

## Іван Мар'яненко

Народний артист УРСР

### МАРКО ЛУКИЧ КРОПИВНИЦЬКИЙ

З СПОГАДІВ

Весною 1888 року ми разом з братом Марком, одягнуті в чорні сорочки, ледве поспішаючи за батьком, чухрали червону гору до тітки Анни Лукинічни на хутір. Сталася надзвичайна подія. Приїхав дядько Марко Лукич. Той Марко Лукич, про якого слава гриміла, докочувалася навіть до нашої слободи Марківки і ширилася скрізь по Бобринецьких хуторах. А бобринчане пишалися, що колишній секретар Бобринецького суду і улюблений, славнозвісний артист. Мені доводилося чути, як вони, бідкаючись, нарікаючи на злидні, часто намовляля суворого батька написати до Марка Лукича, попрохати ще допомоги, як мовляв, вже стає не під силу жити з великою сім'єю. Батько гнівався, заперечував, але згодом погоджувався, писав листи і завжди отримував гроші то на оренду хати, землі, то на корону і т. ін.

Ось чому ми були переповнені великою радістю зустріти добрим дядьком і разом хвилюванням, бо треба було перед дядьком показати свій хист. Батько наказав прочитати байку «Горлиця та горобець». Марка Лукича ми зустріли в садку за чаєм. Він лагідно привітався з батьком, а нас підбадьорив, бо ми думали хвилювалися і пекли раків, переступаючи з ноги на ногу.

Це був міцної комплекції мужчина, з могутнім, надзвичайно красивим оксамитовим голосом, який вільно лився, виблискував фарбами, і панував над всіма бесідниками.

Цей голос на все життя врізався в пам'ять. Коли довелося мені демонструвати свою «Горлицю», то зробилося ще страшило, бо і я ледве виголосив свої вірші, викликавши загальний сміх. Особливо реготався Марко Лукич. Потім підбадьорив мене і сказав: «Ну, добре. Ростіть, вчіться добре. А потім до мене в трупу».

Це була перша зустріч.

В 1892 році Марко Лукич забрав батька з усією сім'єю до себе на хутір. І нас двох старших за свій кошт віддав до Іванівської повітової школи.

Буваючи у себе на хуторі у вільний від роботи час, Ма

Лукич іноді влаштовував у Куп'янську «благодійні вистави» з місцевими аматорами. І от на одній із таких вистав я уперше побачив Марка Лукича Кропивницького на сцені: це був «Запорожець за Дунаєм», і Марко Лукич грав Карася. Вистава справила на мене величезне враження: це було одно з тих вражень, які ніколи не забуваються і скеровують життя на певний шлях. На виставі робилось щось неймовірне. Зала була вщерть переповнена, важко було дихати. Кожна поява, кожне гостре слово, кожний співочий номер Марка Лукича — Карася викликав бурю аплодесків, які в кінці вистави обернулися в довготривалу овацію.

Прийжджаючи до себе на хутір, Марко Лукич завжди казав: «Прийхав спочити на лоні природи». Але ніколи не спочивав. Завжди же збирав біля себе нас, молодь, і починалась кипуча робота: то на вгороді, то в садку. А то раптом команда: «Збирайтесь на полювання!» Бувало іноді проходиш цілісінький день, а вертаєшся з порожніми руками. Спочивали тільки на рибній ловлі. Як на полюванні, так і на рибній ловлі Марко Лукич передавав нам свій великий досвід. Ми, молодь, дуже його любили, бо він з нами поводився лагідно, сердечно і просто, як старший товариш. Ця простота й сердечність вабила, викликала пошану і любов околишніх селян, які завжди звертались до Марка Лукича за порадами, а іноді за допомогою. І завжди одержували і відповідь на свої скарги, і матеріальну допомогу.

Часто теплої зоряної ночі перед полюванням ми ночували в полі на копиці запашного сіна. Марко Лукич розповідав нам про історію, про «небесну механіку» ... Потім непомітно замріяно розповідав українську народну пісню, яка в нічній тиші лилася ніжно, вливаючись в душу ... Ми, як зачаровані, слухали, затаївши дихання, щоб не сполохати чарів, навіяних цим чудовим співом. Затихала пісня ... Наступала тиша ... Чуєш, як серце б'ється в грудях ... Мені однаково, чи буду я жити на Україні, чи ні» ...— зринало з глибини душі, і полилися вогненні слова поета. Щось тискало в груди, підкочувалося до серця, підступало до горла. На уста падала солена роса ...

На ранок — в похід на полювання.

А бувало й так, що замкнеться у себе в кімнаті, і ми не бачимо його декілька днів. На запитання: — Де Марко Лукич? — Щось пише,— відповідали. І часто годинами просиджував на папірці, слухаючи оповідання старезного діда-пасічника про старі часи. Марко Лукич увесь час щось записував у себе в книжці. Коли Марко Лукич від'їздив з хутора на роботу, ставало похмуріше, ми довго згадували його і старались наслідувати його усьому.

1895 року я з братом закінчив повітову школу. І от на запитання батька: «чим же ви хочете бути?», ми відповіли, що хочемо бути акторами. Тоді батько написав листа до Марка Лукича, видав грошей на проїзд, засунув у торбину хлібину та шматок сала і пустив «у життя». Так і помандрували ми до



Киева, де в той час грав дядько — М. Л. Кропивницький з своїм театром. Нас Марко Лукич зустрів приязно і запропонував мені тимчасово виконувати обов'язки помічника режисера. Там почалося моє театральне життя.

Це було 45 років тому. І, розуміється, дуже трудно зараз відновити в пам'яті і точно в деталях розповісти про мистецтвотворчої роботи такого видатного майстра сцени, яким був М. Л. Кропивницький. Однак, перше враження буває найсильнішим і на все життя вривається і залишається в пам'яті.

М. Л. Кропивницький був моїм першим режисером і театральним учителем. В цей час Марко Лукич був уже театральним діячем великого досвіду. Цього досвіду він набув і в російському театрі, куди вступив в 1871 р. і протягом 10 років за його словами, переграв до 500 ролей, від Отелло до губернатора в «Птичках певчих», а також і в українському театрі, де був новоположником якого він був. Марко Лукич не мав вищої освіти, ні загальної, ні спеціальної, але це була дуже культурна людина, яка добре розумілася на мистецтві і багато чого знала. Він був знайомий з музикою, сам писав мелодії до п'єс; був обізнаний з малярством і сам давав вказівки та завдання декораторам; мав прекрасний, широкого діапазону голос, бас-баритон, і дуже добре співав.

Як режисер, Марко Лукич головним чином всю роботу будував на акторському ансамблі і акторській техніці. Він добре знав умови сцени і володів засобами, якими можна тримати увагу в постійному напруженні уваги. З п'єс, часто досить наївних і слабеньких в драматургічному розумінні, Марко Лукич умів зробити яскраве видовище. В його поставках п'єси, особливо мелодрами, подавалися як барвисто ентографічне видовище в піднесеному романтичному тоні: пристрасті бурхали в яскравих контрастах від горя, розпачу, гніву до мрійності, м'якої іридики, веселощів, що виливалися в українській народній пісні і танках.

Марко Лукич чудово знав секрети впливу на глядача, ним заповнював його театр: він математично точно ураховував вплив сценічний ефект і умів задовольняти потреби найвитонченіших знавців театального мистецтва. Кожна дія і навіть сцена п'єси у нього будувалася так, щоб тримати глядача у постійному емоціональному наростанні, роблячи, де потрібно, розриви через комедійних персонажів, через співи і танки, якими завжди в мелодрамах пересипався драматичний процес, які органічно виходили з розгортання дії. В пошуках життєвої правди Марко Лукич часом із плану реалістично-романтичного впадав на план натуралістичний, і тоді на кону фігурували коні, волі, свині тощо, не кажучи вже про жаб та соловейків.

Оформлення спектаклю і з боку декоративного і з боку музичного в театрі Кропивницького було досить примітивне і примітивне через постійне мандрування, але надзвичайно театральне.



це, щобто розраховане на зоровий і слуховий ефект. Можна дивуватися, як за допомогою найпростіших засобів Марко Лукич умів утворювати відповідну сценічну атмосферу і чарувати своїх глядачів українськими краєвидами, з вербами та вітряками, темними ночами, з вогниками у маленьких віконцях, далекою піснею на фоні літнього вечора тощо.

Робота над п'єсою провадилась у такий спосіб: перш за все читали п'єсу, обмірковували, що хотів сказати автор цією п'єсою і як вона мусить вплинути на глядача. Відшукували в п'єсі сторони, що борються між собою і рухають дію; потім Марко Лукич давав характеристики кожному сценічному образу, визначав його місце в п'єсі і далі розподіляв ролі, після чого була розводка по мізансценах. При визначенні мізансцен Марко Лукич завжди ураховував сценічний ефект даної сцени і розподілення її. Далі починалася робота з акторами. Під час цієї роботи мізансцени часто змінювалися, навіть на пропозиції акторів.

Найтрудніші ансамблеві сцени, особливо діалоги, Марко Лукич завжди опрацьовував окремо після проб на сцені. Бувало йими ночами працювали у Марка Лукича в кімнаті. Особливо ретельно працювали над текстом, над розкриттям внутрішнього рисунку ролі — сокровенних думок, бажань образу, а в вияві акторському — над інтонаціями, яких у Марка Лукича було неOMEжене море. Ось що пише в своїх спогадах такий поважний і авторитетний, один з найстарших російських режисерів — педагогів, як Н. Н. Сінельников про Марка Лукича:

«До хвилюючих спогадів відношу я і свою зустріч з українським театром на початку 80-х років минулого століття. Колектив талановитої молоді очолював Марко Лукич Кропивницький. Тут я вперше узнав, що таке справжній режисер, що таке ансамбль.

До цього часу, до зустрічі з українським театром, я, не зважаючи на рідко знайомство з постановками, кращими на той час, Малого Московського театру, не знав і навіть не запідозрював про головне — про ансамбль. Я бачив блискуче виконання блискучими артистами головних, а не другорядних ролей у різноманітних п'єсах — і це виконання мене задовольняло, я був у захопленні. Дивлячись на так звані постановочні п'єси, як, наприклад, «Воевода» О. М. Островського, «Дмитрий самозванець», я захоплювався виконавцями центральних ролей і не звертав уваги на виконавців другорядних, а головне на участь маси, юрби, народу.

Але перші ж побачені мною постановки справжнього режисера М. Л. Кропивницького відкрили мені очі. Як це не соромно, мушу признати, що тоді я і не підозрював навіть, що ансамбль — це не тільки гармонійне виконання головних ролей хоч би і талановитими, хоч би і бездоганними акторами. У Кропивницького з ідеєю даної п'єси нерозривно зливалось виконавець центральної ролі, хорист, статист, оформлення, деталь, — гармонія.

Все це було наслідком невтомної енергії, розуму і першорядного режисерського таланту М. Л. Кропивницького. У нього російський глядач побачив справжній театр, а при наявності чудових артистів — справжнє мистецтво...

Я кажу про давно минуле, коли «імператорська» привілейована сцена не знала, що таке режисер. Великі артисти, кожний окремо, бездоганно розроб-



лювали свої ролі, блискуче виконували їх і мало турбувалися про навчання лише.

Мені розкрив очі М. Л. Кропивницький. Взагалі маса була мовчазним безчасним свідком того, що відбувалося на сцені. У Кропивницького — діяла. Грим, фігура, відповідний до них — рух, жест. Пензель талановитий художник доповнює цілість картини.

Кропивницький оточив себе чудовою молоддю. Громадськість сприйняла їх таланти з захопленням. Із сцени повіяло чимсь новим, небаченим. М. Л. Кропивницький, крім глибокого режисерського таланту, володів прекрасним талантом актора»<sup>1</sup>.

Працюючи з актором, Марко Лукич завжди давав акторові можливість виявити свою творчу індивідуальність у трактуванні ролі і вияві її на сцені. Коли ж актор був нездатний до цього або робив не те, що треба, тоді Марко Лукич переходив до методу показу і за всяку ціну домагався відповідного виконання. Часом він з величезною настирливістю «начитував» окремі моменти і навіть цілі ролі, доводячи показ до найдрібніших деталей. На м'ятаю роботу з актрисою Б. Козловською, якій довго не вдалося сцена з писанкою, в ролі Хведоської (в п'єсі Кропивницького «Дві сім'ї»). Вона була з міста і не знала села. Марко Лукич, показуючи роль, цілком перетворювався в молоденьку дівчину, закохану в Романа, якій і хочеться, за звичаєм, похристосуватись, поцілуватись і взяти писанку від хлопця, і соромно, і ще настирливої упертої роботи таки добився потрібного виконання. Так, кажуть очевидці<sup>2</sup>, він в свій час працював з М. К. Заньковецькою, Садовським, Затиркевич та іншими видатними акторами.

В грі акторів Марко Лукич завжди робив наголос на «життєву правду». Не вживаючи такого терміну, як ритм, Марко Лукич в своїй сценічній практиці завжди ураховував відносність внутрішнього психо-почуттєвого стану персонажа і зовнішнього виявлення його в найтонших змінностях. Відчуття партнера, загального тону та темпу вистави в режисерській роботі Марка Лукича відігравало велику роль. Особливо діалоги, глибини мислі, великої емоціональної насиченості, виблискували віртуозною технікою, багатством фарб, чіткістю побудови, зв'язком між партнерами, тональними змінами. Здавалося, що відбувається віртуозний завзятий герць на рапірах. Ось чому на сто такі діалоги закінчувалися бурєю оплесків в залі.

Поводженню з аксесуаром надавалось великого значення. Грим, так і костюми в театрі Кропивницького були виразно театральними, але обов'язково життєвими і відповідними до характеру ролі.

В репертуарі театру було 30 — 40 п'єс, які виставлялись з точним розрахунком, щоб увага глядача до театру не зменшувалась, п'єса повторювалася не раніше, як через 7 — 10 днів. Для чому, щодня ранком відбувалася проба з повною емоційною насиченістю, як на виставі. В цих пробах, а також на виставі

<sup>1</sup> „Комуніст“, 9-IV 1937 р.

<sup>2</sup> Артистка О. П. Полянська.



порчому процесі в акторському виявленні з'являлися все нові й нові фарби та нюанси, які, не порушуючи загальної композиції ритмів, надзвичайно збагачували і творчо виснажували актора. Самому кожній виставі ніби наново демонструвалася перед глядачем, увагу якого театр завойовував все з новою енергією, постійно мандруючи від міста до міста.

І як актор, і як режисер. Марко Лукич завжди домагався життєвої правди на сцені, він був прихильником щирого перетворення актора в сценічний образ і саме на цьому виховував своїх акторів. Але завжди, кажучи про «життєву правду», як головний сценічний принцип, Марко Лукич водночас припускав, особливо в мелодрамах, і яскраву театральну умовність, що виявлялася і в оформленні сцени, і в підвищеній тональності, і в експресивному характері самих вистав.

Як актор, Марко Лукич залишився в моїй пам'яті незрівняним зразком. Це був виключно чарівний актор. Коли зараз я намагаюся дати пояснення його чарам, то бачу, як у нього в кожній ролі через вінця лилася особиста привабливість його характеру, його мистецької вдачі. При блискучих зовнішніх даних — імпресивна постать, виразне обличчя, оксамитовий і дужий голос — Марко Лукич надзвичайно економними жестами і рухами, мінімально обличчя, інтонаційно умів тонко виявляти найінтимніші пориви серця. Як кожен великий актор, Марко Лукич володів секретом сполучення глибини, простоти і тонкості. Його вплив на глядачів був колосальний. Я пам'ятаю, як при першому з'явленні його на кону — на початку сезону або гастролей — глядачі вставали з місць і протягом добрих п'яти хвилин вітали оплесками та вигуками: «Слава!», «Добро пожаловать!», «Привіт, батьку наш!», «Ура!» і т. д. Ми, актори, часто в таких випадках плакали від зворушення і любові до свого керівника. Акторський діапазон Марка Лукича був широченний. Ось що писав російський критик Уманов-Каплуновський з нагоди 35-річного ювілею Марка Лукича:

„Как бы ни был талантлив Марк Лукич в области писательства, как великий деятель — он гораздо выше и до сих пор, несмотря на свой почтенный возраст (ему теперь 66 лет), остается недостижимым — „украинский Сальвини“. Он одинаково высок и в ролях трагических, и в бытовых, оперных, и в комических. Бесконечная галерея удивительно жизненных образов проходит перед вами, — оригинальных, не похожих друг на друга, живо вылепленных искусной рукой гениального ваятеля.

То яркие штрихи, то нежные полутона, то едва уловимые тончайшие оттенки... Можно ли перечесть все его роли? Рядом с тяжелым железным веком — типы начала XIX столетия и последующих десятилетий. Вот прямой полководец Бульба с грубой прямою казацкого нрава, с могучим характером истого запорожца; вот лукавый гетман Мазепа; вот полные комизма Иван Карась („Запорожец за Дунаем“), казак Цыбуля („Сорочинский ярмарок“) и старшина („По ревизии“), блещущие искрами гоголевского юмора; вот глубоко-психологический тип ростовщика-мироеда Бычка („Гайдай“), сотник („Вий“), окруженный элегической дымкой; вот, наконец, знаменитый Хома Кычатый („Назар Стодола“)... Только первостепенный талант способен на такое изумительное разнообразие перевоплощений; ни одна



черточка, ни один жест не повторяется артистом. Вы чувствуете, как перлами мелькают события, разворачивается жизнь с ее пороками, увлечениями, страданиями, высокими порывами редкого героизма, с трогательной поэзией и простором тех синих степей, которые так задушевно и красочно описаны Гоголем и Шевченко. Мне припоминается один любопытный эпизод... На юге России в одном из небольших городов еще сравнительно недавно, когда М. Л. Кропивницкий, со свойственной ему художественной правдой, изображал до иллюзии жизненный тип деревенского паука, некоторые из публики (в провинции не угасли еще непосредственные натуральные инстинкты, так прониклись дивной игрой артиста, что забыли и свет рампы, и театральную обстановку, сцену приняли за действительность и с негодованием начали кричать, как передавал мне очевидец: „Держите, бейте его!“ Кропивницкий, обладающий вообще сочным голосом с виртуозными интонациями, — удивительный чтец и рассказчик. Гримирован с большим умением и несколькими чисто репинскими мазками придает лицу индустриальные признаки изображаемого типа, так что с первого взгляда и не признаешь Кропивницкого. Фигура, манеры, выражение глаз, голос — все преобразается до неузнаваемости. В этой области, как и в игре, он тогда не уступает европейским корифеям сцены, хотя бы, например, тому же Сальвини, с которым мы его смело сравниваем“.

Праця в театрі М. Л. Кропивницького з перших же кроків навчила мене, поперше, шукати на сцені і в акторській грі життєвої правди, себто справжнього реалізму, а подруге, уперто працювати над собою і любити мистецтво театру, віддаючи йому все свого себе. Про самого Марка Лукича у мене лишилися неабиякі спогади не лише як про актора і режисера, але й як про людину, чесну, лагідної вдачі і разом з тим людину, повну оптимізму, бурхливої енергії і витривалості. На роботі, в театрі мені не раз доводилось плакати від нього, бо він був дуже вимогливий і за найменший недогляд на кону «розпікав» до сліз. Але разом з тим це була добра, сердечна людина. Накричавши й налаявши, Марко Лукич потім сам підходив до ображеного і навіть коли це був зовсім незначний робітник сцени, підходив і ласкавим словом і примиренням.

Не легко було працювати і керувати театром, який мусив щомісяця переїздити з міста до міста, абсолютно не маючи фінансової бази, при наявності ворожого ставлення місцевої влади. У той час, крім головного цензурного комітету, надавалось право місцевій владі діяти «по своєму усмотрению», — чим місцева влада широко користувалася. Особливо тяжіло це «усмотрение» на українському, польському та єврейському театрах. Часто бувало, коли начальство помічало, що вистави сприймалися гірше, ніж з ентузіазмом, починалися різні причіпки. Заборонялися п'єси, бо, мовляв, печатка надломлена на цензурованому екземплярі або викреслення єсть червоним чорнилом — значить п'єса небезпечна. Директорами гімназій категорично заборонялося учням відвідувати вистави крамольного «малорусского театра». Коли це не допомагало, то з умов місцевого характеру більшість п'єс заборонялась. Поліція вимагала внести заставу тисяч п'ять, щоб бути для забезпечення акторів, і трупа швиденько виїздила шукати щастя в іншому місці.

Ахіллесовою п'ятою був оркестр, який комплектувався пере-



ажно з євреїв, що не мали права жити за межами «черты оседлости». Скільки знущань доводилось зазнавати і скільки грошей вимоктувала поліція за право потай перебувати місяць - півтора за межами «черты». Особливо тяжко було з диригентами оркестру, які працювали на очах у публіки.

Пам'ятаю, в 1898 р. в трупі Марка Лукича диригентом був Свердлов, надзвичайно лагідна, симпатична людина. Доки театр подорожував по Україні, то все йшло як слід. Але зимою довели на місяць поїхати до Москви. Адміністратор помазав де їд, і ми приїхали з власним оркестром. Три тижні все йшло непогано. Оркестранти переховувались в театрі. Сідали в оркестр, коли гасили світло. Свердлов старався сідати за диригентський пульти спиною до глядачів, а в антрактах скоренько ховався під сцену. На четвертому тижні одного вечора не встигли ми закінчити виставу, як два городовика, під командою пристава, схопили нещасного Свердлова, одягнутого в фрачний костюм, і брутально поволокли через сцену на вулицю. Ми ледве умовили цих черберів дозволити арештованому одягнути його пальто. На другий день адміністратори кинулись рятувати арештованого. Але справа ускладнилась. Виявилось, що оберполіцейстер побачив з бокової ложі Свердлова і звелів його заарештувати. Чи дійсно це так було — не знаю. Але не дивлячись на це, що навіть сам Марко Лукич їздив до поліцмейстера, просячи звільнити заарештованого, нічого не допомоглося. Поліцмейстер заявив Марку Лукичу: «Только из уважения к вашему громадному таланту я не привлекаю вас — руководителя театра — к ответственности за сокрытие бесправных в рядах своей труппы. Уезжайте же скорее по - добру, по - здорову».

Трупі довелося без диригента закінчувати гастролі і швиденько виїхати з Москви. А злощасного Свердлова протримали в камері зі злодіями біля двох тижнів і вислали етапним порядком до Чернігова.

І от в таких тяжких умовах, переборюючи і внутрішні чвари, і зовнішні перепони, Марко Лукич ніс в маси культуру. Він вистрою тримав прапор українського театрального мистецтва дореволюційної доби в часи чорної реакції царської Росії. Просто дивуєшся, коли ця невтомна людина знаходила час ще й для драматургічної роботи. Бурхливе життя! Героїчна праця!

В кипучій режисерсько-педагогічній та акторській роботі Марко Лукич виривав час ще й для драматургічної роботи. До нього змушувало життя. Треба було поповнювати дуже обмежений в той час репертуар новими п'єсами.

Всього Марком Лукичем написано понад 50 п'єс, з яких найпопулярнішими були:

«Дай серцю волю, заведе в неволю», «Невольник», «Пошились у дурні», «По ревізії», «Глитай або ж павук», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Олеся», «Пісні в лицах», «Вій» (за Гоґом), «Дві сім'ї», «Зайдиголова».



черточка, ни один жест не повторяется артистом. Вы чувствуете, как перлами мелькают события, разворачивается жизнь с ее пороками, увлечениями, страданиями, высокими порывами редкого героизма, с трогательной поэзией и простором тех синих степей, которые так задумчиво и красиво описаны Гоголем и Шевченко. Мне припоминается один любопытный эпизод... На юге России в одном из небольших городов еще сравнительно недавно, когда М. Л. Кропивницкий, со свойственной ему художественной правдой, изображал до иллюзии жизненный тип деревенского паука, некоторые из публики (в провинции не угасли еще непосредственные натурные так прониклись дивной игрой артиста, что забыли и свет рампы, и театральную обстановку, сцену приняли за действительность и с негодованием начали кричать, как передавал мне очевидец: „Держите, бейте его!“ Кропивницкий, обладающий вообще сочным голосом с виртуозными интонациями, — удивительный чтец и рассказчик. Гримированное с большим умением и несколькими чисто репинскими мазками придает лицу индифференциальные признаки изображаемого типа, так что с первого взгляда не признаешь Кропивницкого. Фигура, манеры, выражение глаз, голос — все преобразуется до неузнаваемости. В этой области, как и в игре, он не уступает европейским корифеям сцены, хотя бы, например, тому Сальвини, с которым мы его смело сравниваем“.

Праця в театрі М. Л. Кропивницького з перших же кроків навчила мене, поперше, шукати на сцені і в акторській грі життєвої правди, себто справжнього реалізму, а подруге, упорно працювати над собою і любити мистецтво театру, віддаючи йому все свого себе. Про самого Марка Лукича у мене лишилися неабиякі спогади не лише як про актора і режисера, але й як про людину, чесну, лагідної вдачі і разом з тим людину, повну оптимізму, бурхливої енергії і витривалості. На роботі, в театрі мені не раз доводилось плакати від нього, бо він був дуже нестриманий і за найменший недогляд на кону «розпикав» до сліз. Але разом з тим це була добра, сердечна людина. Накричавши й налаявши, Марко Лукич потім сам підходив до ображеного, навіть коли це був зовсім незначний робітник сцени, підходив і ласкавим словом і примиренням.

Не легко було працювати і керувати театром, який мусив щомісяця переїздити з міста до міста, абсолютно не маючи фінансової бази, при наявності ворожого ставлення місцевої влади. У той час, крім головного цензурного комітету, надавалось право місцевої владі діяти «по своєму усмотрению», — чим місцева влада широко користувалася. Особливо тяжіло це «усмотрение» на українському, польському та єврейському театрах. Часто бувало, коли начальство помічало, що вистави сприймалися глядачами з ентузіазмом, починалися різні причіпки. Заборонялися п'єси, бо, мовляв, печатка надломлена на цензурованому екземплярі, або викреслення єсть червоним чорнилом — значить п'єса небезпечна. Директорами гімназій категорично заборонялося учням відвідувати вистави крамольного «малорусского театра». Коли це не допомагало, то з умов місцевого характеру більшість п'єс заборонялась. Поліція вимагала внести заставу тисяч п'ять, пібито для забезпечення акторів, і трупа швиденько виїздила шукати щастя в іншому місці.

Ахіллесовою п'ятою був оркестр, який комплектувався пере



ажно з євреїв, що не мали права жити за межами «черты оседлости». Скілки знущань доводилось зазнавати і скільки грошей вимоктувала поліція за право потай перебувати місяць - півтора за межами «черты». Особливо тяжко було з диригентами оркестру, які працювали на очах у публіки.

Пам'ятаю, в 1898 р. в трупі Марка Лукича диригентом був Свердлов, надзвичайно лагідна, симпатична людина. Доки театр подорожував по Україні, то все йшло як слід. Але зимою довелося на місяць поїхати до Москви. Адміністратор помазав декого, і ми приїхали з власним оркестром. Три тижні все йшло непогано. Оркестранти переховувались в театрі. Сідали в оркестр, коли гасили світло. Свердлов старався сідати за диригентський пульт спиною до глядачів, а в антрактах скоренько з'являвся під сцену. На четвертому тижні одного вечора не встигли ми закінчити виставу, як два городовика, під командою пристава, схопили нещасного Свердлова, одягнутого в фракційний костюм, і брутально поволокли через сцену на вулицю. Ми ледве домовили цих черберів дозволити арештованому одягнути його пальто. На другий день адміністратори кинулись рятувати арештованого. Але справа ускладнилась. Виявилось, що оберполіцейський побачив з бокової ложі Свердлова і звелів його заарештувати. Чи дійсно це так було — не знаю. Але не дивлячись на це, що навіть сам Марко Лукич їздив до поліцейського, просячи звільнити заарештованого, нічого не допомогло. Поліцейський заявив Марку Лукичу: «Только из уважения к вашему громадному таланту я не привлекаю вас — руководителя театра — к ответственности за сокрытие бесправных в рядах своей труппы. Уезжайте же скорее по - добру, по - здорову».

Трупі довелося без диригента закінчувати гастролі і швидко виїхати з Москви. А злощасного Свердлова протримали в камері зі злодіями біля двох тижнів і вислали етапним порядком до Чернігова.

І от в таких тяжких умовах, переборюючи і внутрішні чвари, і зовнішні перепони, Марко Лукич ніс в маси культуру. Він високо тримав прапор українського театального мистецтва дореволюційної доби в часи чорної реакції царської Росії. Просто живується, коли ця невтомна людина знаходила час ще й для драматургічної роботи. Бурхливе життя! Героїчна праця!

В кипучій режисерсько-педагогічній та акторській роботі Марко Лукич виривав час ще й для драматургічної роботи. До нього змушувало життя. Треба було поповнювати дуже обмежений в той час репертуар новими п'єсами.

Всього Марком Лукичем написано понад 50 п'єс, з яких найкращими популярними були:

«Дай серцю волю, заведе в неволю», «Невольник», «Пошились у дурні», «По ревізії», «Глитай абож павук», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Олеся», «Пісні в лицах», «Вій» (за Гоголем), «Дві сім'ї», «Зайдиголова».



Ці п'єси довго не сходили зі сцени, а деякі ще й тепер виставляються нашими театрами з великим успіхом.

Драми М. Л. звертають на себе увагу як художньою, так і народною мовою, так і ідейним змістом. Мало коли можна знайти стільки поезії і щиро народного гумору, як в творчості Марка Лукича.

За Кропивницького - драматурга Іван Франко, великий класик української драми, говорить так:

«Таку чисту народну мову, що блищить усіма іскорками поезії й гумору, нам доводиться знаходити не в багатьох наших письменників. Широким струменем пливе ця мова в драмах Кропивницького. Автор, очевидно, сам знає ще й милується з переливів його чудових фарб і блисків. Пісні, жарти, прислів'я і поговірки, як діаманти - самоцвіти, без кінця сиплються».

В творах Марка Лукича визначається розуміння тяжкого народного життя бідного люду, особливо селян після «реформи» 61 року. Драматург викриває мироїдство і куркульство, яке скобулилось в селі, він проливає світло на важке, похмуре існування знедоленого селянства. Писалися п'єси, очевидно, швидко, гарячково, щоб задовольнити репертуарний голод. Часто вже на час проб на сцені Марко Лукич робив викреслення, поправки, перемонтаж сцен, а іноді і цілі сцени викреслював, навіть після прем'єри, тобто після перевірки на публіці. А деякі п'єси, не знаючи на всі зусилля, так і залишилися недоробленими.

В багатьох п'єсах Марка Лукича деякі персонажі, особливо молоді коханці, говорять стильово неприродною, трохи опоетизованою мовою. Це багатьох недосвідчених виконавців тягло на сентиментальну наспівну декламацію тексту. Марко Лукич, як режисер, боровся з цим нещадно. Він вимагав глибокого широчинного почуття, простоти і народності - побутовості, тобто так, якби звучало у простого парубка чи дівчини, без найменшого наївної кривлення «простолюдина», як це багато робили в малокультурних трупах. У Марка Лукича ця опоетизована мова, щиро і просто виголошена, підносила трохи тонус вистави, а від шовіністичних переходів від прози до співу, музики були зовсім органічними, навіть не помічалось цієї театральної умовності. При такому мистецтві глибокого перевтілення в образ навіть мелодраматичні моменти, якими часто пересипались п'єси, звучали життєво правдиво і реалістичними.

Треба сказати більше. П'єси легкої комедії - жарту, або навіть девілю, як от «Пошились у дурні», «По ревізії», ба навіть російські водевілі: «Дочь русского актера», «Ямщики», «Наше новое» ... з куплетною музикою, характерною для цього жанру, давалися у Марка Лукича в реалістичному забарвленні. Тут були і легкість — «скользящий» діалог, і сквапність, і швидкоплинність психологічних переходів, і внутрішнє відчуття гумору, і трохи, але за всім цим ми бачили живу людину, а не актора, який з шкури лізе, щоб насмішити глядача. Отже, реалістичне начало



покладено в основу виконання ролей навіть так званого «жорсткого жанру». Публіка сміялась від того, що знайомий їй в житті, чи, може, вичитаний десь персонаж, попав в смішне становище.

Сам Марко Лукич був блискучим виконавцем ролей цього жанру і завжди домагався прекрасного ансамблю.

Єсть чимало персонажів у п'єсах Кропивницького, що говорять каліченою мовою. Це — писарі, шинкарі, от як свідок в «Полюванні», чи швець Поварьонков, як він себе сам величає в п'єсі «Якби сонце зійде»... Малокультурні актори силкувались підігравати каліцтво мови і цим за всяку ціну смішити публіку, забуваючи про розкриття самого образу. Марко Лукич у себе в театрі провадив жорстоку боротьбу з такими тенденціями. Він домагав перш за все повного перевтілення в образ, щоб актор жив його радіощами, стражданнями, перейнявся його думками, почуттями. А в наслідок цього відповідна поведінка і щиро виражений текст викличуть у глядача правильну реакцію. Тоді і калічена мова буде органічною, а не тільки засобом смішити публіку.

Частина п'єс у Марка Лукича не мають міцного сюжету і завершення. Це найбільшою мірою треба пояснити страшним терором цензури. По декілька раз доводилося Маркові Лукичу переробляти п'єси, іноді калічити, викреслюючи найцінніше в них. Чому деякі п'єси після таких операцій зовсім не бачили світу.

Дивно діялось, а й нині як живі встають в пам'яті створені Марком Лукичем образи. Ось Тарас Бульба. Монументальний, вихований з граніту висічений. Від усієї постаті віє міццю, легендарною могутністю степового козака. Економі, але виразні жести. Мова — вільний, простий, без пози, органічний. Проте за цією простотою чувається величезна попередня праця. Могутній голос лунає вільно, без напруження, але з безліччю інтонаційних відтінків. Чувається, ніби це саме життя, але не буденне, а піднесене в подіях і пристрастях. Решта виконавців строїлись за Кропивницькому. Починається п'єса. Радісне схвилюване чечугання синів з Київської академії. Тарас з гостями — сусідами розповідає про ворогів, що не дають спокою Україні. Перед глядачем великий патріот, що боліє душею за свою країну. З уст кривавого Тараса лунає голос прямо в душу. Але раптом сповідають про приїзд синів. Різко міняється ритм. На радісне вітання синів Тарас починає глузувати з синів, з їх одягу, доводячи справу до бійки на кулаках з Остапом. Скільки в цій сцені приватної радості, гордощів, милування синами — соколами, поважливості перед сусідами, лукавства і гумору! Прикрі глузливі слова до синів перетинаються прихованим сміхом, що виявляється посиленому рухові діафрагми. Зсунуті брови, а в очах іскри сміху. Під час вечері тонус сцени підвищується. Обурення проти ворогів доходить до кульмінації у вирішенні їхати з синами на



Січ і битті посуду. Але це биття не виглядає сценічним трюком, а органічно якимось впливає у Марка Лукича з цілого комплексу почуттєвої гами. Віриш, що іменно так мусить Тарас зводити. Далі ніч. Новий ритм в ліричній сцені матері. Ранок. Сцена прищання з матір'ю насичена великим почуттям, яке затамовується колосальною силою волі. «Поблагослови синів своїх» — звучить урочисто спокійно, але під цим спокоєм десь глибоко бринить ніжна любов, сам відчуваєш, як стискається серце, лоскоче в горлі, сльоза скочується з ока, яку Тарас сердито змахує рукою. Швидко хрипло промовляє: «Пора, пора, сини!» ... Здавалося нічого особливого і не робить актор, а глядач зворушений глибини душі. Остання дія. Під Дубном. Готуються до бою польською шляхтою. Тарас занепокоєний зникненням Андрія. Мимохіть закрадається думка про зраду. Сумніви. Міняється думка в тонкому психологічному рисунку і разом бринять інтонаційні фарби, чіткі, виразні. Голос, як віолончель, ллється і заповнює слухача. Мимохіть захоплюєшся і живеш почуттям героя. І ось Тарас довідується про синову зраду. Різко міняється ритм. Сипляться іскри з очей! Буряні прокльони! Як грім лунає голос, якимсь страшним рокотом, заливаючи сцену і заповнюючи залу. Вискоблосся на голові піднімається. Акторам не вистачає сили дотримуватися відповідного тону. Виручають шумові ефекти. Почався бій. Рухаючись праворуч, ліворуч, влігає на сцену Андрій. «Стій!» — вигукає Тарас. Велика моторошна пауза. Під важким поглядом Тараса Андрій блідне і німіє. «Ну, що, синку, допомогли тобі твої ляхи?» — величезним напруженням сили волі, стримуючи себе, важко, ніби спокійно промовляє Тарас. «Так продати віру, продати своїх!» ... За цим спокоєм, цією непорушністю відчувається внутрішнє клекотіння невимовного болю, сорому за сина, позор, гніву й розпачу. Чуєш, що завмирає серце. В залі мертва тиша. Постріл. Зойк. Падає Андрій. «А чим не козак був?» — ринуть з глибини душі органи, якісь затамовані звуки невимовного горя рицаря - батька. Потім бурхливий порив. Заклики до бою і фінальна сцена. Це недосяжні висоти романтично - героїчного плану. Простий степовий козак Тарас виростає в легендарного велетня. Оточений ворогами, охоплений вогнем, Тарас своїм нім голосом керує боєм. І перед смертю заповідає повернутися, щоб справити поминки ... Так просто, щиро, органічно, легко, без найменшого натяку на контурновість народжується, розвивається і доходить до кульмінації героїчний образ Тараса у М. Л. Кривницького.

І тут же, поряд, Захарко в «Зайдиголові». М'який, ластивий, без жодного вигуку, різкого руху. Постать і голос меншавати затушовуються. Вся роль пройнята якоюсь інтимністю, камерністю, ліризмом. Ще й зараз бачу журливу постать старого Захарка Лободи біля столу і чую сумні проникливі слова: «Вийшли, моя сива голівонько, до сиріої землиці» ...

В якійсь ювілейній виставі мені довелося бачити один раз



Марка Лукича уже в поважному віці в ролі Івана Непокритого, «Дай серцю волю...» Не зважаючи на вік і комплекцію, грає настільки майстерно, що якось не помічалась ця невідповідність. Перш за все це був український сільський парубок і медінкою, і тембром голосу, і манерою висловлюватися. Дотем, прислів'я, жарти лилися вільно, якимсь каскадом, переплітаються з піснею, танком та глибоко ліричними сценами, як от зі срічкою, з горшками та кочергами, з оповіданнями про війну. Переходи всі такі життєво - правдиві, органічні, в міру комедійні, в міру ліричні і драматичні, що роблять враження, ніби це сцена, а саме життя. Образ настільки сидить в побуті, що заважає і про куліси, і про оркестр, і про всі сценічні умовності. Тут очевидне глибоке вивчення життя, перевтілення в образ і тонкий мистецький смак. Дивуєшся віртуозності, техніці митця. Невідомо, куди ховається дужий голос. Натомість голосове звучання переноситься на губи, на кінчик язика, і дрібним каскадом мовлять слова в барвистих відтінках, ніби бризки шампанського в бокалі.

А ось Йосип Степанович Бичок в «Глиたї». М'язи розм'якшуються. Постать ніби вростає в землю, робиться меншою. Експресивність і сила голосу знімається. Натомість тембр зафарблюється хриплистю і разом якоюсь удаваною елементарністю, м'якістю. Глиたї поводить ся так, ніби навкруги невдячні люди, не розуміють його, не цінують його доброго, щирого серця, через яке він робить жертви — всім допомагає, а його незаслужено лають, карують через свою дикість та темноту й безбожність. Лихварські проценти він вважає цілком законними. Я ж, мовляв, нікого не карую, самі просять. Я людям допомагаю, а через те бог мене не карає. Звідси оця лагідність, гідність, вибачливість в поведінці зі своїми жертвами, які попали до нього в павутину. У трухлявому тілі сильний дух. Та раптом в цій трухлявині з'являється і чимдуж розгоряється хитлива пристрасть до молодої жінки, дружини бідака Андрія, якого він спроваджує на заробітки, а жінку обплутує, доводить до божевілля. Процес боротьби і досягнення своєї мети глиたїє у Марка Лукича розроблено було віртуозно. Ціла гама психологічних змін переживань найтоншому візерунку. В боротьбі за жінку глиたїє робиться трагічним. Погаслі старечі очі виблискують вогнями. Пристрасні слова викликають обурення і огиду. Маска благочестя зникає, натомість вишкіряються зуби хижака. Бачиш, як поступово пристрасть затуманює розум глиたїє і доводить до катастрофи. Олена божевільна. Неждано повертається Андрій. Глиたїє від жаху німіє і застигає в непорушній позі, в одній руці картуз, в другій палиця. Під час великої тиради Андрія бачиш, як поступово у глиたїє втрачається надія на рятунок. Падає з руки палиця, потім картуз... нарешті, повний звіриного, нелюдського жаху зойк «Рятуєте!» ... Рух. Удар ножа. Глиたїє падає і вмирає, але якось особливо скрючившись, ніби собака здиhaє. В такій ролі легко



переграти, впасти в мелодраму. Нічого подібного не було у Марка Лукича завдяки його такту, почуттю міри, перевтіленню в образ, глибині і тонкому психологічному візерунку. Перед ним дачем проходить життя людини, охопленої потворними пристрасностями, які нищать в ній все людяне і доводять її до загибелі і моральної і фізичної. Артист так заглиблюється в образ, що експансивні глядачі часто не витримують, забуваючи, що це сцена, а не справжнє життя, і супроводжують дію вигуками погрози та лайки на адресу глитая.

І поряд — Іван Карась в «Запорожці за Дунаєм». Хоробрий козак - рубака в боях на полі брані, про які він простодушно, без пози й вихвалання, розповідає султанові, — і лагідний, добродушний та несміливий дома з жінкою, якої він побоюється, особливо як вип'є. Роль дуже слизка. Вона багатьох виконавців потягнула до награвання полохливості, до силкування за всяку ціну напашити глядача і поведінкою і передражняванням «хохла» — вульгарне виголошення тексту з перекривленим ротом, — і грою на публіку.

Нічого подібного не було у виконанні цієї ролі Марком Лукичем. Під звуки оркестру з'являється, трохи заточуючись, але міцно тримаючись на ногах, кремезна округла постать козака на підпитку. «Гей, щось дуже загулявся» ... ллється вільно, без напруги показати голос, а так, ніби добродушно розповідаючи про те, де він був. «Третя» ... Пауза невеличка. Шукає в одній кишені — нема, в другій — знайшов і без ніяких слів продовжує свистати: «ось де пригодиться» і т. д. П'є горілку. Далі одкашлюючись, голосом, тембрально зафарбленим невеликою хрипотією (довго кружляв з товариством), починає монолог, в якому йдеться про Січ - матір, заспіває «Та кругом Січі запорожжя...» Червоні зітхання і сльози говорить: «Та аж заплакали». І далі: «А ви тому Грицькові Нечосі» і т. д. — теж з боєм. Відчуваєш, що цьому добродушному козакові невесело жити на чужині, що вони, запорожці, рвуться до рідного краю. Що і збувається в кіно п'єси. Це поривання і єсть стрижнем утворення Марком Лукичем образу Івана Карася. Але оскільки це не драма, а комічна опера, і її засоби виображення цього образу були своєрідними. Не гудлячи життєвої правдивості, Марко Лукич переживання свого героя пропускає ніби через призму лагідної усмішки. Від цього швидше і легше відбуваються переходи від однієї думки та почуття до другої. Сум та горе неглибокі. Взаємини з жінкою напівсерйозні, напівжартівливі. Розповідь про батаву з арнаутом і шкодування, що не бачив султана, подаються щиро, просто. І така ж добродушна пропозиція випити. Далі сцена з підміняним царедворцем також овіяна м'яким гумором. Далі, повернувшись від султана — дуєт з Одаркою пройняті через зовнішню серйозність внутрішнім сміхом. Нарешті фінал. Тут і тривога, і емоційна радість, і лагідний гумор переплітаються в легких і швидких змінах. Від образу Івана Карася і від вистави в цілому залишається



враження сторінки далекого минулого життя, овіяного лірикою, гумором і поезією.

«Наталка Полтавка» і «Чорноморці» — п'єси, в яких текст перетворюється музикою та співом. П'єси не однакової мистецької вартості. Але труднощі для виконавців однаково великі. І знову Марко Лукич в ролях Виборного та Кабиці був неперевершений, якийсь погляд. Основне, що його вигідно відрізняло від інших виконавців цих ролей, це глибоке перевтілення в образ, а також почуття міри, шляхетність, чіткість рисунку, легкість, безпосередність, народність, життєва правдивість, відчуття стилю, а найважливіше — почуття гумору лагідного, привабливого якогось, пристового якраз українському народові. Вистави ці і ролі Марка Лукича звучали в трохи підвищеному тонусі і разом не напружено, а життєво правдиво. Переходи від прози до співу й музики настільки були органічними, що, здавалося, інакше і не могли бути.

У Виборного — Кропивницького кремезна постать, міцний дугоподібний голос, глибокий віддих, соковиті інтонації, широко-народний шар. Дотепи сипляться легко, без підкреслень, повиті серпанком народності, м'якого гумору, за яким ховається основна риса характеру — хитрість. Цю рису актор не наголошує, не грає, вона чується. Але до глядача доходить образ дуже хитрої, прощальної людини. Марко Лукич досконало володів тим, що ми називаємо «підтекстом». Таке тонке і глибоке розкриття характеру доступне тільки великим майстрам. На жаль, більшість виконавців ролі Виборного обмежуються тим, що силкуються за будь-яку ціну насмішити глядача і поведінкою на сцені і грубим підкресленням дотепів та гострих слів і перекирляванням мови народної — дразнять хохла, з чим Кропивницький нещадно борювався.

В зовсім нескладній ролі Кабиці в музичній комедії «Чорноморці» Марко Лукич створив колоритний, овіяний подихом своєї поезії образ козака-пияки. Те ж відчуття стилю. Художня правда. Шляхетність виконання.

Кукса в «Пошились у дурні» і Шпонька в «Як ковбаса та картопля ...» — це ролі, на яких багато акторів ламало зуби, помилково шукаючи в них тільки засобів смішити публіку. У Марка Лукича і такого жанру ролі творились на базі «життєвої правди». Перед глядачем вставали яскраві життєво-правдиві образи зі своїми болями і радощами. Але ці почуття були легкими, швидкоплинними в своїх змінностях, покриті серпанком акторської міміки. А через те гостре слово, ситуація, куплет, навіть трюк, легко поданий, викликав у глядача дружний здоровий сміх.

І, нарешті, в «Доки сонце зійде ...» дві ролі. Старезний дід-піддєвцець, колишній кріпак, і поміщик. В цих ролях виявляються привабливо яскраво симпатії Марка Лукича, його любов до скривджених і глибоке обурення до можновладців. В перших діях сильний дід, лагідний, сердечний, теплий, мудрий. Він довго живе



і багато зазнав кривди, але не втратив оптимізму, віри в людину, відчуття краси природи. До цього сивого линеш душею, хаєш його й не наслухаєшся. І страшенно шкодуєш, що кінчається сцена і треба йти за лаштунки. В цьому образі майже зібрані всі діди, з якими зустрічався Марко Лукич за все своє пліднотворче життя. Але, на жаль, на початку 3 дії ця, по суті епізодична роль кінчається. В кінці цієї ж дії влітає на сцену самодур - поміщик. Зник прекрасний, овіяний поезією образ пака. Замість нього перед глядачем пан з дорогою сигарою в роті, прикрашений перстнями, в вигідному модному, навіть одяганому одягові. Від усієї постаті віє надзвичайним апломбом, гідності, що звикла наказувать. Зухвалість, брутальність, змішана з чимсь маленьким, полохливим, утворювала перед глядачем певну ілюзію кріпосника, переповненого своєрідної величі.

Це таке блискавичне геніальне перевтілення із образу в образ, що часто глядач не вірив, що ці дві ролі грає той самий актор. І дійсно. Ні постать, ні хода, ні рухи, ні голос, ні інтонації ніколи не нагадують один одного. І разом з тим обом образам вірності. Це — живі люди. Тільки до одного відчуваєш велику любов і повагу, а до другого зненависть і огиду, бо так ставився до нього і сам творець їх. І не міг інакше ставитись. Світогляд М. Л. Кропивницького складався в оточенні кріпацтва.

Батько Кропивницького служив за управителя у князя Котлячука. І ось в своїй автобіографії Марко Лукич описує, як робила княгиня :

«Порола кріпаків. Найчастіше машталірів та фореїторів, котрим тримали віжки, сидючи на козлах, або верхи не так, як їм подобалося. Ця кара відбувалася завжди дуже урочисто : збирався весь челядь перед панськими покоями, винному спускали штани, а потім садовили йому по одному чоловікові на голову та на плечі, а двоє шматували спину намоченими в солоній воді різаними. Сама княгиня сиділа на балконі, пила каву й дивилася на це крізь лорнет. Коли вже починала литися кров, вона кричала: «Годі, другого!» Побиті повинні були стояти й дивитися, як б'ють їх товаришів».

Ось звідки у Марка Лукича співчуття і любов до твореного люду і зненависть до гнобителів.

Через перевтому та хворобу (склероз середнього вуха) Марко Лукич змушений був залишити театр. Але в 1901 році він розпочинає роботу разом з першими своїми товаришами — Сидором Довським, Саксаганським, Заньковецькою та Карпенком - Карим. В 1901 р. в Москві мені довелося побачити Марка Лукича в величкій невдачній ролі Золотницького в п'єсі «Хазяїн». Та простота, переконливість, шляхетність у виконанні, але, очевидно, через притуплення слуху, почувалася якась тональна відчуженість від ансамблю, правда, ансамблю далеко не ідеального, зважаючи на участь в спектаклі таких видатних акторів, як Сидор Довський, Саксаганський і Карпенко - Карий. У виконанні



шобій і віяло холодом від вистави. Публіки було мало і вона  
же мляво сприймала спектакль.

На другий день я зустрівся з Марком Лукичем в готелі. На-  
решті у нього був пригнічений. Він скаржився, що нічого йому  
жити в біжучому репертуарі, що він почуває себе самотнім.  
Відом він залишив театр і виступав тільки від часу до часу як  
контролер в різних колективах, іноді разом з Заньковецькою.

Востаннє я бачився з Марком Лукичем у Києві в 1910 р.,  
в приміщенні театру колишнього Троїцького народного дому, на  
чистому вечорі, присвяченому пам'яті Т. Г. Шевченка. Була  
повідь про життя й творчість Шевченка. Співав великий об'єд-  
нений хор «Заповіт». І ось з'явилась на кону велика знайома по-  
всть з сивою головою та вусами. Грім оплесків та привітальних  
шуків. Нарешті, затихла зала. Через хвилину почувся схвильо-  
ваний, все той же могутній глибокий голос — «У Києві на По-  
лі було колись...» Завмерло все навкруги. Затислось дихання.  
Що не ворухнеться. А зі сцени ллються натхненні слова чит-  
я, офарблені найтоншими, найглибшими інтонаціями, то силь-  
ними, бравурними, то глибоко ліричними, інтимними :

Іде чернець Дзвонкову  
У яр воду пити,  
Та згадує, як то тяжко  
Було в світі жити...

Сумно ллються офарблені оксамитом слова :

Іде чернець у келію  
Між стіни німії,  
Та згадує літа свої,  
Літа молодії.

Чуєш і бачиш по виразу очей, що авторський текст переплі-  
ється з власним життям читця.

У келії, неначе в Січі,  
Братерство славне ожива...

Ніби воскресає перед очима читця бурхливе героїчне свое  
життя.

І покотились із очей  
На рясу сльози...

Довга пауза. В мертвій тиші з серця ринуть і котяться з очей  
сльози і у читця і у слухачів... Нарешті читець тамує в собі  
сльози, продовжує і закінчує :

І за Україну молитись  
Старий чернець пошкандибав.

Велика пауза проривається бурею оплесків, які довго не вщу-  
ють. «Холодний яр» та «Думи мої, думи мої» прочитані Мар-  
ком Лукичем так досконало, з такою майстерністю і разом про-  
сто, щиро, з почуттям стилю Шевченка, що мені на все життя  
залишилося в пам'яті це читання як неперевершений зразок.



На закінчення «Минають дні, минають ночі...» — цей шедєвр ліричної поезії.

Знову авторський текст переплівся з особистими відчуттями читця. Ще глибші почуття артиста. Ще більший вплив на саудача. Я особливо гостро сприймав це читання, бо знав, яку трагедію переживав Марко Лукич, одірваний від постійної кишучої роботи на сцені. Він, сидючи в своєму хуторі «Затишку», не знав спокою, бо всі його думки були біля театру. Все, до найменшої дрібниці, його цікавило. Пам'ятаю, коли мені доводилося приходити в «Затишок», з якою жадобою Марко Лукич хотів знати все, що робиться на театрі. Як він шкодував, що проклята хвороба не дозволяє йому, засукавши рукава, знову взятись до праці. Хвалився, що для селян, особливо для дітей, він все ж улаштує вистави.

Після шевченківського концерту Марко Лукич на другий день подивився у нас, в театрі Садовського, «Дай серцю волю, заведе в неволю». На запитання, як йому сподобалася вистава, відповів: «З молодечим запалом написано п'єсу. Ще й душа бере за серце». Прощаючись на вокзалі, Марко Лукич нарікав, що всі його забули, і строго наказував приїхати до нього на хутор. Я обіцяв. Але не довелося. 23 квітня прийшла телеграма до театру, в якій сповіщалося про смерть Кропивницького. Того ж дня я виїхав до ст. Підгородня. Застав вже я тіло Марка Лукича в домовині. Залізнична кімната була переповнена людьми. Тут були і околишні селяни і вчителі з школярами, які прийшли віддати останню пошану великому артистові. Я цілу ніч не спав. Вдивляючись в непорушне лице покійника, я не хотів вірити, що смерть могла спинити навіки серце цієї життєрадісної, повної бурхливої енергії людини. На другий день прийшли з Голти уми на чолі з учителем і поклали на домовину вінок з терну, оповитий стрічкою з лаконічним написом: «Борцєві за мріі».

1910 р. 12 квітня (ст. стилю) о 6 годині вечора Марко Лукич у своєму востаннєм приїхав до улюбленого Харкова, приїхав в олов'яну труну.

Перон вщерть було заповнено людьми. Тисячі людей чекали на труну на майдані. Адміністрація, наполохана цим, заборонила нести вінки на руках і підсилила наряд кінної поліції.

Цього ж дня в газетах з'явилися статті. Н. Міхновський писав: «Істинно, ця смерть є національне горе... Вмер не тільки великий артист, що володів чарівним даром, вмер національний письменник, національний діяч тої доби, коли бути національним діячем не багато хто відважувався, коли так легко було, під впливом космополітизму, зректися страждань свого народу».

Автор другої статті, Н. Ф., говорить:

«Він був представником України. Представником і заступником її. Це був носій національної ідеї. Це був невтомний борець за Україну. Найтемніших реакційних днів, серед гонитви на націоналізм, він популяризував, він проповідував Україну, її волю».



її риси, її історію, її чудову, гнучку й мелодійну мову. Це патріотична справа, і М. Л. Кропивницький залишався вірним їй на все життя».

Сотнями прибували телеграми, десятки вінків.

У вівторок 13 (26) квітня «Утро» писало: «Харкову припала честь ховати останки великої людини».

Похорон був народний. Марка Лукича ховав той народ, що йому він віддавав свої сили, свій величезний хист. Труну несли на руках аж до самої могили. Вінки знову не було дозволено нести на руках, але за труною маяв міський прапор. Тисячі процилювали Кропивницького до могили. На цвинтарі були промови. Міхновський говорив від імені харківських українців:

«І коли над рідним краєм засяє сонце, ми знаружимо, що ціле небо проміння зіткане невмирущим духом великого українця».

Студент - єврей, ставши навколяшки біля могили Марка Лукича, сказав, що він прийшов від змученого єврейського народу поклонитися М. Л.— борцеві, що закликав український народ до національної свідомості...

Похорон був грандіозний.

На другий день я виїхав до Києва, забравши маску та фото Марка Лукича, з дорученням від сім'ї замовити скульптору Бабенському бронзове погруддя покійника для надгробного пам'ятника.

Найвидатніший майстер українського театру М. Л. Кропивницький мав великий вплив на формування і мистецький зріст українських митців дореволюційного театру. Він утворив своєрідну народно - реалістичну школу, вірніше, течію на тогочасному театрі, оповиту романтичним серпанком.

Кипучий темперамент і любов до сцени не давали йому спокою, поривали до праці. І виїздив Марко Лукич на гастролі, тому що не міг жити без театру. В гастрольній подорожі, вертаючи з Одеси, у вагоні по дорозі до Голти Марко Лукич помер від виливу крові у мозок 22 квітня 1910 року. Так обірвалося життя енергійної, благородної душі людини, великого майстра сцени, основоположника і творця українського дореволюційного театру.

Життя і героїчна праця М. Л. Кропивницького єсть і наразі залишається зразком і прикладом для митців наступних поколінь.



## ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ Я. А. МАМОНТОВА

Щоб намалювати живий образ Якова Андрійовича Мамонтова і разом з'ясувати основні лінії його літературної творчості, треба, перш за все, відшукати ключ, що розкрив би перед нами як самі форми, так і внутрішню суть цих життєвих обставин та явищ, серед яких письменник уперше побачив світ і формувався, більш того — щоб цей ключ уводив би нас у внутрішній світ самого юнака Мамонтова. Не відшукавши такого ключа, можна опинитися в становищі людини, яка протягом тривалого часу ходить повз будинок, будь-якого будинок, спостерігає його зовнішні архітектурні форми, вивчила навіть кожну деталь на його високому фасаді, але про те, що робиться всередині цього будинку, вона не має жодного уявлення.

З автобіографії Мамонтова відомо: народився він 1888 року, на Сумщині в селянській сім'ї. Учився спочатку в земській школі в селі Шпівівці, потім в земській п'ятирічній школі в с. Нижній Сироватці, далі в Харківській та Боробській школі (біля Деркачів), що належала до середніх учбових закладів. Писати почав ще в земській школі.

Ось такі ми маємо відомості про дитячі і юнацькі роки письменника. Певна річ, ці обмежені біографічні дані не можуть правити за ключ, який увів би нас у минуле Мамонтова. З ровесників письменника покищо намало стило натрапити тільки одну людину, але й ця людина знала його протягом недовгого часу. Отож доводиться вдатися до іншого джерела — до художніх творів небіжчика. Адже в творах багатьох письменників ми знаходимо в одного більшою мірою, у другого меншою — елементи автобіографічності. У Мамонтова за такий твір можна вважати його невеличке оповідання «Під чорними хмарами». Написав він його в 1907 році, дев'ятнадцятилітнім юнаком, бувши. Це саме такий вік, коли письменникові ще бракує ширшої обсервації життя, зате він увесь сповнений внутрішніх прагнень виливати свої емоційно-твірні почуття на папері.

Сашко Доленко — герой оповідання «Під чорними хмарами» — народився в хаті селянина. «І батько, і добра мати без міри любили й пестили єдиного сина, єдину віху й надію. Хотіли «вивести у люди» — і віддали до середньої школи». Певна допитливість, схильність аналізувати свою людську сутність і навколишнє життя призводять юнака до конфлікту з батьками, увесь час яких полягав у тому, щоб син якнайкраще «виходив у люди». Не знаючи іншого, таким чином, ради серед близьких йому людей, юнак почав ще в дитинстві

<sup>1</sup> Доповідь на вечорі, присвячену пам'яті Я. А. Мамонтова, що відбувся 20-IV 1933 в клубі Харківської організації СРПУ.



запалом шукати її у творах «великих мерців». Там йому дещо вдалося знайти. Але:

«Якраз в ці часи, немов весняний грім серед зими, зірвалася бурхлива і під її могутнім впливом прокинулась бездольна країна: все живе радісним тремтінням ставало під новий прапор».

Це — революція 1905 року.

«Молодий Сашко був увесь захоплений цими принадами хвилями. Він був про все: про власне життя, про батька й матір; перед ним палала величезна мета визвольної боротьби...»

Однак юнаків триумф був недовготривалий, бо:

«... нові пісні скоро стали затихати. Чорні гади вилізли з своїх нор уприним холодом «заспокоєння» прибили пишний розцвіт нового життя».

Тут ми маємо реакцію, що наступила слідом за поразкою революції 1905 року.

«Під чорними хмарами, що так понуро нависли над країною, зів'яло й життя нашого Олександра: його виключили за «вольнодумство» з передпідготовчого класу реальної школи».

А дома Сашко почув від батька: — Для тебе тільки жили, себе гномили! А ти? ти? поганець!.. Геть звідсіль! Щоб я тебе не бачив!..

Отож, замість зійти на верховину уявлених ним досі ілюзій, допитливий юнак потрапляє в тісну ущелину реального життя. По один бік — необхідна для нього тепер школа, по другий — зачинені двері батьківської хати. Залившись в такому стані, юнак зважився б утекти кудись світ-за-очі, але в своїй безнадійності приходить до висновку: «Всюди те ж, що тут». Сашко Доленко, що так весело і ясно ступив нещодавно на поріг життя, приходить своє визволення в самогубстві: стріляється.

Хоча за своєю структурою оповідання «Під чорними хмарами» зовсім простеньке, але, сповнене безпосередньої щирості та певного психологізму, воно є основним ключем до біографії Мамонтова. Справді бо. Маючи на руках ще деякі (контрольні) матеріали про дитячі і юнацькі роки Мамонтова, можна, не вагаючись, сказати, що за прообраз Сашка Доленка автор узяв саме себе. Соціальний і сімейний стан Сашкових батьків, надмірний утилітаризм їхніх поглядів на життя, побутова психологія, взаємини батьків з сином — все це нагадує батьків Мамонтова: вони до самої своєї смерті (1927 р.) не помирилися з тим фактом, що їхній син пішов у житті своєю, а не тим шляхом, яким би їм хотілося. Далі — сам Сашко. Допитливість, мрійливість, схильність до самоаналізу, замкненість в колі своїх власних почуттів, суб'єктивна ідеалістичність у світосприйманні, нарешті, наявність зародків гамлетівського «бути чи не бути», — всі ці психологічні риси Сашкового юнака властиві і юнакові Мамонтову і деякі з них, що ми побачимо далі, не раз ставали підводним камінням на життєво-творчій путі письменника. Отже, через образ Сашка Доленка Мамонтов, можливо, сам про це не думаючи, привів перед нами свою юнацьку душу, як не розкрили б її ніякі описові біографічні дані, ніякі спогади близьких йому людей.

Оповідання «Під чорними хмарами», як уже було сказано, Мамонтов написав в 1907 році. Крім свого автобіографічного походження, це оповідання важливе для нас ще й тим, що воно перше з Мамонтових творів потрапило до друку. Ми знаходимо його в № 6-му двотижневника «Рідний край», за той



же таки 1907 р., підписане псевдонімом Я. Лірницький. Редакторка журналу тижневика Олена Пчілка, мати Лесі Українки, привітала автора щирим словом на його літературний путі. Цей факт не абияк окрилив дев'ятнадцятилітнього юнака. Слідом за оповіданням Мамонтов надсилає до редакції свою вірша «Коли я дивлюся», що й був видрукуваний в 7-му номері «Рідного краю».

В 1908 р., крім «Рідного краю», поезії Мамонтова з'являються на сторінках тонового журнальчика «Слово», а в 1909 р. і в щоденній — єдиній тоді на Україні — газеті «Рада». Це — здебільшого ліричні вірші, в яких поет виявляє свої суб'єктивні почуття до навколишнього світу.

Тут треба нам спинитися на тих громадсько-політичних умовах, за яких Мамонтов виходив на свою творчу путь. Після поразки революції 1906 року над цілою Росією нависли чорні хмари століпінської реакції. Царські жандарми, поліцаї, провокатори та чорносотенці жорстоко розправлялися з революційним класом. Села стогнали від карних загонів. Серед інтелігенції одразу дужче став помічатися розклад і занепадництво. Розпочинається ціла смуга релігійно-філософських шукань, самоізоляції від реальної дійсності, тікання в сферу містики. Багато хто з письменників стають на путь антисоціального індивідуалізму, сексуалізму, песимізму, перевитонченого естетизму і інших занепадницьких «ізмів», аж до сатанізму включно. Молодий Мамонтов, що на всі свої груди вбирав у себе подихи поточного дня, зрозуміло, не міг пройти незачеплений повз усі ці явища: вони деякою мірою впливали на формування його світогляду і, певна річ, пізніше відбивалися на його літературній творчості.

Року 1909 Мамонтов закінчив Харківську хліборобську школу. Попри те, що агронома-практика, відряджають у Щигровський повіт Курської губернії, і хоча до агрономії було молодому поетові, який саме того року переживав свою літературну весну і вважав, як, жартуючи, признається в своїй автобіографії Мамонтов, що він народився «для звуків сладких и молитв». Справді, Мамонтова надило зовсім інше — потрапити до вищої школи, де б він міг студіювати філософію, соціологію (в широкому розумінні) та світову літературу. Але бажання — одна справа, а дійсність — зовсім інше. З свідомством хліборобської, хоча б і середньої, школи до університету йому не потрапити. У сільськогосподарській вертикалі Мамонтов не бажав учитися далі. Лишивши одне: піти на економічний відділ комерційного інституту.

І ось — осінь 1910 р. — ми бачимо Мамонтова студентом Київського комерційного інституту. Опинившись у Києві, де головним чином концентрувалося тогочасне українське культурне життя, Мамонтов щораз дужче розширює свій творчий діапазон. Тепер його вірші друкуються мало не у всіх українських періодичних виданнях. Але з цього ж часу починає на поезію молодого поета позначатися вплив російських символістів. У російській літературі символізм на той час уже одживав свій вік, а в українській він тільки народжувався. Улюбленим поетом Мамонтова стає відомий лірик Бальмонт. Мамонтов, очевидно, знаходить в ліриці Бальмонта дещо близьке до його власного світовідчуження. Про це свідчить цілий ряд віршів Мамонтова. Взявши, прикладом, за епіграф до свого вірша «Розлив» Бальмонта:

Но зачем разгадка снов,  
Если нежен лик цветов,



Если вводят нас цветы  
В вечный праздник красоты.

Мамонтов пише :

Не треба дум! Не треба дум!  
Я чую шум, бадьорий шум  
Струмочків весняних!  
І я — струмок! Дзвінкий струмок,  
Біжу бурхливо, без думок,  
До моря мрій ясних.

Інструментовка і художні засоби у поетів різні, але світовідчуження однакове: Бальмонт через «цвіти» входить «в вечний праздник красоты», а Мамонтов через «струмок» вливається до «моря мрій ясних» — обидва знаходять чуттєве злиття з природою.

В іншому місці, взявши відоме бальмонтівське —

Я — для всех и ничей.

Мамонтов у своєму інтимно-ліричному вірші пише :

А потім не міг вже тебе я люблю,  
Бо серце поета — то вітер легкий:  
Обгорне - пригорне і далі летить,  
Невпинний, палкий, і для всіх, і нічий.

Як бачимо, те ж саме, що і в Бальмонта.

Бувши ліриком, Мамонтов, проте, не замикається в колі вузької інтимної тематики. В його віршах ми часто зустрічаємо і громадські мотиви. Але деталістський авторський світогляд, ідеалістичність у світосприйманні, нахил до психологічного споглядання і, нарешті, вплив символізму, — все це призводить поета до суперечностей в самому собі. Тим то в поезії Мамонтова спостерігається значна мінливість. Іноді над ним засяє радісне життя, сонце, — тоді рядки його віршів дзвенять високим ліричним мажором :

І радісний і світлий,  
Як ранок, як дитя,  
Ласкавий і привітний  
Іду я до життя.

То раптом в його спів увіллються занепадницькі мотиви самоти, песні, відчаю, приреченості :

Чого радіть, ридать, любить  
І добиватися вінця,  
Коли те все — єдина мить,  
А влада Смерті без кінця?

«Смерть», як бачимо, з великої літери.

Або знову аспект його почуттів переключається зовсім на інші мотиви. Поет, очевидно під впливом Франкових «Каменярів», пише :

Ми йдем за впалими братами  
І нас веде все та ж любов...  
Нові борці, що йдуть за нами,  
Піднімуть нашу хоругву...

Нам нічого невідомо ні про академічне життя Мамонтова в Києві, ні про його зв'язки з тогочасними українськими літературними колами. Але в Києві



він, видно, дістав якусь духовну травму. В своїх автобіографічних записках Мамонтов нотує:

«Досі я романтично думав про «вільну науку» по вищих учбових закладах. Але перша зустріч з цією наукою в Київському комерційному інституті розхолодила мене своєю непривабною обстановкою і своїм змістом».

Одно слово, молодого Мамонтова, що досі ідеалізував вищу школу, ця школа починала розчаровувати. Але це не все: ще щось там сталося, що залишилося для нас таємницею. І ось в тихомирну лірику Мамонтова виступають мотиви гіркого визнання:

Які нудні ми і безсилі  
В своїх віршованих писаннях!  
Які дрібні, які безкрилі  
Ми в наших творчих пориваннях.

Знову знайома вже нам нота розчарування людини, яка зовсім по-людськи, по-ідеалістичному уявляла собі життя, а зокрема своє призначення творця художнього слова. Але поет не зупиняється на натяку, ні, він далі розшифровує свою думку:

Любов до краю і народу,  
Його занепад, кров і муки  
Ми обернули в насолоду,  
Втіляючи в дешеві звуки.

Треба гадати, що ці обвинувальні слова, цей осуд поет скеровує проти деякого з тогочасних віршописців, які всю свою поезію зводили до меланхолійного скиглення над долею українського народу, а практично нічим йому не допомагали.

Зробивши такий нещадний присуд, автор вигукує з благанням:

О, дай же, боже, крил могучих,  
Щоб із багна, щоб із болота  
На вільні, світозорі кручі  
Я міг піднятися в творчій льоті.

Поет прагне чогось нового, нових думок, нових поривань. Тоді ми чуємо:

Слово дуже, з поту, з крові  
В грудях викує борня.  
Хай же прийде час віднови  
В блисках ранку, в сяйві дня.

У Києві Мамонтов не вжив. Восени 1912 року він переходить учитися до Московського комерційного інституту, що славився в той час своєю ліберальною професурою. Але зв'язків з українською літературою поет не пориває. Навпаки, крім інших періодичних видань, вірші його тепер з'являються і на сторінках органу українських модерністів — журналу «Українська хата». Через це, мабуть, поет дедалі дужче виявляє в своїх віршах тенденцію до вишуканості, до філігранності, до модерністичного естетизму. Поетичними стають в поезіях Мамонтова богемські настрої. Спід його пера виходять «Вальси весни», в яких він пише:

В білому цвіті акацій,  
В тінях прозорих ночей  
Бачуться постаті грацій,  
Чуються поклики фей.



Пара за парою плине замріяна,  
Вальсом окрилена, вальсом обвіяна.  
Плину і я за стоходами - парами,  
Сном оповитий, обвіяний чарами.

Ясна річ, вихідцеві із села, що досі звик трохи до інших ритмів, рухатися під звуки «Містичного вальсу» було важкувато, але що поробиш — український модернізм, кинувши гасло орієнтації на тонкощі західно-європейської культури, до цього зобов'язував молодого поета. Щоправда, для тогочасної української поезії, яка досі ще живилася соками традиційного народництва, гасло модерністів було фактором поступового характеру: модернізм виводив її з безпросвітнього провінціалізму.

1913 рік. Мамонтов на четвертому курсі. На цьому курсі студентам дозволяється обрати собі спеціальний науковий цикл. Сам Мамонтов вважав, що економіст з нього буде не кращий від агронома. Треба шукати якогось іншого шляху. На його щастя, комерційний інститут готував, між іншим, викладачів для середніх шкіл у галузі своїх дисциплін. І ось Мамонтов записується педагогікою. З цього часу педагогіка стає у нього поруч з поезією.

Закінчивши Московський комерційний інститут, Мамонтов взимку 1914 року складає державний іспит на кандидата економічних наук з дипломом 1-го розряду. Його залишають при інституті для готування до професури (при кафедрі психології), а потім обирають на асистента при тій же кафедрі. Мамонтов ще з 1913 року виступає прилюдно з доповідями та рефератами на педагогічні теми як в самому інституті, так і поза стінами університетського закладу. Ці доповіді, уже в формі статтів, з часом потрапляють до преси. Ми їх знаходимо не тільки на сторінках «Известий» Московського комерційного інституту, а й на сторінках цілого ряду московських та петроградських педагогічних видань.

Проте становище Мамонтова було досить курйозне. З дипломами агронома та економіста і з силою літературних намірів — він, виходило, мав готуватися на професора педагогіки. Не знати, яким саме шляхом пішов би Мамонтов за нормальних життєвих обставин, але почалася світова війна. У 1915 р. його (він був позаштатний асистент) мобілізовано. Після недовгого навчання солдатської муштри послали до дійової армії. Правда, на фронт Мамонтов не потрапив: в запасному полку його взяли до штабної канцелярії. У цьому полку Мамонтова і революція застала.

За період війни поет написав усього кілька віршів. Причин до цього було кілька. Перша причина — як тільки почалась імперіалістична війна, всю українську періодичну пресу було цілковито розгромлено. Про другу причину Мамонтов говорить у своєму вірші «Слово і кров» :

Бувають іноді події,  
Перед якими слово — гріх,  
І струни ліри золотії  
Тоді звучать, як підлий сміх.

Крім того, поет сам не знає, як йому поставитися до війни. Недарма ж він пише у своєму вірші «Без ворога» :



І радий я в рядах братів  
Пролити кров на полі слави.  
Але не знаю: де брати?  
І як ворожий стан знайти?

На весні 1918 року Мамонтова демобілізовано. Прибувши додому, він з великим ентузіазмом береться в Сумах до педагогічної роботи — читає курс лекцій для учителів нових, трудових шкіл. Разом з тим пробує викликати до себе образ Музи, але з сумом — у вірші «Перед свічадом» — констатує:

Сумні провісники руїни  
Давно торкнулися лица:  
Лишили слід болючі зміни  
І бурі... бурі без кінця...

Дійсно, молодість минає: йому тридцять літ. Одцвітають романтичні ідеї, мерхнуть сузір'я колишніх юнацьких ілюзій. Велетенські події, які відбуваються перед поетовими очима, доводять, що життя куди складніше, ніж воно досі йому здавалося. Суб'єктивно-ліричних емоцій недосить, щоб відобразити всю складність, багатогранність і змінність форм об'єктивного світу.

«Я поставив хрест над лірикою, — говорить про цей свій перелам письменник, — і рішуче взявся за драматургію».

Проте й Музу Мамонтов хоче належно шанувати. Він збирає всі свої друковані і недруковані поезії (щось понад півтораста віршів) і укладає з них збірку, під назвою «Вінки за водою». У передмові пише:

«...коли я перечитую свою поезію, губи мої часто кривляться од незадоволення або складаються в ласкавий, вибачний усміх».

Одно слово, поет виріс і, натурально, незадоволений з своїх дотеперішніх творів. Але вийти в світ «Вінкам за водою» судилося не в 1919 році, як планував автор, — вийшли вони аж у 1924 р., вийшли самим автором більш ніж на половину скорочені, і вже з іншою передмовою, в якій автор пише своїм поезіям ще суворіший присуд:

«Видання її (збірки. — А. Г.) — на мою думку — виправдовуються виключно історично-літературними мотивами».

Це, звичайно, надмірна скромність з боку автора. Деякі його вірші і на сьогоднішнього дня є не тільки історично-літературним матеріалом, а й зафіксований у блискучій поетичній формі комплекс авторових думок, прагнень та почуттів.

Хоч Мамонтов, як поет, мало був відомий, але я умісне більш-менш докладно зупинився на поезії Мамонтова, бо цей період його творчості має велике значення і з погляду часу і з погляду закономірності розвитку письменника.

Протягом цих же таких десяти років, що Мамонтов працював як поет, він видрукував ряд новел. Але його новели — це здебільшого лірико-психологічна поезія в прозі.

Тепер перейдемо до драматургічної творчості Мамонтова, що є основною у всьому його літературному набутку. Як драматург, Мамонтов дебютував ліричною драмою «Дівчина з арфою». Вже сама назва п'єси свідчить про те, що цей твір має генетичний зв'язок з попередніми, модерністичними творами письменника. Тим більше, що Мамонтов почав писати свою драму, як зафіксовано ним самим в автобіографічних записках, ще в 1914 році.



можливо, навіть, що він її задумав як драматизовану поему, бо одна дія обплена у віршованій формі.

Професор — біолог Будновський — головний персонаж п'єси — прирівнює себе до полігрима, який від самого дитинства вперто прямував на високу кручу до храму всезнання. Шлях, звичайно, не легкий. Ціною великої праці і неввірянь йому, проте, вдалося добутися найвищого шпилья. Він — учений з великим ім'ям. Тепер полігрим — професор Будновський оглянувся навколо себе: де ж той величний храм всезнання? Не храм, а величезна фабрика стоїть перед ним. І ось професор, що досяг золотосяйних верховин людського розуму, приходять до сумного висновку:

— Наша земля — тротуар! Наше небо — стеля! Наш огонь — ліхтар або лампа! Наша вода — вмивальник!..

Будновського охопив сум за первотворчою стихією, за втраченим раєм первісного буття. В його душі виникає колізія між мрією і дійсністю. Професор не хоче і не може вмістити в собі конкретної дійсності, що кошмаром лягає на його душу. Заглибившись у своє особисте «я», він діходить до заперечення суспільства, культури, буття. Психічний розлад Будновського поглиблюється смертю його улюбленої доньки. Цей факт має ще більшою мірою підкреслити безсилість людини перед логічними законами життя. Навіть професор зустрічає на вулиці невідому йому дівчину з арфою. Надто жорстка, екзальтована, вона співає пісеньку про далекий острів і зелений сад на острові тому. Пісенька арфянки западає глибоко професорові в голову роз'ятреною гострими рефлексіями душу, а сама арфянка сприймається ним як образ його померлої доньки. З цього часу думка про мандрування на далекий острів, нав'язана дівчиною — арфянкою, стає для професора його ідеєю-фікс: він утече на той далекий острів, тобто повернеться від дійсності назад, у тихі, туманні долини, де цвітуть легенди дитинства. Свого повороту Будновський не становить у зв'язок з усесвітньовідомими мрійниками — політримами в минуле, що кликали людство назад, до раю примітиву, — ні, філософія тут ні до чого: до зміни його життя спричиняється виключно психологія і до того ж ультра-суб'єктивна психологія. Професор нікого не кличе за собою, нічого не пророкує: його думки, в даному разі, закон лише для нього самого.

Але професор Будновський спізнився рушати на романтичний острів.

— Я вже сказав: пізно, — з сумом визнає Будновський у фінальному акті п'єси. — Надто високо піднявся я, йдучи шляхом науки. Крутиться голова, коли дивлюся вниз. Метаморфоза — неможлива.

Так, логіка життя вища за всі людські мрії, за ілюзії і бажання. Професор відчуває своє безсилля перед неминучістю. Приреченість гнітить його. Де ж вихід? Де визволення з цього трагічного стану. І Будновський, кінець — кінцем, знаходить своє визволення у власній смерті: він стріляється.

Зовсім не трудно сказати, що Будновський, хоч він і становив себе поза межами будьяких філософських впливів, власною кров'ю підписався під песимістичною філософією Шопенгауера: що вище підноситься людина у своєму духовному розвитку, що глибше мислить і відчуває, то вона нещасніша; вихід із цього трагічного становища можна знайти лише в запереченні життя.

У п'єсі є ще кілька персонажів з іншими поглядами, але дія її заснована



виключно на душевних суперечностях професора Будновського, образ якого до речі, драматург подає з готовим психічним роздвоєнням. Звідси — млявість сюжету, відсутність фабулярних вузлів і цілковита статичність п'єси. Та й сама тема конфлікту почуття і логіки, буття і свідомості, бажаного і можливого — досить стара тема: вона має багато прецедентів у світовій літературі. Проте, серед дореволюційної української драматургії, де переважали романтично-етнографічні або соціально-побутові мотиви, ультра-психологічна «Дівчина з арфою» була новиною. Український драматичний театр у Києві охоче включив п'єсу на початку сезону 1918-19 рр. до свого репертуару. І тільки через події, що розпочалися в Києві трохи пізніше, вона не з'явилась на сцені. Але самий факт уваги й зацікавленості з боку театру автора і до п'єси дуже підбадьорив Мамонтова і він ще з більшою енергією взявся за студіювання театру та драматургії, що на всіх дальших етапах його діяльності, протягом 22 років, становила основний зміст письменницького життя.

Після «Дівчини з арфою» Мамонтов пише ряд драматичних етюдів „Dies irae“, «Третя ніч» і «Захід», відмінною рисою яких є підвищена емоційність та лірична зафарбленість. Далі знову береться до триактної драми. Тут треба сказати, що коли серед поетів улюбленцем Мамонтова був у свій час Бальмонт, то споміж драматургів Мамонтов обрав собі за вчителя Ібсена.

Свою нову драму Мамонтов назвав «Над безоднею». Центральна постать п'єси — молодий обдарований актор Данило Білогор. Роль Гамлета була важливою ролюю в репертуарі Білогора. Білогорова концепція щодо сценічного мистецтва така:

— Нічого вищого не може бути, як давати тіло і кров найвищим явищам творчого духу...

Отож, Білогор не мислить свого життя поза служінням високим ідеалам сценічного мистецтва. Та ось він зустрів на своїй путі жінку, покохав її, у них є дитина. Марія, як виявляється, має інші погляди на життя і на мистецтво.

— Що мені до мистецтва! Воно може мати для своїх храмів сотні і тисячі своїх прислужників, а для мого храму Данило — жрець і бог єдиний.

Марія домоглася свого: Данило покинув сцену. Вони поїхали на беріг північного моря, де й живуть. Таким чином, досі перед Білогором гамлетівське «бути чи не бути» повставало тільки на сцені, а тепер воно повстало перед ним і в його особистому житті: чи вернутися йому колись на сцену, чи вже навки поховати себе отут на березі північного моря? П'ять років душив він у самому собі кожне своє поривання до сцени. І все ж не міг себе перемогти.

І ось якогось разу на березі моря з'являється колишня Білогорова кохана, Зоя на ймення. П'ять років тому вона, молоденька акторка, дебютувала в ролі Офелії. Роль Гамлета виконував він — Данило. Тепер образ Гамлета тут, на далекому, північному березі, здається йому за золотий сон. Отримавши з перших кількох слів згадує минуле.

Данило. Мені довелося грати з вами тільки один раз. Але я не забуду жодної вашої рисочки! І в гримі, і без гриму.

Зоя. Я дуже рада.



Данило. Може це того, що ваш образ, невідомо яким чином, сполучився в моїй пам'яті зо всім високим і чистим, ради чого тільки і можна жити в театр.

Уже з цих останніх Білогорових слів можна відчувати, як автор готується виключити увагу глядача з реальності в план символічного сприймання образу Зої. Білогор зустрів на березі північного моря не просто хорошу дівчину й акторку, з якою йому приємно бути, ні, більш того, в образі Зої він бачить перед собою свою непоборну мрію, що він її протягом п'яти років живив у самому собі, але вона ось зараз стоїть перед ним — жива, прекрасна й принадна. І, справді, після кількох зустрічей з Зоею, після розмов з нею про служіння мистецтву, перед Білогором тепер на весь ріст стало невблаганне гамлетівське «бути чи не бути».

А Марія, дружина Білогорова, все це помітила. Щоб зберегти собі чоловіка, вона ладна була зважитися на все. І зважилась: коли вони якось вихали удвох з акторкою кататися на човні, Зоя не вернулась: утопилася в морі. Отож, виходить, Зоя — Білогорова мрія безслідно зникла в безодні бурхливого моря. Білогорові повороту назад немає. А тут ще Данило здогадується, що в смерті Зої повинна Марія. Тепер Білогор і сам стоїть над безоднею. Він не може вмістити в собі думок про те, що сталося, він не може від них визволитися і, кінець — кінцем, як і професор Будновський, актор діходить до самогубства: кидається в море.

Як бачимо, і на цій п'есі лежить відбиток песимістичної філософії Шопенгауера. Та як би ми не ставилися до ідейного змісту п'еси, а також до реалістичних міркувань Білогора і Зої з приводу мистецтва, треба, проте, визнати, що драма «Над безоднею», як психологічна п'еса, зроблена міцно. Навіть від «Дівчини з арфою» до «Над безоднею» автор зробив великий крок. Навіть у п'есі проблеми, глибокий психологізм образів, згущений екстракт людських почувань, нарешті бурхливе північне море, що править тут не тільки за фон та ексесуар для глибшого розкриття живих образів, а й за певний символ творчого духу, — все це надає п'есі імпульсивності, внутрішньої дієвості, сильного психологічного звучання. Однак в ті роки, коли з'явилася п'еса, театрам було не до індивідуально-психологічних драм. Та й сам драматург зрозумів, що тепер, коли відбувається переорієнтація не тільки духовних, а й усіх найреальніших цінностей, його Будновські та Білогори здаються німішими і нерозумними з своїм запереченням життя. Тим то драмою «Над безоднею» Мамонтов закінчує перший етап своєї драматургічної творчості.

Лейтмотив написаних на цьому етапі Мамонтовим п'ес — конфлікт людського почуття з логікою реального життя, вихід з якого людина знаходить тільки через свою власну смерть. За формальними ознаками п'еси, в основному, можна визначити як індивідуально-психологічні, дію яких абстраговано від конкретної дійсності. Ідейне звучання п'ес, безперечно, — песимізм. Служить постановити питання: як це так сталося, що Мамонтов уже після Жовтневої революції (1918-19 рр.) міг відображати в своїх п'есах реакційні погляди песиміста Шопенгауера? Відповідь на це має бути така: всі образи, думки, ідеї, що їх Мамонтов утілює у дані п'еси, були для нього не що інше, як вантаж, звалений на його плечі попередніми, дореволюційними роками.

Року 1920-го Мамонтов переїздить на постійне життя до Харкова. То-



гочасна столиця радянської України одразу ж захопила його в своєму коловому вирі. За недовгий час ми бачимо Мамонтова на кількох визначних посадах: учений секретар Науково-педагогічного комітету Наркомосу, професор Харківського ІНО (кафедра сучасної педагогіки) та Педтехникума ім. Г. Сковороди, лектор різних педагогічних курсів і дійсний член та керівник окремих секцій Українського науково-дослідного інституту педагогіки. Разом з тим Мамонтов пише свою теоретичну працю з педагогіки — «Сучасні проблеми педагогічної творчості» і складає підручник для студентів ІНО «Хрестоматія сучасних педагогічних течій», що згодом виходить у ДВУ українською і російською мовами. Крім практичної й теоретичної педагогіки він стає до різнобічної громадської роботи, бере участь в організації першого в Харкові українського театру-студії, а також співробітничав в радянських газетах та журналах, відгукуючись як на педагогічні та літературно-мистецькі, так і на культурно-громадські теми поточного дня. В одній з тодішніх статтів Мамонтова, написаній з приводу українського театру з європейським репертуаром, читаємо:

«Коли я думаю про сучасність, мені здається, що земля зірвалася зі своєї одвічної орбіти і з войовничим галасом кинулася шукати в світових просторах нових шляхів: руйнуються вікові традиції, переглядаються культурні цінності, перебудовуються всі підвалини людського життя. Наш старенька планета зо всіх боків обхоплюється полум'ям нових ідей, нових закликів, нових надій. Певна річ, що пережити цю добу може лише той, хто спалить себе в революційних пожежах, щоб потім, як фенікс, відродитися для нового життя. А ті хати, що завжди стоять скраю і в час світових надій з жахом зачиняють свої віконниці, ці хати засуджені на загибель».

Тут мова мовиться про український дореволюційний театр, що вже в революційні роки позначався великою інертністю щодо оновлення свого репертуару. Але ці слова автор певною мірою адресував і до самого себе, бо аж ніяк не хотів лишатися «хатою з зачиненими віконницями», ні, він ширше прагнув іти в ногу з новим, революційним життям. І можна з цілковитою певністю сказати, що Мамонтов уже і в ті дні ні трохи не був подібний до дантиєвських грішників, які йшли вперед з лицем, повернутим назад.

Року 1921-го Мамонтов пише драму «Веселий хам». У ній видно навісне бажання драматурга еволюціонувати від індивідуально-психологічних тем до тем соціального порядку. Хоч п'єса і не вдалася драматургові, але вона стала мостом, яким Мамонтов перейшов до другого етапу своєї драматургічної творчості.

Першою п'єсою на цьому етапі була трагедія «Коли народ визволяється». У ній драматург підносить проблему соціального і національного визволення народу. Для Мамонтова така проблема багато важила. Досі, як правило, в його п'єсах домінувала проблема визволення окремого індивідуума. Розв'язував він її щоразу в плані неминучого фаталізму, а в новій п'єсі маємо визволення цілого народу, визволення не з зачарованого кола свого особистого «я», а визволення з соціального і національного гніту, що важким тягарем лежить над людством. Але, щоб розв'язати таку велику проблему, потрібні й відповідні художні засоби. Це — поперше. Подруге — мистецький світогляд письменника не така звичайна річ, щоб швидко могло було його змінити. Крім світорозуміння, мистецький світогляд включає в себе



категорію, як світовідчуження. Адже відтворювати в художній сприйнятті — це не тільки логічно думати й розуміти, а й відчувати. Тим то Мамонтову, як художникові слова, що досі був далекий від відображення дійсної дійсності, все ж трудно стати одразу обома ногами на реальний світ. Сьогоднішнє життя здається йому надто реальним, надто конкретним, таким чином не вкладається в комплекс його мистецького світогляду. Та й у складності творчого порядку пережив не тільки сам Мамонтов, його знайомих митців, що вже сформованими майстрами увійшли в революцію, а й через це Мамонтов, узявши для своєї поеми конкретну тему, оформлює її в плані абстрагованого реалізму.

Війська якогось, історично-невідомого короля боем забрали чуже, теж невідоме і географічно невідоме місто. Сюди ж приїжджає і сам король-завойовник. Хтось із горожан убиває короля. Завойовники ув'язнюють багатьох горожан до тюрми як заручників. Серед них Альберт, молодий будівничий, завзятий патріот свого народу. Він і є вбивця короля, але про це він не знає. Завойовники оголошують ув'язненим, що, коли вони не видадуть убивці, їх усіх буде покарано на смерть. Горожани, люди різних соціальних верств, глибоко обурюються з поведінки анонімного вбивці. Відбуваються надзвичайно трагічні сцени. Альберта все це сильно вражає. Адже це терористичний акт він виконав не задля себе — задля народу. А тут чує свою адресу прокльони. Кінець — кінцем, Альберт признається горожанам, що він — убивця короля-завойовника.

— Я не думаю вимагати від вас офіри: за смерть короля-завойовника я не відповідаю, і тільки я. Але видам себе комендантові лише тоді, коли буде необхідним для вашого життя. А коли ви хочете визволитися зараз, робіть це самі.

Горожани, певна річ, не хочуть чекати, не хочуть умирати за чужий злочин, що вони вбачають його в патріотичному вчинку Альберта.

— Ми зараз видамо!

— Кличте дозорців!

Але саме в цей час, під натиском військ, що їх оповістила про стан у місті, наречена Альбертова — Кароліна, завоююючи хутко виступили з міста. Горожани були врятовані. Врятувався і будівничий. Далі Альберт провадить будівництво «Палацу в пам'ять національного визволення» на міському майдані. При цьому він бачить — робітники, будуючи «Палац в пам'ять національного визволення», самі живуть у злиднях, у цілковитій залежності від своїх капіталістів. І Альберт констатує:

— ... це ж глум, дикий глум над народом, що ціною величезних офір переміг ворогів, а сам лишився в таких злиднях, в такій же неволі, в такій же зориві, як і був раніше.

Останніми словами Альберта автор підкреслює, що національне визволення не визволяє трудящих від соціального гніту. Конкретну реалізацію цієї думки ми бачимо в фінальному акті поеми: місто святкує «День національного визволення», а в той самий час робітники, що теж боролися з зовнішнім ворогом, сидять по тюрмах. І, як логічний вихід із класових суперечностей, в місті виникає нова боротьба — боротьба робітників із своєю національною елітою — тепер уже за соціальне визволення.

Як бачимо, за тему для своєї поеми драматург узяв конкретну україн-



ську дійсність, але, абстрагуючи місце дії, час і самих персонажів, він самим поставив свій художній твір поза межами конкретно-історичного життя. Звідси — схематизм п'єси і та неповноцінність центрального образу п'єси — Альберта, про що цілком слушно закидала Мамонтову критика. І якщо зважаючи на цілий ряд істотних недоліків у цій п'єсі, для Мамонтова, на її ті еволюції його творчості, вона була визначною подією. Та й не тільки для Мамонтова, а й для українських театрів, що за браком репертуару з революційною тематикою змушені були або виставляти вже давно знані п'єси або вдаватися до голих агіток.

Жовтнева революція поставила на чергу дня не тільки питання про визволення людини з соціальної залежності, а й питання про визволення людини з духовного рабства, основою якого, перш за все, була релігія. Протягом тисячоліть бог, як найвища світова сила, був непорушний і незаперечний, бо його святість підпиралася всіма підвалинами капіталістичного світу. Тільки після Жовтневої революції, коли на території колишньої Росії підвалини капіталізму, настала загибель бога. Ось таку приблизно тему розробляє Мамонтов у своїй подальшій п'єсі „Ave Maria“. Лейтмотив п'єси: «Бог загинув! Нехай живе людство!»

Патер Давид має дві Марії: одна — небесна Марія, чудотворний образ якої є в містечковому храмі; друга — земна Марія — це його улюблена донька бога. Перший він молиться, другу любить. Роз'єднати їх — значить лишити небо без землі і землю без неба.

У містечку, де відбувається дія, настає страшний голод. Леон, молодий революціонер, атеїст, гуртує навколо себе молодь. Діє він від імені Революційного комітету. Є лише один засіб урятувати людей від смерті — це взяти в храмі церковні цінності і придбати за них хліба для голодних. Цей факт стає вихідним пунктом для фабулярної лінії цілої п'єси. Дві сили, — одна в образі патера Давида, друга в образі революціонера Леона, — виступають на боротьбу одна проти одної.

Патер. Коли над вами заноситься молот — підніміть хрест! Цим ви можете.

Патер стверджує вічну життєвість бога і його владну силу, яка карає, карає і каратиме порушників його святої волі.

Леон. Залишіть бога дикунам, а те золото, що лежить в домах богачів, поверніть на боротьбу з голодом і смертю.

Леон набирає все більше прихильників. Церковні цінності він хоче бути організованим порядком. Але в патера є велика сподіванка: це віра в чудеса господні. Чи ж зможе небесна Марія не покарати зухвалих богачів, коли вони насміляться приторкнутися гріховними руками до церковних скарбів? Так думає патер. Але в душу його молодої небоги — земної Марії звідкись потрапив сумнів. Можливо тому, що вона вподобала Леона, можливо через щось інше (вплив подій у містечку), але вона запитує дядька:

— А ти сам, дядю, бачив хоч одно чудо?

На це патер відповідає: ні, бо не кожному дано це бачити. Така відповідь не заспокоює Марію. Між нею й дядьком стоїть Леонів образ. І ось сталося таке: голодний натовп (до цього призвела патерова впертість) учинив розгром храму, виніс на майдан чудотворний образ Марії, шпурнув його на землю. Проте, чуда-покарання не сталося: небесна Марія виявила свою



жовиту безсилість і облуду. Земля Марія, патерова небога, тепер цілком перейшла на сторону Леона. Вона разом з молодим революціонером стає до масової маніфестації, що йде вулицею. Таким чином патер позбувся Марій. Залишившись сам собі, прибитий, привалений уламками великого, він шепоче:

— Vanitas vanitatum!

П'єса на той час мала дуже актуальне значення. Крім основних героїв, драматург добре подає психологію маси, над якою досі ще тяжить боги. Знов таки, як і для попередньої п'єси, матеріал для „Ave Maria“ з сучасного життя, що автор спостерігав його на власні очі. В п'єсі згадується «союз безбожників», «клубні збори», «комітетчики», а всі антирелігійні заходи молоді, що діє в п'єсі, нагадують антирелігійні заходи тихочасних комсомольців. Але оскільки драматург і цю свою п'єсу пише за методом абстрагування матеріалу від конкретно-історичного життя, і „Ave Maria“ хибує на схематизм, що ми його бачили в п'єсі «Коли народ визволяється»: відбуваються «взагалі» події, виступають «взагалі» люди, «взагалі» революціонери.

Третьою п'єсою, що її Мамонтов написав за таким самим методом, є п'єса «Батальйон мертвих». Це — російська (видно з подій) армія в умовах фронтової імперіалістичної війни. Фінал п'єси можна вважати за пролог до червоної революції.

Основні персонажі «Батальйону мертвих» — капітан Герд і сестра-жениця Маріет. Ця Маріет — підпільний революційний робітник. Справжнє прізвище — Ольга Штейн. Але капітан про те не знає. Вони покохали од одного на фоні фронтового життя. Саме в цей час в штабі вирішено бити на одному із флангів демонстрацію удаваного наступу, щоб відтягти основні сили супротивника. Для цього треба було послати на вірну смерть батальйон піхоти. Саме Гердові і випадає ця «велика честь». Але стається зовсім інше: батальйон, всупереч волі свого командира, замість наступати на ворога, пішов на свій штаб. Фінал вийшов трагічний: тисяча чоловік солдатів, оточені з усіх боків вірними штабові частинами, було скошено артилерійським вогнем. Сам капітан Герд, вражений цією страшною картиною, невдоволений, опинився в лазареті. І коли йому принесли сюди медальйон імператора, він кинув його геть, вигукуючи на адресу його величності:

— О-о! поганець! Як він смів? Як він смів?..

Проте загибель батальйону призводить до повстання в інших частинах російської армії. Починається революція. Маріет чує як у вікна лазарету вриваються революційні марші. Вона кидається до ліжка, де лежить Герд:

— Едварде! Чуєш? Революція почалась!

Але капітан Герд був уже мертвий.

Всі перипетії, що стосуються батальйону, відбуваються поза сценою. На першому плані у автора стоять взаємини Герда і Маріет. Тим то спочатку здається, що в п'єсі подано трагедію особистостей, але, коли глибше заглянути, виявляється, що за цими індивідуальними переплітаннями виступає великий соціальний зміст. У «Батальйоні мертвих» драматург показує, як боротьба певних соціальних класів переломлюється в житті яскравих одиниць. Як вона, ця боротьба, ускладнюється фактором особистого порядку.



Поруч з цими трьома п'єсами Мамонтов зробив три інсценізації за іграми Шевченка («У тієї Катерини», «Роковини» та «Чернець»), а також написав драму на п'ять дій «До третіх півнів», з сільською тематикою, цілком реалістичну. Але все ж таки другий етап його драматургічної творчості характеризують названі перед цим три п'єси: «Коли народ визволиться», «Ave Maria» і «Батальйон смерті». Проти п'єс першого етапу драматург у своїй творчості значно еволюціонував уперед. Замість індивідуальної психологічної тематики, як бачимо, він перейшов до широких соціальних і революційних тем. Замість препарованих самотників-індивідуалістів, одірваних від соціального життя, що ми їх бачили в попередніх п'єсах Мамонтова, тепер виступає не тільки окрема соціальна людина, а й ціла народна маса з усіма властивими їй суперечностями. Замість колишнього реакційного песимізму — п'єси насажено революційним оптимізмом. Замість наївного естетства в стильових засобах драматург тепер наближається до реалістичного письма. Проте, крім абстрагування реальної дійсності, і в п'єсах є дещо таке, що потрапило сюди з першого етапу. За формальними ознаками, п'єси, написані Мамонтовим на другому етапі його драматургічної творчості, можна визначити як абстраговано-реалістичні.

Тепер переходжу до третього етапу, і вже до останнього, драматургічної творчості Мамонтова, коли письменник остаточно приходить до реалістичного відображення сучасного життя. Якраз на той час недобитки буржуазно-своєму зрозумівши нову економічну політику, почали були приспівуватися до радянської дійсності. Пошарпані бурею Жовтневої революції вигнані за поріг життя, вони й звідти подавали свій голос, впливаючи певною мірою на відсталі трудові елементи. Отож, поруч з п'єсами, що свідчили про боротьбу з класовим ворогом, потрібні були і такі драматургічні твори, які дискредитували б цього ворога перед лицем тих таких мас. Грало гадати, саме з таких міркувань виходив Мамонтов, беручись писати свою першу комедію — «Рожеве павутиння».

Колишній дрібний панок Гей-Гуківський залишився після революції на своєму хуторі з п'ятьма десятинами поля. Власність невелика, проте павутиння є де. От до цього й беруться донька Гей-Гуківського, Ліна, і її його родичка, вдова капітана, Ніна Васиївна Бабулькіна. Заманюючи до себе на хутір — правда, трохи в анекдотичний спосіб — молодих митців з Харкова, вони плутають їх у своє рожеве павутиння. Звідси — цілий ряд комедійних положень. Але хлопці, вчасно зрозумівши, до чого йдеться, потай від господарів, дали з хутора тягу. І не самі: ще й служницю Гей-Гуківського, а також ляльську дівчину, взяли з собою, щоб улаштувати її в Харкові вчитися в робітфаку.

Бувають такі випадки: людина, на весні або влітку, довгий час поважає залізницю. Набридла їй ця подорож. Вагон стає просто невивантажуваним. Та ось поїзд з якоїсь причини зупинився в полі. Пасажир хутко вибігає з вагона і, не зважаючи на свій солідний вік, по-дитячому починає посидати на зеленій траві. Щось подібного сталося і з Мамонтовим. Вирившись сімнадцять років тому в свою творчу подорож, письменник за цей час побував і на золототуманних верховинах романтичної символіки, і в бездонних глибинах ультра-суб'єктивного психологізму, і на ізольованих від комерційно-історичного життя просторах абстрагованого реалізму, де люди навіть



незвичні для нас імена, як Едвард, Генрієт, Петер. А ось тепер письменник, нарешті, висів із свого душного вагону. Ноги його відчували під собою реальний ґрунт, на очі набігають зелені ліси й поля рідної Сумщини, де народився, де виріс, де люди називаються знайомими іменами — Іван, Тетяна, Юрко. І драматург, не зважаючи на свій тридцятивосьмилітній вік, сміло бавиться під радісним промінням усещедрого сонця.

Справді, п'єса «Рожеве павутиння», що написана під впливом французької комедії, має в собі багато легкого, веселого й смішного. Крім цього, її ще оздоблено елементами злободенності, які на той час, безперечно, були потрібні й дотепні. Цей факт збільшував актуальність комедії, але в ньому ж полягав і її короткий вік. Хоч, правда, «Рожеве павутиння» протягом кількох років не сходило зі сцени багатьох периферійних театрів та клубів. На погляд деякого з критиків, Мамонтов своєю комедією мав на меті лише потішити глядача, але це не зовсім так: в комедії «Рожеве павутиння» наявні й сатиричні моменти.

Після «Рожевого павутиння» Мамонтов і далі працює в ділянці комедійного жанру. Цього разу він береться до матеріалу з громадянської війни на Україні і оформлює його в плані трагікомедії. Свою нову п'єсу драматург назвав «Республіка на колесах».

Під час громадянської війни в багатьох селах на Україні, дійсно, утворювалося курйозне становище. Заховуючись під червоним революційним прапором, туди вдиралися якісь пройдисвіти, авантюристи, бандити і запроваджували там свою «республіку». Ось одну з таких «республік на колесах» Мамонтов і відтворив у своїй п'єсі. До села Бузанівки прибився з ватагою зловорізів авантюрист, бувший армійський прапорщик Андрій Дудка. Він рекомендує себе бузанівцям:

— Товариші! Ми — революційний авангард! За нами — тисячі таких, як ми!

Андрій Дудка отаборюється з своєю бандою в селі, береться утворювати «республіку». Він скликає «установчі збори», його обирають на президента. Президент призначає міністрів. Словом — «республіка» з усіма належними їй атрибутами. Для бузанівців у цій Дудчиній витівці багато смішного, але разом з тим є й трагічне: Дудка з своїми прибічниками тероризує населення, грабує його, а сам пиячить, запроваджує в селі розбрат, розпусту. На щастя, в сусідньому селі Таранівці об'явилася справжня радянська влада, в особі солдата Сашка Завірюхи. Дудку цей факт занепокоїв. Він посилав до Таранівки своїх «міністрів» для переговорів. Але, замість дати дипломатичну відповідь, Завірюха сам прибув до Бузанівки з своїми товаришами. Дудці довелося тікати.

П'єсу написано в натуралістичному стилі. Побутовий колорит українського села революційних часів подано широко й барвисто. Автор вивів цілу галерею яскравих тогочасних сільських типів. Саме ними і сильна п'єса, бо драматургічна побудова її зовсім нескладна.

Трагікомедію «Республіка на колесах» було премійовано на республіканському конкурсі драматичних творів, що був оголошений в зв'язку з десятиріччям Жовтневої революції. П'єсу взяли до постанови багато театрів не тільки на Україні, а й у Москві та Ленінграді. Драматургові вона дала чималі як матеріальні, так і моральні стимули, але разом з тим через «Республіку на колесах» Мамонтов зазнав чимало прикростей і уцімлень.



Трагікомедія — це, можна сказати, аптекарська вага, що реагує на найдрібнішу вагову одиницю. Режисер повинен братися до постанови трагікомедії з великим чуттям міри і такту. В іншому випадку він може звести роботу драматурга нанівець. Щось подібного сталося з «Республікою на колесах» в Ленінградському театрі сатири. Театральний рецензент журналу «Современный театр» писав з приводу постанови п'єси в названому театрі:

«Все ухищрення постановщика свелись к тому, чтобы смешное и грубое сделать еще более смешным. В результате такого нажима комедия превратилась в фарс и при том поданный в плане зачастую неприкрытой пошлятиности».

Ні московські, ні ленінградські театри з автором, певна річ, нічого не погоджували. Мамонтов про все довідався тільки з преси. Після цього він дістає російський текст п'єси. Автор жахається і обурюється від того, що йому зроблено. Він пише численні протести — до редакції газет, до театру, до Реперткому, до установ, до відповідальних осіб — вимагає навіть вилучити п'єсу з сцени.

Ленінградський театр сатири, справді, зробив усе, щоб перетворити п'єсу на пошлий фарс. Проте, треба бути об'єктивним: частка провини все ж таки лежить і на самому авторові. Пишучи свою п'єсу в натуралістичному стилі, він іноді по двічі й по тричі підкреслював саме ті місця, де вистачило б одного підкреслення. Яка ж цьому причина? Можливо, це — той же тандем вияв радості до реального життя, можливо — реакція на попередній авторський аскетизм у доборі стилевих засобів, а можливо — що, мабуть, найвірніше, це був вплив тогочасних театральних постанов, коли дехто з режисерів часом аж надто випинали в своїх поставах натуралістичні елементи п'єси.

Після «Республіки на колесах» Мамонтов пише ще одну трагікомедію в часів громадянської війни — «Княжна Вікторія». У цій п'єсі драматург викриває мерзенну істотність аристократичних, буржуазних та духівницьких верств буржуазного капіталістичного суспільства.

Але час згадати нам і про педагогічну роботу Мамонтова. П'єси свого драматург писав здебільшого літнього часу, коли діставав службову відпустку. А весь інший час у нього забирає педагогіка. Почавши з 1920 року, він обнімає водночас цілий ряд відповідальних посад в учбових і наукових дослідних закладах.

«Ця педагогічна «кар'єра» давалася мені дуже легко, — пише Мамонтов у своїй автобіографії. — Високі призначення попереджали мою наукову підготовку і тому лягали на мої рамена все важчим та важчим тягарем. Будучи водночас і драматургом і педагогом, я відчуваю, що наука така ж ревнива, як і мистецтво. У наш час не можна сполучати протилежних професій без того, щоб не бути в одній із них дилетантом».

Мамонтов, як ми знаємо, вибрав драматургію. Але від педагогіки він відходив поступово. Цей процес був для нього не легким. Адже під знаком широкого захоплення педагогікою Мамонтов пробув цілих п'ятнадцять років. Тільки в 1928 р., тобто на сороковому році свого життя, він пориває з педагогікою і цілком переходить до теоретичної та практичної драматургії. Правда, кинувши педагогіку, Мамонтов все ж таки залишає собі педагогічну роботу, що близько сполучалася з його роботою як драматурга — це робота в Харківському музично-драматичному інституті, де він у той час викладав курс драматургії.



Після трагікомедії «Княжна Вікторія» Мамонтов пише п'єсу для дітей — «Золотий обруч» (за повістю Івана Франка «Захар Беркут»); потім працює над п'єсою «Його власність» — про участь інтелігенції в радянському будівництві та про боротьбу з шкідниками в ділянці науки. Нарешті, драматург спинає свою увагу на подіях, що відбулися в Києві влітку 1918 року, і пише свою першу п'єсу «Гетьманщина», в якій розкриває соціальну суть таких явищ, як бутафорний націоналізм, патріотизм та малоросіянство. Після «Гетьманщини» пише п'єсу на сільську тему — «Своя людина» і працює над лібреттами декількох опер. Передодень двадцятиріччя Жовтневої революції застає Мамонтова широким розворотом драматургічної творчості. В одній із харківських газет за жовтень 1937 р. ми читаємо інтерв'ю, що його дав драматург співробітнику цієї газети:

«В моєму житті не було такого продуктивного року, як 20-й рік Великої соціалістичної революції. Я написав для Чернігівської держдрами соціально-історичну драму «Фата Моргана» (за одноіменною повістю М. Коробинського) і п'єсу про людей нашої країни — «Архітектор Шалько». Записав лібретто опери «Турбаї» — про селянське повстання в селі Турбаях (Полтавщині) в 1789 — 94 рр. Крім того, в найближчі дні закінчую лібретто опери, написане за трагедією І. Карпенка-Карого «Сава Чалий».

Це інтерв'ю Мамонтова ні трохи не хибувало на перебільшення. Всі наміри драматургом твори були в свій час викінчені, дістали відповідну ухвалу репертуарного комітету. «Фата Моргана» того ж таки року була поставлена в Чернігівській драмі. Лібретта опер, які Мамонтов писав на замовлення НКО, були від нього прийняті, — композитори пишуть на них музику.

Нам треба докладніше спинитися на п'єсі «Архітектор Шалько», бо ця п'єса, як ми знаємо, стала лебединою піснею драматургічної творчості Мамонтова. Хоч письменник працював до останньої хвилини свого життя, але п'єс, цілком викінчених і ухвалених до постанови, є якраз «Архітектор Шалько». І коли на одному полюсі літературної творчості Мамонтова ми маємо надане на початку нашої доповіді оповідання «Під чорними хмарами», то на другому полюсі має стояти п'єса «Архітектор Шалько». Між цими двома творами — тридцятилітня відстань, між ними лежить довга й складна літературно-творча путь Мамонтова — поета, прозаїка і драматурга.

Головні персонажі п'єси — Іван Петрович Шалько та Даша Копитова. Їхні родинні зв'язки походять з житомирських каменярів. У кам'яних кар'єрах звелося їхнє життя. Проте, їхня інтимна зустріч була дуже коротка. Шалько незабаром виїхав до Харкова учитись. А Даша з часом відчула — їй доведеться стати матір'ю. Написала до Шалька листа. Але про те, що в неї під серцем, — ні слова. Тільки нагадала про саму себе. Шалько — для цього у нього могло бути багато причин — одразу не відповів на звичайний Дашин лист. Дашу це так обурило, що вона після того вже не писала до Шалька. А Шалько теж забув про неї. І ось — щось через десять років — вони, не знаючи нічого одно про одного, опинилися в Харкові. Шалько — архітектор, Даша — студентка будівельного інституту і мати десятилітнього Петруся. Діти нічого не знає про свого батька, батько — про сина. Минулі десять років автор подав у ретроспективному плані, отож дія п'єси відбувається виключно в Харкові.



У п'єсі є ще одна лінія, де, як головний персонаж, виступає старий, дореволюційної формації архітектор, професор будівельного інституту — Сіверс. Сіверс живе у будинку, що він його сам колись збудував. З поглядів архітектурних форм — це «скам'яніла музика Чайковського». Але цей самий будинок мають знести, щоб побудувати на тому місці грандіозний палац культури. Архітектор Шалько прийшов до професора Сіверса поговорити, щоб він узявся робити архітектурний проект цього палацу. Ось кілька епізодів з їхньої розмови:

Сіверс. Як? Ви хочете, щоб я сам зруйнував свій будинок? Стерти з лиця землі свій кращий твір?

Шалько. Так, так! Подумайте, Андрію Михайлович, хіба це не гріх великого майстра: зруйнувати свій власний твір, щоб на його місці створити в тисячу разів кращий?

Сіверс. Ні! Цією софістикою ви мене не візьмете. Ні, ні! Будуйте, руйнуйте — чорт з вами! Я вмиваю руки. Хочете зносити мій будинок — будуйте, ласка, тягніть і мене з ним! В архів кудинебудь! На звалище!

З цього починається друга лінія п'єси — виробнича, але для Сіверса вона не тільки виробнича, а й індивідуально-психологічна. До професора Сіверса виробничі справи приводять і Шалька і Дашу. Тут вони й зустрілися. Шалько, пізнавши Дашу, сильно здивувався. Але Даша про сина ні слова. Шалько приходить до Даші на квартиру і тільки тут дізнається про свого сина. Архітектор глибоко переживає провину перед Дашею, — ладний обговоритися з нею. Але чує від Даші:

— ... Ідіть же з мого шляху! Не хвилюйте мене! Не заважайте мені жити і працювати!

І Шалько, приголомшений, прибитий, пішов від Даші.

Сіверсові і Шалькові довелося чимало пережити, передумати, багато важкого перебороти. Тільки після того Сіверс робить, разом з колективом молодих архітекторів, проект палацу культури, що має стояти на місці його колишнього будинку, а архітектор Шалько знаходить шлях для примирення з Дашею.

У п'єсі «Архітектор Шалько» ми бачимо визрівання нового людського типу, нових людських стосунків, нової психології, нової моралі. Виробництво сприяє розгортанню людських характерів. П'єсу написано акуратно, економно. Багато в ній є хороших місць. Люди не схеми — живі. П'єса сповнена бадьорості, оптимізму. Але поза всіма цими якостями, п'єса «Архітектор Шалько» для Мамонтова є ідейно-мистецьким синтезом до якого драматург ніколи не прийшов би за умов радянської дійсності. Пригадайте дореволюційних героїв Мамонтова. Всі вони, потрапивши в складні перипетії життя, знаходили вихід змовлення для себе через смерть. Сашко Доленко (оповідання «Під чорними хмарами») стріляється. Професор Будновський («Дівчина з арфою») стріляється. Ясь (драматичний етюд „Dies irae“) топиться. Актор Білогор («Над безоднею») кидається в море. А ось тепер ми маємо Дашу Коштову. Який її шлях міг би був бути за старого життя? Даші неодмінно треба було б утопитися, бо вона — «покритка», син її — «безбатченко», «байстрюк». А що ми бачимо в дійсності? Даша, підтримана своїми товаришами, бадьоро й сміливо дивлячись людям в очі, ступає далі шляхом життя. І не тільки сама ступає, а й веде за собою свого «безбатченка» — Петруся. І не



юється з ним, кожному одверто каже: Петрусь — її син, вона — його мати.

А сям Іван Петрович Шалько? Чи не сталося б з ним за інших умов того, що сталося з Данилом Білогором? Звичайно, могло б статися: для душевного самокатування і гострих рефлексій у нього достатньо було мотивів. Але з ним цього не сталося, бо не те настало життя, не ті взаємини людські. Це ж саме можна сказати і про Сіверса, що за інших обставин міг би зійти на путь свого колеги — професора Будновського. А тепер він, усвідомивши соціальну й моральну суть нового життя, іде разом з молодими архітекторами.

Але для того, щоб саме так сталося, цим людям, а з ними й драматургові, треба було прожити ціле радянське двадцятиріччя, треба було, разом з цілим пролетарським класом, бути могильником старих, капіталістичних і творцем нових, соціалістичних форм життя.

Тут до речі буде відзначити, що за своєю драматургічною побудовою майже всі п'єси Мамонтова не вкладаються в традиційні форми дореволюційної української драматургії: протягом усієї своєї діяльності в ролі драматурга він був невпинним шукачем нових драматургічних форм.

Досі мова у нас мовилася про Мамонтова - драматурга, про Мамонтова - педагога і нічого не було сказано про Мамонтова - театрознавця, публіциста і автора ряду праць з теоретичної драматургії. А небіжчик і в цих галузях провадив величезну роботу. Вийшовши ще в 1920 році на театральні барикади, він не сховався з них до останніх днів свого життя. Важко б було перелічити всі ті періодичні видання, в яких Мамонтов брав участь своїми як популярними, так і науковими статтями, відгукуючись щоразу на театральні теми та на теми з драматичної літератури. Тим то я спинюся лише на працях, що вийшли в світ окремими виданнями або — виготовлені до друку. Насамперед треба назвати збірку статтів Мамонтова «На театральному роздоріжжі» (вийшла в 1925 році), далі — критичну монографію про Івана Тобілевича, в якій Мамонтов уперше розглядає творчість основоположника української реалістичної п'єси не ізольовано, а в зв'язку з театральними системами. Цю монографію видрукувано в VI томі повного зібрання творів Івана Тобілевича. Вже будучи хворий, Мамонтов склав, разом з академіком О. І. Білецьким, хрестоматію — «Історія українського театру», де йому належить частина — «Український театр від початку XIX до перших років XX сторіччя», тобто від Івана Котляревського до Лесі Українки. Ще одну важливу працю закінчив Мамонтов буквально за кілька днів до своєї смерті. Це — «Теорія і техніка драматичного мистецтва» (драматургія), що містить у собі такі основні розділи: 1) Композиція драми, 2) Драматичний образ і 3) Драматична мова. Ця праця, крім своєї загальної цінності, заслуговує на увагу ще й через те, що її написала людина, яка не тільки теоретично, а й практично сама працювала в галузі драматургії.

Коли говорити про загальну літературну спадщину Якова Андрійовича Мамонтова, то вона має приблизно такий обсяг:

Поезія — 1 книжка; проза — 1 книжка (5 друкованих аркушів); п'єси — 27, із них на сцені виставлялися 21; лібретто опер — 5; лібретто кіносценаріїв — 4; театральна хрестоматія — 1 (20 друкованих аркушів); теоретична драматургія — 1 (12 друкованих аркушів); монографія — 1 (6 друк. арку-



пів); театральна публіцистика — 2 (15 друк. аркушів) і кілька книжок з педагогіки.

Доводиться дивуватися, коли ця людина, переобтяжена обов'язками в учбових закладах, на різних курсах та в громадських організаціях, могла виявити таку велику працездатність як літератор. Відповідь на це може бути тільки одна: крім великого бажання творити, Мамонтов мав свій власний метод роботи — метод культурної роботи, організованої і підпорядкованої певній виробничій системі. Про це свідчить і стан письменникового літературного архіву, що з першого ж погляду вражає своєю упорядкованістю: в численних папках Мамонтова так само легко зорієнтуватися, як, прикладом, ходити в освітлених електрикою коридорах.

Образ Якова Андрійовича Мамонтова не був би цілком викінчений, коли б ми не згадали про його роботу з драматургами-початківцями. Цю роботу він провадив протягом багатьох років як в організаціях (Драмінститут, УТОДІК, Драмсекція СРПУ), так і в себе дома. Добре обізнаний на світовій драматичній літературі, маючи не абияку ерудицію в ділянці теоретичної драматургії, нарешті, сам драматург-практик, — він подавав велику допомогу молодим авторам. Тим то часто можна було застати в його домашньому кабінеті молоду (а часом і літню) людину з зошитом у руках. Це драматург-початківець прийшов прочитати Мамонтову свою п'єсу. І Мамонтов — завжди чулий, лагідний, приступний для всіх — охоче вислуховував недосвідченого автора, робив свої зауваження, давав товариські поради. Наостанку прохав гостя, попрацювавши ще над п'єсою, зайти до нього знову.

Яків Андрійович Мамонтов прожив 52 роки. Понад двадцять років життя його пройшло за часів радянської влади. Протягом усього цього часу ми бачили Мамонтова активним працівником на полі боротьби за досягнення української — національної формою і соціалістичної своїм змістом — радянської культури. Звісно, в цій складній боротьбі Мамонтов іноді й помилявся, але не можна заперечувати наявності того значного вкладу, що його зробив на біжчик у загальну скарбницю української радянської культури. Отож, прийдє багато років, і об'єктивний історик, вивчаючи культурне будівництво на Україні за перше двадцятиріччя Великої Жовтневої революції, на чільне місце поставить постать Якова Андрійовича Мамонтова — професора-педагога, драматурга і театрознавця, що всі свої сили, всі свої знання й талант, більшу того — все своє серце віддав задля української радянської драматургії, а для українського радянського театального мистецтва.



Г. Гельфандбейн

## ГЕРОІЧНИЙ ЕПОС КАЛМИЦЬКОГО НАРОДУ

(500-річчя поеми «Джангар»)

Слідом за 1000-літтям героїчного армянського епосу «Давид Сасунський», народи Радянського Союзу святкують 500-річчя створення геніальної поеми калмицького народу «Джангар». Ця поема — невичерпне джерело мужності, сили й краси, твір, що як і «Давид Сасунський» викликає в пам'яті найкращі зразки епосу створення за всю історію людства — «Іліаду» і «Одіссею».

Ні з чим не можна порівняти популярність «Джангара» в Калмикії. Любов до епосу з боку десятків і десятків тисяч людей. «Ця поема», — кажуть старики, — настільки велика, що як би її всю записати, вона стала б вантажем для 22-х сильних білих верблюдів. Спитаєте: чому верблюди мусять бути сильними? Тому, що звичайним двогорбим верблюдам не підняти її. Коли ж запитаєте: чому верблюди мусять бути білими? Відповімо: ця поема настільки чиста, що везти її можуть лише білі тварини». Крізь п'ять віків пронесли трудящі калмики свій коштовний духовний скарб — безсмертний епос «Джангар». Героїчні традиції «Джангара» неодноразово оживали і в могутніх народних повстаннях Разіна і Пугачова, де як і колись калмики брали активну участь і на фронтах громадянської війни. Вірний син калмицького народу, генерал-полковник Ока Городовіков розповідаючи про незабутні роки громадянської війни, писав: «Мені доводилось бути свідком надзвичайної сили впливу «Джангара» на солдатів. Коли підчас привалу після важкого і стомлюючого переходу сивий «джангарчі» (так в Калмикії звуть народних співців — виконавців «Джангара». — Г.Г.) співав про героїв народної епопеї, які скакали «днемки не делая днем, а спя по ночам», кінноармійці-калмики сідали на своїх скакунів і з похвалою мчали назустріч ворогові». Ще більшої популярності набула поема в роки переможного соціалістичного будівництва. «У нас в Калмикії», — каже калмицький радянський письменник, відомий дослідник «Джангара» тов. Баатр Басангов, — неможливо знайти людину, яка не чула б похвалою любиму поему і не користувалася її афоризмами в звичайному житті». Образи героїв зображених в епосі живуть як образи предків у свідомості багатьох людей. Видатний радянський художник-графік В. Фаворський, що працював над ілюструванням «Джангара», розповідає: «Коли я виконав етюд одного старика для мого Шикширги (один з старіших героїв поеми. — Г.Г.) в Елісті взяли про це і розповіли йому, він був задоволений і гордий, але



сказав, що художник наплутав, бо він походить не з роду Шикширги, а з роду Алтан-Цеджі — іншого богатиря». Та не лише в Калмикії поети і люблять «Джангар», а й в Монгольській народній республіці, Туви́нській народній республіці, Сінь-Цзяні, Західному Тибеті та ін. 500-річний вік поеми стає початком її широкої популярності серед народів Радянського Союзу. Вийшов повний російський переклад «Джангара», майстерно зроблений поетом Семеном Ліпкіним, друкуються переклади, зроблені кращими українськими, грузинськими, армянськими, єврейськими, білоруськими та іншими радянськими поетами.

Надзвичайно цікава історія виникнення і остаточного оформлення цієї смертної калмицької поеми. В XIV сторіччі калмики (народ монгольського походження, що жив тоді в Зюнгарії — Сінь-Цзяні) повстали проти своїх гнобителів — китайських імператорів і об'єднали всі свої племена в єдиний політичний «Союз чотирьох» — «Дербен — Ойрат». Сила об'єданого народу була настільки велика, що в 1440 році калмицька кіннота на чолі з ханом Есеном розгромила ворога і взяла в полон самого китайського імператора. Саме в цей час переможної визвольної боротьби виникли перші пісні «Джангара», які все ж таки мають в собі багато елементів зовсім древньої калмицької культури (деякі міфічні герої добуddистського, шаманського періоду, опис предметів древньої матеріальної культури та ін.). Але після блискучої перемоги 1440 року боротьба проти загарбників не припинялася; продовжувалося і творення «Джангара» аж до XVII століття, коли калмики покинули рідні степи Сінь-Цзяня і перекочували на Волгу, в другу батьківщину, яка лише через три століття стала їхньою справжньою батьківщиною. Сила на неосяжні волзькі простори разом з убогими своїми повстаними кибитками принесли калмики і найкоштовніший свій скарб — 12 героїчних пісень — «Джангар».

Вперше взяли в Росії про «Джангар» в 1856 році, коли російський професор Бобровніков надрукував прозовий переклад одного з розділів поеми. Проходили десятиріччя, в самій Калмикії не робили навіть спроб повністю записати «Джангар», хоча ще в 1648 році калмицький вчений Зая Пандита створив близьку народній мові нову письменність, відому під назвою «тод-бичіг» (ясне письмо). Лише в 1910 році з уст знаменитого калмицького джангарчі Овла Еяєва був зроблений запис десяти розділів поеми. Але справжня наукова робота над текстом «Джангара» почалася в Калмикії лише після перемоги Жовтневої соціалістичної революції. Ця робота продовжується до наших днів. В листопаді 1939 року в Елісті відбувся перший республіканський зліт джангарчі. Між іншим на цьому зльоті було записано зі слів джангарчі Басангова Мукевела кілька до того часу невідомих варіантів окремих розділів «Джангара». Це — надзвичайно цікаве доповнення до канонічного тексту поеми.

Реальні історичні події лежать в основі «Джангара». Але розгортаються ці події як і в багатьох видатних фольклорних творах на яскраво-казковому фоні, що вражає винятковою силою і розмахом фантазії безіменних творців поеми. «Усна народна творчість, — писав О. М. Горький в статті «О снах», — відкривала народові просвіток в інше життя, де існувала і... діяла якась вільна безстрашна сила». Оця «вільна безстрашна сила» діє і в «Джангарі». А те, що реальні подвиги історичних персонажів перемножені в поемі



ною вигадкою її творців, лише посилювало вплив цих образів на широкі маси. Не даремно той же О. М. Горький на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників говорив, що «вигадати — значить взяти з суми даного основний його смисл й втілити в образ».

В «Джангарі» 12 пісень (розділів), по кількості основних героїв поеми — страшних воїнів калмицького народу. Головний герой поеми 13 витязів — перший їхній товариш хан Джангр, іменем якого названо цілий епос. Окремі «Джангара» зв'язує не стільки спільність героїв і послідовність розвитку, скільки ідея боротьби за народне щастя, за національну незалежність калмиків. Дія поеми розгортається в казковій країні Бумба. Бумба — батьківщина героїв — країна щастя. Ось що розповідає про Бумбу вступ до одного розділів поеми:

Бумбой звалась благодатная эта страна,  
Эта вечно цветущего лета страна,  
Где не ведают зим, где блаженно все,  
Где живое бессмертно, нетленно все.  
Где счастливого племени радостный мир,  
Вечно юного времени сладостный пир ...  
Благоуханная сильных людей страна,  
Обетованная богатырей страна!  
В неувядающей блещет она красе.  
Там и дожди подобны сладчайшей росе,  
Освежающей мир, предрабсветной порой  
Освещаемый неугасимой зарей.  
Волны зеленой травы бесконечны там,  
Вольные легкие дни быстротечны там.  
Время проводят в пирах, не бедствуют там.

Люди Бумби не лише безсмертні, природа подарувала їм вічну молодість: «после 25 - ти лет не прибавлялись там года». И так живут вони ничего не деля на мое и твое», прославляючи ім'я вітчизни у постійних війнах проти численних ворогів.

Поему не даремно названо іменем Джангра. Хан Джангр — перший і старший серед дванадцяти своїх витязів. Про нього епос каже, що це герой в битву вступивший со смертию самой; родине счастье давший, врагов разогнав». Коли у Джангра підрастає син Шовшур, він навчає його:

Знай, мальчуган, от отца рождается сын —.  
Чтоб надежной опорой родине стать.

І юний Шовшур добре засвоює цю науку. Пізніше вже збираючись в похід проти ворогів, що напали на рідну країну, він з такою урочистою обіцячкою звертається до старого чабана:

И превращу я сирот — в счастливых детей,  
И превращу я народ — в свободных людей.

В цих словах бачимо ми ще одну рису властиву поемі «Джангар» — органічний гуманізм. Гуманізм цей спирається в поемі на силу, хоробрість і відвагу витязів готових безстрашно захищати справедливість. З найбільшою силою розкрита ця ідея «Джангара» в знаменитій клятві 12 витязів:

Жизни свои острою копья предадим,  
Мысли свои державе родной посвятим;  
Да отрешимся от зависти, от похвальбы,  
От затаенной вражды, от измен, от алчбы;



Груди свої обнажимо, і винем серця,  
 І за народ отдадим нашу кров до кінця;  
 Верними Джангрю, єдиними будемо вовеки  
 І на землі будемо жити, як один чоловік;  
 Да нікогда багатырь не кинеся вспять,  
 Вражью завидев неісчислимую рать;  
 І да не буде коня у нього, щоб не мог  
 Вихрем взлететь на самий високий отрог;  
 Да нікогда нікому бы страшна не была  
 Сила железа каленного до біла;  
 І да не буде страшна нікому нікогда  
 Рассвирепевшего океана вода.  
 І да не сыщется нікогда силача,  
 Что убоялся бы лежана меча;  
 І да пребудемо бойцями правдивими ми,  
 І да пребудемо всегда справедливыми ми.

Цю клятву урочисто виголошують на святі всі 12 витязів Бумбі і серед них справжній народний багатырь, любимої герої епосу — Хонгор. Хонгор — головний герої розділу, що зветься «Пісня про поразку жорстокого хана Шумусів Шара-Гюрю». Він має в епосі постійні епітети — левоподібний, «гряний лев». Основні якості Хонгора: мужність, сила, мудрість і душевна чистота. Він безмежно любить рідну країну і заради неї коли треба один виступає проти численного ворога і перемагає його. «Быть побежденным ужасней не знаю греха» — каже Хонгор і вірний цьому своєму девізу завжди перемагає. Хонгор любить народ, він бачить свою силу в народній підтримці.

Сила моя, неісметный великий народ,  
 Он забывает в сраженьях слово: назад,  
 И повторяет в сраженьях слово: вперед.

В окремих місцях поеми гуманізм Хонгора забарвлений демократичними мотивами і підноситься дуже високо; він розуміє, що знатні й багаті воїни іноді силою втягують в війну проти Бумбі різних бідняків і підчас бою залишають їм життя:

Он обезглавливал спесивую знать,  
 Так же и лучников, грозных стрелков: не щадили, —  
 Лишь подневольных одних бедняков он щадил.

Ще в одному місці перед тим як розпочати двобій з ворожим багатырем Хонгор, звертаючись до нього, каже:

Не были мы в этой жизни врагами с тобой,  
 Так почему же в смертельный вступили бой, —  
 Ради властителей — двое багатырей?  
 Ханы того не стоят и все их дела,  
 Чтоб из-за них добытые от матерей,  
 Мучили мы и терзали свои тела,  
 Чтобы живая невинная кровь текла!.

Так в епосі стверджується одна з провідних її думок: нема в світі нічого коштовнішого за життя вільної людини, завжди готової збройно оборонити свою волю й гідність.

Поряд з Джангрюм і Хонгром в епосі зображено ще одинадцять багатырів. Кожний з них має якусь одну провідну рису, що розкривається в присвяченому йому розділі поеми, наприклад: Алтан Цеджі — втілення мужності.



ні, Савар Важкорукий — втілення фізичної сили, Мінгайн — краси, Ке-  
ланган — златоуст, якого «никто не превзошел в искусстве словесной  
мудрости» і т. д. Всі вони надзвичайно хоробрі воїни; їхня хоробрість помножена  
на силу і там, де це потрібно поєднується з спритністю, військовою хитрістю,  
чим розрахунком досвідченого бійця. В якому б здавалося безвихідно-  
му стані не опинилися герої «Джангара» вони ніколи не розгублюють-  
ся. Органічний оптимізм властивий поемі позначився на поведінці і психології  
багатьох з її справжніх героїв. «Дуже важливо відмітити,— говорив  
М. Горький в уже цитованій нами доповіді на Першому Всесоюзному  
з'їзді радянських письменників,— що фольклору зовсім чужий песимізм, не-  
вдаєшся на той факт, що творці фольклору жили тяжко і мучительно-  
важка праця їхня була безсмыслена експлуататорами, а особисте життя  
неправне і беззахисне. Але при всьому цьому колективу немов би властива  
впевненість його безсмертя і впевненість в його перемозі над всіми ворожими  
силами». Трудящі калмики на протязі сторіч черпали свідомість влас-  
ного безсмертя в безсмертній своїй епopeї. Після переходу з степів Сін-  
її на голзькі пасовиська їхнє життя змінилось мало, замість утисків  
з боку китайських імператорів прийшов гніт царських чиновників і «своїх»  
чиновників — зайсангів. Разом з героями епосу сотні тисяч трудящих калми-  
ків могли б сказати:

В рабстве томились в единой надежде мы:  
Джангр придёт, Джангр освободит.

Недаремно відомий сходознавець, покійний академік Б. Володиміров пи-  
сав, що поему «Джангар» «треба визнати чудовим виразником народного  
духа, сподівань народу, його мрій... Вона є справді національною поемою».

Чудесна калмицька епopeя вражає надзвичайною мальовничістю, в якій  
поєднані елементи властивості кращим фольклорним творам казковості  
і якоїсь своєрідної точності образної мови. Дуже відчувається це на тому,  
як описано зовнішності деяких персонажів поеми. В описі краси дру-  
жини Джангра ханші Ага Шавдал знаходимо такі рядки:

Светом таким сиял владычицы взор,  
Что вышивали при нем тончайший узор,  
Так он сиял, что мог бы табунщик при нем  
За табуном следить и во мраке ночном.

Цей же засіб використали безіменні творці поеми і в описі краси дів-  
чини, з якою далі одружується Джангр:

Девушка там восседала, как месяц мила  
И до того прекрасна она была,  
Что если ночью влево глядела она,  
В свете щеки лучезарной была видна  
Лесом покрытая, левая сторона —  
Можно было все деревья сосчитать!  
Если же ночью справа глядела она,  
В свете щеки лучезарной была видна,  
Лесом покрытая правая сторона —  
Можно было все деревья сосчитать!

Але ж не лише жіночу красу з такою переконливістю описано в «Джан-  
гарі»; не менш сильно описано в ній чоловічу красу. Ось уривок з розділу,



де розповідається про натхненого співця — красеня Очир Герела і про впливає його вигляд :

Сказывают : у женщин при виде его  
Падают с бедер сами собой пояса.  
Сказывают : у девиц при виде его  
Сами срываются пуговицы на груди.

В поемі величезна кількість художніх деталей, виняткових по лавності і силі виразності. Наведемо два-три приклади. Після бенкету влягають спати просто на долівці:

Друг другу на ноги голову положив,  
Образовали железный пояс они !

Оцей залізний пояс дає відчутти нездолану міць витязів навіть і уні Або в іншому місці, де треба дати уявлення про те з якою силою і швидкі промчали коні :

Образовалась дорога среди травы,  
После угона джангровых табунов.

Дуже часто і влучно використано в «Джангарі» гіперболізацію, надзвичайно характерну для видатних фольклорних творів. Особливо використовується цей засіб майже всюди, де змальовуєтьсялюбимий герої поєми Хонгор. Ось Хонгор підчас бою — один проти безлічі нечистих мусів :

Десять отваг появилось у Хонгра вдруг,  
Силы напряг — и согнул дальнобойный лук,  
И не одну тетиву натянул, а две !  
Сколько могло вместиться на тетиве,  
Столько набрал он тогда быстролетных стрел,  
А выпускал он их разом, в один прицел,  
Разом снимая восемь тысяч голов !

Все, що стосується Хонгра в поемі гіперболізовано. В бою він одержав 14 тисяч ран ; після перемоги прив'язує до свого коня 90 тисяч ворожих голів, відразу випиває таку піалу калмицької горілки — арзи, що «сорі бойцов ее приподнять не могло б». Поетична гіперболізація супроводжує в поемі не лише Хонгра, а й інших героїв, від самого Джангра до вже згаданого співця Очир Герела. Але в усіх цих гіперболізованих до казковості описах, калмики цілком закономірно знаходять реальні риси своїх історичних героїв — від легендарних вершників хана Есена, що 500 років тому розгромив полчища китайського імператора до учасників повстань Разіна і Пугачова та героїв громадянської війни.

1940 рік — ювілейний рік «Джангара», став початком небувалої популярності поєми. Віднині цей твір назавжди увійшов у художню скарбницю народів Радянського Союзу, посівши там місце поряд з коштовнішими зразками творчості народного генія — від «Слова о полку Ігоревім» до «Давида Сусунського».



## Олекса Парадиський

### ФРАНКО — ІСТОРИК УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ДО БІОГРАФІЇ УЧЕНОГО - ДЕМОКРАТА

В 1906 році рада Харківського державного університету односторонньо присвоїла учений ступінь доктора російської словесності великому українському письменникові, публіцистові й ученому Івану Яковичу Франкові.

За оголошеною на університетській раді 28 вересня 1906 року характеристикою, Франко заслужено користався почесною славою видатного історика літератури й етнографа. „Багатство знань, вироблені й обережні методи, цікавий добір тем, велика спостережливість, широчінь і сміливість гіпотетичних побудовань, стрункість викладу, проста, ділова і, водночас, гарна та виразна мова — такі є видатні риси Івана Франка як ученого дослідника“<sup>1</sup>.

В умовах революційних подій 1905 — 1906 років, під тиском прогресивних кіл російської наукової суспільності міністерство освіти мусило затвердити обрання І. Франка доктором наук Харківського університету. Але уряд царської Росії прекрасно знав, що І. Франко — ворожий основам реакційної науки, насаджуваної царизмом в університетах. Ще в 1893 році департамент поліції уважно стежив за громадською діяльністю Франка, характеризуючи його як „известного галицийского социалиста“ та прохаючи уряд вжити заходів проти Франка, який разом з своєю дружиною перекидав за кордону в Росію революційну літературу.

Обрання Івана Франка на доктора honoris causa радою такого видатного наукового центру в старій Росії, як Харківський університет, свідчить про великий учений авторитет Франка. Цей авторитет підносився щороку, досягнувши наприкінці життєвого шляху Франка загальноєвропейського визнання. Ще в 1889 році М. Драгоманов констатував виключну наукову ерудицію І. Я. Франка в галузі західно-української літератури XVI — XVII сторіч. А в 1916 році знаменитий російський учений, академік О. Шахматов відзначає „долгую и плодотворную деятельность“ Франка „на пользу русской и украинской науки“<sup>2</sup>. Неперевершений знавець старих руських літописів академік Шахматов звертається до Франка, як до компетентного судді у розв'язанні проблеми авторства літописної „Повести“. Ось перед нами велика ювілейна збірка статей „Привіт Іванові Франкові в сорокаліття його письменської праці 1874 — 1914“, і тут серед імен наукових дослідників і письменників, що вшанували своїми творами авторитетнішого

<sup>1</sup> Стаття проф. Сумцова „И. Я. Франко“. Харк. газ. „Ю. Край“, 1906, № 8867.

<sup>2</sup> Зб. „Привіт Іванові Франкові ...“, Л., 1916, стор. 31.



ученого й великого письменника України, ми бачимо імена О. М. Горького, В. Г. Короленка, Лесі Українки, Ватрослава Ягіча, О. О. Шахматова, Ізяслава Полівки, Володимира Гнатюка й ін.

В 1941 році радянська суспільність відзначатиме 85-річчя з дня народження і 25-річчя з дня смерті І. Франка. Очевидно, того ж року ми відзначимо і 65-річну дату з початку наукової роботи великого українського ученого. Аджеж, в 1876 році у львівському журналі „Друг“ була надрукована, можна сказати, перша спроба дослідницької роботи юнака — студента Львівського університету Франка — його „студіум“ під назвою „Поезія і становисько в наших временах“. Проте, інтерес до наукової діяльності прикинувся у І. Я. Франка далеко раніш, ще за дитячих років. М. М. Конопчинський у своєму відомому рефераті про Івана Франка розповідає, що той, ще будучи учнем гімназії, почав збирати народні пісні. А сам І. Франко згадував у автобіографії, як він ще в „нижчій гімназії“ збирав „пісні народні, спершу від моєї матері, а опісля і в Дрогобичі“ (від ремісників і т. ін.); в наслідок цього юним фольклористом було записано 800 пісень, переважно коломийок. Згодом у „Друзі“ Франко надрукував кілька матеріалів та заміток з етнографії й фольклору<sup>1</sup>.

Як відомо, початок університетської учоби Франка був пов'язаний з першими кроками активної громадської діяльності його. В 1877 році по обвинуваченні в революційній роботі Франко був арештований. Після тюрми боротися за оволодіння висотами науки стало для Франка надмірно важко. „Вийшовши з тюрми зимою,— писав Іван Франко,— я почув себе мов спущеним на дно... Я сам не мав ніякого джерела доходу і жив коштом Павлика, госте Драгоманова, як співробітник „Громадського друга“. Павлик став на тій думці, що всі університетські студії тепер ні до чого, бо посади він ані я не дістанемо. Я одначе записався на університет і засів до семінарської праці про Лукіана, а рівночасно предлажив декілька розвідок і виголосив пару рефератів у психологічній семінарії професора Охоровича. Та швидко я побачив, що на „Громадського друга“ слаба надія, що серед галицько-руської суспільності панує перестрах, що нас оминають як заповітрених наші недавні знайомі... Я не знав, що мені робити, і звернувся з запитом до Драгоманова... Я дістав від нього дуже розумний лист, що... зрештою я повинен дбати сам за себе“<sup>2</sup>.

Тяжко бідуючи, „нераз не обідаючи цілими тижнями“, примушений на решті залишити університет, Франко, однак, не губить інтересу до науки і продовжує працювати, особливо на полі фольклору. Ще будучи вперше ув'язненим у тюрмі (1877 р.), Франко „записував на случайно роздобутих карточках паперу случайно роздобутим олівцем пісні та приповідки з усних союзників“, зазнаючи через це утисків від тюремної адміністрації<sup>3</sup>. В цей час до Франка звертається М. Драгоманов, прохаючи його об'їздити українські землі Угорщини та зібрати етнографічно-фольклорні матеріали.

<sup>1</sup> Напр., „Ладканки із села Лолина“ („Друг“ за 1876 р.) і ін.

<sup>2</sup> М. Драгоманов. Листи до Ів. Франка і інших. 1881—1886. Видав Іван Франко. Львів, 1906. Передмова. Ст. 7—8.

<sup>3</sup> Автобіографія Івана Франка, „Культура“. Л. 1926. Чч. 4—9 (квітень—вересень), ст. 4. Тут таки (ст. 51) Франко розповідає, що і під час другого свого арешту (1880 р.), в Коломиї зібрав значне число пісень, приповідок і інших матеріалів.



Науково-дослідницьку роботу молодий Франко пов'язує з літературно-громадською. Разом з своїми найближчими товаришами (М. Павликом і ін.) він видає 1878 року радикальний журнал „Громадський друг“ з „доволі стрим, свіжим і ярко-соціалістичним змістом“, як його характеризував І. Франко. Після конфіскації цього журналу прокуратурою Франко і Павлик видають „Дзвін“, „Молот“, але і ці видання зазнають долі „Громадського друга“... Далі (з 1881 року), разом з Белеєм, Франко видає місячник „Світ“, де містив науково-популярні статті про дарвінізм, еволюцію в історії людства, про робітничу заробітну плату і робітничий рух, про мілітаризм та ін. До того ще в „Громадському друзі“ з'явилися ранні наукові розвідки Франка: „Критичні письма о галицькій інтелігенції“ та „Література, завдання й найважливіші ціхи“. В 1883—1885 рр. Франко працює в „Ділі“ „Зорі“, потім в польській пресі й т. д.

Надзвичайно цікавою з погляду науково-громадської діяльності Івана Франка була видавана (з 1887 року) „Літературно-наукова бібліотека“, куди ввійшли праці Франка: „Іван Вишенський“, „Про „Перебендю“ Шевченка“, Драгоманова „Чудацькі думки“, „Австро-руські спомини“ і т. д. Як видавець спочатку „Наукової бібліотеки“, а потім „Літературно-наукової бібліотеки“ І. Франко виявив активні організаторські здібності, притягуючи до участі в названих виданнях наукові сили. Зберігся цікавий лист М. Драгоманова до Франка (25-ІІ 1889 року), в якому Драгоманов вітає ініціативу Франка „притягти в вашу бібліотеку старих писателів“... Сам Драгоманов береться обробити інтермедії Якуба Гаватовича, вертепну драму, різдвяні й великодні вірші, твори Іоанна з Вишні й апокрифи.

Отже, не зважаючи на те, що з матеріальних умов та через вороже до нього ставлення буржуазно-інтелігентської суспільності Франко змушений був кинути університетське навчання, він не кидав наукової роботи. Згодом він учиться у Віденському університеті. Але і тут, як і у Львівському університеті, перед веде богословсько-метафізична „наука“, і Франко продовжує поповнювати свої знання самоосвітою.

Уже в 1878—1879 роках Франко читає, перекладає українською мовою й збирається видавати деякі праці К. Маркса і Ф. Енгельса. 14 вересня 1879 року Франко писав до М. Павлика про свій переклад 24 розділу і тому „Капіталу“ Маркса: „Я знов переводжу з Маркса: „Початок і зріст капіталістичного господарства“—статтю недовгу (2 арк.) і зрозумілу так що годі“. В одному листі до Павлика (1879 року) Франко проектує свій підручник суспільної економії побудувати за Марксом і Чернишевським. В 1880 році Франко інформує Павлика, що для „Дрібної бібліотеки“ приготовано до друку: Маркса „Початок і розвиток капіталістичної продукції“, Енгельса „Початок і основа соціалізму“...

Знайомство молодого Франка з теоретичними працями основоположників марксизму, захоплення ними й уважне їх студіювання Франком наприкінці 70-х і на початку 80-х років минулого сторіччя мало величезне й вирішальне значення для всього творчого шляху Франка як ученого, хоча глибоко усвідомити й вірно сприйняти ідеї Маркса—Енгельса він в умовах свого конкретно-історичного оточення не зміг, а пізніше іноді навіть висловлював деякі сумніви щодо своїх ранніх поглядів і захоплень.

Під впливом головне творів К. Маркса Франко зрозумів, чому буржуа-



зія не хоче дати робітникові „всю вартість його денного заробітку“. Адам „в теорії — свобода, рівність, братерство“, а на ділі — „святе право власності“, „вольна угода з голодним робітником“... Звідси у Франка природно повстав висновок: „Народ бідує, отже треба радикального ліку й не оступатися навіть і перед найрадикальнішим... — революцією“. Тим то вже після першого арешту, вийшовши з тюрми, Франко давав собі виразну відповідь на те, що його було засуджено: „всевишній і всемогутній суд справді признає мене винним, справді в моїм організмі добачив революційну жилку, в моїй крові дослідив краплину такої крові, котру французькі „спасителі порятуку“ забули пролити до остатку в році 1872, в моїх очах доглянув іскру такої вогню, котрий може запалювати дома „мирних горожан“ не гірше нафти“<sup>1</sup>.

Ці слова прозоро свідчать про політичний настрій молодого Івана Франка. Він одверто заявляє, що йому близькі й дорогі ідеї паризьких комунарів, які не змогла винищити французька буржуазія після розгрому Паризької Комуні.

Критикуючи буржуазно-капіталістичну систему, Франко поширював свою критику й на буржуазну науку. Під впливом марксистських ідей І. Франко зрозумів, що твердження буржуазних істориків про „безсторонність“ їхньої історичної науки є невірним, фальшивим, є ніщо інше, як „морочення голови“.

„Погляньмо,— пише Франко,— на історію й запитаймо: котрий же це історик є безсторонній? Не кажемо вже про старинних, у котрих політичні, суспільні симпатії та антипатії видні на кожнім кроці, але візьмемо новіших, хоч би німців. Хіба у кожного з них не пробивається всюди його власний світогляд? Хіба ж Момсен у римській історії не монархіст та буржуа, а Зібель в історії французької революції, або Гервінус в історії XIX віку?“<sup>2</sup>

У вимогах до науки, в поглядах на розвиток суспільства молодий Франко стоїть на рівні найпередовіших досягнень сучасної йому теоретичної думки. „В науці,— пише Франко в нарисі програми „Нові Основи“,— ми стоїмо за дослідження на підставі фактів, за пізнання правди, себто причинового зв'язку явищ у світлі матеріальним, а не поза ним, за знання позитивне, а не за метафізику. Спеціально в питаннях біологічних стоїмо за признану всіма найбільшими вченими нашого віку теорію походження родів і розрядів живих істот одних від одних... У питаннях суспільно-економічних стоїмо за принцип колективізму і проти... приватної користі...“<sup>3</sup> і т. д.

На початку 80-х років XIX століття Іван Франко все виразніш демонструє свої погляди, як погляди прибічника матеріалістичної діалектики. Наука, за Франком, тільки тоді стане справжньою наукою, коли відкине двоїстість у природі та визнає монізм. В статті „Поза межами можливого“, друкованій в 1900 році, Франко недвозначно виступає проти агностицизму. Він пише: „Ціла історія нашої цивілізації, матеріальної і духовної, це не що інше, як поступення, систематичне й ненастанне відсування, віддалення границь неможливого. Те, що було неможливо нашим предкам, не

<sup>1</sup> Іван Франко. „Моя стріча з Олексою (Оповідання Мирона Сторожа)“.

<sup>2</sup> Ів. Франко. Мислі о еволюції в історії людськості. „Світа“, 1881, Ч. 3.

<sup>3</sup> Переписка М. Драгоманова з М. Павликом. Чернівці, 1910, т. III (1879—1880). Ст. 99—100.



на нас показується зовсім можливим"... Для матеріалістично настроєного Франка матерія не може постати з нематерії.

Звідси випливають і погляди Франка на релігію. Від науки вимагає критичний матеріаліст, щоб вона відкинула віру, „откровеніє" та спиралась на фактах реального життя й культури. Раз назавжди забути такі фрази про премудрість, цільність і доброту, які ніби виявляються в природі,— таке, за словами Франка, завдання матеріалістичної науки. Франко пише ряд статей, в яких непримиренно бореться з ідеологами релігії. Протягом 1881—1882 років в журналі „Світ" (Ч. 7—13) були надруковані статті Франка, посередньо чи безпосередньо скеровані проти церкви і християнства („Католицький панславизм", „Причинки до оцінення поезії Тараса Шевченка"; крім того Франкові належить стаття—рецензія на „Оповідання про життя св. великомученика й лікаря Пантелеймона" (Львів). З позицій атеїста Франко не сходить до останніх днів свого життя. Антирелігійний науковий розвідді „Поема про створення світу" Іван Франко пише з „поборників правовірності, а властиво темноти... серед народу", які забороняють знайомити народні маси з передовими здобутками науки, вченням Дарвіна. Кажучи, що релігія—це чемериця, отрута, автор „Поеми" проводить ту основну думку, що історія всіх релігій показує наочно, як людина на кожному щаблі свого культурного життя творить собі богів на свій образ і подобу своїх власних ідеалів. А в іншій статті Франко доводить, що чим більша сума політичної волі і економічного добробуту в суспільстві, тим вільніше розвивається наука, тим більше блідне і слабне віра, релігія<sup>1</sup>.

Борючись усе своє життя з релігійним мракобисом, Іван Франко особливо обурювався, коли зустрічав adeptів релігії в лавах інтелігенції, людей культури і письменства. П. Куліш, що, за словами Франка, „всюди тиче цитати з письма святого і пописується вірою в чудеса", стає об'єктом гостро-глузливої критики ученого-атеїста: „По пророцтву Куліша, бог воскресне у сяєві науки. Ми раді б знати, котра та наука воскресить його. Чи геологія, котра виперла його з творення землі? Чи біологія, котра виперла його з творення живих істот? Чи психологія, котра виперла його з усіх об'явів психічних? Чи філософія, котра виперла його з границь нашого досвіду, мислення й розуміння? Може, Куліш своїм пророцьким духом знає про таку науку, котра воскресить бога,—ми про таку науку нічого ніколи не знаємо"<sup>2</sup>.

Зброю атеїзму І. Франко завжди носив в руках. Як політичний діяч він вимагав відокремити церкву від держави й вигнати „Закон божий" із шкіл. Як поет Франко залишив багато прекрасних творів, цілком антицерковних і атеїстичних своїм ідейним змістом. Цікаво відзначити, що вже майже напередодні смерті Франко редагує і підготовляє до друку давно колись написаний (ще в 1885 р.) вірш „Монолог атеїста" („Ex nihilo"), увесь виповнений антирелігійними думками й закликами нищити церкву та її учення. Вмираючи, вже майже знищений страшною хворобою, І. Я. Франко заповідає поховати його без попа і церковних церемоній. Проте, буржуазно-клерикальна

<sup>1</sup> „Мислі о еволюції в історії людності". „Світ", 1881, Ч. 3, 4, 6—12.

<sup>2</sup> Франко Ів. „Хуторна поезія П. А. Куліша". „Світ". Львів, 1882, Ч. 3 (15), ст. 267—273.



львівська інтелігенція, знушаючись з цього заповіту атеїста, організувала урочистий церковний похорон Івана Франка.

Озброєний кращими здобутками передової науки свого часу, Франко вирішає віддатися науковій роботі над історією української літератури, опрацювати й захистити докторську дисертацію та розпочати науково-педагогічну діяльність в університеті. Як писав М. Павлик Драгоманову 21 червня 1890 року, Франко тоді вже працював над темою „Іван Вишенський“, Павлик висловлював сумнів, чи справиться Франко з дисертацією, бо „на дотура нашому братові треба зо 3 роки ненастанної праці, а він хоче за кілька місяців, попри маси іншої роботи“.

Проте Франко виконав свою роботу в тому ж 1890 році. Та одразу ж перед молодим талановитим ученим постали перепони. У Львівському університеті Франка, ученого - демократа, зустріли вороже й не дозволяли навіть захищати дисертацію. В листі до М. Драгоманова 7 жовтня 1890 року І. Я. Франко писав: „Скінчив я свою дисертацію про Вишенського..., тоді сунувся до університету Львівського, щоб допустили мене держати докторський екзамен. Показалося, що мені по новому розпорядженню міністерства ному треба слухати ще один семестр лекцій... Подався я, щоб дозволити вписатися,— і сенат університетський не прийняв мене і не подав жодної причини — для чого не приймає“...

Франкові було ясно, що реакційна професура Львівського університету не допустить його до науково-педагогічної роботи, і він вирішив їхати у Відень, послухати лекцій Ягіча та інших видатних професорів Віденського університету і там уже скласти докторський екзамен, як він писав про це 30 липня 1892 року Драгоманову. Франко виконує свій намір, їде до Відня, терпить велику матеріальну скруту, але наполегливо працює над докторською дисертацією, тему для якої він тепер обрав нову, а саме „Варлаам і Йоасаф“, старо-християнський духовний роман і його літературна історія“.

Під керівництвом Ягіча робота І. Я. Франка розгортається з великим успіхом, але перед ученим - демократом увесь час стелиться сама безрадісна перспектива заборони працювати в університеті, викладати студентам лекції. 20 червня 1893 року Франко писав М. Драгоманову: „Ягіч радить габілітуватися у Львові на доцентуру слов'янських літератур, та я боюсь, що часу потрачу на роботу, а до доцентури мене не допустять, та й доцентура хліба не дасть“...

В 1894 році І. Я. Франко складає з відзначенням докторат славистичного Віденський університет присвоює йому учений ступінь доктора філософії за блискучо виконану працю „Варлаам і Йоасаф“. Здавалося б, що бодай відтепер двері „храму науки“—Львівського університету повинні б були широко відкритися перед обдарованим ученим. Але побоювання Франка справдилися.

„З моєю доцентурою,— писав Франко Драгоманову в серпні 1894 року,— діло стоїть так, що вибрано комісію з трьох референтів: Каліна, Пілат і Грушевський. Розказували мені, що на конференції професорів при виборі цієї комісії Шараневич не говорив нічого, а Грушевський був проти мене. Як аргументи виводив він у поле, не знаю“.

Виступав проти Франка Грушевський і тоді, коли комісія референтів ухвалювала постанову про дозвіл Франкові прочитати вступну пробну лекцію.



ю в університеті. В березні 1895 року Франко з великим успіхом перед значисною аудиторією прочитав лекцію на тему „Наймицька Т. Шевченка“, як раніш не менш успішно склав і іспит — з відзначенням. Однак до читання лекцій з історії української літератури Франка не допустили, бо, на думку польського намісника Галичини графа Казіміра Бадені і реакційних професорів-чиновників, людина, що тричі сиділа в тюрмі за політичні „злочини“ та ходить в подертому одязі не може бути професором. До цієї думки пристало галицьке „дипломоване“ попівство, яке словами свого митрополита виявило, що не дозволить „релігійним“ студентам слухати лекції безбожника.

„З моєю доцентурою діло не витанцюється, та, мабуть, і зовсім не вигорить,— повідомляв Франко Драгоманова 18 травня 1895 року;— і Вахнянин, і Барвінський... пускають проти мене всякі способи агітації, звісно, не речевої, а особистої, щоб мені підтяти ноги. Я вже й думати перестав про це, і освоївся з думкою, що, як у нас кажуть, обійдеться циганське весілля без марципанів, а університет без мене“. За цим гумором Франка ховалися тяжкі переживання, майже розпач: не дурно далі в тому таки листі Франко писав про еміграцію хоч „на край світу“...

Взагалі, в цей час реакційні сили Галичини все більше і все настирливіше наступали на демократичного ученого, намагаючись укинути його на дно суспільного життя. До того ж стаття Ів. Франка про великого польського поета Адама Міцкевича „Der Dichter des Verrates“, надрукована у віденській газеті „Die Zeit“ в 1897 році, викликала дику лютість шовіністично настроєних польських кіл. По Львову були розклеєні плакати з написом „Геть Франка, його плямували словами „падлюка“, „скажена собака“ і т. ін., кинули в редакції польської преси тощо.

Відкидаючи обвинувачення його в шовінізмі, Франко писав: „Говорено про мене, що ненавиджу польську шляхту. Коли до польської шляхти зачислити Ожешкову і Конопніцьку, Пруса і Ленартовича, Остою і Карловича,— то така думка про мене буде цілком невірною, бо цю правдиву польську шляхту, цю еліту польського народу ціну і люблю, як люблю всіх шляхетних людей,— свого й кожного іншого народу“.

Вороже ставлення польської буржуазної інтелігенції не було несподіванкою для Франка. Ів. Франко завжди відчував ворожість до себе від польських панівних верств. У статті „Молода Україна“ Франко дає яскраву картину взаємин панської Польщі і українського народу: „У Львові зав'язуються польські товариства і консорції з виразною метою — колонізувати українців... Польська преса устами одного з найвидніших своїх публіцистів проголошує супроти українців девіз: *Pał go w łeb maczugą, niech się nie męczy długo!*... Публіцист Генріх Ясеньскі із Раштовець хвалиться: „*Gdylym był prokuratorem, to bym wszystkie pisma ruskie konfiskował raz za razem*“. І се був ліберал. А консерватист Созаньскі під час процесу соціалістів і Ян Лам, ліберальний публіцист польський, ... обидва радили судові вішати обвинувачених русинів, не дожидаючи, чи покажуться вони справді винуватими“.

Особливо цькувала Франка польська й галицька буржуазія за його любов і повагу до передової російської літератури (Чернишевського, Г. Успенського, Пісарєва, Щедрина, Герцена, Пушкіна та ін.). В 1878 р. Франко писав: „Не треба змішувати поступову російську літературу з гнобительською політикою уряду. Кажуть про гніт Московщини на Українчину. Але що



тут винна найпередовіша, найчесніша частина московської літератури<sup>1</sup>! За такі погляди й симпатії до передової Росії, буржуазно-націоналістична преса Галичини плямувала Франка, називаючи його зрадником, „кацапським запоранцем“ тощо.

Але жодні переслідування й утиски не пригасили вільного духу великого сина українського народу. Франко продовжував віддавати всі свої творчі сили для визволення народних мас з віковичного польсько-шляхетського ярма.

На полі науки він продовжує величезну плідотворчу діяльність. Франко бере участь в роботі, а часом навіть в організації найкращих, найпродуктивніших науково-громадських товариств та їхніх органів, як Наукове товариство ім. Шевченка у Львові з його широко відомим авторитетним органом „Записками“ (академік К. Студинський у статті „Наукове товариство ім. Шевченка у Львові“, надрукованій в „ЗНТШ“ т. CL, пише, що „виконав велику наукову працю у виданнях товариства Іван Франко..., не буймайже тому „Записок“, в якому він не дав би чи широкої студії, чи дрібніших праць, чи бібліографічних оцінок“); або, як журнал „Літературно-науковий вістник“, в якому Франко активно працював понад 10 років; або як видатний науково-літературний журнал „Жите і слово“, де особливу увагу приділялось проблемам фольклористики, тощо.

Друкуючись у цих і в інших органах (напр., у „Киевской старине“, в „Сборниках Харьковского историко-филологического общества“, а також в різних німецьких, англійських, французьких, чеських, польських та ін. наукових журналах і збірках), Іван Франко виростає в ученого всеєвропейського значення. Наукові праці його звертають на себе увагу великих учених Росії і Західної Європи; найвідоміші європейські славісти визнають неохитий авторитет Івана Франка в ряді піднятих і розв'язаних ним проблем.

Не дивно, отже, що Франка обирають, як ми бачили, доктором наук Харківського університету, членом Празької академії наук, членом - кореспондентом наукової організації „Verein für Oesterreichische Volkskunde“ у Відні, директором філологічної секції і членом багатьох наукових комісій Товариства ім. Шевченка і т. д. і т. д.

А саме тоді шляхетський польський уряд Галичини в спілці з реакційною львівською професурою та духівництвом назавжди зачиняє двері університету у Львові перед ученим з світовим ім'ям, не затвердивши його навіть доцентом.

Велику втрату понесла українська студентська і наукова молодь 1890—1900 років, будучи позбавлена права слухати лекції І. Я. Франка, аджеж він професор, як університетський викладач, Франко також мав дуже видатні здібності. Про незвичайний науково-педагогічний таланти Ів. Франка свідчать численні його сучасники. Слухачі так званих „Наукових курсів“ або приватних „Вакаційних викладів“ української літератури, історії, етнографії та ін. дисциплін, читаних влітку 1904 року у Львові і організованих „Товариством прихильників української культури“, дають захоплені характеристики І. Я. Франкові, що читав лекції з історії українського письменства (від найдавніших

<sup>1</sup> І (ван) Ф (ранко). „Література, її завдання і найважливіші цілі“. Львів. „Молот“, 1878. Ст. 209—215.



до кінця XIX сторіччя). Як пише один із Франкових слухачів, ті лекції «началися багатим та оригінальним змістом і цілком самостійними поглядами на історію української літератури. В цікавих нарисах лектор познайомив нас з староруською літературою, розвинув свої погляди на рукописну літературну спадщину XVIII сторіччя та на безперервність української літературної традиції від найдавніших часів і до Котляревського й далі. Особі лектора ми мали перед собою визначний тип літературного критика, який сполучив почуття артизму з провідною національно-суспільною думкою, спертою на непохитних широко-демократичних підвалинах». Цікавий своїм змістом, зрозумілий і переконливий виклад, завдяки першорядним лекторським здібностям Івана Франка, захоплював його слухачів та примушував їх до повної уваги. «Видно було, що аудиторія щораз більше споріднюється з думками лектора та що ці виклади не минуть для слухачів безслідно». Чому слухачеві «Наукових курсів» доводилось слухати лекції видатних професорів Київського університету (Дашкевича, Луцицького та ін.); порівнюючи характер викладання їх з лекціями Франка, він ще більше впевнився на тому, що в особі Франка українська наука втратила найталановитішого професора. «Продовжувались виклади, змінялась свідомість їх вартості і разом з тим зростав жаль невимовний, зростало почуття страшенної привиди, заподіяної нам ворогами, почуття дошкульної втрати, вернути яку хто вже не зможе. Франко щедро наділяв нас із дорогоцінної скарбниці своїх велесторонніх здібностей, але вороги не дали нам вповні використати цього скарбу... Один з численних діамантів з Франкового духового багатства не засяяв для нашого народу»; він залишився в глибині душі народного поета й ученого<sup>1</sup>.

Так само і академік Михайло Возняк в нарисі «Іван Франко» високо характеризує науково-педагогічний талант Франка: «Хто мав щастя слухати його пречудових викладів на львівських „Наукових курсах“..., хто чув його виклади про „Молоду Україну“, „Данте Алігьєрі“ і хто хотів збагнути причину, чому ще сьогодні не маємо доброї історії української літератури, чому досліди над історією української літератури й критика її так слабо розвинені або заступлені історією церкви, хто мав нагоду бути на заходаннях філологічної секції Наукового товариства ім. Шевченка, головою котрої він був від початку її zorganizовування, хто стрічався з ним по публічних бібліотеках,—той міг тільки боліти, що на кафедрі української літератури у Львові не сидів д-р Франко, котрий був би виробив ряд учеників і дістав би можливість написати історію української літератури»<sup>2</sup>.

Яскравою і провідною рисою біографії Франка як ученого було те, що в його особі науковий дослідник і художник-поет неодмінно й завжди поєднувались, існували паралельно, поруч, ішли разом. Сам І. Я. Франко не один раз підкреслював цю особливість свого життя й діяльності:

Пісня і праця — великі дві сили,  
Ім я до скопу бажаю служити,  
Череп розбитий, як ляжу в могилі,  
Ними лиш зможу для правнуків жити.

<sup>1</sup> Зб. «Привіт І. Франкові в сорокаліття його письменської праці». Л. 1916. Стаття В. Ярошевського.

<sup>2</sup> «Пам'яті Івана Франка». Відень, 1916. Ст. 36 — 37.



Звичайно, поняття праці дано Франком (у наведеному оце його поетичному credo) якнайширшого змісту; отже, й науково - громадська робота Франка охоплена ним.

Цікавий факт щодо цього подають нам ще дитячі роки майбутнього письменника й ученого. Стефаник, переглядаючи архів дрогобицької гімназії (в 1891 чи 1892 році), знайшов шкільний зшиток Івана Франка. В зшитку були дві зроблені Франком задачі, при чому одна з них була написана відомим досить величезного розміру (на кільканадцять сторінок).

Подібних фактів органічного злиття творчості Франка - художника й Франка - ученого ми маємо в його біографії багато. В листі до І. Бедзи (початок 80-х років) Франко, напр., писав: „Посилаю також дві думки нашої фабрикації, властиво — не лірика, а філософія, „nothdürftig in Poesie gekleidet“.

А хіба відома автохарактеристика новел Франка, що в ній він розповідав про дійсних людей, дійсні факти, реальні події, відображені в його новелах, — не каже про попереднє вивчення, наукове дослідження соціальної дійсності як матеріалу для дальшої художньої творчості? Оглядаючи творчість письменників молодшої генерації (початку ХХ сторіччя), І. Я. Франко відзначає, що аналіз та критика сучасної соціальної системи правили їм за дорожні вказівки, де шукати в житті контрастів, конфліктів, потрібних для вистави мистецтва.

Часто - густо Франко - поет допомагав Франкові - ученому глибше розв'язати певну наукову проблему, ефективніше розвивати прогресивні тенденції в науці. В листі до М. П. Драгоманова від 14 лютого 1886 року Іван Франко писав, що береться за дослідження питань релігії з метою розбити всілякі теорії ідеологів і православ'я і єзуїтизму та католицизму. „Не знаю, що ви скажете на таку думку: розпочати теологічну війну белетристичною ракетою. Є в мене готовий перший Entwurf поеми на релігійну тему. Основою взята легенда, котру я колись чув від мого пок. батька — про лікаря Валентія, котрого всі люди дуже любили... Я поклав час діяння тої легенди в третій вік по Христі, в часи після Марка Аврелія, і хотів показати тодішній стан християнства, а головне ярко освітити антигуманні й антикультурні погляди християнської аскези... надто хочу з нового зав'язу вибрати якнайбільше цитат, котрі могли бути на руку всяким поборникам темноти“. Свій задум Франко здійснив, не зважаючи на опір Драгоманова, який уважав „ідею боротись з клерикалізмом поемою“ за непрактичну, мертву. Проте, світ Франкова поема („Святий Валентій“) побачила вже після смерті автора (її видрукував акад. М. Вовчок).

З цього видно, як далеко попереду стояв Франко проти тих західно-українських учених його епохи, які вимагали від науки „спинення полету мислі й уяви“ і твердили, що той, хто „хоче посвятитися науці, повинен викресити почуття мистецтва“, бо хіба „може поезія йти в парі з наукою“? Для Франка щодо цього не існувало жодних сумнівів. Наукові досліди Франка підтримували його поетичну практику, і — навпаки, бо в очах ученого демократа - кінцевою метою й наукової і поетичної діяльності мусило бути збудження в народних масах „почуттів класової і національної свідомості“ (Передмова до зб. „Добрий заробок“, 1902 року).

Тим то Франко дуже цінив ті художні твори, що, стверджуючи його



ково-громадські погляди, виконували значну й масову революційну функцію. В своїй розвідці „Панщина та її скасування“ Ів. Франко звернув увагу на казку „Маркіана Шашкевича „Олена“, вміщену в „Русалці Дністровій“. Простий народ, — писав Франко, — стогнав під ярмом панщини. Читаючи Шашкевичеве оповідання, люди перед 1848 р. дуже добре мусили розуміти, що на їх очах діється не одно подібне, бо ані панська самоволя збиткування над людьми, ані розбійницькі напади не минулися, ще й за часів Шашкевича“.

Можна сказати, що поезія для Франка була засобом зрозуміти проблеми сучасного соціального життя; поезія впливала у нього з завдань суспільно-політичних і науково-літературних. Не дурно в передмові до „Борислава“ Франко зауважував, що „ні одно місце в цілій Галичині не представляє більшого поля для студій, не так поетичних, як більше соціальних“.

Досліджуючи творчість великого українського політичного і культурного діяча XVI—XVII сторіч Івана Вишенського, Франко пише наукову біографію й ряд статей про нього. Але водночас спід Франкового пера виходить і чудова поема „Іван Вишенський“, що демонструє перед нами глибокий психологічний живий портрет цього давнього бійця проти польського магнатства й католико-уніатських церковників.

Так само драми Франка („Кам'яна душа“, „Сон князя Святослава“ та ін.) відображають на собі історико-літературні й фольклористичні інтереси їх автора.

Або, збираючи, досліджуючи й видаючи старовинні апокрифи й легенди, Франко на матеріалах цих своїх студій творить ряд видатних поезій „Притча про життя“, „Притча про віру“, „Святий Валентій“ і т. п.).

Франко дбає про популяризацію „багатого скарбу поезії та життєвої мудрості, що міститься в нашій старій письменстві“ (передмова до зб. „Давне й нове“, Л., 1911). Адже в староруських поетичних пам'ятках побіч багатства млявої фразеології та візантійської риторики, стрічаємо немало коштовних перлин правдивої поезії, котрі так і просяться, щоб їх для новішої публіки передати в новій поетичній формі. („Із чудових квітників — із Ізмарагда“).

В цій своїй корисній для суспільства й науки роботі Франко ішов за прикладом таких „майстрів поезії“, як Гердер, Гете, Рюккерт і ін., що здобували мистецькі скарби з Корана, Талмуду тощо.

Вивчаючи й описуючи в наукових розвідках тяжкий стан уярмленого польською шляхтою українського селянства і жахливу експлуатацію капіталістами дрогобичських робітників („Панщина та її скасування“, „Дещо про Борислав“, „Промислові робітники в східній Галичині“ і багато ін.), Франко тут таки створює цілу галерею художніх портретів, живих сцен і картин, окрасивих малюнків соціальних взаємин і класової боротьби епохи 40-х, 50-х і 90-х рр.; це — славетні Франкові поеми, новели й повісті про „Ліси павовиська“, „Панські жарти“, про „Ріпника“, „Муляра“, „Вівчара“ і т. д.

Скрізь у спадщині Франка ми бачимо, як геніальний поет зростає на праці ученого і як, в свою чергу, визначний учений використовує найцінніші скарби поета.

Відомо, яке величне місце в науці й літературі посідає Франко як перекладач. Перу Франка належать чудові переклади багатьох творів чи не



всіх літератур світу, від східних і старокласичних починаючи й до новітніх європейських. „Передача чужомовної поезії,— писав Франко в передмові до збірки „Поєми“,— поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми й вирази чуття, яких вона ні мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння й спочування між нами й далекими людьми, давніми поколіннями“. Як видно, тут, в цих словах Франка виразно звучить глибока думка ученого, який позитивно оцінював усе передове, що в тих часах представляв дослідчий метод культурно-історичної школи. Франко перекладає Гомерову Одиссею, Софокла, Апулея, книгу Йона Нібелунгів, Краледворський рукопис... Крім того він дає численні переклади з нових літератур — Шеллі, Клейста, Гейне, Томаса Гуда, Шекспіра, Байрона, Гюго, Золя, Гете, К. Ф. Майера, Гоголя, Помяловського, Некрасова, Пушкіна ... Бібліограф І. Франка В. Дорошенко налічує багато десятків авторів — російських, західно-європейських і ін., що їх переклав Франко.

І знову ж ми бачимо, що й тут Франко-учений стоїть поруч з поетом-перекладачем; до багатьох своїх високохудожніх перекладів він пише докладні наукові студії (напр., переклади Шекспіра, К. Ф. Майера та ін.), вступні статті, коментарі — пояснення, примітки, дає наукову редакцію текстів і т. д. При чому і як перекладач та науковий коментатор світової поетичної спадщини Франко так само не сходить з позиції передового, культурного діяча своєї епохи. Про це особливо свідчить специфічний добір Франком авторів і їхніх творів („Deutschland“ Гейне, „Les châtiments“ В. Гюго, „Русские женщины“ Некрасова і т. д.).

Деякі історики літератури вважали, що „апокрифи з'їли нам Франка“, тобто, що сполучення наукової роботи з поетичною (оригінальною й творчо-перекладницькою) діяльністю було загибельним для Франка-поета. Ол. Колесса (професор історії української літератури в Львівському університеті часів Франка) писав, що Франко-ідеолог і критик та учений шкодить часто Франкові-поетові, піддаючи йому логічні поняття та публіцистично сформовану тенденцію замість поетичних образів і вибухів чуття.

Але ці думки неправильні.

Сам Франко заперечував наявність непримиренних протиріч між наукою і поезією, залишаючи за поетичними образами й почуттями законне місце в науковій роботі, аджеж „усяке нове сціплення, яке до нашої розумової скарбниці вносить виклад ученого, мусить... зворушити не тільки чисто розумові, логічні зв'язки, але весь духовий організм, значить і почуття, що являється постійним і неминучим резонатором усякого, хоч би й як абстрактно-розумового духового процесу“<sup>1</sup>.

Великий поет і визначний учений щасливо поєднувались в творчій діяльності Франка. І найбільш сильними в художньому розумінні є саме ті вірші й новели Франка, що мають під собою підклад попередньої наукової роботи Франка.

Хто, справді, не читав з величезним захопленням таких повістей Франка, як „Борислав сміється“ і „Воа Constrictor“, чи його сатиричних новел, політичних байок і віршів, як „Свинська конституція“, „Звірячий парламент“, „Сонет XI“, „Етимологічний гімн“, „До сідоглавого“ та ін.?

<sup>1</sup> Ів. Франко. Із секретів поетичної творчості. ЛНВ. 1898. І. Ст. 18.



Ці й багато інших художніх творів Франка належать до найвищих вершів поетичного мистецтва не тільки української літератури, але й літератури всесвітньої. Але саме ці твори є результат попередньої глибокої, зпруженої роботи Франка-історика, економіста, етнографа, і наукова робота Франка над рядом політичних, соціально-економічних і історико-культурних проблем не тільки не стала на перешкоді його художньо-творчій діяльності, а багато сприяла поглибленому картинному й глибоко-налістичному висвітленню важливих життєвих явищ сучасності.

Напр., Ів. Франкові належить повість великої художньої цінності „Захар Беркут“ — „Образ громадського життя Карпатської Русі в XIII віці“. Цей вір — зразок жанру історичної повісті в українській класичній літературі.

В „Захарі Беркуті“ особливо наочно відбито властиве Франкові органічне поєднання рис творчості високоталановитого письменника й прийоми роботи видатного історика, фольклориста, взагалі ученого-дослідника. Як письменник-художник Франко поставив перед собою завдання „віддати духа давніх, замерклих часів“, змалювати далеке громадське життя Русі в таких образах, щоб воно стало близьким до сучасних інтересів суспільства. Як історик і фольклорист Франко поклав у „головну основу“ повісті ряд фактів з історії („напад монголів і їх ватажок Пета“) та з народних легенд („про витоплення монгольської ватаги і ін.“).

З блискучим талантом поєднавши метод ученого з методом художника-реаліста, І. Я. Франко повнотою досяг тих наслідків у своїй творчій роботі, до яких він — автор „Захара Беркута“ — прагнув. І „апокрифи“ не „зіли“ Франка-митця. Бо Іван Франко завжди був свідомий того, що освічення, характеристика, мотивування і ґрунтування фактів у історика і в повістярка зовсім відмінні: де історик оперує аргументами і логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми, особами“. І далі: „Праця історична має вартість, коли факти в ній представлені докладно й в причиновім зв'язку; повість історична має вартість, коли її „основна ідея зможе заняти сучасних, живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна“.

Франко цілком виразно віддавав собі справу в тому, що історична повість — не історія, бо письменник тільки використовує історичні факти для своїх мистецьких завдань, для „вплочення певної ідеї в певних живих типових особах“<sup>1</sup>.

Знайомство з повістю „Захар Беркут“ наочно стверджує і принципові погляди Франка на науку та художню творчість і, що в даному разі для нас особливо важить, високий хист Франка-письменника та глибоку ерудицію й оригінальність дослідницького методу Франка-ученого.

Все це існувало й поєднувалось у Франка в цілковитій гармонії, було цілком природним для Франка — визначного ученого й геніального художника

---

<sup>1</sup> Наведені тут висловлювання і думки І. Я. Франка взято з „Передмови“ до його повісті „Захар Беркут“ (Див. Іван Франко. Твори. Том. 13. Книгоспілка. Х.—К. 1925, ст. 218).

Оригінально про це співробітництво історика й поета-письменника сказав Франко в одному з листів до М. Павлика: „... пишу повість історичну з XIII в. (напад монголів) і ідеальну (по розумінню характерів, хоч і реальну по методі писання — так, як і Флоберова *Salambo*)“...



слова. А підґрунтям для цього завжди було те, що Іван Франко передусім і виключно працював як найактивніший громадський діяч, боець-демократ на всіх ділянках своєї багатогранної й кипучої діяльності, як людина, що її девіз становило: „Лиш боротись — значить жить“...

Тип так званого „кабінетного ученого“, тобто ученого, що ізольований від суспільного життя, від громадської роботи, ніколи не був ідеалом ученого — громадянина й борця за народні інтереси — Франка. І. Франко завжди виступав проти подібних учених і протиставляв їм справжніх учених-суспільників. Цікава під цим поглядом оцінка Франком О. Пипіна. На думку Франка, Пипін („першорядний учений“) тому і зберіг у своїй науковій праці живий інтерес до практичного життя, народних ідеалів і боротьби, що примушений був залишити казенну обстановку університету, перемістити університетську кафедру на поле журналістики. Без живого інтересу до громадського життя, без активної діяльності й боротьби історик літератури, — каже Франко, — перетворюється на сухого реєстратора-бібліографа або на абстрактного естетичного суддю<sup>1</sup>.

Франко ставить вимоги перед ученими не замикатися в рамках суто наукових студій, а неодмінно доводити до найширших мас здобутки своїх досліджень, „розказувати простому народові якнайбільше і якнайчастіше про життя його найліпших синів, письменників і вчених, учителів, борців“, аджеж у житті й діяльності видатних діячів суспільства й культури є приклади для наслідування, засвоєння яких народом допомагає йому пошукати наперед<sup>2</sup>.

Перша Франкова дисертація — „Іван Вишенський і його твори“ та ряд наукових статей Франка про Івана Вишенського творились ученим-демократом не для якоїсь чистої, абстрактної науки, а з основною метою познайомити суспільство з образом одного із полум'яних борців проти гнобителів українського народу. Але Франко не тільки учений — він і геніальний поет, і він прекрасно розуміє, що найдохідливішим шляхом до свідомості народу є шлях поезії. Тому Франко, поруч з науковими працями про Вишенського, поруч з популярними статтями про нього, пише й чудову поему „Іван Вишенський“, в якій мистецьки-скульптурно відливає результати своєї дослідницької роботи.

Заслуговує на увагу видання славетним популяризатором науки серед широких народних мас — Франком його поеми в дешевій загальноприступній „Універсальній бібліотеці“. В невеличкій книжечці автор умістив поему „Іван Вишенський“, і тут же дав у перекладі на сучасну українську мову один з творів Вишенського та попередив текст поеми легко й жваво написаною науково-популярною статтею, яка викладає основні положення Франкової дисертації.

Якщо простежити ці положення й порівняти їхне втілення в образах поеми, можна знову ще й ще раз прийти до висновку, що в розвідці поета не зрадив ученого, а в поемі учений не зрадив художника.

Автор поеми „Іван Вишенський“ попереджає читачів, що „поетична фікція“ має, звичайно, місце в сюжеті поеми, але, як це одразу впадає в очі

<sup>1</sup> Ів. Франко. „А. Н. Пыпин. История русской литературы. Т. I и т. II“. ЗНТШ. 1898. XXVI. Бібліографія, ст. 12.

<sup>2</sup> Іван Франко. „Іван Вишенський“. Універсальна бібліотека. № 10. Львів. Ст. 5 — 6.



ачів, місце її, поперше, невелике, а, подруге, вона не перекручує справжнього образу Вишенського; цей образ як живий проходить крізь увесь лістичний сюжет прекрасної поезії Івана Франка.

В науково-популярній статті — передмові до поеми Франко подає орично-правдиві факти з життя й діяльності Івана Вишенського. Постать цього оборонця народних інтересів проти польсько-католицького й уніатського гніту окреслена яскравими штрихами. Сказавши, що сміливі, розумні палкі люди особливо народжувались, найчастіше поставали за епох надних рухів, війни, боротьби, Франко показує, як в умовах жорстокого облення польськими панами українського народу в XVI сторіччі виринула звичайна постать Івана з Вишні. Виступив Вишенський проти тодішніх ських владик і вищого духовництва тому, що з боєм бачив, як „ті ладики держали своїх підданих... так само, як і польські шляхтичі, і так мо здирали й поневіряли їх“. Франко, наводячи яскраві ілюстрації з „Посланій“ Вишенського, робить висновок, що Вишенський „перший у нашій раї різко та сміливо підніс голос в обороні того бідного робучого люду, показуючи панам і владикам, що той мужик — їх брат, а не проста робуча удоба, що він радується і терпить, як чоловік, і хоче жити, як чоловік“.

Сюжет своєї поеми Франко побудував на фактах з останніх років життя Вишенського на Афоні. Про ці факти сказано у вступній статті Франка. В ній ми читаємо про побут і аскетичні „подвиги“ ченців, про рокалітне перебування на Афоні Вишенського, про його добровільне затонення в кам'яній печері (з 1610 р. приблизно). Спинається також Франко на відомості про те, що в 1621 р. православні русини на нараді в Луцьку вирішили надіслати своїх посланців на Афон — просити Івана Вишенського приїхати на Русь для оборони православ'я проти польського й уніатського духовенства; до цього Франко зауважує, що відомостей про здійснення цього рішення Луцької наради не збереглося.

В поемі з незрівняним художнім хистом змальовано чудові пейзажі Афонської гори, зображено побут монахів,

Що гніздо думок високих,  
Школу поривів геройських,  
Пристань для орлів змінили  
На сумну тюрму для душ.

На тлі цього мертво-сонного існування ченців показано Івана Вишенського, що живцем поховав себе в печері. Але полум'яний борець з соціальною неправдою, яким об'єктивно все своє свідоме життя був Вишенський, не міг згасити благородних поривань своєї душі, і Франко показує в поемі, як рветься аскет всіма своїми помислами на батьківщину, як зневіряється він у правдивості свого „подвигу“ і як, нарешті, з радістю залишає свою тюрму.

Наведену Франком в його статті відомість про ухвалу Луцької наради 1621 р. він творчо опрацьовує, уводить її в композицію поеми (це і є ота його „поетична фікція“), показує, як посланці прибули на Афон та благали Вишенського разом з ними повернутися на батьківщину, до рідного народу. В усій цій картині і в дальшому рішенні Івана — найсильніший трагічний момент поеми Франка. Отже, знову припущення, ніби „апокріфи з'їли“ Фран-



ка - поета, руйнується цілком. Навпаки, на науково - досліджених фактах зростала міць генія поета.

Науково-дослідча робота Франка та й робота науково-педагогічна, йому шастило виявити себе в останній хоч трохи, наперекір опороні реальних сил, — така робота була і могутньою пристрастю, і великою мукою і найвищою насолодою для Івана Франка. Їй він віддавав себе повністю і справжній натхнений артист... Його сучасники відчували це в оригінальній побудові, в своєрідно - неповторному стилі, в полум'яній манері його публічних доповідей і лекцій; як ми бачили, це переживав кожний слухач в його аудиторії; і це легко спостерігається також в характері розташування думок багатьох з його праць, сяючих чистими кристалами правдивості, широти і глибокої переконаності.

Недопущення Франка до професури не спинило його гігантської праці, він дає одну за одною науково - дослідницькі роботи, науково - популярні критичні статті. Ось лише деякі з них.

Ще наприкінці 1894 року Франко задумав реалізувати грандіозний план видання українського легендарія. За допомогою „Наукового товариства ім. Т. Шевченка“ Франко цей план почав здійснювати, видавши протягом свого життя кілька томів найцінніших матеріалів — „Апокрифи і легенди“. Далі перед нами: „Писання Івана П. Котляревського в Галичині“, „Хмельниччина 1648 — 1649 років у сучасних віршах“, нарис „Русько-українська література“, статті „Леся Українка“, „Із секретів поетичної творчості“ розвідка „Св. Климент у Корсуні“, „Причинки до історії староруської легенди“, „Карпато-руське письменство XVII — XVIII вв.“, „Про життя й діяльність Кониського“, „Михайло Старицький“ ..., „Король балагулів — А. Шамкевич“, „Шевченко і Єремія“, „Пісня про Правду й Неправду“, „Суспільно-політичні погляди Драгоманова“, „Слово о збуренні пекла“, „Студії над українськими народними піснями“, „Теорія і розвій історії літератури“, „Молода Україна“ і, нарешті, синтетична праця (1910 р.) „Нарис історії української літератури“ і т. д. і т. д. В цих і багатьох інших працях Франко великою мірою розв'язав поставлену перед собою проблему — створити наукову історію української літератури.

Працьовитість Франка — ученого, критика, публіциста й письменника — була вражаючою. Як свідчать сучасники, Іван Франко навіть при гостях не кидав своєї невтомної праці і, розмовляючи з ними, безупинно працював. Пригадаймо дивний образ Франка у М. М. Коцюбинського. Михайло Михайлович побачив Франка в його убогій хаті; там він сидів за столом, плив рибацькі сіти і водночас писав свою геніальну поему „Мойсей“.

Франко мав колосальну пам'ять. За словами самого Івана Яковича, пам'ять у нього вже з раннього дитинства була така, що лекцію історії, яку вчитель викладав цілу годину, Франко міг опісля продиктувати своїм товаришам майже слово в слово. Часто - густо згодом ця феноменальна пам'ять заступала Франкові книгозбірню. Аджеж власної наукової бібліотеки, в таких розмірах, як це конче потрібно мати науковому працівникові, І. Я. Франко, через скрутні матеріальні умови, ніколи не спромігся придбати.

В промові під час 25-річного ювілею його громадсько-літературної діяльності І. Я. Франко назвав себе невтомним пекарем, що виготовляє хліби для щоденного вжитку. Але ця щоденна напружена праця ніколи не



вала нудною для Франка. Він казав: „Праці своєї не покину ніколи; це — жодне геройство, а проста елементарна сила веде мене сею дорогою, яка моєї хлопської крові“.

І вже буди тяжко хворим, з паралізованими руками й ногами, він змистанно продовжував працювати, збагативши письменство і науку новими дорогоцінними здобутками. Як свідчать сучасники Франка, коли в 1909 р. він приїхав у Київ, то здивував усіх світлим розумом і блискучими науковими здібностями; невисипаюча творчість генія і могутня природа не могли примиритися з покаліченим хворобою тілом. Не мігши сам писати, він диктував свої думки, і під цю його диктовку зроджувались нові й нові праці, розвідки, статті, поезії... Франко тяжко терпів від жорстокої хвороби, що заважала йому творити. Ніби передбачаючи свої страждання, Франко вилив їх в словах своєї ранньої поезії:

Безсилля, — ах, яка страшная мука!  
Чуття ще в серці полум'ям горить,  
І думи рвуться, як орел ширить,  
Та воля, мов розбита, мов безрука...

Коли в 1898 році святкували 25-літній ювілей літературно-наукової роботи Франка, самий приготований Павликом до ювілею друкований список назв творів видатного українського ученого й письменника становив книжку на 127 сторінок. Та й після того Франко ні на хвилину не припиняв своєї плідної праці, і хоча точного підрахунку всіх Франкових творів ми ще й досі не маємо, але, мабуть, правий був один з західноукраїнських учених і біографів Франка, сказавши в день похорон великого письменника України, що той список треба було б, принаймні, подвоїти, тобто скласти вже обсягну, солідну книжку в понад 250 сторінок.

Тисячі творів — від ґрунтовної монографії чи великої повісті до дрібної, але завжди глибокозмістовної рецензії або замітки та до прекрасного віршу — такий є скарб, така є спадщина, що її залишив нам славетний син українського народу.

В день похорон Франка одна з львівських газет відзначала, що ні один з українських письменників і учених не мав такої „ненаситної цікавості до всього людського, в усіх часах і землях“, як Ів. Франко. І справді: „Все, чим цікавився людський дух на протязі століть і тисячоліть свого розвитку, все, чим жили і живуть народи та племена всіх частин світу, всі можливі області життя й думки, — для всього того жеврів пристрасний інтерес в душі Франка. І то не була сама тільки поверхова цікавість, що легко насичується й пересичується, а цікавість діяльна, невтомно, ненаситно діяльна. Старий Єгипет чи Ассірія, Платон чи Спіноза, Шекспірова Англія чи архієпископ Австралії, Дантові середні віки чи американський капіталізм, Верлен чи К. Майер, парцеляція чи індемнізація, душа польських повстанців чи гуцульських опришків, Хмельницький чи діячі великої революції, візантійська декаденція чи простота народної поезії, „Фауст“ Гете чи „Чернець“ Шевченка, денник чи науковий журнал, філологія чи філософія, — і хто в силі бодай приблизно перелічити ті області життя цілого людства, на які злітав невисипаючий дух Франка, в які він вривався, які він наново в собі переживав!“ („Пам'яті Івана Франка“. Л. 1916),



Уся грандіозна праця Франка, ученого - демократа в науці, скрізь і завжди спрямовувалась його єдиним пристрасним бажанням — здобути щастя трудовому народові України. Сам Франко про це казав так:

„Головну увагу клав я завжди на здобування загальнолюдських прав, бо знав, що народ, здобуваючи собі загальнолюдські права, тим самим здобуває собі ті національні права.“

І сам я в усій своїй діяльності бажав бути не поетом, не вченим, не публіцистом, а поперед усього чоловіком“.

Відповідаючи Драгоманову, що критикував широту наукової роботи Франка, останній казав:

„Може бути, що сей брак концентрації зашкодив мені, як писемникові, але у нас довше потрібні будуть такі, як я, щоб розбуджували інтерес до духовного життя і громадили матеріал, обтесаний бодай з грубого. Фундаменти все так будуються; а тільки на таких фундаментах може з часом здвигнутися пишне, сміле склепіння“.

Про свій обов'язок перед народом, обов'язок людини високої інтелектуальної культури, Ів. Франко висловлювався завжди як щирий демократ, для якого скарби знання й освіти, що з них мають змогу користати люди розумової праці — інтелігенція, є великий борг перед темним, гнобленим народом.

Яскраво підкреслював Іван Франко суспільнонародну основу своєї повсякденної ціложиттєвої праці на користь трудових мас в передмові (польською мовою) до збірки „Галицькі образки“ („Obrazki galicyjskie“).

... Як син українського селянина, вигодуваний чорним мужицьким хлібом, працею твердих мужицьких рук, почуваю себе до обов'язку панциною цілого життя відробити ті шеляги, які видала мужицька рука на те, щоб я міг піднятися на висоту, де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали...”

Франко знає, що тяжко йому піднятися на ці верховини в умовах панування гнобительського поміщицько-буржуазного соціального ладу. Але з радістю бачить Франко, як народ ще „гноблений, темний і деморалізований“, ще й „нині убогий, слабкий і безпорадний, та все-таки підноситься, відчуває у щораз ширших масах жадобу світла, правди і справедливості, і шукає до них шляхів“. (Там же). Отже, каже Франко: „варто працювати для цього народу, і ніяка чесна праця не піде на марне“.

Весь життєвий шлях Франка і був заповнений цією чесною працею на користь трудовому народові; служити інтересам свого рідного народу та загальнолюдським гуманним ідеям було єдиним провідним прагненням Франка — політичного діяча, публіциста, письменника і, зокрема, наукового працівника - дослідника.

„З світочем науки проти брехні й тьми“ вступає в життя Франко, вступає з тим, щоб нести „між народ похилий вольності слова“, щоб боротися з реакційною псевдонаукою польської шляхти і галицьких „дипломатів“ попів, щоб творити науку передову, прогресивну, щоб

Проти рожна перти,  
Проти хвиль плисти,  
Сміло аж до смерті  
Хрест важкий нести.



Бо тільки передовою наукою та „війною кривавою“ можна „перевернути“  
д насильства й темряви.

„Вам страшно тої огняної хвилі“ — звертається Франко до буржуазної  
лицької інтелігенції, що лякалась революції, вбачаючи в ній загибель куль-  
ри, освіти, науки.

Ви боїтесь, щоби криваві хвилі  
Не потекли і не підмили дім  
Блискучої освіти, не змулили  
Швидкого поступу думок зовсім?  
Не бійтеся! В кривавих хвилях навалі  
Не згине думка, правда і добро,  
Лиш краще, ширше розів'ється далі ...

Провідною мелодією в усіх творах Франка дзвенить пристрасне бажан-  
ня його бути повною, всебічною, цілою людиною з усіма людськими пори-  
аннями, терпіннями, стражданнями й радощами, зусиллями й сподіваннями ...

Лиш хто любить, терпить,  
В кім кров живо кипить,

. . . . .

Кого бій ще манить,  
А добро веселить,—  
Той цілий чоловік.

Тож, сли всю жизни путь  
Чоловіком цілим  
Не прийдеш тобі быть,  
Будь хоч хвиличку ним.

Сам Іван Франко був таким „цілим чоловіком“ не хвилиночку, а пов-  
нотою все своє життя. І звідси випливало коло його інтересів і діяльності, зо-  
крема — його широкий, демократичний, культурно-науковий світогляд. До  
завдань своєї наукової роботи — історика української літератури Франко  
підійшов як демократ, несучи прапор з девізом: „Наша ціль — людське  
щастя і воля, розум владний без віри основ“.



## БІБЛІОГРАФІЯ

### *Леонід Шutow — „Знамя полка“*

Держлітвидав. Київ, 1940 р. Стор. 253.

Тематика громадянської війни викликала до життя десятки кращих книжок в нашій літературі — від «Чапаєва» Д. Фурманова до «Кочубея» А. Первенцова, «Вершників» Ю. Яновського і «Хліба» А. Толстого. Надрукований в другій книзі журналу «Знамя» роман харківського письменника Леоніда Шutowа «Знамя полка» також присвячений героїці і людям громадянської війни. Події в цьому романі розгортаються на фоні сміливого переходу червоних ешелонів після перемоги під Царицином з Катеринослава на Сивільниково. Цей період громадянської війни вже неодноразово опрацьовували радянські письменники. Але роман Шutowа хоч і з'являється на кілька років пізніше від цих книжок, всеж в ніякій мірі не повторює їх і безперечно має самостійну художню цінність.

Перший пролетарський полк прямує з боями вперед — крізь безкраї українські степи. Полк свято оберігає як символ безсмертя своєї справи і непорушної єдності з усією революційною Республікою — бойовий червоний прапор: «Рабочий полководець Клим вручил полку знамя, и каждый боец дал клятву с честью пронести его до полной победы над врагом». Вмирає поранений в бою відважний командир полку Ромашкін. Тяжко переживають бійці Першого пролетарського полку цю втрату. Але треба пробиватися вперед. І на чолі полку стає найближчий помічник Ромашкіна — Ладунія: «Обещал Ромашкин командарму Ворошилову пронести знамя к стенам Кремля — обещание будет выполнено».

Події в романі розгортаються далі. Ладунія одержує відповідальне доручення революційного командування, і на чолі полку встає новий бойовий командир Семен Ведерніков. Крізь всі бої і численні іспити проносить Ведерніков прапор полка — вкритий славою й кров'ю героїв. Доля прапору в значній мірі символізує і долю цього полку. Коли після залізничної катастрофи Ведерніков лише з двома помічниками — адъютантом Гавриличем і бойовим вихованцем полку Андрюшкою йдуть на з'єднання з дивізією, командир зберігає прапор при собі, чи вірніше на собі. Спокійно і виразно каже про це письменник: «Полковое знамя Гаврилич содрал с древка, отдал Семену. Скинув гимнастерку, Семен обмотался знаменем». По дорозі товариші потрапляють в пастку: куркулеві Панченкові вдалося захопити їх зненацька під час сну. І от разом з Гавриличем і Андрюшкою стоїть Семен Ведерніков перед розстрілом біля свіжо виритої ями: «Семен увидел неровное дно ямы, дрогнул и отступил назад. Упасть в эту яму трупом вместе с боевым полотнищем полка, в тихий полдень? Пробьет сердце пуля, свалит знамя, истлеет оно в земле и никогда не просумит больше на новых путях и дорогах; никогда не поведет в новые бои». Ні, прапор не може загинути, мусять жити



відважні бійці. Їх врятовує червоний кавалерійський роз'їзд. Один з вершників ще на ходу звернувся до врятованих з запитанням про те, хто вони такі. «Семен сорвал с головы фуражку.— Первый пролетарский полк,— товарищи! — Полк,— удивленно протянул голос.— Мало вас от полка осталось».

Мало людей залишилось від Першого пролетарського полку. Але невдовзі він поновлюється сотнями нових мужніх революціонерів. Робітники і залізничники стають під славний полковий прапор. «Вот наше знамя,— каже, звертаючись до своїх товаришів, організатор робітничих загонів Іван Кочерга,— на нем дорогая кровь наших товарищей, павших в бою. Никогда не упасть этому знамени на поле битвы. Найдутся руки, что поддержат его, возьмут и понесут вперед. Вот оно в наших руках!» Так здійснюється клятва першого командира Першого пролетарського полку — пронести прапор до Кремля...

Твір Шутова з епохи громадянської війни фактично звучить як поема про непереможний прапор революції і про відважних людей, що проносять цей прапор, освітлені його благородним полум'ям.

Слово поеми ми згадали не випадково. «Знамя полка» має багато елементів епічної поезії. По-справжньому поетичні у письменника численні описи природи. Вже самий вступ до книги звучить як поезія про широкі й нескончимі степи українські: «Тиха и задумчива степь, памятниками бывших боев стоят курганы, и вечный ветер то тихий и ласковый, то бурный и злой, овеивает их. Кем только, степь, твой простор не был выхожен, кто только не хотел тобою владеть и зачерпнуть шелоном Дону...» Схвильований описом викликає в пам'яті читача великого Гоголя. Пригадуються також і «Вершники» Яновського, чия творча індивідуальність, як відомо, оформлювалась під благотворним впливом Гоголя. Але все це зовсім не виключає своєрідності і свіжості як щойно наведеного опису, так і багатьох інших малюнків природи, що є в книзі «Знамя полка».

Романтична піднесеність і поетичність характерні не лише для описів природи, вони позначились також і на змалюванні героїв книги та й на всій її композиції. Внутрішній світ своїх героїв Шутов намагається розкривати своєрідно і глибоко. Треба відразу ж сказати, що це йому пощастило лише по відношенню до двох-трьох з півдесятка основних діючих персонажів твору. Надзвичайно вдало з цього погляду опрацював письменник перші розділи книги, присвячені першому командирові полку Ромашкіну. Шутов не дає звичайної спокійної розповіді. Змальовуючи прекрасну і неспокійну смерть Ромашкіна він, так би мовити, напливом зображує окремі епізоди його бойового життя. Різко й цілком доречно звучать окремі деталі, дані письменником в спеціально збільшеному (може до символічного звучання) плані. Лише одна деталь вийшла тут зовсім недоречною. Ромашкін в передсмертні хвилини неодноразово згадує про офіцерську шинелю Чапичева (забитий в бою соратник Ромашкіна). Для чого всі ці недоречні згадки — зовсім незрозуміло.

Зображенню вчинків, усього внутрішнього світу двох інших командирів Першого пролетарського полку Ладунії та Ведернікова Шутов присвятив значно більше місця, але вони зроблені з меншою силою, не так запам'ятовуються як Ромашкін. Найвдаліші серед сторінок, присвячених Ладунії — це епізод, коли він, з доручення вищого командування, їде на переговори з Махно. Розумно, мужньо, з великим почуттям власної гідності тримає себе коман-



дир - більшовик в махновському штабі, оточений озвірілими, сп'янілими бандитами. Про Ведернікова надовго залишається в пам'яті читача перш за все те, як він сам відчув в собі командира. Коли треба, Ведерніков діє швидко й рішучо, не зупиняючись навіть перед тим, щоб власноручно забити партизана, який відмовився виконати його наказ.

Багато уваги приділив автор ад'ютантові Гавриличу та особливо подивовому вихованцю Андрюшці. Але ж вдалим ці образи назвати не можна. Значно кращими вийшли деякі епізодичні герої книги: боєць Анастасенко з його зворушливим звертанням до коней — «Товарищи кони» і мріями повернутися після закінчення війни в рідне село й відразу ж поїхати за нареченою; червона сестра Маринка, яка настільки боляче зустріла звістку про смерть коханої людини, що поранений червоноармієць (Маринка саме перенесла йому рану) звернувся до неї з словами: «Больно вам, сестрица, идите поплачьте, а я потерплю». Ще про одного персонажа книги треба обов'язково згадати. Шутов присвятив йому лише одну сторінку, але ж ця сторінка написана просто майстерно й безперечно належить до найкращих в книзі. Персонаж цей навіть немає власного імені. Це «веснушчатый красноармеец в синих обмотках». Поранений, він лежав у госпіталі, і підчас спільної евакуації його помилково залишили. Коли він прокинувся й на милицях вийшов на вулицю, там вже з'явилися білокозачі роз'їзди. Згадана сторінка якраз і описує, як білобандити вбивають цього пораненого червоноармійця...

В книзі «Знамя полка» знайшло певне місце й зображення ворогів революції. Шутов дав стислий і по змозі точний опис Махна, а також його помічника Чорта й анархіста Фільки Шам - Шам. Кількома різними рисами створені вдалі портрети куркулів Чариса і Панченка. Не пощастило лише Шутову з показом білих офіцерів. Кількісно він написав про них значно більше, ніж про Махна, або про Чариса, алеж якісно це стоїть на незрівняно нижчому рівні. Невже постаті командира бронепоезда «Ледяной поход» Воронського та його помічника Константинова написані Шутувим — автором стільки хороших сторінок і образів? Вони скоріше нагадують зовсім недоречно в плані розглядуваного твору пародію на аналогічних персонажів з відомої повісті Вс. Іванова «Бронепоезд».

Всіх своїх позитивних героїв описує письменник в піднесено-романтичному тоні. Алеж це не значить, що книга «Знамя полка» звучить одноманітно — одностонно, скажемо, що в ній сполучаються поетичність, яка переходить місцями в пісенність з реалістично-психологічним зображенням внутрішнього світу людей. Ні, палітра письменника значно багатша, і в ній знаходять собі місце також сатирично-гумористичні елементи. Маючи перед собою такий прекрасний приклад, як епопея М. Шолохова «Тихий Дон», Шутов не побоюється використати звичний, навіть традиційний для книг про війну засіб: розповіді солдатів-балагурів. Всі ці солдатські оповідання написані з безперечним тактом і значно пожвавлюють книгу. Найбільш вдалі з цього погляду короткі історії червоноармійця Ладонкіна, особливо історія про те, як його батько попав в гості до Карла Маркса.

Використовує Шутов також там, де це потрібно, й анекдоти, вірніше окремі анекдотичні вирази. Письменникові не зрадило почуття міри; у досить великий твір він включив не більше п'ятьох-шістьох подібних виразів, і всі вони безумовно доречні. Ось один-два приклади. В уяві Андрюшки



проноситься його дитинство. Пригадує він і грозу своїх дитячих років — двірника Єгора. Цей двірник — пасивний виконавець волі крамарів і власниці будинку, постійно ганявся за дітьми бідняків, лупцював їх. «На то они и сорванцы, чтобы бить их, как распросучьих детей,— сказав Єгор.— Меня мой батя лупил лаптями, вот и вышел из меня дворник. Кто его знает, лупи меня батя сапогами, может я околоточным надзирателем был бы...» Цілком влучна також розповідь Гаврилича про смерть діда Панаса — «такой мирный дед, и от артиллерийского снаряда умер»; анекдотична відповідь старого селянина на запитання Ведернікова про те, що він робить з книжками з панського будинку та ін.

Ми вже зауважували, що композиція книги «Знамя полка» цілком випливає з усього її романтичного спрямування. «Знамя полка» не має гострого захоплюючого сюжету, це своєрідна хроніка зв'язана з бойовою історією пролетарського полку. Значну функцію відіграють в композиції книги численні описи природи, про які ми вже говорили. Але ж найважливішим композиційним чинником стала в ній доля полкового прапора, мотив увічнення цього прапора та безсмертя клятви командира Ромашкіна. Останній мотив у заключній частині книги фактично стає основним. Його художній вираз Шутов подає в зв'язку з цікавою постаттю, про яку ми досі спеціально не згадували — постаттю старого українського бандуриста.

Вперше про старика бандуриста згадується в розповіді червоноармійця Анастасенка. Анастасенко каже, що якось, коли його і кількох інших бійців везли поранених до санітарного поїзда, на шляху коло криниці підійшов до них дід, сивий, з бандурою й торбою на плечі. «Ходит старик по селам, песни поет, хлеб просит,— розповідає Анастасенко.— Так жалко мне стало, что нечего дать деду». Але ж дід не думав просити, він сам роздає з своєї торбини хліб червоноармійцям. На запитання Анастасенка, чи зможе він скласти думку про славі діла полку, дід відповідає: «Могу и складу, сыну, такую думаю, что за сердце людей будет брать, и как цветок бессмертный никогда не завянет...» Останні сторінки книги подають хвилюючу картину: дід співає виплекану ним на протязі місяців натхненну думу про червоне військо, про командира Ромашкіна, який одержує подяку від самого Леніна; боець Анастасенко, що вийшов вже з госпіталю, садовить діда бандуриста на тачанку й вони разом з непереможним пролетарським полком прямують до Чорного моря...

Своєрідна композиція книги «Знамя полка» має й певні хиби. До них стосується перш за все нечіткість, невиразність окремих розділів. Місцями неясно, де саме і коли відбуваються описувані події. Занадто часто повертається Шутов до деяких вже раніш змальованих епізодів і це позбавляє книгу потрібної чіткості і ясності. Зайві повторення взагалі, є дуже відчутною хибою твору Шутова. Він, наприклад, майже всіх основних героїв примушує пригадувати свої юнацькі роки й «золоте дитинство». Взагалі кажучи, згадки про дитинство абсолютно закономірні, але ж не треба робити цей засіб універсальним. До того ж деякі герої книги пригадують просто однакові моменти (наприклад, і Ромашкін і Ведерніков пригадують вечори, проведені на кладовищі), а інші довго й одноманітно повертаються до тих самих дитячих переживань (особливо одноманітні й нецікаві розповіді про Андрюшчини історії з голубами).



Більша частина всіх цих спогадів просто зайва. Їх легко можна знати, і «Знамя полка» від цього лише виграє. Виграло воно б і тоді, коли б ми креслили ряд зайвих описів, яких все ж таки чимало є в книзі. Ми розуміємо значення художньої деталі в літературі; вміло й доречно наведено, вона робить живими, психологічно переконливими ті або інші картини і переживання. Таких деталей у Шутова багато. Але чимало є і зовсім зайвих, смисл яких неясний. Ми вже згадували про одну таку невдачу, непотрібну деталь: настирливі і все ж таки нічим не виправдані згадки Ромашкіна про офіцерську шинелю Чапичева. Взагалі, Шутов не переборює ще в собі нахилу до дрібязкової описовості, до глибокодумного накопичення дрібниць — не цікавих і не потрібних для твору. Наведемо ще один, але дуже переконливий, на наш погляд, приклад: «Семен подошел к зеркальцу в простенке, рассмотрел царапину на щеке. Царапина была легкой, не стоящей внимания. Семен присел на скрипучий табурет. Сверчок разошелся и трещал без перерыва. На подоконнике, к высохшей корке хлеба спешил черный усатый таракан. Поводя усами, он остановился возле корки, обошел ее кругом и побегал назад в свою тараканью щель». Цілком зрозуміло, що вся ця історія з тараканом далі ніякої ролі не відіграє; те, що Семен Ведерников спостерігає за ним так довго, ніяк не характеризує його настрою (абсолютно достатньо вже того, що він підходить до люстерка й уважно роздивляється царапину на щоці). А потрапив цей таракан на сторінки книги лише тому, що автор в даному разі писав до певної міри фотографічно, натуралістично.

Георг Брандес колись, критикуючи братів Е. і Ж. Гонкур за захоплення натуралістичними пасивно-фотографічними описами, навів для прикладу такий пейзаж з одного їхнього твору: «Человек, очевидно, для того, чтобы связать свой овес, погрузил связку соломы в воду, в легкой ряби которой отражался тростник, деревья, облака, с их ясными очертаниями, а под последнею аркою старого моста, совсем вблизи от нее, выступала из тени половина рыжей коровы, медленно пившей: она подымала свою белую морду, с которой вода стекала вниз тонкою струей и погружалась в безмолвную жвачку». В цьому пейзажі нібито все добре ... крім «половины рыжей коровы». Оця «половина рыжей коровы» — не деталь художнього твору, а фотографічна натуралістична фіксація як і в Шутова «черный усатый таракан ...»

Ми досі нічого не сказали про мову книги. Над мовою автор, видно, працював довго і продумано. Правда, зустрічаються у Шутова окремі недопрацьовані речення (наприклад: «тяжелый грохот нарушил и вдребезги разбил тишину ночного затишья», — поперше, тут зовсім не потрібна тавтологія «тишина затишья», а подруге, коли вже вживати такий вираз, як «вдребезги разбил», то попереднє «нарушил» — явно зайве). Але подібних невдалих речень дуже небагато. Мова книги «Знамя полка» в основному проста, виразна, і там, де це потрібно, яскраво піднесена. Власна мова деяких персонажів забарвлена українськими словами і письменник зробив це розумно, з смаком і знанням української мови. Взагалі український колорит забарвлює і прикрашує чимало розділів книги. Особливо добре вийшло це в розділі, де змальовано діда-бандуриста, що виконує свою думу про Перший пролетарський полк.

Люди, зображені Шутим, живуть, мислять, рухаються. Вони знають, що



іке життя й для них нічого мертвого не існує, з того, що справді не є  
ертвим. «Та хочеш — верь, а хочеш — не верь» — каже один боєць, звер-  
ючись до свого товариша командира, — «а живе земля своєю життям  
обой. Нужно к земле прислушаться, приглядеться и поймешь ее. Туманом  
на дышет, молодое зелье (тут би потрібно «зелень». — Г. Г.) к свету толкает :  
ди, мол, выбирайся, к солнышку тянись ; ручьями и водами разговаривает».   
е каже селянин. Але ось до розмови втручається юнак — робітник. «Ты  
земле, — каже він, — а знаешь, что и домна тоже живет, и ее понимать надо.  
е всякий голос ее распознает, когда она доброй и тихой бывает, а когда  
ердится и закозлится может. Когда домна рассердится, беда...»

Леонід Шутов написав живу, хорошу книгу. Ми будемо чекати від об-  
арованого письменника нових творів, в яких, сподіваємось, вже не буде тих  
іб, що все ж таки є в романі «Знамя полка».

Г. Гельфандбейн.

## Біографія народного героя<sup>1</sup>

Написати біографію видатного історичного діяча — значить розповісти чи-  
тачеві яскраво і захоплююче історичну правду про конкретну епоху, виді-  
ливши в цій розповіді те основне, провідне, прогресивне в біографії героя, за-  
по він має любов і шану нащадків. Разом з тим не треба ретушувати рис  
ього історичного обличчя, підмальовуючи його під нашого сучасника. Треба  
відтінити і ті риси, що були характерні для тієї епохи, що робили героя лю-  
диною свого часу.

Про Богдана Хмельницького написано багато історичних наукових і на-  
уково-популярних праць і художніх творів. Образ цього українського геть-  
мана в історичній літературі викликав багато і суперечок і суперечливих оці-  
нок. Оцінка всієї діяльності цього видатного діяча, вірного сина українського  
народу, була то панегірична, то охаююча — все залежало від класової і на-  
ціональної, точніше, націоналістичної позиції істориків. І лише зараз, в ста-  
лінську епоху, наші радянські історики можуть дати правдивий облік Богда-  
на, дати правдиву оцінку його діям на основі марксо-ленінської історичної  
науки. Тому з великим інтересом ми почали читати книгу К. Осипова «Бог-  
дан Хмельницький», що нещодавно вийшла в серії «Жизнь замечательных  
людей». І, прочитавши її, гаряче рекомендуємо нашому читачеві. Книга Оси-  
пова заслуговує на якнайширше ознайомлення з нею читача, що любить  
історію свого народу. В ній в напівбелетристичній формі розказано про одну  
з найгероїчних сторінок життя і боротьби українського народу, а саме про  
переможну і успішну боротьбу при допомозі російського народу з одвічним  
ворогом — польськими панами в 1648 — 1654 роках. К. Осипов в основному  
створив правдивий образ Богдана Хмельницького, дав правдиве тлумачення  
і оцінку його діяльності. Створив автор і багатобарвну історичну картину  
тодішньої епохи. Основна творча і історична удача письменника в тому, що  
він образ Богдана дав не в статичній, а в динамічній. Показав, як зростала ідей-  
ність гетьмана, як Богдан із класового, або точніше «сословно-козацького»

<sup>1</sup> К. Осипов. «Богдан Хмельницкий». Ж. З. Л. Изд-во «Молодая Гвардия», Москва, 1939 г.,  
ст. 414. Цена 6 руб.



ватажка ви́ростав в народного во́ждя. Історично переконливо і правдиво написав автор і двоїстість вчинків Богдана, коли корисні, класові інтереси гнали інтереси загальнонаціональні, народні. І ця об'єктивна розповідь сильніше відтінює велич Хмельницького. Завжди в рішучий момент загальні національні інтереси брали гору над користолобними, класовими. В цьому відношенні книга К. Осипова допоможе нашим українським письменникам, які працюють в галузі історичного роману, знаходити правильну тенденцію в відтворенні історичних персонажів. На жаль, у нас в художній літературі історичних осіб, в тому числі і таких, як Богдана Хмельницького, Богунів відтворюють подекуди спрошено. Одразу наділяють ці історичні образи величезними, унікаючими свідомо чи несвідомо, багатогранності їх. І виходить, що це симпатичні люди, але позбавлені життєвих рис конкретної історичної епохи.образи виходять статичні. Ця застиглість збіднює самий історичний образ, позбавляє його внутрішнього розвитку, схематизує його. В передмові К. Осипов пише: «Хмельницький — бесспорно национальный герой украинского народа; имя его было боевым знаменем этого народа во время великой борьбы за свержение чужеземного ига». І далі, кажучи про двоїстість вчинків Хмельницького, автор пише: «Из этого вытекает одно дополнительное требование: биография всякого исторического деятеля, в сущности, перерастает в историческую монографию, то - есть в подробное изложение событий, с которыми связан этот деятель». Ця основна думка автора червоною ниткою проходить крізь усю книгу. К. Осипов в ній використав багатющий історико-фактичний матеріал і на цьому барвистому фоні намалював Богдана. Проте, ми не можемо не одмітити, що таке завдання вимагає і історичної оригінальності дослідження. Подекуди це є. Зокрема в освітленні взаємин євреїв з українцями. Науковими даними автор вщент руйнує буржуазно-історичну концепцію про так звану національну ворожнечу, показує класові коріння цієї ворожнечі. Але щодо цього, ми можемо дещо закинути авторові. В творі дуже помітні джерела. Автор, правда, інколи по своєму оцінює історичні факти, але не завжди. Часом К. Осипов більше описує події за іншими істориками, аніж аналізує їх. Так, описуючи врятування польського короля Хмельницьким під Зборовим, К. Осипов скромно, як про другорядну причину пише про «пиетет к особе короля». На нашу думку тут справа складніша. Нагадаймо слова товариша Сталіна: «криме того, говоря о Разине и Пугачеве, никогда не надо забывать, что они были царистами: они выступали против помещиков, но за «хорошего царя». Очевидно, що і Богдан крім усього, не тільки схоронив піетет, але до деякої міри і не уявляв собі можливості бути без царя чи короля. Та й соціальна база Хмельницького диктувала йому це. Це не забобони селянства, як у Пугачова і Разіна, а до певної міри частка світогляду шляхтича. Другий момент, надто туманно К. Осипов описує роль Хмельницького в Білоцерківській бійці (ст. 307). Історик не тільки повинен переказувати історичні документи, але уміти сміливо давати свою оцінку на основі всього розвитку подій. Цього в багатьох місцях бракує в монографії Осипова. І особливо в тих місцях, де в діяльності Б. Хмельницького виразно проступають користолобні, класові вчинки. Зокрема нам здається спірним трактування К. Осипова про приближення до себе Хмельницьким Ів. Виговського. І сам образ Ів. Виговського К. Осипов трактує двояко: то це «козацький Цицерон», то «лукавый карьерист, заботившийся о личных интересах



«...наравненно больше, чем о жизненных нуждах украинского народа» (ст. 221). Друга характеристика, на нашу думку, цілком історично правдива. Але вона виключає першу. І наближення Ів. Виговського пояснюється не тим, що він «ввічаний», а тим, що егоїстичні, класові інтереси Хмельницького і Виговського були ближчі, ніж, скажімо, інтереси Максима Кривоноса і Хмельницького. І тому пояснення «самотності» Богдана (ст. 173) звучить швидше як пояснення психологічного порядку, а не пояснення історика - дослідника. На перб авторові треба поставити й те, що він приділив багато уваги різним «айдам і «проходимцам» типу Виговського, і дуже мало приділив уваги вивітленню таких постатей, як Максим Кривонос, Федір (Іван) Богун. Обмежитись в монографії тим, що це «рубаки», надто мало. І особливо щодо Богуну. Виписуючи виступ Богуну проти приєднання України до московського царства — Осипов оцінює його так: «Вслед за Гурским выступил козацкий любимец Богун. Он произнес речь, в которой отразилась вся боязнь козацкой верхушки пред московским самодержавием». На нашу думку тут К. Осипов виступає проти історичної правди. Справа в тому, що козацьку верхівку репрезентував Виговський, Тетеря і інші, а Богун був виразником голоти, попеліства і навіть селянства. Що це так,— свідчить вся відома нам з історичних документів діяльність полковника Богуну. І сам автор, наводячи нижче зміст цієї промови стверджує це. «В народе Московском владычествует самое неключимое рабство и невольничество,— говорил Богун с жаром.— У них, кроме божьего да царского, ничего собственного нет и быть не может, и человеки по их мыслям, произведены в свет будто для того, чтобы в нем не иметь ничего и только рабствовать. Самые вельможи и бояре московские титулуются обыкновенно рабами царскими. Простые же люди почитаются крепостными, они продаются на торжищах и нередко промениваются на собак...» І Осипов пише: «Взятые сами по себе, соображения Богуну были правильны. Но в условиях конкретной обстановки момента они должны были звучать столь же неубедительно, как и «символы» Гурского» (ст. 334). Не в непереконливості доводів справа. А в тому, що становище Богуну в цей період було аналогічне становищу Томаса Мюнцера в 1525 р. Це була трагедія вождя скрайньої лівої партії, для успішної діяльності якої не було об'єктивних умов. Таке, на нашу думку, пояснення треба шукати для позиції Богуну. Проте, історична значимість Богуну в тому, що він зумів пройти з народом до кінця, про що розповідає К. Осипов (ст. 374-375). За це і схоронив в своїй пам'яті народ образ Богуну, як образ чесного, безстрашного рицаря. І це треба було б підкреслити. Оці згадані мною і інші недоліки книги мають своє коріння в тому, що К. Осипов інколи замість сміливої постави питання, обмежується лише описом фактів, незавжди послідовно проводить свої історичні концепції.

В цілому ж автор добре виконав своє завдання: дати біографію українського народного героя. «Две задачи, неразрывно между собой связанные наметил и блестяще разрешил гетман: смести польское иго и соединиться с Москвой. И за это, за непоколебимую преданность своей великой идее, за глубокий патриотизм, за умение страстно ненавидеть, страстно желать победы над врагами своей родины, простится ему то черное, что гнездилося в его душе, питаясь ядовитыми соками полуварварской эпохи» (ст. 409).

К. Осипов написав соковито, з знанням справи, портрет Богдана Хмель-



ницького в усій його суперечності, в усій багатогранності, і цим яскравіше виявив велич гетьмана, його роль, а ніж ходульні, надто «героїчні» порівняння.

Автор яскраво показав блискучий період української історії, мужність героїзм українського народу, що разом і за допомогою російського народу звільнився від лядської кормиги.

Такі книги збуджують почуття гордості за свій народ, за його славних діячів і вчать ще палкіше любити свою щасливу, вільну Радянську Україну, культивують прекрасне почуття радянського патріотизму.

Андрій Ключа.

## О. Кісельов — „Павло Грабовський“. (Його життя та діяльність)

Держлітвидав. Київ, 1940. Стор. 136.

Життєвий шлях і творчість Грабовського до останнього часу майже не були об'єктом пильного дослідження. Класовість позицій буржуазних літературознавців промовисто виявлялася в бажанні будь-що-будь залишити в тіні величну постать революційного поета. За часів радянської влади буржуазні націоналісти також уперто замовчували поетичну спадщину Грабовського. Наслідком цього широкі кола радянських читачів мали змогу познайомитися з творами Грабовського лише за останніх років. Робота О. І. Кісельова заповнює велику прогалину в українському радянському літературознавстві. Кісельов дав нашому читачеві першу досить повну біографію Павла Арсеновича. Дослідникові довелося проробити складну кропітку роботу по збиранню сировинного матеріалу. Він використав матеріали колишнього архіву департаменту поліції, архіву харківського губернатора, Харківського губерніського жандармського управління, Іркутського губерніського управління, неопубліковані листи Павла Арсеновича до Грінченка. Користуючися з цих нових матеріалів та поєднуючи їх із більш відомими, авторові вдалося дуже яскраво відтворити привабливий образ борця - революціонера. Автор дбає не тільки про те, щоб дати хронологічно - послідовний виклад подій з життя Грабовського, але й з любов'ю відтворює внутрішній світ Павла Арсеновича, його переживання, високі моральні якості цієї мужньої людини. Ясний простий виклад робить книжку приступною для кожного. Автор часто користується цитатами з першоджерел. Зі сторінок розвідки промовляють живі свідки та офіційні документи. Ця документалізація робить розвідку більш переконливою і особливо цікавою для літературознавців, являючи наочний доказ того, як робота над архівним матеріалом може збагатити дослідника новими біографічними фактами з життя письменника.

Хібою роботи, на нашу думку, є те, що автор не надав їй характеру монографічності. Опубліковані матеріали Кісельов використав широко, але не вичерпно. Майже зовсім в стороні залишив він питання про взаємини українського поета з П. Ф. Якубовичем. Автор сам зазначає, що він не досить використав факти зі спогадів Рклицького, і надсилає читача до збірника «Література», де ці спогади вміщені. Алеж відомо, що збірник «Література»,



журнал «Русское богатство», «Літературно-науковий вісник» тощо, джерела, яких знаходимо публікації про Грабовського, для широкого читача неприступні, бо всі вони стали бібліографічною рідкістю. О. І. Кісельов не мав наміру дати розвідки про творчість Грабовського, він, як бачимо з заголовку передмови, поставив перед собою завдання написати лише біографію видатого поета. І дійсно, він обмежується лише побіжними зауваженнями про творчість поета, не заглиблюючись в її аналіз, характеризує лише мотиви творчості, головні ідеї. Лише в одному місці він пробує дати елементи стилістичного аналізу, спiniaючись на зіставленні двох редакцій поезії «Я не співець чудової природи» (стор. 99—100). В цілому ж ми не знайдемо в книзі стилістичного аналізу, аналізу мовних особливостей поезії, розкриття специфіки художніх образів поета. Обминувши всі ці моменти літературного аналізу, автор обійшов також питання про місце Грабовського в розвитку української літератури. Тут він обмежився лише зауваженнями про наступний ідейний зв'язок поезії Грабовського з Шевченком. Навряд чи можна виправдати таке звуження теми досліджу. Адажеж ясно, що ми передусім цінуємо Грабовського не як громадського діяча, а як визначного революційного поета. Грабовський був поетом-професіоналом, багатом його творам властива висока технічна майстерність, його поезії мають своєрідний, одному йому властивий колорит. Деякі його переклади — блискучі зразки версифікації. Про все те треба було докладно сказати навіть в розвідці біографічного характеру, тим більше, що ювілейна дата була відзначена видрукуванням тільки однієї цієї книжки про Грабовського.

*Юрій Блохин.*

---

Р е д а к ц і я: П. Ходченко (в. о. редактора), Ів. Сенченко, Ст. Крижанівський  
(заступники редактора)

Адреса редакції: Харків, Чернишевська вул., 59. Тел. 7-37-82

---

Видає Державне Літературне Видавництво



## *Шановний товаришу!*

Держлітвидав в наступному 1941 році передбачає видавати переважно класичну літературу і кращі твори сучасних радянських та іноземних письменників.

В свій план Держлітвидав передбачає включити також і твори сучасних українських письменників, що друкувалися по журналах і вже стали відомими читачам.

Бажаючи врахувати при складанні плану попит читачів, Держлітвидав звертається до Вас з проханням висловити свою думку з приводу творів, що Ви читали в журналах, зокрема таких:

1. Л. Смілянський „Михайло Коцюбинський“ („Радянська література“, 1939 р., № 8 — 9, 10, 11). 2. Ейльман „Я здобуваю чесність“ („Радянська література“, 1939 р., № 8 — 9, 10). 3. Баш Я. „Береги вогня“ („Радянська література“, 1938 р., № 8, 9, 10). 4. Кузьміч В. „Вишняки“ („Літературний журнал“, 1939 р., № 1, 2, 7, 8). 5. Торін „Повість про славних воїнів“ („Радянська література“ 1940 р., № 6, 7).

Крім цього напишіть нам, яких саме книг чекаєте Ви від Держлітвидава з класичної літератури, що саме із сучасної літератури доцільно було б перевидати.

Ваші думки і побажання допоможуть видавництву скласти план, який дійсно задовольнить попит і вимоги радянських читачів та бібліотек.

*Держлітвидав*

Листи надсилайте:

Київ, Пушкінська вул. № 8,  
Держлітвидав, Масовий сектор.



ВІД РЕДАКЦІЇ  
„ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ“  
та ДЕРЖАВНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО  
ВИДАВНИЦТВА

До редакції місячника „Літературний журнал“ надходять листи і грошові перекази від організацій і окремих громадян з проханням прийняти від них передплату на місячник „Літературний журнал“.

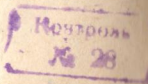
Редакція і Видавництво повідомляють, що передплату на місячник „Літературний журнал“ приймають тільки Райбюро „Союздруку“, поштові філії та листоноші, а також видавництва політвідділів залізниць на транспорті.

РЕДАКЦІЯ.  
ДЕРЖЛІТВИДАВ.





В. о. редактора П. Ходченко.  
Секретар редакції М. Гільов. Техкерівник Я. Бронштейн  
Коректор І. Галактіонов



Друкарня ім. М. В. Фрунзе, Харків, пров. Фрунзе, 6. КВ-19785.  
Зам. 627. Тираж 5000. 12 друк. арк. Облік-авт. 14. Пап. ф.  
60x92-36 кг. 6 пап. арк. В 1 пап. арк. 61256 літ. Здано в  
роботу 28-VIII-40 р. Підписано до друку 21 X-40 р.



КОНТРОЛЬ  
№ 4















