменник Тарасові Григоровичеві Шевченці на вічну пам'ять», «[Посланіє на Україну]», «Здоров чесному субору «Просвіти» у Львові!», вірші «Нива», «До мого брата Олекси Чернявсько-

² Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видання: У 3 т. Л., 1902. Т. 1. С. 155.

го, що збудував міст на Черемоші у Розтоках», поема «Лук'ян Кобилиця», деякі вірші циклу «З округів». У творах цих звучить, хай не скрізь послідовний і концептуально аргументований, але пристрасний протест поета проти адміністративного, юридично-правового, ідеологічного, релігійного («Щоб римського анцихриста туманища згасли») чужоземного гніту, під яким перебуває населення Буковини й Галичини і який гальмує розвиток його духовного життя й культури. Спрямовані на розбудження національного самоусвідомлення, згадані твори Федьковича містили й більш чи менш виразні роздуми про шляхи виходу з політичної западні. Вільною від утопізму й наближеною до реалій дійсного історичного життя є поема «Лук'ян Кобилиця». У ряді творів поет послуговується біблійного походження образністю та патетикою, не зупиняється перед змалюванням картин кривавої боротьби.

Твором, у якому найповніше і найзмістовніше представлено не тільки жовнірська тема, а й світоглядна та естетична проблематика всієї творчості поета, найсуттєвіше у баченні ним людини і дійсності, — є поема «Дезертир». Постала вона з переробки «Новобранчика», проте в підсумку обидві поеми виявилися самостійними, хоча й схожими за сюжетом творами.

Автор змінює передусім сюжетні параметри героя: Іван (таке ім'я мав і герой «Новобранчика»), ідучи в армію, залишає дома дружину з дітьми; перебуваючи на службі, він одержує лист, у котрому оповідається про недугу дружини, її поневір'яння в пошуках шматка хліба, злидні, голод і тугу його синів. Лист цей змушує жовніра до втечі. Уже близько дому, в «Галиції», його затримують, за вироком суду тяжко карають побиттям. Згодом, знову стоячи на варті, Іван читає ще один лист: повмирили його діти, назавжди прощається з ним дружина. Цісарський стрілець закінчує життя самогубством.

Незначними, на перший погляд, змінами та уточненнями сюжету (порівняно з поемою «Новобранчик») автор багатократно ускладнює моральну проблематику твору. Найвище емоційне градування у відносинах героя зі своєю сім'єю зумовлене не тільки спогадами про сімейне щастя, почуттями до коханої дружини, батьківською любов'ю, — героя-жовніра пов'язує із сім'єю величезний моральний обов'язок перед стражданнями найдорожчих людей, які залишилися напризволяще. Їхнє горе, якому він ніяким чином не може зарадити, завдає йому невимовних мук. Навіть самогубство кладе край лише його власним стражданням, але не є зміною становища, навіть не покутою за безмежну провину перед сім'єю, у якій він по суті не винуватий. Свою провину герой забирає з собою в небуття.

Якщо поема «Новобранчик» має більш публіцистичне звучання, торкаючись поодиноких гострих моментів соціального й національного життя, то в «Дезертирі» засвідчено передусім філософське, художньо-антропософське бачення людини, а замість елемента публіцистичного значно ширше розгорнуто ліричне начало.

Специфічний фабульний матеріал для поеми дала Федьковичеві сама дійсність. Дезертирство було явищем цілком реальним в австрійській армії. Мотиву дезертирства письменник приділяє увагу на початку 60-х років у вірші «Дезертер», оповіданні «Штефан Славич». У поемі «Дезертир» драматичний, багатозначний випадок утечі з армії Федькович піднімає до високого поетичного узагальнення.

Поема пройнята яскравим, багатограним протиставленням двох сфер життя. Сплетені автором воєдино, опозиційні лінії витворюють ширшу, більш узагальнену опозицію: розкутому духовному життю, особистості, яка починає усвідомлювати його правомірність, протистоїть цілий світ із незрозумілим Богом, байдужою долею, запрограмованими на корисливість і зло людьми, світ, що немилосердно нівечить будь-які відрадні помисли індивіда. З великою поетичною виразністю зображує Федькович трагедію безправної людини, для якої навіть дезертирство не може стати порятунком. Федькович першим в українській літературі прийшов до безпосереднього художнього втілення ідеї протистояння людини й мілітаристської експлуататорської держави — одного з головних конфліктів нового часу.

Сама концепція героя-простолюдина, який наділений гостротою відчуття й великою силою переживання, але який водночас позбавлений значної глибини суб'єктивного самоусвідомлення і виступає насамперед як об'єкт впливу тих чи інших обставин, іде від сентименталістських уявлень. Ними ж зумовлені й співчуття в авторському ставленні до героя та присутність у творах ідеї, що розуміння життя героєм, його вимоги елементарного задоволення своїх духовних потреб, його, зрештою, гідність переросли те образливе становище, в якому він перебуває.

Як особистість герой «Дезертира» загалом невиразний (хоча зображений докладніше, ніж герой «Новобранчика»). Попри всі індивідуальні подробиці (насамперед у зворушливих епізодах взаємин Івана зі своїми малими дітьми), герой поеми є скоріше типовим знаком, що репрезентує безправну людину, зокрема буковинського селянина; навколо цього знака організована складна система авторських роздумів, апеляцій, концептуальних паралелей, ліричних одкровень. Відтак головна сфера розкриття особистісного начала міститься не в образі героя, а в загальній власне авторській позиції.

Позначена поема й романтичними рисами — в спробі контрастного емоційного протиставлення двох світів та акцентації глибокої чужості для героя того стану, в якому він змушений перебувати; в самому мотиві дезертирства, на якому лежить романтичний відтінок ескапізму, знайомий із контексту інших творів поета, зокрема його лірики. Ці романтичні риси підсилено й доведено до очевидності системою ліричних відступів у тексті поеми. Нарешті, романтичні витoki має наголошення завідомої незглибності, не пояснимості, складності влаштування світу. Ця поетична концепція певною мірою пояснює загальну пасивність героя Федьковичевої поезії, відчуття ним непомірності й практичної неможливості здійснення якихось змін. Іншою гранню розкривається вона в мотивах «люби-згуби» та смертельної спокуси (в ряді інших творів поета). З нею ж пов'язане фігурування в поемі образу-поняття долі та розгортання проблематики теодицеї.

«Дезертир» належить до тих творів Федьковича поемного жанру (серед них також — «Свекруха», «Новобранчик», «Мертвець»), крізь які проходить — і цим додано нових значень художньому узагальненню твору — пристрасний авторський роздум про Бога. За цим образом стоїть і християнсько-релігійне розуміння верховної сутності, й закономірність природи та людської історії, і весь світ у своїй претензії мати смисл та певну доцільність.

Проблематика теодицеї присутня і в одному з найвідоміших віршів Федьковича (з першої збірки) «Пречиста діво, радуйся, Маріє!». Вірш цей не мав за мету «викриття» божого промислу (їй не міг ставити поет у першій збірці); він не є маніфестацією антирелігійної, атеїстичної або що спрямованості, як це донедавна стверджувалось у відриві від усього контексту творчості поета (пор. вірш «Віра»). Автор прикро вражений суперечністю між бузсумнівною для нього величчю й благістю Бога, його милосердям (уособленням якого традиційно виступає Мати Божа) та світом страждання й горя. Де в чому подібне розкриття теми Божої Матері — славлення Богородиці, навіть надривне, перед лицем страждання, з бажанням упевнитися в існуванні вищого, незбагненого божого задуму — має місце в циклі П. Тичини «Скорбна Мати».

Однією з найхарактерніших складових оригінальної художньої концепції Федьковича є трактування поетом любовного почуття. Світ Федьковича проіннятий еросом — як у поезії, так і в творах інших жанрів; художній вияв його позначений передусім романтичним підходом. Любовна пристрась тут не просто гіперболізується, — вона веде персонажів до незворотних учинків, реалізується через авторський добір відповідних рис характеру (з одного боку, потребує несамови-

тої, зятятої впертості героя, зарозумілості, пики, «фудульності», з іншого — глибокої вразливості та помисливості), певною мірою поглиблюючи його, якщо не посилюючи. Практично лише на периферії основних сюжетів це почуття виступає однозначно втішним; але здебільшого там, де воно стає в центр, розвиток його позначений гострим і напруженим драматизмом.

У ряді творів страждання закоханих спричинене зовнішніми перешкодами («Гуляли», «Лем», «Йому й її», «Проці», поеми «Свекруха», «Волошин»; в останній мотив цей ускладнено непорозумінням персонажів), але значно частіше болючі для серця, а то й трагічні події на ґрунті закохання зумовлені байдужістю одного з партнерів («Гой зійшла зоря», «Явір»), свідомим вибором, у тому числі розважливо-корисливим, іншого влаштування життя («Сонце»), а ще більше — чинниками суто психологічними, які назовні виглядають як бажання завдати болю, випробувати межі терпіння, навзаєм уразити одне одного («На зеленій млаковині», «Присягався», «Сон», «Богачева»). Інтенсивне за силою, часто сліпе й егоцентричне почуття до іншої людини в більшості випадків завдає взаємних мук героям; єдине і відрадне звільнення від них настає лише зі смертю. Кохання у багатьох творах Федьковича, особливо в баладах, повістувальній ліриці, а також ряді оповідань, виявляється як прямування до смерті (смерть від любовної туги та самогубство); певну протидію еротичній самоволі героїв письменник вибудовує в прозових творах — над нею домінує етикет поведінки легіня-гуцула, але це не відміняє, лише побільшує трагічне розв'язання конфліктів.

Сфера любовних взаємин у творчості Федьковича — тема, в якій найяскравіше представлені уявлення про некерованість світу, незалежність його від волі, а тим більше — від раціонального розрахунку людини. Свою оригінальну концепцію «серця», яке «орудує у сев наше долев», є «першим» і «старшим паном чоловіка», Федькович найповніше виклав у poemі «Циганка» (1867). В поодиноких авторських трактуваннях (баладний диптих «Дві пісні рожеві», 1865) любовна пристрасть постає як замах на душу іншої людини, символічно зіставлена навіть із кривавим злочином.

В основному в останній період творчості (цикл «Дикі думи») розгортає Федькович тему спокуси (передусім спокуси смертельної), надаючи нових романтичних характеристик зображуваному поетичному світові. З очевидністю проглядає завдання, яке ставив перед собою поет: художньо реанімувати певну сферу народної демонології, язичницьких вірувань, зокрема образи істот, які уміщені народною фантазією на межі природи й людського світу і наділені функціями заманювання,

зваблювання, взагалі діями, небезпечними для свободи волі людини та її життя (частину цих образів і пов'язаних з ними мотивів Федькович парафразував із західноєвропейських літератур і фольклорно-міфологічних систем, приживляючи їх у просторі свого художнього світу на буковинський ґрунт). У творах циклу у формі персоніфікацій виражена складність, неусвідомленість внутрішнього світу людини для неї самої, незбагненні для неї власні її потяги й бажання («Бісків», «Соکیلський», «Римська княгиня» «Керманич», «Черемська цариця», «Соکیلська княгиня» та ін.).

Цикл «Дикі думи» був спробою поета систематизувати основні теми та ідеї своєї поетичної творчості; він містив ряд вагомих поетичних творів, крім того, мав значення літературного експерименту щодо рішучого розширення поетичної лексики за рахунок гуцульської та суміжних говірок (така ж стилістична робота здійснювалась того часу Федьковичем паралельно в перекладах трагедій Шекспіра). Проте для «Диких дум» притаманною є й задана схематична манера, яка пригнічує не раз засвідчену в інших творах Федьковича лабільність, розкутість поетичного переживання, форсує певну одноманітність у мотиваціях ліричного сюжету, в емоційних станах головного героя.

Завданням вдихнути нове життя у народну міфологію позначена також реконструкція «маланочних» пісень. До фрагментарних залишків текстів, що супроводжували свято Маланки (Щедрий вечір напередодні Нового року, народне свято, яке за християнським календарем збігається з днем преподобної Меланії), та до відголосків давніх обрядів («водити маланку») поет шляхом творчого домислу намагався приростити відсутні, на його думку, елементи, отже, повністю відновити міфологічний обряд. Так постали цикли «Наша Маланка дністровая» та «Ти Місяцю, ти Королю! Красна Маланка є з тобою!» з відповідним (у передмові) трактуванням походження свята та описанням належного дійства. Історія Маланки укладається автором за зразком календарно-природного міфа про вкрадену й потім визволену бранку (пор. історію Персефони у давньогрецькій міфології) та, не без суб'єктивних інтерпретацій з боку автора, прив'язується до пантеону давньослов'янських богів.

Поглиблення й розбудова загальної романтичної настанови відбувається і в інших поетичних творах Федьковича. Натхненний, дещо екзальтований ліризм поета спрямовував його погляд на такі явища в поведінці, відчуттях і думках людини, які ще не були предметом відображення в українській поезії. Федькович, зокрема, захоплює в поле своєї художньої обсервації факти підсвідомого та ірраціонального, своєрідно їх витлумачуючи (сновидіння, передчуття, психічний перегук у

просторі, осяяння в зрозумінні природних процесів тощо — «Сонні мари», «Вечір на Підгір'ю», «Флояра», «З округів», «На могилі званого мого брата...»). До зразків Федьковичевого «яснобачення», викликуваного переважно енергією ліричного начала, належить ряд епізодів поеми «Мертвець». У ній поет розгортає умовне, але переконливо й послідовно аргументоване художнє уявлення про спосіб буття після смерті; поема є одним з найглибших проникнень художньої фантазії у «потоїбічний» світ. У поемі увідчутнюється також, започаткована в творах більш раннього періоду («У полі, гей, у полі!», «Неділя завтра», «Як я, братя, раз сконаю», «У море!»), продовжена в поемі «На могилі званого мого брата...», доповнювана темами смертельної спокуси та самогубства, спроба естетизації смерті. Воіна у Федьковича постає як спокійне, навіть замилуване заглядання в небуття — не як вираження надривного відчаю, чорного гумору тощо. Сам підхід до такої спроби (не мотивація, пов'язана з образом страждання) робить Федьковича у цьому відношенні попередником декадентських світомоделей в українській поезії.

У творах Федьковича складається романтичний образ поета, митця («співця»). У ньому підкреслено передусім феномен творчого обдаровання, факт ненатуральної, мимовільної легкості, з якою той готовий «співати, що Підгір'є діє, Як тамки сонце світить, як там місяць гріє...» [1, 29]. Найповніше цю особливу роль митця, а поряд з цим і гордість з приводу свого заняття, свого крилатого натхнення виповів Федькович на початку одного з розділів поеми «Дезертир» («Музо моя віршована, Невінчана доле...»).

Проте талант свій поет (як образ) часом відчуває не тільки як радісну, а й як тяжку ношу, що завдає йому прикростей і турбот. Талант постає як невідступний внутрішній обов'язок знову й знову висловлювати свої почуття, відгукуватися на явища, що вражають душу чи сумління; в окремі хвилини поет навіть ладен його позбавитись: «Я пропив би молодого Віку половину, Або пішов на кладбище Та ляг у могилу. Аби мене лиш лишили Ті думи крилаті...» [1, 191]. Талант, нарешті, згідно з романтичними світоуявленнями Федьковича, прокладає незриму межу між поетом і рештою людей. Значно гостріше, ніж у творчості інших українських романтиків, відчуває він свою винятковість у буденному світі, особливий емоційний стан. Поет, як вимальовується цей образ із творів Федьковича, не гордує людським світом, але глибоко, іноді з сумом, усвідомлює нетотожність форм світосприйняття своїх власних та оточення («Як то в світі докоротать Немилого віку?.. Боже правий, Боже добрий, Великий наш світе! Колись дав ми иншу душу, І инші дав груди, Чому не дав иншу землю. Не дав другі люде?...» [1, 176]).

Образ поета, навіть його зовнішні прикмети, в творчості Федьковича подано в еволюції. Напочатку це самозабутній співець (схожий із відповідною постаттю поезії Т. Падури) («Куди ж ти їдеш, поручнику пане, Федьковичу молоденький?...» [1, 25]), багатий на «співаночки», які хоче заспівати «славному субору»; далі це герой у ситуації вибору ролі («Сам», «Доля», «Убогий легінь», «Sängers Loos»), де він обирає роль поета, та у відчутті гострої суперечності свого митецького буття в середовищі, яке його не зовсім розуміє («З крушків», «Городенчук», «Керманич»); це, нарешті, гуцул-Невір, автор і він же головний герой (під іменем Марко) циклу «Дикі думи» (іменується він також і «половчанином»: на його прикладі поет пробує реалізувати свою фантастичну «теорію» етногенезу гуцулів; проте, як справедливо зауважує один із дослідників, «душевний стан героя цього циклу цікавіший і важливіший, аніж його історичне походження»³). Йому притаманний складний комплекс небайдужого душевного ставлення разом із митецьки-професійною відстороненістю до всього, що діється: чи хрестини, чи похорон — він однаково «трембітає» нещасним людям. Цю свою нову позицію поет (як образ) прагне утвердити замість відвертого ескапізму ряду творів більш раннього періоду (найяскравіше виявленого в циклі «З крушків»), і все ж він відділений від інших дистанцією певного виняткового стану душі. Федькович не спромігся, як Шевченко, вписати образ поета в проблематику сучасного йому життя так, щоб він ані вивищувався штучно над дійсністю, ані ухилився від неї, а щоб багатогранність зв'язків з нею була його природним внутрішнім станом.

Попри все це, осмислення феномена поетичної творчості вирізняється у Федьковича примітною глибиною. Поет виявляє рухливу суперечність між «стражданням» і «співом» (творчістю), між творчістю й життям (біографією, долею), прозирає складність відношень між творчістю й еросом і стає у цьому попередником поезії кінця ХІХ — початку ХХ ст., зокрема тих мотивів, що розроблялися символістами.

Пристрасне ставлення Федьковича-поета до дійсності базується не тільки на романтичному світоуявленні, а й має більш раціоналістичні, подекуди й просвітительські засади. Емоційне неприйняття багатьох явищ дійсності виражається в гостросатиричних інтонаціях, органічно пов'язаних із ліризмом поета (найочевидніше взаємодія сатири та ліризму простежується в поемі «Новобранчик»). У сатиричний струмінь Федьковичевої поезії потрапляють церковно-релігійне лице-

³ Krhoun M. Básnické dílo Jurije Feđkovyše. Brno, 1973. S. 285.

мірство («У горах», «Я гадав, що лиш у Римі...»), продажність і корисливість галицьких верховодів («Наші «старі», «Чому тоті наші пани...»), національна нетерпимість («Страж на Русі»). Поєднуючи ліричне узагальнення й концептуальний художній роздум, Федькович відкривав необхідність щирих, сердечних взаємин людей різних національностей (поєма «Волошин», оповідання «Три як рідні брати», «Штефан Славич»). Одним із перших українських літераторів він висував ідею нероздільності українських земель («До мого брата Олекси Черняхівського, що збудував міст на Черемоші у Розтоках», «Нива», «Україна»). З великим внутрішнім переконанням провіщає поет образ майбутньої соборної України («У науці, у розраді...»).

Поєднуючи сентименталістський і романтичний підходи в зображенні людини, поет усе ж не уник моментів, коли вони, у своїх найхарактерніших рисах, починали взаємосуперечити. Поезія Федьковича має, здавалося б, усі риси психологічно глибокого, співвідносного з європейськими літературами романтизму, всі риси, крім однієї, вочевидь, найголовнішої — особистості героя. Співчуття тому чи іншому персонажеві, навіть ентузіастичне чи й екзальтоване захоплення ним, або ж довірливі розчулені інтонації у відповіді автором своїх скрух ще не могли самі по собі надати героєві таких глибин, які можливі лише за умови концептуального протиставлення героя й оточення, усвідомлення й прийняття ним свого відособлення.

Федькович-поет ще не розкривав тією мірою, якою давала змогу його романтична естетика, конфліктності людини, не йшов до цілісності героя через розщеплення його внутрішнього світу.

Найширше в творчості Федьковича представлена розробка романтичної позиції маргінала, героя-втікача («дезертира»), що так чи інакше (у своєму сюжетному функціонуванні, в своїх жанрово-стильових характеристиках, у колі наданих йому переживань) уникає усієї пригноби дійсності, не готовий до безпосереднього діалогу з її жорсткістю та інертністю.

Загалом герой Федьковичевої поезії — пасивно-страждаючий, переважно сповнений меланхолії і резигнації. Він не здатен покластися виключно на себе, може існувати тільки в доброзичливому середовищі — сім'ї, родини, свого села, любих товаришів — «камратів», побратимів, поза цим середовищем він гине. Фактично чи не всі ключові теми Федьковича-поета ведуть до ідеї смерті, передусім до такого її романтично привабливого різновиду, як самогубство (або ж нарочитий пошук загибелі), залишаючи героєві свободу самому обрати його спосіб і час. Але навіть і в самогубстві герой Федьковича не

утверджується як повновага індивідуалізована особистість (як це відбувається, приміром, із героєм «Зів'ялого листя» І. Франка); сентиментальна нота, яка постійно бринить в образі героя, ще не дає змоги перевести його звучання у беззастережно нову якість.

Природа ліричного таланту Федьковича, як уже зазначалося, багато в чому подібна до Шевченкового. Основою цієї подібності є, крім багатьох інших моментів, уміння художньо відобразити ліричне переживання в розвитку, зосереджуватись на глибоко внутрішньому житті, фіксувати стильовими й композиційними засобами рух емоційних станів і їх відтінків. Буковинському поетові вдавалися також значні за обсягом ліричні твори, в яких одноманітності уникнуто асоціативною зміною об'єктів ліричного переживання та зміною способів викладу. Чергування описів, роздумів, повістувальних елементів — широко застосований прийом в одному з перших віршів Федьковича «Сонні мари» (подібне ж у віршах «Вечір на Підгір'ю», «Неділя завтра»). До кращих набуток поезії Федьковича належить лірична поема «На могилі званого мого брата Михайла Дучака у Заставні» (1867), яка за загальними принципами побудови стоїть поруч з поемою «Кавказ», віршем «А. О. Козачковському» Шевченка, поемою «Похорон друга» П. Тичини, разом з тим розгалужена, поліфонічна структура поеми, може, як рідко який інший твір Федьковича, несе на собі виразну печатку особливостей письма, не раз випробуваних у його творчості: виклад фактів дійсного життя (армійське побратимство, смерть одного з товаришів уже по виході зі служби) ведеться в поемі паралельно з їх символічним відображенням в уяві поета; частими тут є описи передчуттів, візій; проникло звучать звертання автора до землі («Земле моя, не-не моя, Голубко моя, Пахучими васильками Майованая...» [1, 255]), яка забрала «вірного товариша», до Нечуя — ангела смерті, до коханої, до самого «братика Михайлика».

Різноманіття поетичних жанрів Федьковича творить одну з найобширніших і найбагатших індивідуальних жанрових систем в українській поезії ХІХ ст. Окрім ряду рідкісних (а то й курйозних на той момент літературного розвитку) жанрів віршованого повістування, силогістично-медитативної та медитативно-повістувальної лірики (легенди, віршовані оповідання про святих, поменники, віршові послання, посвяти, гімни, молитви, романси, баркарола і т. ін.), жанрова система поезії Федьковича включає в себе оригінальні жанрові модифікації, що є результатом ґрунтовної розробки власне ліричного вірша в царині медитативно-зображальної та медитативно-повістувальної лірики, а також поеми й балади з різним співвідношенням повістувального й ліричного елемента, з домінантним

ми ознаками різних творчих методів і видів сюжету. Поема та зазначені модифікації ліричного вірша були тими жанрами, через розробку яких проходив основний жанровий розвиток української поезії XIX ст.

У жанровому доробку поета особливу увагу звертає на себе невеликий обсягом (від 12 до 24 рядків) ліричний вірш, що містить живий, багатий відтінками чуття виклад значущої для суб'єктивної свідомості події (рідше — ситуації), зовнішньої чи розгорнутої у внутрішньому світі, масштабної за своїми душевно-психологічними наслідками, з переважним перебігом емоції від певного піднесення до жалю, безнадійного стану і розпачу. Одним з перших в українській поезії Федькович випробував звучання ліричних мініатюр, у яких фіксується миттєвий спалах почуття. Серед них виділяється цикл «3 округів» — новаторське жанрове явище в українській поезії. У циклі (складають його 24 твори; доповнюють цикл і декілька інших віршів з доробку «середнього» періоду творчості) зібрано й афористичні за формою публіцистичні висловлювання, й романтичні роздуми про самотність душі поета, й імпресіоністичні вираження мерехтливих, плінних настроїв героя у залитій місячним світлом ночі.

Більшого розголосу, ніж поезія, набула свого часу (особливо в Наддніпрянській Україні, де була відомою збірка його «Повістей...») *прозова творчість* Федьковича. Саме тут він постав відкривачем Буковини як об'єкта правдивого літературного зображення, майстром захоплюючого, адресованого найширшому читачеві, малого прозового жанру, визначним стилістом, що вільно й артистично почувається в стихії українського загальнолітературного й діалектного слова. Проте глибина бачення людини, її внутрішнього світу в прозі Федьковича не може, однак, дорівнятися кращим здобуткам його поезії.

В сюжетній основі багатьох оповідань Федьковича лежить атрактивна подія або ж історія екзотично сильної пристрасті — на тлі і в конфліктно-змістовому контексті не менш екзотичного звичаю. Місцем дії, як правило, виступає Буковина — просторовий образ, що в свідомості митця пройшов внутрішню еволюцію від загальних уявлень про відповідник «романтичних» місцевостей до переважно точного, принаймні у зовнішніх подробицях, зображення. Романтизованими (але не достоту романтичними!) рисами, загалом відомими з далеко не рідкісних зразків літератури XVIII — першої половини XIX ст., позначені мешканці Буковини — «діти природи», примітивно-цілісні натури, зображені без поглибленої психологічної деталізації й нюансування внутрішнього світу, як носії неоторної пристрасті, стійкої ментальної установки, нав'язливого почуття, афекту. Найгостріші переживання їх

визначаються здебільшого вільним розвитком симпатій та антипатій, рідше — факторами зовнішніми, від них незалежними (відхід юнака у військо тощо). «У зображенні Федьковича, — писала Леся Українка, — незважаючи на печальні сюжети, Буковина постає завжди певною мірою у святковому вигляді; його герої страждають більше від кохання, ніж від тяжких економічних суспільних умов, а це навряд чи так було на Буковині навіть у більш щасливі для буковинського селянства 60-ті роки»⁴.

Ідеалізований, піднесений погляд на зображувану дійсність, особливо на життя мешканців гір, окремі «романтичні» (тобто активно культивовані романтизмом та епігонськими щодо нього течіями, але відкриті значно раніше) прийоми були заявлені в прозі західноукраїнських письменників ще до виступу Федьковича. Вирішальний вплив на Федьковича-прозаїка мала все ж творчість східноукраїнських письменників — Г. Квітки-Основ'яненка й особливо Марка Вовчка, про яких він захоплено відгукувався в листах і художній стилі яких намагався творчо засвоїти. Переймаючи окремі схеми й прийоми, що були вироблені в літературі до нього, Федькович у прозових творах зумів вдихнути життя в зображувані постаті й епізоди, наділивши їх виразною своєрідністю. Письменник надав оригінальної інтерпретації й динаміки відомим своїми інваріантами сюжетам, у викладі й будові оповідань акцентував власне світорозуміння, окреслив психологічно переконливі, хоч і неглибокі, ситуації й риси характерів.

Оповіданнями «Люба — згуба» та «Серце не навчити» Федькович розпочав розробку художньої концепції непереборного, пристрасного почуття, яку з певними модифікаціями переніс слідом за цим у ряд ліричних віршів і поем. Перші два оповідання об'єднані подібністю основної сюжетної лінії (суперництво за дівчину між рідними братами в першому, і між легіями-побратимами — в другому, яке завершується вбивствами та самогубствами), їм притаманні деталізовані, проте динамічні описи (природа гір, церковні свята, весілля, одяг, прикраси, зброя гуцулів, звичаї простого народу тощо). Поетизуючи сильне любовне почуття, Федькович ще більше намагається поетизувати, а значною мірою й ідеалізувати красу гуцульських звичаїв. Конфлікт цих оповідань полягає відповідно не стільки в зіткненні індивідуальних любовних домагань, скільки в протистоянні бажання вільного любовного вибору, з одного боку, й кодексу лицарської честі — з іншого, в ситу-

⁴ Українка Леся. Малорусские писатели на Буковине // Збір. творів: У 12 т. К., 1977. Т. 8. С. 67.

ації, коли рішення, зумовлені ними, не збігаються. У названих та інших («Побратими», «Безталанне закохання», «Стрілець», «Хто винен?») близьких за темою оповіданнях зазначений кодекс, етикет, народне етичне положення чи повір'я домінують над ідеєю любові й побудованого на ній родинного життя. В оповіданнях Федьковича «серце» потрапляє в стабільні, добре врегульовані й регламентовані права звичаю; його, з одного боку, справді «не навчити», не переконати в недоречності домагань, але, з іншого боку, не стається й так, як воно хоче. В результаті цього свавілля «серця» відбуваються трагічні події, непоправні інциденти.

Переважно через вчинки незвичайні — вбивство і самоубивство — виказує герой силу свого кохання в більшості Федьковичевих оповідань цієї тематики. Трагування цього почуття (ще не особистості самого героя, його носія) наскрізь пройняте романтичною парадоксальністю. Прагнення героя нерідко сповнені духу внутрішньої суперечливості, що призводить до кривавої драми чи самогубства, в окремих випадках здатні наводити на думку, що герой шукає не стільки взаємності почуття чи щасливого шлюбу, скільки загибелі в ім'я любові (цей тип з належною ґрунтовністю описаний у літературі пізніше, див. напр., «Гранатовый браслет» О. Купріна, «Митина любовь» І. Буніна). Особливо виразно мотив кохання як «згуби» звучить у ряді поезій, де Федькович усуненням побутових описів, обставинного тла, посиленням динамізму надає йому виразно романтичного характеру («Дві пісні рожеві», «Присягався», «Богачева», «На зеленій млаковині», «Черемська цариця», «Сокільська княгиня»).

Кодекс честі гуцула-легія — найвища моральна норма в оповіданнях Федьковича. Сила любовного почуття того чи іншого героя здатна вести до конфлікту між братами, побратимами тощо, проте моральний імператив лицарства залишається в основі непохитним. Хоча загальна орієнтація на художнє представлення таких норм могла мати у Федьковича літературне походження (прадавні белетристичні й історичні мотиви беззавітної дружби, вірності слову і т. ін., зібрані уже в «Gesta Romanorum», активізовані середньовічною «рицарською» традицією, а також класицистичною й сентиментально-романтичною літературою XVII—XIX ст.; один із численних зразків таких творів — перекладена Федьковичем балада Ф. Шіллера «Порука»), письменник, зображаючи звичай гуцулів, спирався, без сумніву, також на відомі йому залишки архаїчних форм у тогочасному житті. Вони виявляються в точній регламентації гідної, визначеної віком і становищем поведінки, у тривкості сердечної прив'язаності, в урочисто-підкреслених жестах дружби, в щедрій гостинності (очевидно, в окремих моментах не обійшлося й без ідеалізуючого домислу з

боку автора, наприклад, у зображенні строгої й надміру системної субординації взаємин різних вікових груп чоловічого населення в оповіданні «Люба — згуба»). Проте з цими етнічними особливостями звичаю нерозривно пов'язане й допущення непомірного егоцентризму та зарозумілості, що в крайніх виявах здатні навіювати персонажеві гадку про право розпоряджатися чужим життям. Органічно впливає з цих особливостей і певна декоративність самої поведінки: значну увагу в житті й помислах героїв приділено мальовничим позам, пишному одягу й зброї (так, з усього, що найдорожче для героя оповідання «Люба — згуба», який задумав братовбивство й самогубство, це — кресаня).

На виявах поважливої звичаєвості, зображення яких має виразну печать суб'єктивної авторської оцінки, значною мірою заснований моральний ідеал письменника. Герої оповідань Федьковича прагнуть відстояти, утвердити, поширити те, що вважають справедливим; їм незнайома рефлексія й сумніви, і це в стильовому контексті з іншими елементами художнього світу Федьковичевої прози виступає однією з прикмет їх привабливої цілісності («Сафат Зінич», «Таліанка»).

Мотив щирення і нав'язування «справедливих» поглядів транспортується, нарешті, у своєрідний «педагогічний анекдот» (при цьому дещо вивітрується любовна тематика), яким є оповідання «Опришок». Герой твору додержується старосвітських поглядів (порівняймо образ Данила Гурча з однойменного оповідання Марка Вовчка). Він успішно справляється з перевихованням зухвалого молодика, вдаючись до вдаваної чи справжньої крутості. В оповіданні знайшли вияв просвітницькі орієнтації, що ними найбільше позначений пізніший період діяльності письменника, гумористично-бурлескні елементи стилю й сюжетотворення, які спорадично виявлялися вже в перших прозових творах. Мотив перевиховання з примусу присутній і в оповіданні «Стрілець». Не випадковим у цьому плані було звернення Федьковича до переробки комедії Шекспіра «Приборкання непокірної». І те й інше подає свідчення досить поміркованих, а то й консервативних поглядів письменника і, звичайно ж, іще раз ставить під сумнів романтичний характер його прози.

Тематика жовнірського життя найповніше представлена в оповіданнях «Три як рідні брати» та «Штефан Славич», поєднана в них із мотивами, відповідно, побратимського звичаю та «люби — згуби». Сміисловою домінантою цих оповідань є ідеї любові, дружби й солідарності людей різних націй, проте ідейна й моральна концептуалізація текстів відбулася на тлі ослаблення їх художньої переконливості.

Мотив побратимства, розроблюваний у більшості оповідань на гуцульському матеріалі, а тут дещо видозмінений у зв'язку з перенесенням частини дії в інше географічне й національне середовище, є сюжетною і настроєвою основою оповідання «Три як рідні брати» (пізніша розширена переробка — «Ангіль хранитель»). Оповідання, втім, позначене загальною позитивно-моралістичною заданістю, сентиментальною розчуленістю в авторському викладі, певною екзальтованістю вираження почуттів і переживань дійових осіб — рисами, які ще більше посилені в пізнішій переробці з нав'язливим, неглибоким релігійним лейтмотивом надії на ангела-хранителя та зближення його образу з роллю того чи іншого побратима.

Солідарність простих армійських чинів зображена і в оповіданні «Штефан Славич». Головним своїм мотивом оповідання перетукується з поемою «Дезертир», проте художнє трактування причин дезертирства у цих творах різне; неоднаковим є й пафосне звучання твору: з одного боку, в мотиві «люби — згуби» письменник наразі не вбачає вагомих доказів для естетичної й моральної героїзації дезертира Штефана, з іншого — Федькович-прозаїк не може піднятися над побутовим матеріалом до широких антимілітаристських узагальнень, як це під силу Федьковичеві-поету.

Та модифікація повістувального жанру, в якому працював Федькович, і та стильова манера, яку він обрав, не давали змоги прозовим творам письменника ні досягти глибоко реалістичного зображення дійсності, притаманного більшості європейських літератур цього часу, ні навіть утриматись, як це сталося з поезією Федьковича, в колі романтизму. За своїм творчим методом його оповідання різними гранями (здебільшого їх репрезентують різні твори) наближаються то до типового сентименталізму, то до «просвітительського» різновиду реалізму. Ознаки, що виділяють Федьковичевих героїв з-поміж середовища, — суто зовнішні й поверхові. Поза тим письменник не розкриває можливої складності їх характерів, поведінки, роздумів; навіть врода їх, виступаючи чи не головним побудником сюжетного руху, не постає у духовній або фізіологічній своїй характерності, в сприйнятті її та визначеному діянні на партнера, як це стається в психологічно глибших зразках прозових творів, відомих на той час («Манон Леско» аб. Прево, «Страждання молодого Вертера» Гете, «Адольф» Б. Констана тощо). Герої оповідань Федьковича наділені здатністю глибоко, аж до самогубства, переживати, але ця сюжетно задекларована здатність до переживання — не індивідуальна, тобто сама по собі ще не представляє того чи іншого героя індивідуальністю, тим більше не робить його особистістю. Герої виступають тут пасивними жертвами влас-

ного почуття, гіпертрофованого емоційного сприйняття, але не вміщують у собі певної внутрішньої концепції, за якої тільки й можливий романтичний герой, — щонайбільше вони є аргументами до авторського романтично-сентиментального, по суті, винесеного поза їх образ уявлення про ірраціональне облаштування світу. Ясна річ, у змістовій структурі твору така природа героя не могла повногового протистояти феноменові етикетного звичаю, якому приділена значна увага, пересилювати його в ім'я романтичного самоствердження героя чи реалістичного аналізу дійсності.

В історії української прози оповідання Федьковича посідають своєрідне місце за жанровими, пафосними, стильовими ознаками. Засновані на новелістичній структурі (виразно новелістичними є розв'язки майже всіх оповідань), ці твори слідом за «Оленою» М. Шашкевича, зразками прози М. Устияновича стимулювали розбудову жанру новели. На фоні «мінорного» звучання творів багатьох українських письменників 60—80-х років, особливо тих, що порушували тему народу, простолюду, оповідання Федьковича вирізняються безпосередньо вираженням оптимізму, просвітительськи ясною, піднесеною вірою в здорові моральні начала людини. Передумови наявності цих рис далеко не вичерпуються заданою моралістичною настановою, якій тією чи іншою мірою підпорядковані твори письменника. Сам широкий образ дійсності — попри драматичні пригоди персонажів, їх смерть тощо — побудований у Федьковича на життєствердних пафосних основах, у розвитку її домінують логіка й смисл, персонажі поселені в атмосферу загальної зацікавленості, співчутливості, небайдужості, перебувають в постійному полі авторського емоційного відгуку, яким знімається можлива трагічна безутішність. Оповідання, очевидно, мали для письменника значення тієї жанрово-стильової форми, у якій він, щоправда, з долею певної односторонності, вів пошук твердих онтологічних підвалин, відтворюючи, а ще більше конструюючи їх художнім домислом, звільнявся від станів бентежності й невизначеності, що на них стихійно натрапляв в окремих сферах творчості як поет.

Ряд оповідань Федьковича («Люба — згуба», «Серце не навчити», «Сафан Зінич», «Безталанне закохання») виступають довершеними в своєму роді стильовими зразками. Їх відзначає проникливо відчута, адекватна зображуванім подіям тональність оповіді, майстерність вибору планів художнього представлення, де загальний виклад, немовби конспективний начерк об'ємнішого твору, з якого усунуто психологічну мотивацію, інтроспекцію переживань, чергується з більш деталізованим розгортанням зображення у вузлових,

кульмінаційних моментах твору, наводяться найважливіші характеристики висловлювання героїв, максимально змістовні короткі діалоги, здійснюються епізодичні спроби розкриття психології персонажів, випробувано широкі можливості композиційних рішень (описи, відступи, ретардації, ущільнення розповіді, паралельний виклад подій тощо). Точною, стилістично економною є мова прозаїка, в лексичних і граматичних основах орієнтована загалом на мову Наддніпрянської України, водночас забарвлена неповторним колоритом буковинсько-гуцульської говірки. Становлячи певний крок у поступі української прози свого часу, просуваючи її розвиток у багатьох окремих аспектах і навіть виступаючи там найвищим здобутком. оповідання Федьковича водночас у своїй функціональній характеристиці відігравали також і роль творів для народного читання. Не випадково сучасники зауважували їх близькість до літературного жанру «народних оповідань», а представники літературного народництва — суголосність їх загальному колу естетичних настанов цієї течії.

І все ж охарактеризована вище модифікація оповідання, яку розробляє Федькович-прозаїк, з її проблемами, жанровими, стильовими, образотвірними та іншими параметрами в цілому була невідповідною його можливостям як художника. Коли внутрішня художня еволюція повела Федьковича до потреби масштабніших узагальнень, він не побачив можливим здійснити це в прозі, але переніс таку роботу в драматургію, результати якої неоднозначні.

Драматургії Федькович приділяв значну увагу починаючи з 1865 р. Драматичний рід літератури письменник з часом почав уважати за найголовніший — як у вияві спроможностей автора, так і в характеристиці самої літератури, відносячи драму до пори її розквіту. Першим твором Федьковича-драматурга був жарт на одну дію «Так вам треба!» У творі з живим народним гумором представлено ряд побутових сцен, в основному залицяння до багатой вдови та двох її доньок. Пізніше (1884) Федькович розширив п'єсу до трьох дій, назвавши її «Сватання на гостинці». Ця, за жанровим визначенням автора, «мелодраматична фразка» ввібрала багато народних пісень і приспівів до танцю та відповідних авторських стилізацій, поповнилася новими діалогами (здебільшого в корчмі), проте розбудова в цілому не пішла на користь творові; нововведені фрагменти виявилися переважно зайвими, ослабили напругу дії, уневиразнили начерки характерів персонажів, що простежувались у першому творі.

На побутовому матеріалі основана мелодрама «Керманич, або Стрілений хрест» (перша, прозова, редакція — 1876 р., друга, віршова, — 1882 р.), в окремих сюжетних лініях якої

відчутні ремінісценції з опери К. М. Вебера «Der Freischütz» («Вільний стрілець»; лібрето Ф. Кінда). У п'єсі багато любовних пар, залучених у складну інтригу. Значне місце в творові посідають поетичні перекази, передусім про короля Гуцула, котрий дримає у Сокільському (тут мають місце алюзії давньонімецької, не раз оброблюваної поетами й драматургами-романтиками легенди про короля Ротбарта (Барбароссу), заснованої на постаті короля Фрідріха I Гогенштауфена, що жив у XII ст., а також відгомони міфічних теорій приятеля Федьковича поета Нойбауера), увага акцентується також на ставленні героїв до «стріленого» хреста, що впливає на їхню долю. Подібні міфічні мотиви й маніпуляції з сакральними предметами виступають на передній план у п'єсі «Довбуш». Проте це (та пов'язані з ним ознаки перестаріlosti художньої форми) — лише поверхові характеристики твору, над яким письменник працював найбільше і який мусив посісти чи не найголовніше місце у Федьковичевому художньому світі.

Довбуш (а дещо пізніше й Хмельницький з однойменної трагедії) — герой, до якого закономірно прийшов письменник, шукаючи по можливості масштабну й універсальну постать, репрезентанта найглибших і найоригінальніших своїх уявлень про ті аспекти дійсності, що виступали ключовими протягом усієї його творчості.

Образ Довбуша, сам по собі аж ніяк не новий для письменника на етапі драматургічної діяльності, відбиває тривалу еволюцію художнього бачення його — від героя піднесеної романтичної балади з першої віршової збірки до героя похмурої трагедії, де цей образ набуває нового концептуального значення й поглиблених вимірів, насамперед психологічних, що їх не могли повною мірою умістити в собі, приміром, ні постаті жовнірів — страдників та втікачів з війська, ні злиті з гуцульською природою «стрільці» та «корманічі», ні закохані легіні, персонажі Федьковичевих оповідань. Герой народних легенд, ватаг опришків Довбуш володів, в очах письменника, тим ступенем зовнішньої свободи, що давав змогу вирішувати на цьому образі масштабні художні завдання. Крім того, для Федьковича важило, очевидно, й те, що герой цей взятий із питомої етнічної стихії, примножений у своїй значущості силою народної поетичної уяви, не запозичений, принаймні у зовнішніх своїх характеристиках, із чужого літературного зразка; своїм Довбушем Федькович наче вписував Гуцульщину в ряд славетних країв, що зродили відомих героїв.

Можна згадати висловлювання І. Франка, Лесі Українки, інших критиків про невідповідність того образу ватажка опришків, який постає у творах Федьковича, історичній правді. У Федьковича, однак, не йшлося про достовірність фактів

історії, ні про соціально-критичний аналіз явищ опришківства, ні навіть про феномен лідера певної спільноти; з усіх рис легендарно-історичного Довбуша драматург обирає досить вузький і навіть односторонній аспект, ігноруючи (чи довільно трактуючи) інші. Драматургу знадобилася виняткова особистість на роль протагоніста його психологічної концепції — Довбуш дуже доречно до цього надавався.

Перших два «отвори» (дії) п'єси «Довбуш» Федькович написав у 1867—1869 рр. (у 1869 р. їх надруковано в журналі «Правда»). Вони подають надто далеку й розлогу передісторію щодо гаданого головного героя — Олекси Довбуша, населені великою кількістю дійових осіб. Заплановану «дивоглядію в п'ять отворах» драматург тоді так і не закінчив, повернувшись до цього задуму пізніше. Перший, незакінчений варіант п'єси написаний у творчо розкутішій, жвавішій манері, ніж пізніший варіант, містить чимало поетично виразних фрагментів (особливо це стосується пов'язаних з образом Василя Довбуша, батька Олекси), лірично-філософських роздумів про «любу», облуду надії і підступність смерті, що доповнюють і розвивають комплекс ідей поетичних творів, написаних приблизно того ж часу, зокрема поеми «Циганка»; творчо своєрідним є обґрунтування філософської позиції активно-евдемоністичного «вживання життя», окремі проникливі узагальнення й афористичні вислови, зблиски метафоричної образності. Взяті безвідносно до творчого задуму як самостійний художній текст, ці перші дві дії першого варіанта «Довбуша» становлять у стильовому відношенні, можливо, найвище досягнення Федьковича-драматурга.

У 1875—1876 рр. Федькович створює німецькою мовою повну редакцію п'єси (не збереглася), відразу потому — її україномовну переробку, а в 1884 р. на її основі — ще одну під назвою «Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест. Трагедія в п'ять ділах» (цей остаточний варіант перекладено й німецькою мовою; третя українська та друга німецька редакції майже ідентичні). В доопрацьованому варіанті п'єси Федькович виразно посилив її трагедійну спрямованість, дещо редукував коло персонажів та відсік сторонні сюжетні відгалуження, проте й тут збереглися рецидиви розглянутого на історичному протязі епічного задуму з багатоманітням сюжетних ліній і ходів.

Через ці та інші причини трагедія «Довбуш» навряд чи сценічна (з кінця 1876 р. й до початку 80-х років п'єса зрідка була на театральній сцені у Львові та Вишніці; в ХХ ст. жоден театр не брався до її постановки), архаїчна за своєю драматургічною побудовою та атрибутикою (в сюжеті переважають надзвичайно заплутані, карколомні інтриги; з невірива-

ною легкістю, на манер старовинних трагедій, здійснюються численні вбивства; присутні передавлені романтичні мотиви загрози кровосуміші — у стосунках Довбуша з усіма героїнями — та обреченості роду загинути в один день тощо), герой її виписаний дуже нерівномірно (Довбуш непереконливий як вождь цілого, міфологізованого в драмі, гуцульського народу), проте змістовність і основний смисл твору полягає в іншому.

У трагедії «Довбуш» Федькович поглиблює й підносить на новий рівень узагальнення один із провідних мотивів своєї творчості — мотив «люби — згуби». Поряд із його ускладненням відбувається художнє дослідження певної сфери психічного життя взагалі; ірраціонального походження пристрасті захоплюють у свій полон ряд персонажів п'єси. На специфічному національному типажеві й у сфері улюбленої, не раз випробуваної художньої проблематики Федькович ставить віддалену варіацію «донжуанівського» сюжету, даючи відтак оригінальну його інтерпретацію (можна було б твердити, що головного героя своєї п'єси, справжнє ім'я якого Дон Жуан, письменник іменує Довбушем, наділяючи окремими, не завжди найсуттєвішими рисами ватажка гуцульських опришків і такого ж роду фактами його дійсної історії, якби у п'єсі час від часу не увідчутнювався ще один мотив — утопічної концепції вільної Гуцульщини з її Довбушем як гуцульським Барбаросою). Український драматург ревізує зазначений сюжет насамперед через посилення й ускладнення реагувань-відповідей оточуючих персонажів на вчинки головного героя. Наділений надзвичайною привабливістю, здатністю розбуджувати любов, гордий, сповнений самоповаги легінь потрапляє в трагічну ситуацію з тими силами, які сам викликає і навзаєм носить у собі. Трагедія постає як твір про складне почуття любові-ненависті (з супровідними його обертонами), незворотному розвитку якого, по суті, немає конструктивного вирішення. У п'єсі Федьковича «люба» легко долає перепони між людьми, але коли ненароком обертається в свою протилежність, герої опиняються в величезній напруги конфліктному полі (Довбуш і Цора, Довбуш і Дзвінка), де все перебуває раптом протилежного смислу. Радісне й добровільне жертвування індивіда своєю свободою в іншому смисловому трактуванні відразу виступає грубим посяганням на його свободу (сцена виманювання Довбушем магічного хреста).

Трагедія «Довбуш» становить певний перелом у Федьковичевому баченні природи людини. До часу створення цієї п'єси письменник міркував, що релікти гуцульського звичаю, які частково збереглися в дійсності (і які він побільшував своєю художньою уявою, як-от у циклі «маланочних» пісень), здатні

вирішувати внутрішню суперечність індивіда, міжсуб'єктні конфлікти (які, в свою чергу, як чутливий художник, він також фіксував і закоріненість яких не міг не вбачати в темних глибинах душі). Пошуки самогубства, складні любовні перипетії, непояснимо бажання душевно вразити чи не найдорожчу людину — все це, зображене Федьковичем у ряді віршів, поем, оповідань, нібито нейтралізується, знімається чи принаймні набуває іншого, більш позитивного смислу при зіткненні зі старовинним гуцульським звичаєм. Аж у «Довбушеві» письменник змушений відкликати таку лігзорну гадку. Натомість із п'єси випливає інший висновок: індивід мусить знайти межу в своєму заграванні з ірраціональними силами, за якою ці сили стають непідвладними його задумам і волі, з невідворотністю ведуть його до загибелі, приниження гідності іншої людини, психологічного краху. Парадокс полягає в тому, що для «люби» не існує цієї проблеми, коли ж неконтрольована пристрасть натикається на заперечення й ускладнення, ця межа виявляється уже перейденою. Трагедія «Довбуш» має важливе значення для Федьковичевого художнього трактування почуття, і в цьому плані посідає також своє самотнє місце в психологічному дослідженні внутрішнього світу людини українською літературою того часу. П'єси не можна відмовити і в поодиноких вдалих сценах, поетичній довершеності окремих виразів і реплік, монологів. Перспективним був і той аспект задуму, щоб у ролі поводиря постав герой, позначений ірраціональними рисами природи (мотив, інтенсивно розроблений пізніше, в літературі початку ХХ ст.).

Звернення до типу героя, наділеного значною свободою особистісного вибору, закономірно підсумувало й Федьковичеву тему долі України; йдеться про трагедію «Хмельницький» (1887—1888, три редакції). Інтерес письменника до образу українського гетьмана був запрограмований ще в перших його поезіях — «Україна», «Козак», «Der Kosak». Відчуваючи обмеженість своїх знань, якою позначені й названі поезії, Федькович цього разу намагався йти за історичною наукою (зокрема, за працями М. Костомарова та деякими польськими джерелами). Незважаючи на те, що за цих умов письменник усвідомлював небезпеку підкорення творчої фантазії позахудожньому началу (в листах цієї пори неодноразово сам підкреслює різницю між «історичним» і «драматичним» героєм), він її все ж не обминув. «У своєму «Хмельницькому», — зазначає упорядник видання і перший критик цієї п'єси Федьковича, — він дає нам те, перед чим перестерігає в своїй передмові, а саме — «драматизований сегмент нашої історії». Драматичний сюжет трагедії «Хмельницький» становить не поетична концепція, не творчий помисел Федьковича, але сама

історія Хмельницького і Хмельниччини, яку поет перестудіював на основі монографії Костомарова. Сюжетова конструкція Федьковича лежить у тім, що він вибирає, сполучує з собою, часами анахронічно, і виводить на сцену вибрані моменти з історії Хмельниччини»⁵. Відтак п'єса Федьковича має в підсумку подібність до драматизованої історичної хроніки.

У трагедії «Хмельницький» письменникові вдалось окреслити параметри лише зовнішньої масштабності героя, реальне ж наповнення її значною мірою втрачається, малорозгорнутим є особистісний вимір головної постаті: Хмельницький у цій п'єсі нерідко постає анемічним резонером, здебільшого коментатором тих подій, які відбуваються з ним і навколо нього, а не їх головним учасником, призвідцем і вершителем, так, як це, зрештою, було в історії. Як і в трьох редакціях «Довбуша», у п'єсі «Хмельницький» герой також суціль облутаний підступами недоброзичливців; інтриган (російський воевода, «плєнішотєнт московського царя» Бутурлін) тримає під своїм наглядом всі основні приводи дії і, зрештою (подібне ж відбулося з Василем та Олексою Довбушами), ставить героя в скрутне становище.

Разом з тим Федьковичу вдається проникнути у сутнісні сили історії, які роблять його Хмельницького трагічним героєм. Те, що Хмельницький стає жертвою обману (це дещо педальовано стверджується в п'єсі) і в фатальний спосіб нав'язує Україні тривалу й виснажливу московську неволю, ще не вичерпує собою трагізму ситуації героя. Основна трагедія його, як впливає з п'єси, в тому, що в історичних, геополітичних, політико-економічних обставинах свого часу він не міг ніяким чином утвердити Україну як незалежну самостійну державу й себе як її главу — при всіх своїх державницьких, дипломатичних, воєначальницьких та інших талантах, при всьому блиску своєї особистості. Розуміння цього обмежує його свободу, змушує відчувати розбіжність між істинним становищем і тимчасовою роллю («Для того ж видиш, друже, що я мушу Хотіти, що не хочу? — Але я На Господа святого уповаю! Бо іншого ратунку тут не знаю!.. Коли не пан — то хай здаюсь хоть пан», — такі міркування головного героя наведено в одному з варіантів першої редакції п'єси⁶). Ця апріорна неможливість утвердити в новому статусі себе та Україну, з одного боку, і з іншого — визначні особисті якості, котрі поривають героя поза ці обставини й обмеження, зреш-

⁵ Колєсса О. Переднє слово // Писаня Осипа Юрія Федьковича. 1938. Т. 3. Ч. 2-Б. С. XIV.

⁶ Писаня Осипа Юрія Федьковича. Т. 3. Ч. 2-Б. С. 311.

тою, поза свій історичний час, і становлять основу й внутрішнього конфлікту героя у трагедії «Хмельницький».

Порив героя, безперечно, надає цьому образу певних романтичних ознак; є й інші елементи твору (постать Ксандри, невістки, невідповідно найменованої саме так, з орієнтацією на її «пророцьку» роль у п'єсі), які змушують згадати тяжіння письменника до романтичного напрямку. Проте трагедія «Хмельницький» виконана в значно стриманішій стильовій образній манері, ніж відповідний масив віршів і поем, чи й навіть трагедія «Довбуш». П'єсу «Хмельницький» з її виключною увагою до історичної подійності, з беззастережним домінуванням у ній зображення обов'язку над будь-якими особистими почуттями скоріш усього можна кваліфікувати запізнілим відгомонам просвітительського класицизму в українській драматургії.

У так званий львівський період діяльності Федькович здійснив ряд *перекладів та переробок п'єс іноземних авторів*. Найбільш творчо вільним підходом відзначається переробка невеликої комедії німецького драматурга Е. Раупаха, що у Федьковича дістала назву «Запечатаний двірник» (щоб побратися, молода пара обертає собі на користь комічну халену з батьком дівчини, сільським головою («двірником»), який стоїть на перешкоді їхньому кохання; за життя автора п'єса не друкувалася, з 1984 р. була в репертуарі Чернівецького музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської). З німецької мови Федькович переклав драму Р. Готшала «Мазепа».

Одним із перших серед українських письменників він звернувся до спадщини Шекспіра, травестувавши його комедію «Taming of the shrew» («Приборкання непокірної») у «фрашкку» «Як козам роги виправляють» (1872), а також переклавши трагедії «Макбет» та «Гамлет». «Федькович, можна сказати, проломлював тут перші льоди», — писав про ці переклади І. Франко. Зауваживши, що «Федькович не вмів по-англійськи і перекладав Шекспіра з німецького» та що «білий вірш у нього виходить важкий, неорганічний та немелодійний», критик, проте, наголошує на мовній вартості цих перекладів: «Федькович розвинув тут велике багатство своєї лексики, користуючись головно гуцульським говором, якого скарбівно він, можна сказати, вичерпав до дна... Кулішів переклад, хоч артистично більше вигладжений, все-таки далеко бідніший на лексику і загальнозрозуміліший та подекуди більше шаблонний, коли тимчасом Федьковичів переклад менше докладний, хропіватий та невироблений, але більше колоритний, виявляє більше власної праці перекладача» [33, 393]. Уважне вчитування в поезику Шекспіра при перекладі його творів залишило певний слід у Федьковичевій роботі над створенням трагедії «Довбуш» та «Хмельницький».

Творчість Юрія Федьковича — яскрава сторінка української культури другої половини ХІХ ст. Винятково своєрідна генеза його естетичних ідей, різноманітні й незвичайні впливи, яких зазнав письменник, а разом з тим глибока індивідуальна самотність митця спричинилися в сукупності до постання багатобарвного, новаторського за своїм характером художнього явища, що впродовж десятиліть привертало увагу сучасників, а також по-своєму засвідчило закономірно-природний, неухильний зріст національної культурної ідеї в усіх етнічних регіонах України.

Федьковичу належить помітна роль у розширенні художніх обріїв української поезії та прози; з його творчим набутком пов'язані урізноманітнення стильових реєстрів і збагачення образних засобів художнього викладу, подальша розбудова жанрової системи поезії (і малої прози), художнє проникнення в окремі явища людської психології.

З плином часу не втрачає естетичного значення художня майстерність поета й прозаїка, окремі художні тексти якого, особливо в поезії, розкриваються новими смисловими пластами, а весь художній світ, створений письменником, приваблює натхненно любов'ю автора до свого героя, наскрізним захопленням емоційним відгуком, великим, до кінця не пояснюваним запасом віри в здорові життєві начала.

Список рекомендованої літератури

- Федькович Ю. Твори: У 2 т. К., 1984.
Юрій Федькович в розвідках і матеріалах. К., 1958.
Гуць Г. Є. Юрій Федькович і західноєвропейська література. К., 1985.
Драгоманов М. Переднє слово (до видання «Повісті Осипа Федьковича» // Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1970. Т. 1.
Коржупова А. П. Юрій Федькович: Літературний портрет. К., 1963.
Лукіянович Д. Співець гуцульських гір Юрій Федькович. Львів, 1934.
Маковей О. Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича. Львів, 1911.
Нечиталюк М. Буковинський Кобзар. Літературно-критичний нарис. Львів, 1963.
Пазяк М. Юрій Федькович і народна творчість. К., 1974.
Франко І. Осип Юрій Федькович (Кілька слів по поводу 25-літнього ювілею його літературної діяльності) // Франко І. Збір. творів: У 50 т. К., 1980. Т. 27.
Франко І. Перше повне видання творів Федьковича // Там само. 1982. Т. 33.
Шалата М. Й. Юрій Федькович: Життєвий і творчий шлях. К., 1984.
Юрій Федькович: Тези доповідей респ. наук. конф., присвяч. 150-річчю з дня народження Ю. Федьковича. Чернівці, 1984.

Своєрідна художня система нової української драматургії формувалася на «перехресті» традицій драми XVIII ст. — професійної (шкільна драма в усіх її жанрових різновидах, культивована в Києво-Могилянській академії, розходилася по всіх слов'янських країнах) і народної (вертепна драма); остання, втім, також часто використовувала сакральні сюжети й у значній своїй частині, як і інтермедії, творилася спудеями. Відтак драматургія XIX ст. зберігала — хоч і з суттєвими видозмінами (передусім то був крен до фольклорно-ритуальних форм) — традиції духовної літератури, пов'язаної з життями святих, схильної до відображення не так зовнішніх обставин, як внутрішнього світу людини і прихильність до розмаїття персонажів-масок (від персонажів «селянського пантеону» до представників різних шарів суспільства — сучасного й минулого). Водночас «саме в драматургії почали найсміливіше пробиватися нові смаки й тенденції», а конкретно — відхід від традицій бурлеску¹.

Однією з перших (мандрівних) українських труп була трупа поміщика Д. Ширая; репертуар її нині невідомий, «може, тому що це не були видатні п'єси, не мали визначної театральної вартості, тому не розходилися по других театрах, і до нас не збереглося їхніх списків². З відкриттям стаціонарних театрів у Харкові (1789), згодом у Києві та Одесі (1803), Полтаві (1810) та інших містах України в них виставлялися твори російських авторів (комічні опери О. Аблесімова, Я. Княжніна, М. Хераскова та ін.), а також перекладні з західноєвропейських мов.

Так тривало доти, поки не почали писати для них І. Котляревський, а трохи пізніше Г. Квітка, В. Гоголь, які самі в діяльності театрів брали безпосередню участь. Але їхні твори,

¹ Шубравський В. Українська драматургія першої половини XIX ст. // Українська драматургія першої половини XIX ст. К., 1958. С. 8.

² Антонович Д. Триста років українського театру. 1619—1919. Прага, 1925. С. 61.

вже відомі глядачам, фактом літератури ставали не одразу. Звичай же друкувати п'єси утвердився пізніше. Вперше поставлену 1819 р. «Наталку Полтавку», приміром, було опубліковано лише 1839 р. П'єси Г. Квітки друкувалися з меншим розривом, але теж не відразу; його п'єса «Приезжий из столицы...» прийшла до читача лише через 13 років. Ця тенденція існувала й у наступні десятиліття, підсилена ще й цензурними гоніннями.

У театрі чи не найбільшої популярності після вигнання війська Наполеона зазнав водевіль О. Шаховського (про цього письменника, до речі, досить критично відгукнувся О. Пушкін) «Козак-віршотворець».

Український театр (а отже, й драматургія) завжди відіграв специфічну роль, зумовлену історичними обставинами: «Цю політичну роль культурної боротьби і оборони прав українського народу український театр не переставав грати протягом трьох віків; за цей час мінялися вороги українського народу, але театр свого завдання не зраджував»³. Важливою особливістю діячів української культури П. Куліш вважав повагу до людської особистості, хоч би як низько вона була поставлена в суспільстві. Ця риса генетично пов'язана, на його думку, з народною словесністю і, таким чином, засвідчує гуманізм і фольклоризм української літератури.

Театр в Україні початку ХІХ ст. позначений ще двома особливостями, що були яскраво виявлені зовні, але мали надзвичайно великий вплив на його внутрішню суть: мовний характер і певний зв'язок із життям верхніх шарів суспільства. Вочевидь не сприяв великим художнім здобуткам неоднорідний мовний характер театру цього часу. Траплялося, що в один вечір грали п'єси польську, російську та українську. То було причиною й водночас виявом сумної відсутності власного обличчя театру, якому не вдавалося стати українським, і тісно пов'язувало його з європейським театральним контекстом — з одного боку, польським, з іншого — російським.

Загальноєвропейській культурній ситуації початку ХІХ ст. притаманна «театралізація» життя поміщицько-дворянських верств. Оскільки основні творці, а по суті засновники нової української драматургії — І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, навіть Т. Шевченко у його петербурзький період — оберталися в дворянському середовищі, їхній художній світ не міг бути цілком ізольованим від визначальних тенденцій тогочасного літературного розвитку. Звідси, можливо, й використання діалогів (своєрідна драматизація) у нари-

³ Антонович Д. Триста років українського театру. 1619—1919. С. 10.

сах та публіцистиці Г. Квітки («Предания о Гаркуше» та стаття 1840 р. «Званые гости» в журналі «Современник»), у поемах Т. Шевченка («Гайдамаки», «Слепая», «Великий льох», «Відьма» та ін.).

Ще одним «показником театралізованості повсякденного життя», котрий бачимо й на терені України, є те, що «широко розповсюджені у дворянському побуті початку ХІХ ст. любительські вистави й домашні театри, як і прилучення до професійного театру, сприймалися як відхід від умовного й нещирого життя вищого світу до обширу справжніх почуттів і безпосередності»⁴. Про такі вистави згадував Г. Квітка-Основ'яненко в нарисі «История театра в Харькове» («Молодик на 1843 рік»), де, зокрема, зазначав, що з 1780 р., тобто від часу створення намісництва у Харкові, періодично збиралася труппа з дванадцяти осіб, «все из харьковцев», силами яких гралися вистави «для веселости и рассеяния»⁵. Всі бідалися, вів далі письменник, що у місті немає театру, й тоді «некоторые из тогдашних чиновников придумывали, как бы пособить горю, приступали, устраивали по временам спектакли, и все это после первого представления и разрушалось». У його першій п'єсі «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» (написана 1827 р., опублікована 1840 р. в журналі «Пантеон русского театра и всех европейских театров»; сюжет її, взятий із дійсності або з популярного анекдоту, розгорне М. Гоголь у п'єсі «Ревизор» 1835 р.) один із персонажів (Афіноген Учено-светов — «смотритель уездных училищ») виявляє максимальну ініціативу: домовляється з «мандрівними акторами» про вистави, підрадаговує для них трагедію В. Озерова «Дмитрий Донской» відповідно до сучасної йому «історичної істини».

Якісно іншим явищем був так званий кріпацький театр, завезений із Росії у ті самі 1780-ті роки, коли й в Україні було заведене кріпацтво, коли «вже назрівав перехід від шкільного театру до свіцького»⁶. Шкільний театр, хоч деякі дослідники й не вважають його професіональним⁷, усе ж відіграв визначальну роль у тому переході, виховуючи й навчаючи для майбутнього свіцького театру професіоналів. Адже ще до 1860—1863 рр. зберігався, зокрема у Полтаві, звичай давати під відкритим небом вистави («діалоги») силами бурсаків, відпущених на рекреації; ті вистави засвідчували живі традиції

⁴ Логман Ю. Беседы о русской культуре // Соврем. драматургия. М., 1993. № 2. С. 195.

⁵ Квітка-Основ'яненко Гр. Твори: У 8 т. К., 1970. Т. 7. С. 61.

⁶ Антонович Д. Триста років українського театру... С. 56—63.

⁷ Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII—XVIII вв. М., 1981. С. 44.

шкільного театру, як і прихильність найширших верств — «наївних глядачів, що здебільшого ніколи не бачили справжнього театру»⁸.

Збереглися відомості (але не тексти й навіть не імена авторів) про дві українські п'єси, які ставилися на різних сценах аж до 1840 р., — «Українка, або Волшебний замок» та «Олена, або Розбійники на Україні» (серед дійових осіб — Гонта, Залізник). Вони мало вирізнялися з тогочасного репертуару — п'єс «романтичних з таємничістю, загадковістю, надлюдськістю, з чарами, а до того, в обстанові, що мала нагонити страх, уночі, серед гір, або в лісі з розбійниками, таємними, невідомими тінями з того світу, тощо»⁹.

П'єс такого роду писалося чимало (відомо, що директор уже згадуваного Київського театру лише 1823 р. подав до цензури 172 нові п'єси); більшість із них виявилася одноденками.

У західноєвропейській драматургії після першої третини ХІХ ст. настав період коли не занепаду, то певної паузи. О. Герцен, який спостерігав цей процес ізсередини, з жалем писав у 1848 р. в книзі «З того берега»: «Все дрібнішає і в'яне на виснаженому ґрунті — нема талантів, нема творчості, нема сили думки — нема сили волі: світ цей пережив епоху своєї слави, час Рафаеля та Бонаротті, як час Вольтера й Руссо...»¹⁰ Драма — принаймні на певний час — поступається перед прозовими жанрами. Одна з причин: проза мала більше можливостей звертатися — і саме тоді зверталася — до народного життя. На такому тлі українська «простонародна» драматургія виявляла нові спроможності. Життя ставило перед нею і свої проблеми: вона постійно, від самого народження, мусила доводити своє право на існування. Та попри несприятливі обставини творчості, тематичне новаторство українських драматургів передусім упадає в око: «Жодна з нових літератур Західної Європи (у творах Княжніна, Аблесімова та інших російських авторів усе ж з'являлися персонажі з «простолюду». — Л. М.) не починала свого становлення із змалювання найобездоленішого стану феодального суспільства... Англійських, французьких, німецьких, іспанських драматургів насамперед цікавили привілейовані верхи...»¹¹. Це було досить дивно для тих національних мистецьких шкіл, де такого

⁸ Левицький О. Рекреационный диалог // Київ. старина. 1896. Кн. V.

⁹ Антонович Д. Триста років українського театру... С. 62.

¹⁰ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 6. С. 57.

¹¹ Хрещко П. П. Українська драматургія першої половини ХІХ ст. К., 1972. С. 70.

бурхливого розвитку набули явища сентименталістського й романтичного характеру.

Жанр драми в українській літературі дістав серйозну розробку з часом; «Щира любов» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка були написані у 40-ві роки, а до читача дійшли — перша наприкінці 40-х, друга — у 60-ті. І публікації з'являлися частіше в Санкт-Петербурзі чи Москві. Так, у Санкт-Петербурзі опублікував свої твори (1860) С. Карпенко: першу переробку поеми Т. Шевченка «Катерина», комедії «Суд і розправа пана тисяцького», «Тетяна Переяслівка», в яких проглядають реалістичні тенденції, та ін.

У формуванні української драми як жанру досить суттєву роль відіграв трагедійний елемент. У І. Котляревського, щоправда, він залишився в зародковому стані — загроза чи можливість біди; письменник привів до щасливого фіналу кожного зі своїх героїв.

Коли ж погляд Г. Квітки — і прозаїка, й драматурга — звертається до селян чи міщан, тобто до простолюду, він затуманюється сльозою замилювання, а в драматичних ситуаціях — співчуття й жалю. Героїня його «малоросійської опери» «Сватання на Гончарівці» (1835) опиняється перед вибором: або нелюбий, та ще й наче дурнуватий, хоч і багатий, або — кріпак, хоч і вродливий, і розумний, і коханий; тож і щасливий фінал п'єси не відкриває героям радісних перспектив.

Своє уявлення про ідеальну людину письменник відбив у постаті героїні (побаченої автором у реальному житті) трагічної драми «Щира любов, або Милий дорогше щастя» (написана 1840 р. на основі повісті «Щира любов», опублікована 1848 р.). Галочкою керує єдине прагнення: не допустити, аби її коханий («благополучний пан») зазнав якоїсь незручності чи й насмішки за те, що одружився з нерівнею. Вона свідомо йде на шлюб із нелюбом, але рівним їй, аби цілком відрізати можливість відступу. Проте виявляється, що таке психологічне перенапруження понад її фізичні сили, й вона вмирає зі словами: «...Господи! Я сполнила... святійший закон твій... Положила душу за друга...» У п'єсі, як і в повісті, поєднуються риси поезики сентименталізму й реалізму, дійово утверджуються засади християнської моралі.

Г. Квітка і в п'єсах, і в прозових творах розвинув утверджену І. Котляревським тенденцію зображувати — відповідно до життєвої реальності, яку спостерігатиме й П. Куліш, — простих людей як таких, що «ведут себя с каким-то гордым, внушающим невольное уважение, величием и достоинством»¹².

¹² Куліш П. Об отношении малороссийской словесности к общерусской (эпilog к «Черной раде») // Твори: У 2 т. К., 1989. Т. 2. С. 468.

Письменники шукали можливостей контакту сценічного мистецтва з народною мудрістю, з метафоричною мовою фольклору. Очевидно, так і з'являлися такі твори, як «опера» Стецька Шерепері (С. Писаревського) «Купала на Івана» (1840) й дещо згодом здійснена І. Озаркевичем польською мовою переробка її — «Весілля, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого» (1849) та п'єса М. Костомарова «Загадка» (1862) — інсценізація записаної ним народної казки «Про дівку-семилітку». «Становясь на уровне своей народной философии,— писав у зв'язку з творами такого роду П. Куліш у статті «Простонародность в украинской словесности»,— наши писатели этим самым засвидетельствовали свое сродство в духе и истине с великою собирательною личностью простолюди-на»¹³. В прямому розігруванні фольклорних сюжетів та стародавніх національних свят, обрядів і звичаїв — як у згаданих та інших п'єсах — творилася архетипна модель світу. Деталі її подавалися й в епізодах з народного життя точним відтворенням буденної поведінки людей, чітко регламентованої традицією.

Олександр Цисс (про нього відомо лише, що в 60-х роках навчався в Київському університеті, а згодом служив військовим лікарем) серйозні конфлікти в селянському середовищі розглядав передусім під моральним кутом зору. У драмі «Сватання невзначай» (1864) волосний засідатель — чоловік, вочевидь, не бідний, але цілком аморальний — Крига шантажує багату вдову Дмитренчиху, щоб узяти за жінку її доньку Ульяну, яка кохає його небожа Марка. Безодню бездуховності виявляє у його трагедійній і за настроєм, і за фіналом п'єси «Ятрівка» Явдоха, яку небезпідставно звать відьмою: закохана в чоловікового меншого брата Івана, вона свої магічні дії спрямовує на його молоду дружину Марусю. Та остаточно губить беззахисну молодицю спроба старої ворожки («знахурки»). Катрі зцілити її своїми способами (у п'єсі використано давні народні замовляння).

Осмислення життя своїх сучасників українськими драматургами виявляло тяжіння їх до реалістичних засобів зображення. Традиції «натуральної школи» — ті правдиво змальовані картини народного життя, що їх М. Гоголь називав «живою й вірною статистикою Росії», торжествують у драмі «Доля» (1863), автор якої М. Нордега (Стеценко) був родом із чорноморських козаків і після закінчення Харківського університету служив лікарем на Кубані. Сюжет цей — про без-

¹³ Куліш П. Об отношении малороссийской словесности к общерусской (эпilog к «Черной раде») // Твори: У 2 т. К., 1989. Т. 2. С. 523.

просвітність селянського життя, яке сприяє зростанню в людській душі жорстокості, заздрощів, злостивості. Еволюцію в напрямі реалізму засвідчує мелодрама драматурга-початківця М. Кропивницького «Микита Старостенко, або Не зчуєшся, як лихо спобіжить» (1863). У ній зроблено спробу психологічно обґрунтувати вчинки дійових осіб, побачити в кожній із них особистісні риси. З'являється й позитивний герой — безкорисливий і самовідданий у дружбі Іван Непокритий, який жартами й дотепами приховує свої справжні переживання. На повну силу звучить християнська ідея каяття (навіть і не за злочин, а за самий лише намір) і прощення.

«Перехідний» характер мав романтичний «український двоспів на штирьох місцях» С. Руданського «Чумак» (написано 1862 р., вперше опубліковано у Львові 1897 р.). То було віршове лібрето музичної вистави, можливо, оперної, але вже не «комічної», оскільки драматично забарвлена дія мала трагічний фінал з відтінком містики: випивши чар-зілля, дівчина, яка зрадила й сама стала зрадженою, здобуває здатність бачити буття внутрішнім зором (тобто більше від самої чарівниці). Є тут і Чарівниця, яка спочатку не чаклує, а з допомогою магічних дій допомагає знайти зниклу людину.

Звертається ж до неї за романтичною традицією не тільки покинута дівчина, а й чумакова мати. Спробу реалістичного підходу бачимо й у мотивуванні чумацьких мандрів (вирісши без батька, юнак мусив заробляти для себе й матері), у поясненні героїнею пошуків «господаря» для спільного життя, її зради.

Історичне минуле багатостраждальної батьківщини, героїко-патріотична тематика спрямовували мислення українських письменників до поезики романтизму. Щоправда, більшість їхніх творів практично не з'являлися на сцені.

Розвиваючи тональність, ним же самим започатковану в трагедії «Сава Чалий» (1838), яка була першою в новочасній драматургії п'єсою на історичну тему і яка відчутно пов'язана з фольклорною традицією, М. Костомаров пише оригінальну національно-історичну героїчну трагедію у віршах «Переяславська ніч» (опублікована 1841 р.). Метою поета-романтика й у цьому творі є не так відображення історичної події з періоду початку визвольної війни під проводом Б. Хмельницького (народного повстання напередодні Великодня проти польських загарбників), як обґрунтування внутрішніх духовних причин того повстання: репресії щодо православних віруючих та служителів культу. Ідеологічний конфлікт твору має ще один, не менш важливий аспект: вибір засобів виборювання справедливості. «Гріх великий, — наполягає православний священник Анастасій, — Відплачують злочинцям до-злодійськи, Бо

нам не помсти треба, а свободи». Відповідно до християнської гуманістичної етики письменник переконує, що не можна злом перемогти зло і майже одночасно з Т. Шевченком (поема «Гайдамаки») приходять до думки про глибокий, безмежний трагізм, а зрештою — безперспективність і бездуховність взаємної помсти ворогуючих сторін, що веде лише до зростання кривавої різанини. Отже, перевага ідеї прощення й примирення над ідеєю помсти, стверджувана у творі, виходить за межі релігійних заповідей, виявляє свою громадянську, суспільно-політичну значущість.

Письменник М. Костомаров вочевидь допомагав йому ж як історикові досягнути суть реальних подій на «людинознавчому» рівні, тобто через заглиблення в логіку мислення і вчинків людей, яким доля судила приймати історичні рішення. Такому художньому дослідженню не була на заваді романтична поетика, скоріш вона сприяла піднесенню рівня художнього узагальнення.

Політична дискусія розгортається в «Украинских сценах из 1649 года» (фрагмент задуманої М. Костомаровим п'єси). Відбувається розмова Богдана Хмельницького й козацьких полковників із польською депутацією, очолюваною Адамом Киселем, щодо можливостей примирення України й Польщі. Хмельницький тут виступає як людина емоційна й водночас державний муж, готовий переступити через свої особисті кривди, але вимагає кари злочинцям за муки, заподіяні його народові. Готовий для замирення зробити все можливе, він не випустить із рук зброї, поки не здобуде «вольності» для України, бо «ліпше голову положити, ніж у першу неволю повернутися».

У першій дії незакінченої драми П. Куліша «Колії» (1860) — «з останнього польського панування на Україні» — йдеться про один із попередніх етапів розкриваються передумови страшного вибуху соціально-національного обурення, що дістав назву Коліївщина. Меншою мірою ті передумови показано через постать Карпа, козацького сина («його батько козаком утік сюди од канальської роботи» — каторжної праці на будівництві Санкт-Петербурга), в якого пан забрав жінку, а його самого зробив корчмаревим попихачем. Суттєву інформацію подано через міркування Ловчого, Ксьондза, Титаря — персонажів, позбавлених власних імен, оскільки вони мали за задумом репрезентувати долі не окремих особистостей, а цілих суспільних прошарків. Ловчий, що «вік свій при панах ізжив», то є химерна суміш рабства («Хіба хлоп розуміє ласку? Батоги — оте він розуміє... Бо то хлоп: бери його страхом, а не милостю») та великошляхетських претензій (згадує звички свого дядька: «Дома з ними пий, а в полі воро-

га бий,— отто в мене по-панськи»). Намагаючись «виломати до панської вподоби» двох «покойових пахолят» Антося й Ігнася, аби виховати з них «надвірних козаків», він їх повчас: «Із нас дядьки пороли шкуру, щоб не були роззявами. Козак повинен бути панським оком і ухом, на те він козак!» Його розуміння самого поняття «козак» докорінно протилежне народнопоетичному, романтизованому, а авторське в даному разі стосується лише тієї частини козацтва, яке було найманною військовою силою того чи того владоможця. Православний Титар намагається переконати Ксьондза, що не «можна «заводити силоміць унію», знущатися зі священників і плюндрувати церкву, бо: «Дограєтесь ви до Хмельнищини знову, побачите!»

Про Хмельниччину як феномен всенародної визвольної війни припускався думки Є. Гребінка ще у 1839—1843 рр., працюючи над драматичною поемою «Богдан». У жанровому плані то є чергування цілих уступів поеми з монологами й діалогами віршованої драми, в образному — конкретно-історичних постатей з умовними знаками (тінями закатованих героїв та персонажами народної демонології), а в проблемно-тематичному — спроб витракувати дійсні події якнайближче до історичних досліджень (навіть даються посилання на них) із чіткою ідеологічною запрограмованістю автора, схильного до консервативно-охоронницьких політичних позицій.

Доля реальної історичної особи — бунтаря, народного ватажка, шляхетного розбійника — стала основою реалістично-просвітительського драматизованого нарису Г. Квітки-Основ'яненка «Предання о Гаркуше» (1841) й пізніше — романтичної малодрами О. Стороженка «Гаркуша» (1862). Тракткування цієї постаті у письменників принципово відмінне. Герой Г. Квітки кожну свою акцію детально аналізує, не просто виправдовуючись, а логічно доводячи необхідність своєї діяльності у світі несправедливості («Гаркуша искореняет зло, преследует пороки людей», — каже він про себе), аж доки не зустрінеється з аргументом протилежним: насправді він своїми діями утверджує принцип самоволі в суспільному житті, заперечує потребу та обов'язок людини будувати своє життя у відповідності з законом; а це є початком шляху до самоволі. У п'єсі О. Стороженка приреченість героя є очевидним наслідком невиробленості його позиції як християнина (те, що він «тільки того дозволяє різать, котрий тебе ріже!» — надто подібне до старозавітного «око за око»). Весь сюжет розкриває спроби повернути Гаркушу до каяття й просвітління¹⁴.

¹⁴ Детальніше див.: Івашків В. М. Українська романтична драма 30—80-х років XIX ст. К., 1990. С. 82—84.

Буквально слідом за костюмарівською «Переяславською ніччю» публікується третя дія драми Т. Шевченка «Никита Гайдай» (1842 р., повний текст твору нині невідомий), зверненої до того самого часу, з точністю до року, й до тієї самої проблеми: «Славяне! несчастные славяне! Так нещадно и так много пролито храброй вашей крови междоусобными ножами...»

Подібним чином і мирну розв'язку драми Т. Шевченка «Назар Стодоля» (1843) зумовлено не так законами жанру, як позицією автора.

В історії української драми «Назар Стодоля» є другим після «Наталки Полтавки» ключовим твором, що так само визначив усі наступні напрями осмислення дійсності в цьому жанрі.

В історично-побутовій п'єсі «Назар Стодоля» побутова фабула, пов'язана зі сватанням, є лише канвою, на якій вишивається малюнок сюжету, що має глибокий духовно-моральний зміст. Герої твору згадують далеке та ближче історичне минуле, й загалом у п'єсі фігурує чимало реалій, пов'язаних із життям козацтва XVII ст. Але історизм твору можна визначати лише в такому аспекті, в якому М. Гоголь з'ясував суть українських історичних пісень, наголошуючи: «Історик не повинен шукати в них зазначення дня й числа битви або точного пояснення місця... Та коли він захоче дізнатися про точний побут, стихії характеру, про усі звиви й відтінки почуттів, хвилювань, страждань, веселощів зображуваного народу, коли захоче осягнути дух минулого віку, загальний характер усього цілого і порізно кожного окремого, тоді він буде задоволений цілком; історія народу розкривається перед ним у ясній величі»¹⁵.

Особливе місце в драматургії 40—60-х років посідала «запорозька» тема. Своєрідний вияв знайшла ностальгія за вільним героїчним минулим у польськомовній «комедіо-опері» К. Гейнча «Повернення Запорожців з Трапезунду» (1842), де «історичний елемент виступає скоріше в бурлескному, ніж суто героїчному плані»¹⁶. Цієї теми торкаються й твори, які прийшли до читача в 60-ті роки: «Чорноморський побит на Кубані» Я. Кухаренка (написано 1836 р., опубліковано 1861 р.), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (видано 1863 р.), «Послідній кошовий запорожський» Д. Старицького (видано 1865 р.).

¹⁵ Гоголь Н. В. О малоросских песнях // Собр. соч.: В 6 т. М., 1950. Т. 6. С. 68.

¹⁶ Івашків В. М. Українська романтична драма 30—80-х років XIX ст. С. 15.

Дещо подібна за сюжетом до «Наталки Полтавки» п'єса Я. Кухаренка подає ширший спектр характерів людей більш розкутих, вільних душею, — незважаючи на те, що на кожному з них лежить тінь смутку за потоптаною волею запорозькою (що виявляється, зокрема, і в піснях, які тут звучать). Автор назвав її оперетою. Наближається до неї і за тональністю, й за життєвою основою «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського — один з небагатьох творів, що одразу був поставлений на сцені (Маріїнський театр).

У цих двох творах органічно поєднуються елементи, здавалося б, протилежні за своєю художньою природою: гумор і героїка, штрихи реалістичної характерології (колеритні постаті Кулини й Кабиці, Одарки й Караса лишилися неперевершеними) й романтичний ідеал щасливого життя та бездоганно гарних людей у ньому.

Вочевидь, ближчими до реальності були перипетії «Малороссийской оперы» Д. Старицького, хоча й незрозуміло, яким способом примудрився стати кошовим задунайських запорожців саме Йосип, котрого змусило тікати в Туреччину здирство волосного голови. Правдивість твору й не в тому, що «кошовий» Йосип, скориставшись перебуванням російського війська поблизу Ізмаїла, зумів переговорити з самим царем, а в тому, що єдиною можливістю для козаків повернутися на батьківщину виявилось, як підкреслив І. Нечуй-Левицький, рішення «похилити голову перед білим царем, переодягтись в солдатські шинелі, а старшині в офіцерські мундири, взагалі перевернутись москалями чи солдатами...»¹⁷.

У цитованій рецензії, сповненій майже мрійливих міркувань про яскравість і змістовну насиченість української історії ще від княжого Києва, яка могла й мусила би бути джерелом натхнення митців, І. Нечуй-Левицький зупинився й на драмі М. Онука (С. Метлинського) «Мотря Кочубеївна» (виданий у Полтаві 1861 р.). В історичному літературному творі, вважає письменник, читач (глядач) шукає змісту, актуального для нього, «тим-то в драмі має законне місце тільки така минавшість, котра... обмальовує в формах минулого сьогочасне життя, показує сьогочасну ідею...»¹⁸. Таких критеріїв не витримує п'єса М. Онука, в якій перша роль належить другорядній історичній особі. За всього драматизму її особистої долі вона сама менш цікава тепер, ніж її прикінцевий монолог

¹⁷ Нечуй-Левицький І. Критичний огляд: «Мотря Кочубеївна» М. Онука, «Послідній Кошовий запорожський» Д. Старицького // Збір. творів: у 10 т. К., 1968. Т. 10. С. 70.

¹⁸ Там же. С. 72.

про колишню красу й славу України, який вагоміше звучав би з уст «поважного гетьмана і чесного патріота».

Загалом обидва твори не викликали особливого захоплення рецензента, бо в «Мотрі Кочубеївні», як він підсумовує, «не бачимо панування одної якої-небудь сили духу, одної страсті, на котрій була б збудована вся драма», а «Послідній кошовий...» у своїх сюжетних перипетіях не містить нічого самостійного: «...вся драма п. Старицького є чисте передражнювання «Наталки Полтавки» Котляревського, а Василь-дурень є копія Стецька Основ'яненкового»¹⁹.

Осібнo в цьому контексті стоїть політична драма «Кремуцій Корд» (опублікована 1862 р.). Письменник аналізує філософську природу тиранії: «Я не хочу сразу уничтожить свободы Рима: я люблю — уничтожатъ ее! — заявляє цинічно імператор Тиверій (дія відбувається в Римі, 25-го року від народження Христового).

Проблемно-тематичний розгляд згаданих тут творів виявляє спільну для них тенденцію: на матеріалі більш чи менш віддаленого історичного минулого кожен з авторів у прийнятних для нього аспектах і формах вираження розв'язує проблему співвідношення мети й засобів досягнення її. Незалежно від політичних поглядів письменника, кривавий шлях дістає осудження. Привабливі й донині у творах розглядуваного періоду філософські глибини.

Формування новочасної української комедії (в усіх її модифікаціях — піджанрах) на ґрунті попередніх традицій (народного театру — вертепу, інтермедій, а також різних жанрів сміхового фольклору) здійснювалося зусиллями І. Котляревського у водевілі «Москаль-чарівник» та Г. Квітки-Основ'яненка в сатиричних російськомовних п'єсах 20-х років. Сатиричні барви, ясна річ, з'являлися передусім в постатях представників вищих верств. У додатку до журналу «Московский телеграф» ще 1831 р. з'явилася комедія Р. Андрієвича «Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия», персонажі якої — заможні селяни — намагаються наслідувати звички столичного дворянства (1851 р. її буде опубліковано в Санкт-Петербурзі під назвою «Пан Сюсюрченко»). Згодом цю тему, талановито й тактовно «дозуючи» емоції сміхові та співчутливі, художньо осмислить І. Тобілевич (Карпенко-Карий) у трагікомедії «Мартин Боруля», що стане класичною.

У руслі цих традицій, хоч і за межами України, виникли й мистецькі відкриття М. Гоголя-сатирика (з виразним «дво-мовним» прізвисьмом головного персонажа п'єси «Ревізор» —

¹⁹ Нечуй-Левицький І. Критичний огляд: «Мотря Кочубеївна М. Онука», «Послідній кошовий запорозький» Д. Старицького. С. 72.

Сквозник-Дмухановський), і пошукові «сцени» К. Тополі «Чур чепуха, или Несколько фактов из жизни украинского панства» (опубліковані в Казані 1844 р.).

Новочасні українські театр і література від самого початку позначені такою важливою рисою, як народність — і в розумінні відтворення менталітету нації, й у розумінні захисту простої людини. Тому, власне, водевіль О. Шаховського «Козак-віршотворець» сприймався сучасниками гостро критично.

Саме 1840 р. опубліковано комедію «Шельменко-денщик» (написану 1836 р.), яку вважають найвизначнішим твором Г. Квітки-драматурга. Тут майстерно побудовано інтригу, дія розгортається динамічно, що виразно відтіняє сонну одноманітність життя поміщиків провінційної Росії.

Меткий, веселий, винахідливий Шельменко (подібний до спритних слуг у комедіях К. Гольдоні; характеризує його й саме його прізвище) не лише втручається у події — допомагає капітанові Скворцову викрасти вподобану ним панянку та обвінчатися з нею, а й влучно коментує репліки й дії всіх персонажів. Уперше він з'явився в сатирі «Дворянские выборы». З усіх п'єс із участю цього персонажа популярною залишається «Шельменко-денщик», де відсутні моменти, які виявили б його підлабузництво, жорстокість чи інші негативні риси. На перший план виходить авторська симпатія до того ж таки безправного «простолюдина», який виявляється і діловитішим, і дотепнішим, і рішучішим, і просто розумнішим як за свого пана, досить обмеженого офіцера Скворцова, так і за примітивно-тугодумних поміщиків — батьків Прісіньки.

Улюблені драматургічні прийоми Г. Квітки (великого, за словами М. Костомарова, любителя анекдотів) — розіграші, перевдягання, містифікації, успішно використані в п'єсах «Приезжий из столицы...» та «Шельменко-денщик», стають основою й рушієм сюжету «жартів» «Мертвец-шалун» (надруковано 1848 р. у журналі «Репертуар», у Львові 1864 р. під назвою «Мертвец-збитошник» у перекладі К. Климковича, який тоді ж видав і «Шельменка-наймита») та «Бой-жінка» (опубліковано 1893 р.) — водевілю, сюжетно дещо подібного до «Москаля-чарівника». До обману вдається й група проїдисвітів, які спритно ошукують довірливих забобонних обивателів, у комедії-сатирі «Ясновидящая», не допущеній цензурою ні на сцену, ні до друку (опублікована тільки 1956 р.).

Мало відома й сатира «Вояжеры» (опублікована 1845 р.) — розписані по «днях» (а не діях чи сценах) «происшествия в трактире близ неважного городка на большой дороге, по которой ходят дилижансы». Письменник відверто глузує з провінційного панства, яке раптом кинулось у вояжі за кор-

дон, бо така мода настала. Ні мети, ні якогось сенсу в тих поїздках пустопорожні й нерозумні люди не мають.

Глузуючи з людей, зорієнтованих виключно на зовнішній лиск і на вміння справити враження, водночас сумуючи через їхню цілковиту бездуховність, Г. Квітка-Основ'яненко не ставив собі за мету таврувати людей за їхні пороки, а скоріше намагався, вказуючи на вади й слабкості, допомагати уникати їх, як писав в одному з листів. Та виявляється, що в його повчальних комедіях, включаючи й близькі до класицизму, немає позитивних персонажів (у цьому він є попередником М. Гоголя, який головним позитивним героєм свого «Ревізора» зробив сміх). Виняток становить «Бой-жінка», де діють не дворяни та їхні наймити, а прості селяни.

Одночасно з М. Гоголем і, по суті, на тому самому життєвому матеріалі Г. Квітка невтішно аналізує те, про що згодом напише дослідник: «Російська культура — це повелося ще з Петра — зриває зі світової лише хлестаковські «квіти насолоди»... плоди вищої західноєвропейської просвіти потрапляють до Росії разом з іншим «галантерейним товаром», поряд з «голландськими сорочками» й «особливим сортом французького мила»...²⁰ Сміх Квітки, як і сміх Гоголя, сприймається не як «тимчасовий, історичний, а саме — безконечний...»²¹, тобто філософський, сміх-роздум над вічними проблемами.

Загалом 50-ті роки були своєрідним антрактом, принаймні М. Комаров подає небагато відомостей (не згадує, наприклад, драми Г. Карпенка 1851 р. «Дмитрий Климовский») про цей період.

Численні наслідування творів І. Котляревського та Г. Квітки були покликані задовольнити репертуарний голод багатьох новонароджених труп. Авторами їх були самі організатори труп (ця практика продовжувалася і у пізніші десятиліття); один з них — Андрій Ващенко-Захарченко — виступав також і як театральний критик. Його водевілі й фарси (видані у Києві 1857 р.) «Оказія з Микитою», «Тоді скажеш гоц, як вискочиш», «Поярмаркував» та інші, розігруючи в особах здебільшого народні анекдоти й жарти у поєднанні з піснями, дуже скоро перестали задовольняти зріслі художні смаки, але відіграли свою роль як апробація варіантів комедійних сюжетів з життя простолюду. Не були опубліковані комедії відомих на той час театральних діячів та акторів Івана Дрейсіга «Два брати з Санжарівки, третій з Хорола» і Дмитра Дмит-

²⁰ Мережковський Д. С. В тихом омуте. Гоголь и герой // Полн. собр. соч. М., 1914. Т. 15. С. 213.

²¹ Там же. С. 203.

ренка «Вечір на хуторі біля Диканьки» за твором М. Гоголя, «Одна година із козацького побуту» за оповіданням І. Срезневського «Панас-викрутас» та ін. Виняток становить одноактівка Д. Дмитренка «Кум мірошник, або Сатана в бочці» (1884) — побутово-гумористичний український варіант загальноєвропейського сюжету про «ув'язненого біса», вперше розіграний у бенефіс К. Соленика 1850 р. На рубежі ХІХ — ХХ ст. вирашна сценічна фактура цієї комедії-одноактівки припаде і кінематографістів — поряд із «Наймичкою» І. Карпенка-Карого, «Москалем-чарівником» і «Наталкою Полтавкою» І. Котляревського, «Як ковбаса та чарка...» М. Старицького.

Видаючи в 1861—1863 рр. газету «Черниговский листок», Л. Глібов активно друкує в ній свої твори різних жанрів, серед них і ряд театральних рецензій із влучними спостереженнями. Вузькість репертуару («не всякая пьеска, сшита на французский лад, может удовлетворять в настоящее время»), практична відсутність (крім «Наталки Полтавки» та «Москаля-чарівника») українських вистав, прагнення прислужитися вихованню публіки («украинский язык считается многими и до сих пор языком мужицким...») змушують Л. Глібова братися до написання п'єс. Навіть якщо він і використав сюжет комедії О. Шаховського «Ссора, или Два соседа», його одноактівка «До мирового» (1862 р., опублікована 1891 р.) є не просто україномовною переробкою: вона вщерть наповнена реаліями побуту українців, які мешкають «в селі при великому шляху, недалеко города». Персонажі її — дружина заможного чумака (який перебуває у мандрах), сусіди-хуторяни, козак — знайомі Ганни та її чоловіка (так підкреслює автор, ніби натякаючи, що Ганні, як і Тетяні з «Москаля-чарівника», не потрібні нічії зальоти), тобто представники тих верств суспільства, які мали б виявляти його своєрідність. Але драма суспільного буття в тому, що на час написання твору ознак національної своєрідності в цих людях не міг знайти навіть Л. Глібов, байки якого цензура забороняла саме за те, що «автор зображувані ним події пристосовує до характеру малоросійського життя». Усі фабульні ситуації, всі розмови й навіть пісні тут — про одяг, випивку, харчі. Тут панує те, що в іншому творі Л. Глібов визначить як «цивілізацію шлунків».

Так у вірші «Соседи» охарактеризував письменник Чернігів — місто, подібне, вочевидь, до того, в якому відбуваються події його п'єси «Типические сцены с живыми картинами» (1867 р., опублікована 1927 р.). Лише проблески фантазії художника з характерним прізвиськом Міражев трохи пожвавлюють сонне життя мешканців міста. Автор не приховує свого наслідування М. Гоголю (у написаних для режисера й акторів «примітках

про характери» та вбрання персонажів порівнює їх із гоголівськими).

У своїй першій одноактвці «Хуторяночка» (1861) Л. Глібов ще вдався до прийому, застосованого І. Котляревським у «Москалю-чарівнику»: персонажі тут ведуть розмову про походження прізвищ, і український панок Гармата ніби й доводить своєрідну перевагу свого прізвища, а російський поміщик Сапожков — свого. Але надалі письменник віддає перевагу відображенню реальної тогочасної ситуації.

Драматургія Л. Глібова завершувала тенденцію, яку він визначав як іронічне відображення «оазисов срединных» у творах Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя та інших, менш відомих авторів. Точніше — тієї всезагальної, гнітючої банальності, того «духу Вічної Середини», тієї «втіленої моральної й розумової середини, посередності»²², що, на думку М. Гоголя, є виявом вічного і всесвітнього зла — «безсмертної пошлості людської», цілковитої бездуховності.

Жанр комедії з народного побуту зі співами й танцями, що розвивався в реалістичному руслі, протягом багатьох десятиліть залишатиметься одним із провідних в українській драматургії ХІХ ст. Тісний зв'язок з корінними культурними традиціями зумовлював своєрідність українського водевілю: сюжети з життя простих селян, народний характер гумору, використання фольклору; з'являлися й серйозні, драматичні нотки — співчуття до жінки непростой долі (сумний комізм твору М. Гоголя «Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені солдатом», опублікованого 1862 р. у журналі «Основа»).

Чимало зі згаданих творів мають авторські жанрові визначення, пов'язані з музичним театром, — опера, комедіо-опера, оперета, водевіль, навіть родоспів («Козак и охотник» І. Вітошинського «с куплетами» (1849).

Більшість музично-сценічних творів українських авторів розвивали ліричну або ж комедійну лінію на основі активного використання фольклорних мелодій та народних пісень. Лірико-комедійна тональність збагачується драматизмом в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». Драматургічна творчість М. Старицького розпочинається написанням лібрето опери (1864) на основі п'єси О. Стороженка «Гаркуша»; фрагменти її з ентузіазмом виконували аматори, але вся опера не дістала свого завершення. Трохи пізніше, коли посилювався тиск на все українське, письменник створює ра-

²² Мережковский Д. С. В тихом омуте... С. 201, 193.

зом з друзями — М. Драгомановим і В. Антоновичем — лібрето сатиричної оперети «Андріяшда», де висміювалася діяльність «обрусителів», таких як директор 1-ої київської гімназії Андріящев. Гострою сатирою була й оперета М. Старицького «Цар Горох», де малися на увазі цар Олександр III і його перший міністр Победоносцев; твір цей, ясна річ, не дійшов до сцени.

Культурне життя Галичини мало свої складнощі. Традиції шкільної драми були тут продовжені в латино- та польськомовних виставах, «свіцькі театри у Львові були або німецькі, або польські»²³. Лише 1848 р. почалося певне пожвавлення українського культурного життя; у Львові відбувся Собор руських учених (тобто української інтелігенції). Театральні вистави створювалися за переробками І. Озаркевича з творів І. Котляревського, С. Писаревського (Стецька Шерепері) та ін. Переробки часом були настільки ґрунтовними, що можна вести мову про оригінальну творчість. Змін зазнавали не лише імена героїв, а й назви творів («Сватання, або Жених навіжений» — зі «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «На милування нема силування» — з «Наталки Полтавки»). Виникали нові жанрові ознаки. В основі п'єси «Жовнір-чарівник» І. Озаркевича є водевіль І. Котляревського, але образ сумної дівчини, за словами І. Франка, «являється немов прямим продовженням старої традиції шкільних містерій з її алегоричними фігурами і персоніфікаціями абстрактійних понять і з необхідними кантами на кінці» [29, 329]. Ця традиція зберігалася і в інших виставах греко-католицької духовної семінарії.

У тих виставах брав участь і Рудольф Мох (1816—1892), який був одним із продовжувачів справи «Руської трійці». Він виступив автором кількох драматичних творів у стилі інтермедійних діалогів, серед яких сатиричний діалог «Розпука орендарська над селянами, котрі до розуму приходять», драма «Терпен-спасен», видана пізніше (1878) під назвою «Пам'ятка 3 мая 1848» (то був день ліквідації панщини). Важке становище селян Р. Мох відобразив у віршовій п'єсі «Справа в селі Клекотині» (видана 1848 р.), яку не безкритично, та загалом схвально оцінив І. Франко: «Не есть се зовсім штука драматична, правильно збудована і для театру призначена, але радше діалогована історія одного дня в галицькім селі за часів панщини. Нема тут поділу на акти і сцени, річ ціла діється в корчмі, але мимо того досить тут руху і акції, діалог дуже жвавий і дотепний, докладно малює життя, погляди і терпіння сільського народу в Галичині в тій нещасливій добі. Немов в

²³ Антонович Д. Триста років українського театру... С. 88.

калейдоскопі пересуваються тут перед нашими очима численні постаті сільських баб і мужиків, вїта, присяжного, жидів, вояків — а все те схоплене дуже вірно і віддане з грубуватою не раз, але завжди реалістичною, правдою» [26, 360].

На середину ХІХ ст. припадає літературна діяльність Івана Наумовича (1826—1891), згодом відомого громадсько-політичного діяча Галичини. Перша проба його в драматургії — вільний переклад комедії Ж.-Б. Мольєра «Жорж Данден» під назвою «Гриць Мазниця, або Муж заманений» (Львів, 1849). Працюючи в газеті «Зоря Галицька», 1850 р. публікує в ній (під псевдонімом И. Бужаненько) уривок з драми «Бандурист» (ймовірно, лишилася незавершеною).

Багато видань І. Наумовича витримала його комедія «Знічений Юрко» (перше видання 1857 р.). Написана українською мовою, п'єса дотепно висміювала тих, хто зневажає культуру своїх батьків, земляків, а зрештою й своєї нації. П'ять років відслужив у цісарському війську селянський син Юрко і, повернувшись, говорить тільки по-німецьки, прикидається, що не розуміє своїх. Реєнтії (керівник церковного хору) Гласович соромить його: «Ти уже встидаєшся і твого тата і твоєї матері і твого народу? Се гріх, тяжкий гріх, за котрий Бог буде тяжко карати». Лише після того, як його трохи налякали, Юрко зізнається, що то він жартував. Гласович виголошує монолог-повчання, запитуючи, чи чув хто-небудь, щоб представники будь-якої нації встидалися свого роду, своєї мови, і відповідає: «Ні, ви сього не чували, і я сього не чував, хоть був у світі і в Венграх, і в Італії, і в Німеччині. Кождий народ любить свою бесіду, свою мову».

У Львові 1865 р. було поставлено одноактову комедію І. Наумовича «Заручини напомацки».

Українська інтелігенція розуміла значення драматургії й театру для «обудження народности» і навіть більше, як висловлювався відомий тоді громадський діяч Л. Трещаківський: «Зрілище будить так же і художества, естетику і нравність, розжене на рисах тую п'ятивікову тугу, котра му не позволяла доси свобідно навіть і гадати».

Після тривалих років реакції театральне життя Галичини відновилося 1864 р. мелодрамою «Маруся» за повістю Г. Квітки-Основ'яненка. Товариство «Руська бесіда» організувало конкурс на драматичні твори з умовами: «1) твори мали бути оригінально написані; 2) сюжет мав бути взятий із життя українського народу; 3) мова мала бути чисто народня»²⁴. Конкурс цей був, як зазначав І. Франко, «немов подув свіжого вітру в душній атмосфері тодішньої літератури руської: пору-

²⁴ Цит. за: Антонович Д. Триста років українського театру... С. 99.

шив він багато пильних, більше або менше талановитих рук до драматичної продукції» [26, 365]. Тоді було премійовано за-сновану на морально-етичній проблематиці мелодраму І. Гушалевича «Підгоряне», яку згодом досить високо оцінив М. Кропивницький і навіть здійснив її переробку, щоб виставляти на Наддніпрянщині.

Чимало зусиль до розвитку українського театру в Галичині доклав уродженець Київщини польського походження Павлин Свенціцький (1841—1876), котрий, як писав І. Франко, добре знав «мову й звичаї українського народу, а заразом яко щирий демократ і чоловік поступовий був серед тодішніх поляків по-явою зовсім не звичайною» [26, 365]. Він виступав на сцені під псевдонімом Данило Лозовський, а в літературі — Павло Свій. Ще студентом Київського університету активно займав-ся виданням українських книжок, викладав у недільних шко-лах, переробив польською мовою для сцени поему Т. Шевчен-ка «Катерина». Змушений після польського повстання 1863 р. емігрувати, приїхав до Львова, продовжив тут свою мистецьку працю: перекладав (Мольєра, Шекспіра, Коженьовського, Фредра та ін.), переробляв для української сцени драматичні (мольєрового «Жоржа Дандена» на «Гаврила Бамбулу») та музичні твори (оперети й водевілі). Написав польськомовну комедію «Міщанка» (опублікована 1866 р.). Склав плани кіль-кох трагедій із староруської історії («Марта Борецька», «Ігор Святославич»); пізніше написані були вони польською мовою і виставлені по смерті автора.

«Однією з головних сценічних вад більшости творів того-часних галицьких драматургів була тяжка, надто провінціаль-на мова їхніх п'єс. Між тогочасними п'єсами доброю мовою визначалися тільки п'єси Павлина Свенціцького»²⁵. Несприят-ливу для розвитку національного мистецтва мовну ситуацію, за оцінкою І. Франка, ще більш ускладнювало посилення в те-атральному керівництві «москвофільських» тенденцій, що ви-являлося, зокрема, й у «чищенні» мови й виведенні на сцену ряду п'єс, таких, як «Роксолана» (опублікована в Коломиї 1869 р.; дістала позитивні відгуки критики) Гната Якимовича, «Обман очей» (лібрето опери І. Гушалевича) та інші, «писані та перероблювані страшенним язиком» [Франко І.— 26, 366].

До розглядуваного періоду належать і перші спроби Ю. Федьковича в драматургії. Про «іграшку» (жарт) в одній дії «Так вам треба!» (опублікована 1865 р.), що була напи-сана на матеріалі життя буковинських селян і містила еле-мент повчальності, пізніша критика відгукнеться несхвально як про «сільський малюнок... опереткового закрою», але виз-

²⁵ Антонович Д. Триста років українського театру... С. 98.

нає придатність її для аматорського театру²⁶. Журнал «Правда» публікує 1869 р. перші дві дії романтичної «дивоглядії» Ю. Федьковича «Довбуш».

У *Закарпатській Україні* початки нової драматургії пов'язані з творчою діяльністю Олександра Духновича. В постійному репертуарі самодіяльних театрів була його п'єса «Добродетель превышает богатство» (Перемишль, 1850), яка мала підзаголовок «Игра в трех действиях по простонародному изречению в пользу народа карпаторусского от Александра Духновича». Про імена її персонажів — Федір Многомав, Чесножив, Мудроглав, Богумила — можна сказати, що вони «з одного боку є даниною класицизму, а з другого — виявом романтичного патріотизму, викликом угорській історіографії у ствердженні автохтонності давньоруського населення...»²⁷.

Культурний діяч просвітительського типу, людина глибоко релігійна, О. Духнович був переконаний, що «где есть разум, там есть свобода дел» і що «ум и дух человеческий» здолають усе, що спотворює людську сутність. Саме з повчально-виховною метою написав він названу п'єсу, як пояснив у зверненні до читача: «Народа сего погрешности и исправления способы аки в зеркале показати... не для нежных премудрых литераторов, но ради сельских, и письменную жизнь начинающих рода моего членов...» Спираючись на християнську мораль, Духнович-драматург утверджував неперехідні життєві цінності, які є важливішими за багатство, що може дуже швидко піти за димом (так і стається у п'єсі); повчав молодь: трудіться щиро й не надто пишайтеся, з чесними богобоязливими людьми знайтеся, а нечестивих і ледачих уникайте, шануйте батьків своїх і народ свій заступайте, і «так з поміччю Божою знайдете скарб на небі й на землі».

Понад століття пролежала у львівському Народному домі одноактівка О. Духновича «Головний тарабанщик» (1852) — памфлет «на місцевих дворян-ренегатів, які заради кар'єри втрачали найменші прояви сумління й честі»²⁸. Подібний до неї сюжетом твір «Семейное празднество» (виданий 1867 р.) — комедія в трьох діях І. Даниловича, молодого церковного канцеляриста, який заховався під псевдонімом І. Коритнянський. У цій п'єсі з життя українців в Угорщині розвинуто тему національної самосвідомості, осуджено служіння «ідолам чужим», лакейство. Цей твір на матеріалі народного життя було сприйнято захоплено й виставлено на аматорській сцені.

²⁶ Верниволя В. Післямова «Від редакції» // Федькович-Ю. Так вам треба! К., Ляйпціг: Б. д.

²⁷ Микитась В. Галузка могутнього дерева. Ужгород, 1971. С. 129.

²⁸ Там же. С. 182.

У 40—60-ті роки не так багато було спроб у драматургії, причому переважали комедійні жанри, менше створювалося драм, а ще менше — трагедій. Причини можна вбачати у відсутності професіоналів театральної справи. З 1863 р., коли почав діяти Валуєвський циркуляр, ускладнилась і справа публікації п'єс, тож і показчик М. Комарова, попри всю ретельність укладача (який подає й відомості про недруковані твори), є не зовсім повний. Та й з наявного маємо підстави твердити, що згаданий період був часом нагромадження сил, підготовки до появи того масиву літературних творів, що його звемо українською класичною драматургією. У п'єсах цього періоду, часто недосконалих, а то й поверхових, є чимало сюжетних елементів і персонажів, що їх можна впізнати у творах наступного періоду (найяскравіші приклади: «Доля» М. Нордеги — «Безталанна» І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого), «Галя Русина» О. Сулова; «До мирового!» Л. Глібова (опублікована аж 1891 р.) — «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького; переробки «Підгоряне» І. Гушалеви́ча й М. Кропивницького; «Чорноморський побит на Кубані» Я. Кухаренка — «Чорноморці» М. Старицького і т. ін.).

У більшості п'єс розглядуваного періоду і тих, що тяжіють до реалізму (на теми з сучасного життя), й тих, що до романтизму (на теми з історичного минулого), певне місце посідають народні звичаї, обряди, у різних формах подані легенди, замовляння та інші фольклорні елементи. Часом твори фольклору стають сюжетною основою п'єси, формуючи навіть назву її, як, наприклад, «опера» «Купала на Івана» Стецька Шерепері (1838 р., перша публікація — 1840 р. у Харкові) або «оперета» Я. Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані». До драми Т. Шевченка «Назар Стодоля» у 80-ті роки П. Ніщинський напише сцену «Вечорниці», а в першотексті твору досить точно (хоч і скорочено) відтворено обряд сватання. Робилося те не лише з потреби привабити глядачів — здебільшого, мабуть, представників панівних верств (принаймні поки існувала кріпаччина) — до національної художньої традиції. Адже традиційні побутові ритуали притаманні певному етносу, й, відповідно, кожен фольклорно-етнографічний елемент містить у собі потужний психоенергетичний потенціал і певний езотеричний зміст. Отже, звернення до них є дійовим засобом прилучення і читача, й глядача, та й самого автора до світової гармонії шляхом самопізнання нації.

З погляду ідейно-художніх принципів українська драматургія 40—60-х років ХІХ ст. мала мішаний, радше — перехідний характер. У ній — не лише як у системі, а й у тексті конкретних творів, таких як «Повернення запорожців із Трапезунда» К. Гейнча, «Чорноморський побит на Кубані» Я. Ку-

харенка, «Предание о Гаркуше» й «Щира любов» Г. Квітки-Основ'яненка, «Добродетель превышает богатство» О. Духновича та інших — співіснували і взаємодіяли ознаки різних напрямів: просвітительського реалізму, сентименталізму й почасти романтизму, а в драмі Т. Шевченка «Назар Стодоля» — романтизму й реалізму. Нарощення прийомів романтизму (драматична поема Є. Гребінки «Богдан. Сцени из жизни малороссийского гетмана Зиновия Хмельницкого», драми «Никита Гайдай» Т. Шевченка, «Гаркуша» О. Стороженка, трагедії «Сава Чалий» і «Переяславська ніч» М. Костомарова) відбувалося внаслідок загострення ностальгічних настроїв, пов'язаних із зацікавленістю історичним минулим України (зокрема, популярністю «Истории русов»). Паралельно в творах сучасної тематики розвивалися реалістичні підходи («Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Чумак» С. Руданського, «Доля» М. Нордеги (Стеценка), «Знімчений Юрко» І. Наумовича, «Так вам треба!» Ю. Федьковича, «Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить» М. Кропивницького — п'єса, яка згодом стане відомою під назвою «Дай серцю волю, заведе в неволю», «До мирового!» Л. Глібова та ін.).

Відбувався складний процес становлення мовного статусу українського театру, який поволі вивільнявся від тиску польського в Галичині, угорського в Закарпатті, російського у Наддніпрянщині.

Список рекомендованої літератури

- Антонович Д. Триста років українського театру. 1619—1919. Прага, 1925.
Гончар О. І. Просвітительський реалізм в українській літературі. Жанри та стилі. К., 1989.
Івашків В. М. Українська романтична драма 30—80-х років XIX ст. К., 1990.
Луцький Ю. Д. Драматургія Г. Ф. Квітки-Основ'яненка і театр. К., 1978.
Мороз З. П. Відображення дійсності в давній українській драматургії // Мороз З. П. На позиціях народності. К., 1971.
Рання українська драма. К., [1927].
Українська драматургія першої половини XIX ст. Маловідомі п'єси. К., 1958.
Шубравський В. Є. Драматургія Шевченка. К., 1961.

Найважливішим підсумком більш як півстолітнього періоду розвитку нової української літератури було те, що в середині XIX ст. основним літературним напрямом в Україні стає поряд із романтизмом реалізм. Особливо інтенсивно процес його утвердження проходить з початку 40-х років.

Прискорений розвиток літератури, швидка зміна в ній окремих ідейно-художніх напрямів і стильових систем пояснюються сукупністю багатьох причин суспільно-політичного та естетичного характеру.

Цей процес відбувався в умовах завершення формування української нації, поглиблення кризи феодално-кріпосницької системи, посилення капіталістичних відносин та наростання революційних настроїв у царській Росії. Активізація визвольної боротьби прямо чи опосередковано визначала основний зміст і характер передової суспільно-політичної думки, тенденції розвитку культури й літератури.

На політичне й духовне життя України відчутний вплив справляли революційний рух у Західній Європі, а також могутня хвиля ідей всеслов'янського національно-культурного відродження.

Конкретні історичні причини, що лежать у сфері особливостей соціального і культурного розвитку українського народу, зумовили й певний стильовий синкретизм, і національну своєрідність функціонування типових для тогочасних європейських літератур художніх напрямів та стилів.

У перехідні 40-ві — 50-ті роки XIX ст. в українській літературі ще простежувалося своєрідне співіснування бурлескно-трагестійного, романтичного і реалістичного стилів, але вже з виразною перевагою реалістичного напрямку. При цьому бурлеск і романтизм не просто виходили з літературного вжитку; художньо плідні й продуктивні їх елементи засвоювалися і творчо трансформувалися в новому ідейно-художньому напрямі. Формуванню реалізму прислужилися й демократичні тенденції бурлеску, і різносторонній інтерес романтизму до української народної творчості; його ліризм та емоційність — у формі й дух протесту та героїчний пафос — у змісті.

Найвищим досягненням українського мистецтва слова є творчість Шевченка, у якій глибокий соціальний зміст поєднується з довершеною художньою формою. Успадкувавши й продовживши найкращі традиції вітчизняної літератури та засвоївши здобутки світової художньої культури, Шевченко створив міцні реалістичні основи української літератури. З ним прийшов у літературу новий тип художника, органічно пов'язаного з народом, виразника й володаря його дум і найпрогресивніших соціальних прагнень, гуманістичних ідеалів.

40-ві — 60-ті роки XIX ст. були періодом інтенсивного визрівання в Україні різних політичних та ідейних напрямів у суспільному житті й літературі. Шевченко очолив представників тих орієнтацій, у яких передові суспільно-політичні та естетичні ідеї поєднувалися з глибоким соціальним аналізом дійсності в художній творчості. В руслі цього напрямку розвивалася творчість Марка Вовчка, Л. Глібова, С. Руданського, А. Свидницького та ін.

Утвердження реалізму супроводжувалося посиленням уваги літератури до різних сфер суспільного життя, розширенням тематики й поглибленням соціального змісту. В літературі, крім селянина, з'являються герої з інших суспільних верств (солдат, студент, інтелігент). Зростає інтерес до життя інших народів Росії, що сприяло розширенню проблематики, стильового діапазону, творчих обріїв, утвердженню інтернаціоналістських мотивів в українській літературі. Цьому процесові сприяли й особисті творчі контакти українських письменників (особливо Т. Шевченка, Є. Гребінки, Марка Вовчка) з діячами культури інших народів.

Істотні зміни відбуваються в жанрово-стильовій системі: урізноманітнюються й збагачуються жанри (політична поезія, громадянська лірика, сатира тощо), форми повісткування — від оповідної до епічно-об'єктивних. Відбувається інтенсивне становлення української прози, зокрема її великих жанрів — повісті й роману. Нових якісних рис набуває українська драматургія. У прагненні глибше й правдивіше відобразити багатогранне життя розширюється арсенал зображальних засобів, розвивається майстерність психологічного аналізу.

Помітну роль в інтенсифікації літературного життя відіграли періодичні видання — альманахи 40-х років, а згодом і перші українські газети («Зоря галицька» та «Dnewnyk Rusky») і журнали («Основа», «Вечерниці», «Мета»), «Записки о Южной Руси», альманах «Хата» та ін.

Нагромадження художнього матеріалу висунуло потребу його систематизації і критичного осмислення. Літературна критика, що сформувалась у 40-ві — 50-ті роки XIX ст., відіграла значну роль у відстоюванні та обґрунтуванні прав і

можливостей розвитку української літератури, в удосконаленні її мови, утвердженні реалістичних засад.

Одним із перших у науці пов'язати процес розвитку нової літератури з традиціями не тільки народної творчості, а й спільної для східнослов'янських народів давньої літератури намагався М. Максимович. Принципово важливими були й спроби розглядати творчість письменників Східної і Західної України як явище єдиного літературного процесу.

Істотними показниками прогресу літературної критики були поступове вироблення історичного підходу до аналізу та оцінки літературного процесу в Україні (М. Максимович, М. Костомаров), виявлення генетичної і типологічної спільності її явищ із явищами російської, польської та інших слов'янських, а також західноєвропейських літератур. Значний внесок у формування естетико-теоретичних засад літературної критики та їх практичного застосування до аналізу літературного процесу і його окремих явищ зробив П. Куліш, що став першим професійним літературним критиком.

У 40-ві — 60-ті роки поступово формувалася концепція української літератури як такої, що має давні багаті традиції і засобами літературної мови обслуговує всі частини політично роз'єданого українського народу. У виробленні цієї концепції велика роль належала історико-соціологічній і філософсько-естетичній думці, в тісному взаємозв'язку з якою відбувалося становлення української літературної критики.

У міру поглиблення зв'язків літературної критики з передовою суспільною думкою часу зростає її роль у спрямуванні літературного процесу, посиленні зв'язків літератури з визвольною боротьбою.

Історична тенденція розвитку української літератури полягла в тому, що, покликана до життя духовними потребами народу, вона в середині XIX ст. стає важливим фактором його суспільного життя, невід'ємною частиною слов'янської культури.

- Аксаков К. С.— 120
 Александров В. С.— 148
 Александров С. В.— 34, 36, 38—42, 70
 Андерсен Г.-Х.— 322
 Андрієвич Р. П.— 366
 Андрузький Г. Л.— 35, 36, 147
 Анненков Н. В.— 240
 Антонович В. Б.— 5, 367, 372
 Антонович Д.— 352—355, 369, 373
 Апостол Д. П.— 174
 Аскоченський В. І.— 138
 Ауершперг А.-О.— 102
 Афанасьєв-Чужбинський О. С.— 6, 7, 17, 21, 32, 35, 36, 38, 44, 47, 48, 51—53, 69, 72, 81—88, 92, 95, 96, 111, 147, 148, 248, 310
- Бажан М. П.— 317
 Байрон Дж.-Н.-Г.— 17, 24, 39, 89, 102, 112, 139, 251, 256, 276, 279, 308, 309
 Бальзак Оноре де — 9, 14, 24
 Бантши-Камєнський Д. М.— 168, 261
 Барб'є А.-О.— 142
 Барвінок Ганна (Вілозерська-Куліш О. М.) — 13, 21, 73, 74, 185, 186, 190—192, 194—196, 273, 274, 279, 299, 302, 314
 Барвінський В. Г.— 275, 316
 Барвінський Ол. Г.— 275, 277
 Барвінський Ос. Г.— 275
 Барка В.— 92
 Баталія Г.— 5
 Бахтин М. М.— 107
 Бакінський О.— 7
 Бєсєдиков В. Г.— 90
 Беранже П.-Ж.— 119, 142
 Бернс Р.— 139
 Бернштейн М. Д.— 31, 208, 318
 Бєтго І. П.— 318
 Бєцький І.— 17, 18, 238
 Бєлий В. І.— 201
 Бєліньський В. Г.— 41, 100
 Биков В. П.— 82
 Бібіков Д. Г.— 138
 Бібєцький Л.— 107
 Бібєцький О. І.— 8, 31, 133, 138, 139, 142, 143, 156, 192, 208, 218, 232
 Бібєцький-Носєєко П. П.— 6, 33, 68, 176
 Біляк Іван (Рудченко І. Я.) — 235
 Білозерська Л. М.— 73
 Білозерський В. М.— 20, 73, 111, 135, 142, 210, 240, 273, 274
 Бічер-Стой Г.— 234
 Богорський І.— 97
 Бодякський О. М.— 19, 237
 Бойко (Блохін) Ю.— 144
 Бокль Г.-Т.— 28
 Бондар М. П.— 31, 96, 181
 Бонковський Д. Ф.— 7
- Боровиковський Л. І.— 17, 19, 27, 32, 33, 39, 40, 46, 48, 68, 70, 83, 86, 89, 92, 110, 160, 176, 177, 246, 250, 251, 310
 Бородин В. С.— 144
 Бородин О. П.— 210
 Брайдіс Е. П.— 235
 Брюллов К. П.— 99, 103, 106
 Брюховецький І. М.— 285, 288
 Буало Н.— 24
 Бунін І. О.— 340
 Бургардт О. (Юрій Клен) — 311
 Бутаков О. І.— 123
 Бюргер Г.-А.— 250, 322
- Вагилевич І. М.— 19, 29, 33
 Вахняниц А.— 8, 275
 Ващенко-Захарченко А. Є.— 370
 Вебер К. М. фон — 345
 Венглієнський Л. Є.— 32
 Вербицький М. М.— 8
 Вергілій — 168, 237
 Верн Жюль — 210, 211
 Верне — 309
 Вернітоля В.— 371
 Вітовський І.— 61
 Вітавський Р. П.— 162, 163
 Вишєньський І.— 54
 Вишєневський Д. І.— 306
 Віньї А.-В. де — 283
 Вітвіцький С.— 102
 Вітошинський І. А.— 367
 Возлок Марко (Вілієвська, Маркович М. О.) — 12—15, 21—23, 26—28, 131, 135, 182—185, 187—189, 191—200, 205, 207—233, 274, 311, 313, 320, 323, 339, 341
 Волконський С. Г.— 111
 Володимир Великий — 300
 Вольтєр (Марі Фрєясуа Арує) — 133, 355
 Воробкевич С. І.— 8, 13, 22, 23, 49, 78, 95
 Вуляевич М.— 285
- Галаган Г. І.— 104, 128, 281
 Галузенко Ха. (Морачевський П. С.) — 6
 Ганка Вацлав — 102
 Гарібальді Дж.— 210
 Гатцук А.— 277
 Гатцук М.— 6, 20
 Гейне Г.— 115, 122, 139, 142, 308, 322
 Гейнх К.-А.— 23, 322, 361, 372
 Геллерт Х. Ф.— 152
 Герасименко В. Я.— 181
 Гербель М. В.— 136
 Гердер Ю.-Г.— 39, 253, 260, 322
 Герн К. І.— 123
 Гершен О. І.— 4, 133, 210, 230, 254, 355
 Гете Й.-В.— 24, 39, 45, 133, 304, 308, 322, 342, 364
 Гізо Ф.— 259

- Гладкий Г. П. — 119
Глябов Л. I. — 5, 7, 12, 15, 21, 22, 27, 33, 36—38, 44, 45—47, 51—53, 67—69, 72, 89, 95, 144—164, 170, 366, 367, 373, 374
Глібова П. — 281
Глинка М. I. — 72, 81
Гнаток М. П. — 96
Гнедич М. I. — 256
Гоголь В. П. — 311, 352, 358
Гоголь М. В. — 9, 10, 13, 14, 21, 24, 28, 115, 188, 199, 201, 211, 214, 237, 274, 283, 311, 312, 354, 357, 361, 363, 365—368
Годунов Борис — 289
Головацький I. Ф. — 18, 19
Головацький Я. Ф. — 18—20, 29, 33
Головін I. Г. — 136
Гольдони К. — 364
Гомер — 60, 165, 166, 168, 282, 288
Гонта I. — 128
Гончар О. I. — 31, 96, 208, 373
Гораций — 119
Горбаль К. — 23, 29, 320
Горленко В. П. — 45
Готшалъ Р. К. — 350
Гофман Е. Т. А. — 9
Гоштинський С. — 102
Грабовський П. А. — 309
Гребянка Г. I. — 284
Гребінка Є. П. — 9, 15, 17, 19, 23, 32, 51, 81, 98, 99, 103, 147, 160, 161, 176, 242, 250, 310, 311, 360, 364, 373
Григорович В. I. — 98
Григорович Д. В. — 233
Гриневичева Катря — 317
Грильгарцер Ф. — 259
Грінченко Б. Д. — 45, 62, 163, 164, 314, 316
Грінченко М. М. (Загірня М.) — 164
Грушевський М. С. — 236, 241, 245, 271, 318
Гулак М. I. — 113
Гулак-Артемовський П. П. — 7, 17, 19, 21, 27, 28, 33, 38, 68, 70, 74, 99, 160, 162, 176, 238, 247, 310, 361, 366
Гулак-Артемовський С. С. — 7
Гур'єв Б. М. — 164
Гус Ян — 119, 120, 140
Гуць Г. Є. — 352
Гушалеви I. М. — 7, 13, 19, 20, 35, 36, 42, 52, 69, 370, 372
Гюго В. — 260, 283
- Данилович I. (I. Коритнянський) — 371
Данкевич Л. Я. — 33, 40, 46, 68
Деко О. А. — 164
Денісюк I. О. — 31, 208, 217
Державин Г. Р. — 67, 119
Держак В. А. — 96, 155, 164
Джаба I. М. — 143, 144
Димський М. Г. — 190
Дидицький В. А. — 13, 20, 35, 36, 67, 319, 320, 323
Дідро Д. — 24
Дікенс Ч. — 9, 133, 234, 290
Дмитренко Дмитро — 365
Добролюбов М. О. — 136, 187, 197, 215, 224, 225, 229, 230, 234
Довбуш О. В. — 320, 321, 326, 345—350
Довгопопеленко Х. — 137
Долгоруков М. А. — 138
Дорошенко Д. — 271, 318
Дорошенко Петро — 55
Дорошенко П. Д. — 104, 127, 128
Дорошкевич О. К. — 277
Достоевський Ф. М. — 142, 233, 269
Драгоманов М. П. — 5, 9, 10, 56, 63, 234, 271, 278, 314, 316, 321, 352, 367
Драй-Хмара М. О. — 311
- Дрейсіг Іван — 366
Дрепер Дж. В. — 275
Дружинин О. В. — 233
Дубельт Л. В. — 265
Думитрашко К. Д. — 32, 33, 35, 40, 51—53, 60, 61, 70, 71, 168
Думитрашко Т. I. — 32, 44, 47, 69, 177
Духнович О. В. — 14, 19, 20, 33, 36, 45, 52, 66, 67, 206, 207, 371, 373
- Езон — 152
Еленплегер А. Г. — 102
Енгельгардт В. В. — 97, 98
Енгельгардт П. В. — 98
- Елисеев Г. З. — 210
Ефремов С. О. — 4, 84, 134, 165
- Жанен Ж. Г. — 9
Жарко Я. В. — 163
Желіговський Е. В. — 135, 210, 240
Жемчужников Л. М. — 21, 135, 240
Жук М. П. — 49
Жук Н. Й. — 208
Жуковський В. А. — 99, 102
Жулинський М. Г. — 318
Журавський Д. — 7
- Забіла В. М. — 17, 32, 33, 35, 40, 44, 46—49, 51, 52, 54, 64, 69, 70, 72—82, 85, 87—89, 93, 96, 111, 170, 248
Завадський I. — 123
Зайцев П. I. — 104
Закреский М. В. — 6
Залеський Вр. — 5, 123, 134
Залеський Ю. В. — 139
Залізняк Максим — 128
Залозний П. Ф. — 163
Заревич Ф. I. — 7, 20, 22, 23, 186, 190, 192, 196, 197, 199, 206
Заремба В. I. — 7
Засєнко О. Є. — 210, 235
Затиркевич I. О. — 162, 163
Згарський Є. Я. — 33, 36, 42
Зеров М. К. — 96, 301, 311, 318
Зиньківський Т. А. — 163, 191
Золотаренко В. — 285
Зубрицький Д. — 25
- Ібсен Г. — 362
Івакін Ю. О. — 11, 144
Іван Грозний — 270
Іванова Р. П. — 271
Івашків В. М. — 318, 360, 364, 373
Ігор, князь Сіверський — 174
Іоани Богослов — 254
- Каленченко Н. Л. — 31
Кальдерон П. — 322
Каменський Д. С. — 135
Капіст О. В. — 111
Каравелов Л. — 233
Караджич В. С. — 19
Карпенко Г. Д. — 365
Карпенко С. Д. — 44, 47, 60, 89, 356
Карпенко-Карий I. (Тобленець I. К.) — 7, 15, 310, 363, 366, 372
Катерина II — 115, 297, 298
Кауц — 309
Квітка-Оснів'яненко Г. Ф. — 7, 14, 17, 19, 21, 24—27, 45, 84, 99, 108, 110, 121, 130, 133, 143, 182, 185, 186, 189, 191, 192, 196, 198—200, 205, 211, 213—215, 223, 226, 227, 238, 242,

274, 279, 291, 292, 311, 313, 320, 323, 339,
352—354, 356, 360, 363—369

Кельнер — 328
Кернер А.—Ю.— 102
Киреевський І. В.— 120
Кирілюк Є. П.— 318
Кир'яков П.— 190
Кінд Ф.— 345
Климентій Зіновієв — 21
Климович Кс. Г.— 13, 22, 23, 29, 42, 63, 275,
364
Княжнін Я. Б.— 352, 355
Кобилянська О. Ю.— 195, 235, 350
Кобилянський А.— 320
Кобринський А.— 23
Коваленко Г. А. (Коломацький) — 191
Коженьовський Ю.— 370
Козачковський А. О.— 134
Козлов І. І.— 90, 102, 110, 112
Колесник П. Й.— 164, 181
Колесса О. М.— 349
Колесса Ф. М.— 144
Коллар Ян — 102
Кольцов О. В.— 169, 243, 308
Комаров М. Ф. 166, 365, 372
Комарницький Я.— 7
Кониський О. Я. (Маруся Кі) — 5, 6, 17, 21—23,
63, 95, 148, 151, 170, 192, 197, 208, 313, 314
Кононенко М. С.— 163, 191
Констан В.—А.— 342
Конт О.— 275
Кореницький П.— 33, 34, 36—39, 41, 42, 46, 65,
68, 70, 95, 162, 238
Коржупова А. П.— 352
Корсаков П. О.— 100
Корсун О. О.— 17, 35, 38, 48, 53—55, 69, 78, 88,
238, 245
Костецький П.— 33, 35, 66
Костомаров М. І.— 4—6, 10, 15, 17—24, 24, 26,
32—40, 48, 51—56, 63, 69, 72, 84, 88, 89, 99,
103, 105, 113, 135, 136, 142, 183, 192, 195,
210, 236—271, 272—274, 282, 289, 297, 300,
310, 316, 348, 349, 357—359, 362, 363, 364,
373
Котляревський І. П.— 7, 15, 17, 19, 21, 25, 27,
28, 32, 34, 35, 61, 62, 74, 96, 99, 101, 110, 143,
189, 201, 304, 352, 353, 356, 363—368
Коховський В. П.— 190, 192, 194
Коцебу О. Є.— 99
Коцюбинська М. Х.— 111, 144
Коцюбинський М. М.— 235, 292
Кочубей-Ногалі — 128
Кошиць Г. І.— 97
Коялович М. Й.— 316
Крагельська А. Л.— 241, 252
Краліцький А. Ф.— 14, 190, 207
Красінський З.— 103
Красіцький І.— 39
Крилов І. А.— 23, 96, 152, 156, 158, 161, 162
Кримський А. Ю.— 166, 311
Кропивницький М. Л.— 7, 15, 310, 358, 370, 372,
378
Кропоткін П. О.— 215
Крулікевич С.— 123
Крутікова Н. Є.— 232, 235
Крутойрченко Л. П. (Блюммер) — 49
Кузьменко П. С.— 13, 21, 195, 196, 197, 311
Кулик В. С.— 21, 47
Куліш П. О.— 5, 6, 9, 12—15, 17, 20—24, 26—28,
33, 35, 36, 38, 40, 45, 56, 60—62, 65, 69, 73,
74, 95, 103, 111, 118, 135, 142, 147, 148, 182—
185, 187—192, 194—196, 198—200, 207, 208,
210, 215, 224, 240, 245, 269, 272—318, 320,
353, 355—359
Купрін О. І.— 340
Курочкін В. С.— 135, 172

Курочкін М. С.— 135
Кухаренко Я. Г.— 7, 21, 34—36, 53, 61, 63, 70,
100, 112, 134, 190, 311, 362, 372, 373
Лагода А.— 99
Лазаревський М. М.— 134
Лазаревський О. М.— 98, 145
Лазаревський Ф. М.— 123
Лампі Й.—Б.— 98
Лафонтен Ж. де — 152
Лебідь А. Д.— 164
Левицький К.— 23
Левицький О.— 355
Левицький С. П.— 123
Леонтович П. І.— 33, 69
Лепкий В.— 310, 316
Лермонтов М. Ю.— 23, 90, 110, 112, 115, 126,
142, 168—170, 181, 307
Лессінг Г.—Е.— 24
Лесков М. С.— 135, 142, 232
Лжедмитрій І — 289
Ливчак І.— 22
Липа Ю.— 317
Лисенко М. В.— 5, 8, 151, 372
Лисинський С.— 67
Лінда Й.— 102
Лобач-Жученко Б. В.— 235
Лобода Григорій — 127, 292, 307
Лободовський М.— 304
Ломоносов М. В.— 24
Лотман Ю. М.— 354
Лукашевич П. Я.— 237
Лукич В. (Левицький В. Л.) — 166
Лукіянович Д. Я.— 352
Лунін М. М.— 237
Лунін М. О.— 99
Луцк В.— 316
Луцький Ю. Д.— 373
Льюїс М.— 202
Лятуринаська О.— 317

Маєвський А. П.— 124
Мазепа І. С.— 55, 78, 104, 128, 174
Майков А. М.— 135
Макаровський М. М.— 34, 38—40, 42, 43, 46, 53,
55, 64, 69
Маковей О. С.— 52, 316
Максимович М. О.— 6, 7, 17—19, 25, 33, 61, 103,
111, 237
Міланюк Є. Ф.— 109, 110, 272, 298, 311, 314, 316
Мандзозі А.— 283
Манжура І. І.— 45
Маркевич М. А.— 6, 7, 53, 54, 58, 61, 103, 110,
168, 250, 254
Маркович А.— 372
Маркович О. В.— 7, 113, 145, 209
Маркович П.— 7
Мартинювич П. Д.— 241
Масляк В. І.— 62
Маттісон Ф.— 102
Менделєєв Д. І.— 210
Мережковський Д. С.— 365, 367
Меріме П.— 38
Метлінський А. Л. (Могіла А.) — 6, 7, 10, 17—
19, 24, 27, 32—40, 48, 52—55, 69, 72, 84, 86,
88, 89, 92, 95, 103, 105, 110, 147, 170, 238, 242,
246, 247, 249—251, 254, 256, 310
Метлінський С. Л. (Онук М.) — 32, 42, 47, 52,
68, 365
Метьорін Ч.— 202
Микешин М. Й.— 135
Микитась В. Л.— 208, 371, 377
Микола І — 115, 122, 124, 136, 138, 265, 297, 298
Милорадовичіна О.— 277
Минаєв Д.— 308

- Мирний Панас (Рудченко П. Я.) — 163, 208, 235
 Мировець В. — 72
 Митрак О. А. — 14, 207
 Михайлов М. Л. — 136, 142
 Михальчук М. — 5
 Мікеланджело Буонаротті — 356
 Міцкевич А. — 23, 24, 39, 97, 102, 103, 115, 122, 139, 142, 255, 308, 315
 Міщук Р. С. — 186, 188, 208, 233
 Млатковський — 367
 Мова-Лиманський В. С. — 47, 95
 Могильницький А. С. — 13, 19, 32, 34—37, 40, 54, 66, 67, 311, 323
 Мокрицький А. М. — 98
 Моленницький А. — 7
 Мольер (Ж. Б. Поклен) — 369, 370
 Моравський П. С. — 34—36, 58—60, 63, 64, 69
 Мордовцев (Мордовець) Д. Л. — 20, 21, 23, 54, 78, 135, 136, 187, 188, 190, 191, 194, 197, 240, 241, 300, 314, 316
 Мороз Д. С. — 21, 187, 196, 197
 Мороз З. П. — 373
 Мох Рудольф — 7, 13, 32, 38, 368
 Мюссе А. — 307
- Навроцький Б. — 144
 Навроцький В. — 23
 Навроцький О. О. — 35, 36, 69
 Наливайко С. — 58, 104, 128, 292, 307
 Наріжний В. Т. — 133
 Наумович І. Г. (Бужаненько И.) — 13, 20, 369, 373
 Нахлік Є. К. — 208, 215, 217, 232, 318
 Недзвінський А. В. — 235
 Некрасов М. О. — 142, 169, 172, 210
 Непокупний А. П. — 98
 Нерон — 136
 Неруда Ян — 210
 Нещаталюк М. Ф. — 352
 Нечуй-Левицький І. С. — 5, 163, 182, 197, 207, 208, 235, 307, 362, 363
 Немцевич Ю. У. — 167
 Немцова Б. — 233
 Нікітін І. — 308
 Ніс С. Д. — 21, 145, 190, 193
 Ніщинський П. І. — 7, 309, 372
 Новицький М. Д. — 164
 Новиченко Л. М. — 125
 Нодь М. — 32
 Нойбауер Е. Р. — 319, 345
 Номіс (Симонов М. Т.) — 6, 21, 190, 192, 195
 Нордга М. (Стеценко) — 357, 372, 373
 Нудьга Г. А. — 96
- Овечка С. — 190
 Огарьов М. П. — 23
 Огієвський-Охочький П. — 32, 40, 44, 47, 69
 Огоновський О. М. — 7, 166, 275
 Огризко Й. — 135
 Одинець А. Е. — 102
 Озаркевич І. І. — 357, 368
 Озеров В. О. — 354
 О'Коннор-Вілінська В. — 191
 Олег, князь Київський — 174
 Олександр II — 5, 138
 Олександр III — 368
 Олександра Федорівна — 138
 Ольхович М. (Олександрович М.) — 187, 190, 191, 194, 195, 197, 199, 314
 Ольжич О. — 317
 Омгулевський І. В. (Федоров) — 232
 Омишкевич Г. Д. — 45
 Орловський Г. — 8
 Ортега -і- Гассет Х. — 363
 Осман II — 303
- Остапенко-Вітленко О. — 296
 Осташевський С. — 32
 Острозький Костянтин — 174
 Павлик М. І. — 316
 Павлов І. В. — 225
 Павлов М. П. — 133
 Павлович О. І. — 14, 20, 34, 67, 68, 95
 Павлюк П. М. (Бута) — 292
 Падальський О. — 89
 Падура Т. — 32, 33, 335
 Пазяк М. М. — 352
 Палій С. П. (Гурко) — 78, 104, 127, 128
 Партицький О. О. — 275, 316
 Пачовський В. М. — 52
 Петефі Ш. — 122, 142
 Петраченко С. — 32, 53
 Петрушко М. М. — 17, 19, 33, 35, 37, 40, 47—49, 51—54, 69, 72, 82, 85, 87, 88—95, 96, 170, 238, 248, 310
 Петро I — 78, 115, 297, 298
 Петров В. — 318
 Пимін О. М. — 267, 311
 Писаревська М. — 17
 Писаревський П. С. — 19, 38, 40, 46, 68, 70, 238
 Писаревський С. (Стецько Шереперя) — 7, 17, 46, 357, 368
 Писарев Д. І. — 209, 213, 215, 218, 235
 Писемський О. Ф. — 210
 Пільгук І. І. — 164, 181
 Пінчук Ю. А. — 271
 Пліщев О. М. — 210
 Плузник Є. П. — 55
 Плющ Л. — 141
 Пободоносцев К. П. — 372
 Подолінський С. — 5
 Познякський Б. С. — 191
 Ползів М. О. — 100
 Подлорі Дж. — 202
 Полонський Я. П. — 135
 Полуботок П. Л. — 55, 104, 116, 174, 251
 Полусмак Л. І. — 137
 Поль Ж. — 133
 Помяловський М. Г. — 232
 Попов П. М. — 271
 Попович І. — 284, 285
 Потєбня О. О. — 5
 Прєво А. Ф. — 342
 Приходько П. Г. — 96, 144, 271
 Псьол О. І. — 65
 Пугачов Р. І. — 239
 Пулюй І. — 275—277, 301, 309, 316
 Пушкін О. С. — 14, 24, 25, 97, 102, 110, 112, 115, 119, 121, 126, 139, 142, 283, 308, 353
 Пчілка Олена (Косач-Драгоманова О. П.) — 151, 163, 166, 314
- Радкліф А. — 202
 Раупах Е. — 350
 Рафаель Санті — 355
 Рейс — 309
 Ренан Е. — 275
 Рєшнін М. Г. — 111, 112
 Рєпіна В. М. — 111
 Рилєєв К. Ф. — 105, 112
 Рильський Й. — 7
 Рильський М. Т. — 181, 311
 Рильський Т. Р. — 5, 7
 Римський-Корсаков О. М. — 98
 Родзянко А. Г. — 145
 Родзянко П. Г. — 145
 Роздольний М. — 190
 Рубан П. — 97
 Рубець О. І. — 8
 Руданський Г. В. — 166
 Руданський С. В. — 8, 9, 12, 14, 21, 33, 35—38, 40, 44, 47—49, 51—53, 55, 62—64, 66—69, 72, 78, 87, 89, 96, 161, 165—181, 309, 358, 373

Рудиковський Є. П.— 34, 38, 40, 46, 64, 65, 68, 147, 162

Русов О. О.— 241

Руссо Ж.-Ж.— 132, 133, 275, 290, 355

Русем Я.— 98

Савич М. І.— 113

Савчинський Г.— 64

Садовський М. (Тобілевич М. К.) — 7

Саксганський П. (Тобілевич П. К.) — 7

Салтиков-Шедрін М. Є.— 122, 142, 161, 210, 366

Самійленко В. І.— 163, 309, 311

Самовидець — 284

Самойлович І.— 104, 128

Самд Жорж — 234, 235

Сахаров І. П.— 237

Свенціцький Павлін (Данило Лозовський, Павло Свій) — 5, 7, 23, 370

Свидницький А. П.— 8, 12—14, 31, 182—185, 187—189, 191, 192, 195, 198, 199, 203—205, 207, 208, 215, 314, 379

Сементовський К. М.— 261

Сенковський О. І.— 100

Сераковський З.— 5, 135

Сераковський С.— 240

Серв О.— 21

Сеченов І. М.— 210

Сиваченко М. Є.— 31, 164, 177, 181, 203, 208—210

Сільвай Т.— 207

Сірко Іван — 61

Скабичевський О. М.— 233

Скальковський А. О.— 58

Сковорода Г. С.— 21, 54, 317

Скоропадський — 174

Скотт В.— 39, 133, 283

Слепцов В. О.— 232

Словацький Ю.— 103, 139, 307

Смільяцька В. Л.— 144

Сонгир — 97

Соколенко — 314

Соленик К. Т.— 7, 366

Сомко Я.— 284, 285

Софронова Л. А.— 354

Сошенко І. М.— 8, 98

Спенсер Г.— 275, 276

Спіжоза В.— 275, 303

Срезневський І. І.— 17, 19, 38, 88, 110, 237, 238, 250, 252, 366

Сталь П.-Ж. (Етцель) — 211, 222

Станевич Я.— 135

Старицька-Черняхівська Л. М.— 317

Старицький Д.— 361, 362

Старицький М. П.— 5, 7, 15, 23, 63, 163, 168, 309—311, 366—368, 372

Стерн Л.— 133

Стефанік В. С.— 195

Стефанович О.— 317

Стороженко О. П.— 7, 14, 15, 21—23, 182, 183, 185, 189—192, 194—196, 199—203, 207—209, 270, 274, 314, 360, 367, 373

Стронін О.— 6

Студинський К. Я.— 45

Субтельний О.— 31

Сулма Т. С.— 191

Сумароков О. П.— 67

Суслов О.— 372

Сухомлинов М. І.— 21

Танякевич Д. І.— 29, 275, 320

Тарновський В. В.— 7

Тарновський В. В. (старший) — 72

Теглер Е.— 322

Тей І.— 275

Тячина П. Г.— 55, 92, 331, 337

Тячинський О. А.— 145

Тяндаль М.— 275

Ткачук М. П.— 234

Тодоров П.— 235

Толстї — 135

Толстой Л. М.— 82, 210, 269

Толстой О. К.— 270, 308

Толстой Ф. П.— 124, 134

Тополя К.— 242, 258, 364

Трещаківський Л.— 369

Трутовський К. О.— 8

Трясило Тарас (Федорович Т.) — 128

Турганев І. С.— 14, 135, 210, 211, 225, 233, 234, 240

Уваров С. С.— 238

Українка Леся (Косач Л. П.) — 42, 124, 141, 303, 310, 311, 339, 345, 363

Улянд І. А.— 102, 322

Усков І. О.— 124

Успенський Г. І.— 232

Устянович К. М.— 7, 8

Устянович М. Л.— 13, 19, 20, 35, 36, 40, 52, 53, 64, 69, 72, 89, 95, 96, 186, 193, 195, 196, 206, 311, 343

Утехін М. П.— 198

Федр — 152

Федченко П. М.— 31

Федькович Ю. А.— 13, 20, 22, 23, 49, 51, 62, 66, 67, 69, 89, 95, 170, 182, 185—187, 194—196, 199, 206, 235, 319—351, 370, 373

Фег А.— 308

Филипович П.— 311

Філдінг Г.— 133

Філянський М.— 317

Фішер О.— 123

Франко І. Я.— 10—12, 22, 28, 29, 31, 34, 45, 50, 52, 56, 63, 73—75, 78, 79, 96, 99, 116, 117, 121, 124, 141, 149, 165, 166, 168, 173, 181, 208, 215, 219—221, 223, 225, 227, 234, 235, 237, 241, 243, 255, 272, 274, 275, 282, 289, 293, 296, 299, 301, 308, 311, 314, 316, 320, 324, 337, 345, 350, 368—370

Фрідріх і Гогенштауфен — 345

Фрїч Й. В.— 210

Харко — 61

Херасков М.— 352

Хмельницький З.-Б. М.— 56, 104, 128, 167, 174, 175, 238, 265, 270, 297, 320, 345, 348—350, 358

Хоменко Б. В.— 209, 235

Хомяков О. С.— 120, 138

Хропок П. П.— 96, 198, 204, 355

Цекв Ю. І.— 181

Цісс О.— 357

Чайка Михайло (Гуглинський В.) — 21, 187, 188, 191, 192, 194—197, 199

Челаківський Ф.-Л.— 102

Чернишевський М. Г.— 12, 24, 135, 216, 239—241

Честахівський Г. М.— 142

Чеховський В.— 83

Чижівський Д.— 4, 12, 13, 31, 276, 288, 291, 292, 305, 314, 317

Чубинський П. П.— 7, 241

Шаблювський Є. С.— 271

Шалата М. Й.— 96, 352

Шаміль — 117

Шамрай А. П.— 89, 208

Шафарик П.-Й.— 120

- Шаховський О.— 353, 364, 367
Шашкевич В. М.— 20, 22, 23, 95
Шашкевич М. С.— 13, 19, 20, 24, 33—35, 39, 87,
89, 103, 343
Шевелів Б.— 164
Шевельов Ю. (Шерех) — 90, 95, 282, 316
Шевченко Т. Г.— 6—12, 14, 15, 17, 19—24, 26,
27, 29, 30, 32—40, 42—45, 47—59, 62—69,
71—73, 78, 81, 83, 84, 88, 89, 93, 95, 96, 143,
147, 150, 151, 165, 169, 170, 172, 176, 181, 182,
186, 188, 189, 194, 195, 201, 207, 210, 211, 214,
216, 219, 223, 224, 228, 234, 235, 236, 239,
240—243, 254, 256, 257, 272—274, 277, 278,
283, 288, 289, 292, 293, 296, 297, 299, 301, 303,
310—314, 317, 320, 323, 324, 326, 327, 328,
335, 337, 351, 353, 354, 356, 359, 361, 370, 372
Шейковський К. В.— 6, 17
Шекспір Вільям — 12, 23, 102, 256, 260, 297, 305,
306, 308, 309, 322, 333, 341, 350, 370
Шеллінг Ф.— 260, 261
Шрай Д.— 352
Шряєв В. Г.— 98
Шиняцький-Ілліч О. В.— 32, 33, 36, 38, 40, 46—
48, 52—55, 69
Шіллер Ф.— 39, 67, 260, 262, 308, 309, 322, 340
Шлягель А. В.— 262, 263
Шлемкевич М.— 140
Шпенглер О.— 362
Шпигонький О.— 19, 33, 48
Штрайдман Р. Р.— 111
Шубравський В. С.— 96, 352, 373
Шудра М.— 98
Щепкін М. С.— 7
Шербина М. Ф.— 135
Щоголев Я. І.— 33, 35, 36, 47, 48, 50, 83, 94, 99,
89, 94, 147, 148, 170, 238, 311
Щурат В. Г.— 303, 316, 318
Юркевич М.— 65
Язиков М. М.— 139
Якимович Г.— 370
Якушкін П. І.— 21
Ямпольський І.— 318
Ярослав Мудрий — 300
Яценко М. Т.— 96, 102, 133, 271
Krhoun M.— 335

ЛІТЕРАТУРА 40—60-х РОКІВ (П. М. Федченко) 3

ПОЕЗІЯ (М. П. Бондар) 32

Тарас Шевченко (Ю. О. Івакін, В. Л. Смілянська) 97

Леонід Глібов (М. П. Бондар) 144

Степан Руданський (М. П. Бондар) 165

ПРОЗА (О. І. Гончар) 182

Марко Вовчок (О. І. Гончар) 209

Микола Костомаров (М. Т. Яценко) 236

Пантелеймон Куліш (Є. К. Нахлік) 272

Юрій Федькович (М. П. Бондар) 319

ДРАМАТУРГІЯ (Л. З. Мороз) 352

Висновки (П. М. Федченко) 374

Іменний покажчик 377

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

**Яценко Михайло Трохимович
Бондар Микола Пантелеймонович
Гончар Олексій Іванович**

**ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ
ХІХ СТОЛІТТЯ**

У трьох книгах

Книга друга

40-ві — 60-ті роки ХІХ ст.

За редакцією *М.Т. Яценка*

**Художник обкладинки *Є. І. Муштенко*
Художній редактор *О. Г. Григір*
Технічний редактор *Л. І. Швець*
Коректори *А. М. Кайдалова, Т. І. Котляр***

**Здано до набору 13.11.95. Підп. до друку 09.01.96. Формат 84x108/32.
Папір газетн. Літ. гаря. Вис. друк. Ум. друк. арк. 20,16. Ум. фарбовідб. 20,48.
Обл.-вид. арк. 26,15. Вид. № 3704. Зам. № 5—279.**

**Видавництво «Либідь» при Київському університеті
252001 Київ, Хрещатик, 10**

**Свідоцтво про державну реєстрацію № 05591690
від 23.04.94.**

**Акціонерне товариство «Київська книжкова фабрика»
252054 Київ, вул. Воровського, 24**