

МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Марія Нікольченко

Моїм батькам присвячується!

**ПОСТАТЬ В'ЯЧЕСЛАВА ПОТАПЕНКА
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
ПОМЕЖІВ'Я ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ**

Монографія

Київ
Видавництво Ліра-К
2022

УДК 821.161.2-1/-6 Потапенко В.

Н63

*Друкується за ухвалою Вченої ради
Маріупольського державного університету
(протокол № 12 від 23 червня 2021 р.)*

Рецензенти:

Вінтонів Михайло Олексійович, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української мови Київського університету імені Бориса Грінченка;

Семашко Тетяна Федорівна, доктор філологічних наук, професор кафедри журналістики та мовної комунікації Національного університету біоресурсів і природокористування України;

Чорний Ігор Віталійович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри українознавства Харківського національного університету внутрішніх справ.

Нікольченко М.

Н63

Постать В'ячеслава Потапенка в українській літературі поміжів'я XIX–XX століть : монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2022. 182 с.

ISBN

У монографії на основі літературознавчих джерел та архівних матеріалів вперше в українському літературознавстві здійснюється цілісне й системне дослідження художнього масиву творчості В'ячеслава Потапенка (проза, драматургія, поезія, публіцистика). На рівні мікроаналізу прокоментовано ідейно-тематичний зміст, жанрово-композиційну структуру, домінуючі засоби образотворення письменника, визначено реалізоцентричні вектори та первні модерністської стилістики його творів, переважна більшість яких уводиться до наукового обігу вперше. Художня спадщина митця вперше розглядається у контексті розвитку полістильової моделі (романтизм, реалізм із ознаками неореалізму, неоромантизму, імпресіонізму, психологічного письма) в українській літературі поміжів'я XIX–XX століть. У монографії представлено першу спробу комплексного прочитання формозмісту творів В. Потапенка, специфіки художнього інструментарію, мистецького світу письменника. Заакцентовані аспекти індивідуально-авторської поетики осмислюються в тогочасному літературному процесі як синкретична стильова модель, а мистецька самодостатність творів прозаїка та драматурга репрезентується крізь виміри домінуючих критеріїв художності. У монографії визначається місце і роль літературної спадщини В. Потапенка у розвитку вітчизняного письменства.

УДК 821.161.2-1/-6 Потапенко В.

ISBN

© Нікольченко М., 2022

© Видавництво Ліра-К, 2022

ЗМІСТ

Передмова	4
Розділ 1. Генеза та естетична природа художнього мислення В'ячеслава Потапенка	8
Розділ 2. Еволюція жанрово-стильових модифікацій малої прози письменника	44
Розділ 3. Драматургія В. Потапенка в літературно-мистецькому процесі	101
3.1. Творча історія драми і трагедії письменника, їхні джерела та імпульси	103
3.2. Художні пошуки драматурга в комедійному жанрі	144
Післямова	156
Список використаної літератури та джерел	164

ПЕРЕДМОВА

Усебічне й ґрунтовне висвітлення історії українського письменства кінця ХІХ–початку ХХ століття не перестає бути актуальною проблемою нашого літературознавства, незважаючи на те, що до наукового обігу вже повернено імена цілої плеяди митців, чия творчість раніше або фальсифікувалася, або згадувалася побіжно. Так, лише за останні роки з'явилася низка досліджень, у яких із позицій сьогодення з'ясовано художньо-естетичні й проблемно-філософські доміанти творчого доробку М. Яцківа, Л. Яновської, Є. Мандичевського, О. Плюща, Н. Кибальчич та інших. Тим часом існує нагальна потреба наукової ідентифікації творчості й інших письменників, які активно розбудовували літературний процес досліджуваної доби, до того ж, більша частина їхнього спадку ще об'єктивно не поцінована. До таких митців належить і В'ячеслав Опанасович Потапенко (1864–1937).

Його ім'я навряд чи відоме сучасному читачеві. Із різних причин творчість прозаїка та драматурга опинилася на периферії вітчизняного літературного процесу: художній доробок митця практично не осмислений критикою, а переважна частина його творів донині чекає на видавця. Однак уже те, що дійшло до широкого загалу, засвідчує: творчість В. Потапенка – непроминальне явище в історії українського письменства. Він посідає помітне місце в ряду таких художників слова, як С. Васильченко, А. Тесленко, М. Левицький, В. Левенко, Д. Маркович, Т. Бордуляк, О. Катренко тощо, у чийй творчості, за словами Н. Шумило, абсолютизувалася потреба «...творення літератури про народ і для народу, хоча їхні творчі особистості, безперечно, зазнали впливу і новочасних мистецьких тенденцій» [266, с. 53].

У вітчизняній науці про літературу практично відсутні серйозні узагальнення письменницької індивідуальності В'ячеслава Потапенка, компетентне визначення її місця в літературному процесі зламу століть. Однак уже І. Франко завважував: «...тисячу раз обговорювані постаті набирають під його (В. Потапенка. – М. Н.) пером

чару новості, вбиваються нам у пам'ять» [248, с. 519]. На оригінальність і високу художність оповідань прозаїка «з народного побуту» вказував також С. Єфремов в «Історії українського письменства» [110, с. 518]. А Н Шумило, характеризуючи прозу В. Потапенка в оглядовому аспекті, звернула увагу, зокрема, на специфіку персонажної системи його малої прози: герої письменника – «це вже не стільки ідеалізовані, як зрослі в особливих усамітнених умовах типи. І водночас вони контрастують із нігілістичними тенденціями у творах пізніх традиціоналістів» [266, с. 206]. Принагідно згадує окремі оповідання В. Потапенка дослідник творчості українських письменників Кубані В. Оліфіренко, порушуючи питання про потребу введення творів цього талановитого митця (як і інших письменників-українців, які пов'язали своє життя з Кубанню) до шкільної програми з української літератури [200, с. 30].

Це були перші поодинокі кроки на шляху до розкриття репрезентованої В. Потапенком художньої моделі буття. Отже, очевидною є потреба повернення і до літературного життя, і до наукового обігу ще однієї талановитої, незаслужено забутої поетати. Літературознавче дослідження доробку митця покликане поглибити уявлення про рух проблематики та поетики вітчизняного письменства помежів'я XIX–XX століть – явища складного, неоднозначного й непотлумаченого з належною вичерпністю. Сьогочасність дослідження творчості письменника визначається також тією непересічною роллю, яку відігравала його діяльність у процесі розбудови української малої прози, драматургії, у національному письменстві окресленої доби загалом.

Вперше у вітчизняному літературознавстві тернистий життєвий шлях та творчий спадок письменника був ґрунтовно проаналізований авторкою монографії у дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук «Творчість В'ячеслава Потапенка (еволюція проблематики і поетики)», яка була успішно захищена у Київському національному університеті ім. Тараса Шевченка 28 лютого 2008 р. [194].

У монографії, яка, за суттю, є логічним продовженням наших багаторічних досліджень і творчого пошуку у справі повернення імені В. Потапенка до числа літературних діячів помежів'я XIX–

XX століть, здійснюється цілісне дослідження творчості письменника, що робиться вперше в українському літературознавстві.

Мета монографії – виконати системний аналіз художнього масиву малої прози та драматургії В. Потапенка; визначити домінуючі ознаки проблематики і поетики, специфіку ідейно-естетичної сфери творчості письменника; показати її місце й значення в літературному процесі.

Теоретико-методологічним підґрунтям монографії є історико- й теоретико-літературні праці вітчизняних учених І. Франка, С. Єфремова, О. Білецького, В. Агеєвої, Л. Грицик, А. Гуляка, Т. Гундорової, Л. Дем'янівської, І. Денисюка, В. Дончика, М. Жулинського, Л. Задорожної, Г. Клочка, Ю. Коваліва, В. Кузьменка, М. Наєнка, Д. Наливайка, С. Павличко, Г. Семенюка, М. Сулими, М. Ткачука, С. Хороба, П. Хропка, В. Фашенка, П. Федченка, Ю. Шереха, Н. Шумило, Г. Штоня та інших.

До наукового обігу вводяться раритетні публікації та нові матеріали, що зберігаються у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. Цілісне й системне дослідження художнього масиву творчості В'ячеслава Потапенка (проза, драматургія, поезія, публіцистика) здійснюється вперше в українському літературознавстві. Художня спадщина митця вперше розглядається в літературному контексті доби як полістильова модель (романтизм, реалізм із ознаками неореалізму, неоромантизму, імпресіонізму, психологічного письма). У монографії представлена перша спроба комплексного прочитання формозмісту творів В. Потапенка, специфіки художнього інструментарію, мистецького світу письменника. Заакцентовані аспекти індивідуально-авторської поетики осмислюються в тогочасному літературному процесі як синкретична стильова модель, а мистецька самодостатність творів прозаїка та драматурга репрезентується крізь виміри домінуючих критеріїв художності. У пропонованому виданні визначається місце і роль літературної спадщини В. Потапенка в розвитку вітчизняного письменства

У монографії представлено авторську концепцію розвитку літературної творчості В. Потапенка на тлі загальнолітературної семантики його часу. Дослідження жанрової, композиційної, стильової специфіки малої прози та драматургії письменника вважа-

емо певним внеском в історію й теорію літератури (з'ясування образотворчої функції сюжетики, композиційної структури малих прозових і драматичних форм). Матеріал, викладений у монографії, стане важливим для більш ґрунтовного усвідомлення проблеми традицій і новаторства, мистецької самореалізації літератора, еволюції проблематики й поетикальної сфери української прози та драматургії досліджуваного періоду.

У монографії зазначається, що творчість В. Потапенка є оригінальним художнім явищем в українській культурі, вагомим внеском у літературний процес кінця ХІХ–перших десятиліть ХХ століття, має велике значення для подальшого осмислення важливих літературознавчих проблем, пов'язаних із визначенням жанрово-тематичного розмаїття письменства доби «fin de siècle», провідних мотивів і стильових здобутків вітчизняного мистецтва слова загалом. Матеріал, викладений у монографії, може використовуватися в процесі викладання курсу історії української літератури, у спецкурсах і спецсемінарах, при написанні підручників, посібників, нових літературознавчих розвідок; у підготовці видання творів В. Потапенка. Окрім того, дослідження стане в нагоді й студентам, які фахово вивчають культурологію та історію української культури, оскільки В. Потапенко певний час був і професійним актором, працюючи у театральних колективах М. Старицького, М. Садовського. Він є автором і постановником декількох п'єс, що свідчить про його значний внесок у розвиток українського театру. Вивчення творчості митця є важливим на міждисциплінарному рівні студентами-філологами та культурологами, позаяк вона розглядається в культурницькому контексті доби як прояв романтизму, реалізму із ознаками неореалізму, неоромантизму, імпресіонізму, психологізму.

Сподіваємося, що матеріал, викладений у монографії, станеться у нагоді для людей, небайдужих до українського художнього слова, до пам'яті письменника, який повертається до нас із забуття.

РОЗДІЛ 1

ГЕНЕЗА ТА ЕСТЕТИЧНА ПРИРОДА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ В'ЯЧЕСЛАВА ПОТАПЕНКА

Перехідні періоди в розвитку національної культури, мистецтва є надзвичайно цікавими для дослідників, адже саме на зламі історичних епох відбувається перехрещення, взаємовплив і трансформація художніх концепцій різних поколінь. Таким в історії українського письменства був кінець ХІХ–початок ХХ століття. Завважимо, що доба помежів'я двох століть стала початком перетворень усіх сфер буття – від наукового знання до колективної поведінки, від релігійної діяльності до художнього сприйняття, від нової свідомості до власне життєвого укладу. Гостра духовна криза, пережита романтизмом у Франції, Німеччині і, меншою мірою, іншими європейськими країнами, спричинила з'яву світогляду кінця позаминулого віку – «fin de siècle», найпоказовішою настановою якого був підкреслений індивідуалізм, космополітизм, витонченість, вишуканість форм та аристократична зневага до всього буденного. Слово-поняття «декадент» уперше прозвучало в сонеті французького письменника П. Верлена, присвяченому занепаду (decadence) Римської імперії, й було підхоплене бельгійцями М. Метерлінком і Е. Верхарном, норвежцями Г. Ібсеном, К. Гамсуном, шведом Ю.А. Стріндбергом тощо. Сучасникам декаданс здавався дивним, хворобливим, занепадницьким явищем. Тим часом через десятиліття стало очевидним: це був період, який завершував цілий цикл розвитку європейської культури, що розпочався ще в античності, а також доба осмислення нових художніх ідей, зближення різних жанрів мистецтва. Сформований новий стиль одержав назву «модерн» (від лат. «modernus» – новий, сучасний). Модерн був стилем синтетичним, своєрідною спробою узагальнення художніх традицій Заходу та Сходу, античності й Середньовіччя, класицизму та романтизму.

Прикметним є те, що українська література зламу віків розвивалася в жорстких умовах утисків і заборон рідного слова, була письменством територіально й політично роз'єднаної нації. Незважаючи на це, в ній з'являються нові напрями, художні течії, постають незнані досі образи, мотиви, теми, відбувається взаємодія жанрів, родів, стильових тенденцій, що посутньо змінює національне літературне тло: рівнобіжно культивуються реалізм і символізм, натуралізм і неоромантизм, експресіонізм та імпресіонізм. Саме в цей період, як зазначав С. Єфремов, з'являється «... гурт молодих, свіжих сил, що прилучили свої голоси до голосів своїх попередників і спільними заходами давали в письменстві більш-менш усе те, чим живе й духом живиться освічене громадянство» [110, с. 572]. До їх числа належали В. Винниченко, Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, Олександр Олесь, С. Черкасенко, О. Плющ, Г. Хоткевич, В. Стефаник, Марко Черемшина та інші. Відтак маємо всі підстави констатувати, що письменство такого короткого в часовому відношенні періоду було позначене пошуками нових підходів до художнього моделювання дійсності, осмислення сенсу людського буття, поступовим входженням української літератури в європейський мистецький контекст. Орієнтуючись на європейську письменницьку традицію, вітчизняні митці активно втручалися в суспільне життя, розробляли індивідуальні художні прийоми, тяжіли до досягнення неповторного у своїй складності внутрішнього світу, психології та моралі особистості, що трансформувалося в стильове й жанрове розмаїття літературного процесу рубежу XIX–XX століть. Характеризуючи цей процес, Павлина Дунай зазначала, «... що й українське письмо кінця XIX–початку XX ст. не стоїть осторонь магістральних художніх європейських шляхів. Його стан позначений двома основними тенденціями: народницька теорія, яка захищає побутописання й реалізм, і європейська, що оформиться згодом у модернізм. Відповідно, вони сприяли формуванню двох типів ідеології – європейства і народництва» [105, с. 107].

Література зазначеної доби – зосібна художня проза – розвивалася під знаком творчої суб'єктивності, інтуїтивізму, естетичного полістилізму, уваги до філософської проблематики, поглибленого психологічного осягнення індивідуальних характерів, царини

підсвідомого, ірраціонального. Саме мала українська проза кінця XIX–початку XX століття наочно репрезентувала синтез національних культурних архетипів та оригінальних філософсько-естетичних ідей часу. Характеризується вона активною увагою авторів до зображення внутрішнього світу персонажів, розширенням та урізноманітненням розповідної структури, яскравою поетичною семантикою, уведенням у літературний текст художніх засобів суміжних видів мистецтв, чіткістю викладу. Сучасна дослідниця Н. Шумило слушно констатує, що той період «... за рівнем самоусвідомлення літератури... виявив прозаїків різної обдарованості, які на шляху самореалізації... дали зразки психологічної прози, позначеної стильовим багатоманіттям художнього мислення з яскравими «вибухами» ліризму та імпресіонізму» [266, с. 338]. А В. Петров у своїй «Історії української літератури» спостеріг, що тогочасна література переступила межі писань «для домашнього вжитку». Письменники дедалі активніше послуговувалися досвідом давньої й новітньої світової літератури, тому докладні описи у творенні образу поступилися місцем нечисленним, але виразним, характерним штрихам. Із погляду дослідника, автори більше почали звертати увагу не на розвиток дії, а на миттєві відчуття, переживання, специфіку світосприйняття героїв. Учений заакцентував, зокрема, і розвиток жанру новели, заґрунтованої на «випадковому» враженні та «гострому» переживанні [203, с. 192].

Нині маємо поважні синтетичні дослідження вітчизняного літературного процесу кінця XIX–початку XX століть. Та їх автори – Н. Шумило, І. Денисюк, В. Агеєва, С. Павличко, Ю. Кузнецов, інші науковці – приділяють увагу здебільшого доробку першорядних творчих постатей – В. Стефаника, О. Кобилянської, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, А. Кримського тощо. Тим часом сучасна наука про літературу поповнюється новими відомостями про життєвий і творчий шлях талановитих, але несправедливо забутих митців, які працювали на ниві красного письменства поряд із корифеями. З-поміж великої кількості оригінальних, розмаїтих талантів помежів'я XIX–XX століть вирізняється постать В'ячеслава Потапенка – прозаїка, драматурга, поета, чия творчість із різних причин дотепер перебуває на маргінесах української літературної мапи.

Слід зазначити, що на сучасному етапі розвитку вітчизняного літературознавства відбувається активний процес повернення із забуття багатьох так званих «маргінальних» письменників. Так, лише нещодавно дослідники літератури почали говорити про слобожанського письменника кінця XIX–початку XX століття Олександра Катренка, мистецьке змушнення якого відбувалося в один час із В'ячеславом Потапенком. На перші виступи О. Катренка в жанрі малої прози І. Франко дав схвальний відгук, називаючи митця учнем Достоевського, «того геніального психолога-мучителя, який любить малювати хорих, змучених, вибитих з колії людей, важкі ситуації, тривожні настрої» [248, с. 519]. О. Катренко залишив по собі прозові твори, наскрізь пронизані українською національною ідеєю. При цьому симпатії автора – на боці демократичної інтелігенції з її мріями, сподіваннями, тривогами й надіями (оповідання «Із записок народолюбця», «Лихо розуму не тлумить, а буркає», «Образок», «Каганців сон» тощо). Відгуки Франка про нього були різними – від схвальних до критичних. Однак про В. Потапенка великий письменник і мислитель повсякчас відгукувався однозначно позитивно.

Реставрація подробиць життєвого шляху В'ячеслава Потапенка, із погляду авторки монографії, слугуватиме глибшому розумінню творчості митця, її витоків та еволюції, допоможе простежити процес становлення його світоглядних і естетичних позицій. Тому, досліджуючи мистецький доробок письменника, авторка монографії ставила за мету відтворення цілісної картини його життя та творчості. Проте, це виявилось доволі складним завданням, оскільки біографічних даних про митця збереглося надзвичайно мало; в Україні ж, як уже йшлося, немає жодного спеціального дослідження про нього. Скупі відомості загально-го характеру трапляються лише в бібліографічних довідниках «Письменники Радянської України» [205, с. 719], «Митці України» [174, с. 473] та деяких енциклопедичних словниках.

Уперше коротка біографія В. Потапенка була оприлюднена 1902 року в альманасі «Вік», редактованому С. Єфремовим. Це тритомне зібрання кращих художніх творів із біографіями письменників стало першою антологією української літератури XIX століття. У третьому томі «Віку» («Українська проза

з 80-х років XIX в. до останніх часів») із-поміж біографій і творів Б. Грінченка, С. Коваліва, Д. Марковича, Н. Кобринської, М. Грушевського, Дніпрової Чайки, О. Маковея, А. Кримського, Л. Мартовича, Т. Бордуляка, Л. Яновської, В. Стефаніка, Грицька Григоренка тощо були вміщені короткі відомості про В. Потапенка й надруковані два його оповідання – «На нові гнізда» та «Чабан».

Із цього видання довідуємося, що В'ячеслав Опанасович Потапенко народився 21 грудня 1863 року (за старим стилем) у селі Березані (Веселий Кут) на Херсонщині. Був сином дідача, освіти здобув у Петербурзькій юнкерській школі. Упродовж 1883–1900 років служив актором у різних українських театральних трупях (дебютував у «драматичному товаристві» М. Кропивницького). Літературну творчість В. Потапенко розпочав 1885 року (оповідання «Чубатий», «Чарівниця», «Злодій», «Перша карна справа» та ін.; не надруковані драматичний етюд «Грішниця» і драма «За друга»). «В особі Потапенка українське письменство має не дуже плодovitого, але симпатичного, талановитого робітника» – підсумовують упорядники [73, с. 178].

У процесі пошукової роботи з'ясувалося: існує потреба в тому, щоб простежити етапи становлення особистості письменника, його світоглядних, мистецьких позицій, з'ясувати молододсліджені моменти його біографії, безпосередньо чи опосередковано пов'язані з художньою творчістю. Зокрема, було надіслано запити до Державного архіву, Центру документації нової історії Краснодарського краю Російської Федерації (відомо, що впродовж 1900–1937 років В. Потапенко перебував на Кубані). Із обох установ отримано відповіді, що містять ідентичні копії статті про письменника, вміщеної в «Энциклопедическом словаре по истории Кубани» [267, с. 356]. Відомості про його життя до 1900 року в надісланих матеріалах і в альманасі «Вік» – однакові.

Отже, майбутній митець народився 2 січня 1864 року у поміщицькій родині в селі Веселий Кут на Херсонщині. Закінчив Петербурзьку юнкерську школу, проте відомостей про його військову службу ми не маємо. Із 1883 року В. Потапенко служив актором, набуваючи практичного театрального досвіду в трупі корифея української сцени М. Кропивницького, що була, за словами дослідника історії українського театру Д. Антоновича, найкращою школою «...

для починаючих обдарованих артистів» [7, с. 159]. Д. Антонович вказував також, що серед акторів третього випуску школи Кропивницького були талановиті виконавці – Чубатий, Варвалюк, Замічковський, Милославський, Суходольський, Сулов, Ванченко, Ковалевський, Мироненко, Потапенко – «... все або учні Кропивницького, або учні учнів Кропивницького, але всі – одна його школа, і школу ту знати в найкращих моментах їхнього виконання» [7, с. 159].

Згодом В. Потапенко служив актором і режисером у київських театральних трупах М. Васильєва-Святошенка, М. Старицького (у співавторстві з останнім він написав драму «За друга», поставлену в грудні 1887 року). Перші художні твори письменника побачили світ 1888 року у львівській «Зорі» та «Літературно-науковому віснику». Саме в цих виданнях нам вдалося натрапити на деякі з нечисленних надрукованих прозових творів автора – «Чубатий» (1889), «Перша карна справа» (1892), «На нові гнізда», «Чарівниця» (1899), «Злодій» (1900). Переважна ж частина прозового, драматичного та поетичного доробку митця в рукописному вигляді донині зберігається у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. У 1900 році В. Потапенко переїхав до Новоросійська, а з 1904 року й до смерті жив на Кубані, в місті Катеринодарі, працював у різних театральних трупах, друкувався в місцевих газетах «Заря», «Черноморское побережье», «Утро» (1906–1910 рр.). Деякий час він обіймав посаду видавця-редактора катеринодарської газети «Новая заря». Саме тут уповні виявився талант Потапенка як прозаїка, фейлетоніста, літературного критика. 1910 року газету було закрито, і В. Потапенко відійшов від журналістської діяльності. Упродовж наступних шести років він працює в катеринодарських театрах як режисер, сценарист, автор драматичних творів. Маємо також свідчення, що митець був активним членом літературного об'єднання «Плуг» [205, с. 719]. Останнє, на нашу думку, має певне значення для з'ясування ідеологічних орієнтирів та естетичних уподобань В. Потапенка. Як відомо, згуртувавшись довкола газети «Селянська правда», члени літературної організації «Плуг» (С. Божко, В. Гжицький, Н. Забіла, Г. Коляда, А. Крашаниця, В. Минко, П. Панч, С. Пилипенко, І. Сенченко, П. Усенко, В. Чередниченко, І. Шевченко та багато інших) стави-

ли за мету об'єднання розпорошених досі письменників із метою проведення широкомасштабної організаційно-культурницької роботи на селі. Окрім того, учасники спілки селянських письменників задекларували свою перманентну увагу до насущних проблем сучасного буття, обстоювали пріоритет змісту мистецького твору над його формою, виступали за критичне послуговування художнім досвідом минулого тощо.

Мусимо констатувати, що відомості про останні роки життя В'ячеслава Потапенка дотепер залишаються доволі суперечливими. Так, із переданих сином письменника до Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України документів [29] довідуємося, що В. Потапенка, як і багатьох тогочасних митців, не минули жорна тоталітарної машини. Адже в період панування марксистсько-ленінської ідеології «... широкого розголосу набувають репресії проти діячів культури. Жертвами репресій стають М. Хвильовий, Л. Курбас, Г. Косинка, Д. Фальківський, Є. Плужник, В. Підмогильний, В. Поліщук, О. Ковінька, ВАПЛІТЕ, «Марс», а також безліч літературно-мистецьких угруповань менш відомих» [70, с. 123].

Пануванням партлітноменклатурної диктатури пояснюємо й те, що В. Потапенко – талановитий поет, прозаїк, драматург, журналіст і публіцист – в останні роки життя змушений був працювати дератизатором у Краснодарській міській лікарні. Із вищезгаданих документів дізнаємося також про те, що В. Потапенко потрапив під слідство за активну участь в Українській секції Краснодарської асоціації пролетарських письменників. Згодом його було заарештовано, а з-під варті звільнено лише 9 серпня 1942 року. Відразу ж після звільнення, згідно із документами, письменник долучається до антифашистського руху, стає учасником Краснодарської підпільної організації. У вересні 1942 року, як свідчить довідка, В. Потапенко був схоплений гестапо і розстріляний зондеркомандою СС-10-А [29]. Лише через рік його тіло було вилучене з протитанкових ровів і перепоховане на військовому кладовищі міста Краснодара. У фондах відділу рукописів Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка зберігається фотокартка меморіальної плити з цього кладовища, на якій із-поміж інших прізвищ викарбувано ім'я українського письменника.

Навесні 2006 року, щоб з'ясувати суперечливі відомості про останні роки життя митця, ми надіслали запити до архівів СБУ в Києві та ФСБ Російської Федерації у Краснодарському краї. Зі Служби безпеки України надійшла довідка про те, що відомості про письменника В. Потапенка в архівних фондах відсутні. З архіву ФСБ Краснодарського краю відповіді, на жаль, не маємо.

Із Державного архіву Краснодарського краю ми отримали іншу інформацію про останні роки життя митця, яка відрізняється від тієї, якою володів син письменника. За цими даними, він загинув на п'ять років раніше, коли був засуджений постановою трійки УНКВС по Азово-Чорноморському краю 8 серпня 1937 року до розстрілу за контрреволюційну діяльність і «... причетність до організації, що займалася підготовкою теракту над вождем ВКП(б)» [267, с. 356]. Попри те, що письменник так і не визнав своєї провини, через два дні його розстріляли. Реабілітовано В. Потапенка було вже значно пізніше – 26 березня 1958 р. [29]. Останнім часом до питання про репресії радянської влади проти кубанських літераторів, діячів культури, істориків, журналістів часто звертався у своїх наукових студіях дослідник творчості українських письменників-кубанців Віктор Чумаченко [1956–2017], зазначаючи, що ця проблема ніколи не була актуальною як для місцевих, так і для зарубіжних істориків літератури [259, с. 1]. Лише нещодавно питання нищення українського культурного генофонду на Кубані в 30-х роках ХХ століття почали активно досліджувати як в Україні, так і на теренах Росії.

В. Чумаченко склав мартиролог кубанської літератури, історії та журналістики, де серед тридцяти імен репресованих радянською тоталітарною машиною представників творчої інтелігенції Кубані названо й ім'я В'ячеслава Потапенка. Згідно з відомостями, представленими дослідником, В. Потапенко був заарештований 5 листопада 1936 року за звинуваченням у проведенні контрреволюційної роботи та участь у терористичній організації. 8 серпня 1937 року він був засуджений до вищої міри покарання й розстріляний у Ростові-на-Дону. У дослідженнях В. Чумаченка, отже, знаходить підтвердження інформація про В. Потапенка, що надійшла у відповідь на наш запит із Краснодару. Як бачимо, ставити крапку у висвітленні біографії митця ще рано. Наразі пе-

ред дослідниками його тернистого життєвого шляху стоїть складне завдання з розшуку біографічних матеріалів, відомостей, які сприятимуть встановленню історичної правди.

Принагідно зауважимо, що в історії української культури це не перший випадок такого неоднозначного з'ясування етапів життєвого шляху творчої особистості. Своєю трагічністю з долею В'ячеслава Потапенка схожа й доля, скажімо, Валер'яна Поліщука. Відомо, що останнього було розстріляно 3 листопада 1937 року за звинуваченням у підготовці замаху на С. Кірова та інших «вождів пролетаріату». Але впродовж 1943–1962 років дочка й дружина письменника намагалися дізнатися в державних установах правду про долю свого батька та чоловіка. Вони вірили, сподівалися, мріяли, що побачать його живим... «І тільки 1989 року – через 55 літ і зим по тому, як донька востаннє бачила свого тата, – Люцина Валер'янівна (Поліщук. – *М. Н.*) ... отримала казенне повідомлення про те, що безвинно репресований батько був розстріляний... Це ще одне свідчення великодержавного садизму, який навіть факт смерті людини мав за державну таємницю від її сім'ї» [149, с. 39].

Сучасний етап розвитку українського літературознавства прикметний активною увагою до дослідження тих масивів національного письменства, що розвиваються впродовж ось уже кількох століть за східними кордонами нашої держави. Більш-менш сприятливою була ситуація на Кубані, де В. Потапенко провів найбільшу й найтрагічнішу частину свого життя. Характерно, що творчість українських письменників Кубані досліджувалася як ученими діаспори (В. Дроздовський, В. Орел, В. Бардадим, Ю. Шевельов, М. Веленгурін тощо), так і українськими науковцями (С. Крижанівський, Л. Бойко, В. Бурбела та інші). Сучасні дослідники творчості митців-кубанців ставлять за мету донести до широкого загалу творчі здобутки Я. Мішковського, А. Головатого, Я. Кухаренка, В. Мови (Лиманського), Я. Жарка, О. Півня, М. Канівецького, О. Кирія, Н. Щербини, Ю. Литовченка, В. Чередниченко, К. Кравченка, К. Тихого. Скажемо, що в 1920-х роках українське письменство на Кубані розвивалося доволі активно. На підтвердження цього наведемо відомості з журналу «Плуг»: «В середині листопада ПКАППу (Північно-Кавказька асоціація пролетарських письменників. – *М. Н.*) прийняла до свого складу літературну групу українських письменників Кавказу (Кубані. – *М. Н.*), як

свою секцію. У складі секції є десь 50 чоловік» [256, с. 75]. Однак уже на початку 1930-х років української культурної еліти на Кубані – нащадків славних запорожців – кількісно значно поменшало. Адже більшовицькі ординці з особливою насолодою розправлялися з представниками інтелігенції – «професорятниками» і «писаками».

Як зазначав В. Чумаченко, нова хвиля репресій початку 30-х років минулого століття в Радянському Союзі співпала з початком «розукраїнізації» України та Північного Кавказу. Поштовхом до цього стала постанова ЦК ВКП(б) та РНК СРСР про хлібозаготівлю в Україні, Північному Кавказі і в Західній області (Росії) від 14 грудня 1932 року. Цей документ передбачав також негайне переведення діловодства в усіх державних і місцевих органах влади «українізованих» районів, викладання у школах, усі україномовні газети та журнали Північного Кавказу на російську мову. Контролюючи владні органи в терміновому порядку перевіряли й «покращували» склад працівників шкіл в «українізованих» місцевостях, масово виселяли мешканців кубанських станиць. Насамперед виселення торкнулося жителів станиці Полтавської, що була другим за значенням після Краснодару українським культурним центром Кубані (там працював Всеросійський український педтехнікум, діяв популярний літературний гурток, видавалася українська газета) [259, с. 2]. «Розукраїнізацію» кубанської літератури активно намагалися провести в найкоротший термін. Уже навесні та влітку 1933 року на задвірках станичних і міських бібліотек запалали вогнища з українських книжок – творів Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, місцевих україномовних письменників.

Ярослав Грицак у «Нарисі історії України» оприлюднює статистичні дані, наведені свого часу радянським демографом М. Максудовим, який емігрував на Захід: «...прямі людські втрати в УРСР від репресій 1927–1938 рр. становили щонайменше 4,4 млн. чол. Якщо порівняти це число із загальною кількістю українців у Радянській Україні, Польщі, Румунії і Чехословаччині (близько 40 млн. чол. наприкінці 1930-х років), то можна з упевненістю твердити, що міжвоєнний сталінський терор призвів буквально до здесяткування українського населення, тобто до загибелі кожного десятого українця» [87, с. 186]. Важко не погодитися й із думкою Я. Грицака, що найбільшим досягненням українців у трагічне де-

сятиліття було вже те, що вони пережили його. На початку 30-х років ХХ століття жертвами більшовицького терору в Україні стали близько 80-ти відсотків членів тогочасної Спілки письменників республіки. Однакову з ними долю розділили й кубанські літератори, які писали українською мовою: саме в ті часи була повністю викошена репресіями Краснодарська асоціація пролетарських письменників, активним членом якої був і В. Потапенко.

Розпал репресій співпав зі штучно зорганізованим голодом, що забрав життя сотень тисяч мешканців Кубані, та про найменший спротив новим ініціативам компартії не могло бути й мови. Тому без будь-яких перешкод влада закрила близько двадцяти українських газет і журналів, розпустила українську секцію письменницької організації, припинила радіомовлення українською мовою. Після цього почався оперативний розшук «організаторів спротиву заходам радянської влади». Незабаром їх «виявили» серед співробітників Північно-Кавказького українського педінституту імені М. Скрипника у Краснодарі, викладачів і студентів українського відділення робітфаку імені Ілліча, українських педтехнікумів, учителів двохсот сорока тотально розгромлених українських шкіл, із-поміж письменників, журналістів, іншої творчої інтелігенції краю [259, с. 3].

Важливу роль у формуванні вичерпного літературного портрету митця відіграє його листування. Для усвідомлення життєвих прагнень, душевних поривань, естетичних уподобань творчої особистості значення епістолярію справді важко переоцінити. У процесі пошукової роботи нам вдалося віднайти декілька листів В. Потапенка. У відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України зберігаються чотири листи митця до Сергія Єфремова і один – до редактора «Літературно-наукового вісника». На превеликий жаль, вони мають не особистий, а, так би мовити, професійний характер, тому конкретні факти з життя письменника тут відсутні. Проте невеликий за обсягом епістолярний спадок В. Потапенка, що зберігся до сьогодні, дає можливість пошуковцям закрити деякі прогалини у творчій біографії митця, частково розкрити особливості його естетичного мислення, світовідчуття. Так, ніби оцінюючи самого себе, в листі до С. Єфремова від 9 липня 1903 року В. Потапенко писав: «... не покладайтеся на мене, бо я така людина, що за рік

напишу, то за хвилину спалю, якщо побачу, що воно невіть-що!» [49, арк.2. – *Тут і далі листи та твори В'ячеслава Потапенка цитуються відповідно до сучасної української орфографії*]. Можемо припустити, що саме через таке критичне ставлення автора до свого творчого доробку сучасний читач має змогу ознайомитися лише з незначною частиною його літературних творів.

В іншому ж листі Потапенко писав: «... я зараз працюю над оповіданням «Штундист» і вже ось-ось скінчу, а тоді візьмусь обробляти. Скажіть-но мені, чи не даремна річ? Караюсь за тим, що, може, про такі релігійні питання не можна і у Львові розмовляти – тоді нащо я пишу?» [50, арк.1]. Наведений уривок свідчить про те, що письменника цікавили, з-поміж інших, питання релігійно-конфесійного характеру, морального обличчя служителів культу. Цю тему автор буде розробляти й у наступних своїх творах, зокрема, в ескізів «В українській школі», що зберігся у рукописі. Далі в листі В. Потапенко вказує, що оповідання ґрунтується на відтворенні дискусії панів-академіків зі штундистом-євангелістом щодо спірних питань у Євангелії (таких полемічних запитань набиралося десь із сорок). Митець передовсім переймається проблемами духовної стагнації уряду, суспільства, тому глибоко замислюється над таким риторичним запитанням: «Нащо уряд дає дозвіл на «Дома терпимості», коли Ісус сказав не чинити гріхів?». Ясна річ, що твір, у якому порушена така тема, цензура не допустила би до друку, тому в цьому ж листі письменник зазначає: «Два роки тому назад се оповідання було вже мною виправлено ... і я вже збирався послати до Львова, як мені прийшлося рукопис той знищити, щоб не попав до нечестивих рук...» [50, арк.1(зв.)]. На жаль, оповідання «Штундист» нам знайти не вдалося. Вочевидь, через свою тематичну спрямованість воно так і не потрапило до читацької аудиторії.

Листи багато в чому проливають світло на специфіку жанрового мислення письменника. Працюючи, скажімо, в царині малої прози, автор тяжів до заглиблення у феноменальні явища реальної дійсності, в особливості людської психіки. Можна говорити також про прагнення митця до «вихоплення» з життєвої події моментів найвищого напруження, кульмінаційної вершини – пуанту. «Саме в пуанті, – пише І. Денисюк, – проявляється новий погляд на героя

новели і водночас відкривається якась доза нової сутності такого феномена, як людина. Саме з цієї «вежі» випромінюється особливе світло, яке у несподіваний відтінок забарвить всю розказану історію, і читач по-новому сприйме певні деталі і поставить їх у непомічений раніше зв'язок. Це і є ідея прямих і зворотних відношень в образній системі твору, стосунок мікрокосмосу до макрокосмосу в ньому. Пуант тісно зв'язаний із змістовною стороною твору, з його ідеєю. У той же час пуант – кратер виверження максимуму емоцій» [102, с. 16]. Окрім того (і це помічаємо, зосібна, в листах), у контексті творчих пошуків українських літераторів початку минулого століття діяльність В. Потапенка позначається неординарністю розв'язання традиційних сюжетно-композиційних і тематичних варіантів. Цю думку ми проілюструємо в подальших розділах монографії на конкретному художньому матеріалі.

Позасумнівним є той факт, що листування В. Потапенка з С. Єфремовим тривало доволі довго, адже знайдені листи датовані 1901–1904 рр. Із них дізнаємося, що письменник подавав свої матеріали разом із фотокарткою до альманаху «Вік», де була надрукована, як ми вже завважували, його біографія і два оповідання. Окрім того, В. Потапенко радився з відомим літературознавцем щодо мистецької вартості своїх художніх творів, довіряв йому робити правку. Так, у його листі до С. Єфремова від 30 жовтня 1902 року читаємо: «...Посилаю Вам оповідання «Дурень». Будьте ласкаві, повикидайте все атицензурне, антилітературне і взагалі вчиніть ґрунтовний перегляд сьому оповіданню, бо, поспішаючи, я, мабуть, чимало помилок наробив» [48, арк. 1]. А вже за декілька місяців, отримавши, очевидно, критичні зауваження вченого, В. Потапенко пише: «Високоповажний Добродію. Я дуже Вам вдячний за правду. Хай «Дурень» вилежується, прийде час – я за його візьмусь, також і за повість...» [50, арк. 1]. Можна зробити припущення, що оповідання «Дурень» після критики С. Єфремова було знищене самим автором. Його не вдалося знайти ні серед надрукованих творів, ні з-поміж тих, що збереглися в рукописному вигляді. Про те, що В. Потапенко працював і в повістевому жанрі, достовірні дані відсутні.

Листи В. Потапенка до С. Єфремова цінні також тим, що в них автор згадує історію деяких своїх творів (оповідань «Чабан», «На

нові гнізда», «Злодій», «Чарівниця», «Над кручею», «Чубатий», «Перша карна справа», «Старці і право», «Парася», п'єси «За друга», написаної у співавторстві з Михайлом Старицьким, драми «Власною стежкою» та ін.). Ці згадки дали нам змогу розширити коло аналітичних спостережень із метою створення більш повної мистецької біографії письменника. Оповідання «Старці і право», «Парася», скажімо, як вказував сам В. Потапенко, були надруковані «десь в часописі за кордоном» [49, арк.2(зв.)]. Тому, на жаль, знайти їх не вдалося.

Питання про видання творів літератора окремою книжкою стояло, вочевидь, ще на початку ХХ століття. У листі В. Потапенка до С. Єфремова від 9 липня 1903 року читаємо: «Високоповажний Добродію, запрошую редакційний Комітет звернути увагу на мої твори. Чи й справді вони варті того, щоб їх друкувати окремим томом? Якщо й справді варті, то я згоджуюсь – як Високоповажний редакційний Комітет вчинить моїм творам суворий перегляд. З великою дякою даю право повикидати дещо непотрібне, переробити, дописати ... І яке дадуть моїм творам обличчя – я згоджуюсь» [49, арк.1-1(зв.)]. Наведений уривок свідчить про критичне ставлення В. Потапенка до своєї письменницької праці. Далі митець пише: «У наступному році минає 15 літ моєї убогої літературної діяльності, і я, не криючись, кажу, що мені приємно набачити те зерня, що і я кинув у ґрунт української літератури, але ж ... якщо мої твори не мають літературної цінності, – Слава Господові, – одним плевелом менш на нашій ниві!» [49, арк.1(зв.)-2].

Мистецький доробок В. Потапенка в царині малої прози складається з оповідань, казок і фрагментарних форм (ескізів, нарисів). Як слушно спостеріг В. Кузьменко, «... в літературі широкі полотна (себто велика проза) почасти є результатом невміння автора впоратись із малим завданням, невмінням написати оповідання» [154, с. 16]. Отже, оповідання та новели – малі форми епосу, або так звана мала проза, – дають можливість письменнику відшліфувати свою майстерність на невеличкому «будівельному майданчику», що зветься справжньою творчістю. Саме такою справжньою творчістю можемо назвати малу прозу досліджуваного автора.

У спадщині В. Потапенка, зосібна в його малій прозі, як і в багатьох творах, що побачили світ на зламі століть, поєднані риси

реалістичного канону українського письменства з модерними «вкрапленнями». Аналізуючи творчість митця, можна застосувати категорію «народництво» в розумінні його Т. Гундоровою. У своєму дослідженні раннього українського модернізму авторка не ототожнює народницьку концепцію з якимось одним конкретним стилем, а робить висновок про заґрунтованість її на різноманітних елементах етнографічного й просвітительського реалізму, пізнього романтизму, натуралізму та соціографізму. Із нашого погляду, мала проза В. Потапенка прикметна саме поєднанням різностильових складових народництва з новими категоріями модерної літератури, і це – чи не домінантна ознака його індивідуального стилю.

Народницька проза Потапенка практично повністю відповідає вимогам до «народництва», визначеним Т. Гундоровою: «Для народницької дискурсії характерна ... узагальненість наративних структур, занурених у простонародне природне життя, стилістика, близька до усного мовлення, психоетнографізм і моральний дидактизм. Моральний підтекст заховували у історії зведеної дівчини, солдата-москаля, сина-розбійника, покинутої матері, відродженого грішника, «інтелігента-українофіла». При цьому вони виявляли «вищу» справедливість Божого суду й патріархального порядку, символізували інтелігентський ідеал народної гуманності. Література мовби просвітлювала соціально несвідоме, сукупно об'єднане поняттям «народност», «народу», і в цьому виявлявся її особливий, просвітницький сенс. Раціоналізм народницьких структур мислення характеризувався також ідеалізацією сфери народного життя та взаємин інтелігентних і простонародних персонажів» [96, с. 41]. В. Потапенко явно ідеалізував і селянську масу, й демократичну інтелігенцію. При цьому реалізм письменника доходив часом до останньої межі, впритул наближаючись до натуралізму. У третьому томі альманаху «Вік» С. Єфремов писав, що, скажімо, Грицько Григоренко «... йде шляхом строгого, навіть крайнього реалізму, не зупиняючись перед найтемнішими сторонами народного життя» [73, с. 530]. Ця позиція великою мірою ідентифікує й мистецькі пошуки В. Потапенка.

Для ґрунтовного осмислення літературного процесу кінця ХІХ–початку ХХ століть Н. Шумило радить відходити від категорії «народництво», що, на її думку, ускладнює розуміння худож-

ньої практики тієї доби. Дослідниця вважає, що «народництво» слід ідентифікувати з більш ранніми в історичних вимірах явищами. Тим часом вона небезпідставно стверджує, що мистецьку специфіку письменства рубежу віків слід кваліфікувати, послуговуючись не лише конкретними дефініціями, – «традиціоналізм», «модерність», «модернізм», а й більш загальними, – «література для народу» та «література про народ». Останні прямо поєднуються з усвідомленням обширів вітчизняного письменства загалом, виступаючи рівнобіжно естетичною проблемою української прози помежів'я віків. Поняття «література для народу», за дослідницею, співвідноситься з «суспільництвом» (Ю. Тарнавський), позаяк стушовується поняттям «народництво». Поняття «література про народ», з огляду на стильову спрямованість, співмірне або з традиціоналізмом, або з модерністю (модернізмом). Правомірність такої класифікації вітчизняного письменства Н. Шумило пояснює наявністю наприкінці ХІХ–на початку ХХ століття «стильової тяглості та накладання одне на одне неоромантизму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму, необароковості, ще й еволюції творчої індивідуальності від літературного народництва (в єфремовському розумінні) до модернізму і, що прикметно, не в поодинокому випадку» [266, с. 188–189].

В. Потапенко – переважно традиціоналіст. Між тим, Н. Шумило слушно наголошує, що він активно еволюціонував від «літератури для народу» до «літератури про народ». Це виявилось в художній інтерпретації трагедії життя простолюдня як загальнолюдської катастрофи. Завважимо, що письменники помежів'я ХІХ–ХХ століть творчо опрацьовували «вічні теми» (скажімо, тему смерті), але, здебільшого, на матеріалі селянського життя (Л. Мартович «Мужицька смерть», Л. Яновська «Смерть Макарихи» та ін.). Незважаючи на те, що літераторів цікавить широке коло суспільних проблем, сільська тематика залишається провідною. При цьому соціально-громадська й морально-етична спрямованість творів про село дещо змінюється. Н. Шумило справедливо зазначає, що «... порушена на матеріалі села тема голоду... зумовлювала звернення ... до питань еміграційного руху, злочинства, вбивств, подружньої зради, виродження людського в людині. А це, своєю чергою, вело до поглиблення психологізму:

еміграційна тема часто переростала в тему пам'яті («На чужину» С. Васильченка, «На чужині» А. Тесленка), туги за отчим краєм («Камінний хрест» В. Стефаника), прощання батьків із дітьми («На нові гнізда» В. Потапенка)» [266, с. 206].

Розглядаючи твори В. Потапенка під кутом зору естетичних пошуків доби, помічаємо, що він не відмовляється від селянської тематики: болючі проблеми українського села, трагедія особистості хлібороба на тлі складних соціальних обставин домінують практично в усіх надрукованих прозових творах письменника. Упродовж 1889–1902 років прозаїк виступав на сторінках «Зорі» та «Літературно-наукового вісника» з творами про село, і саме вони засвідчили появу в українському письменстві цікавого й талановитого письменника. Маємо на оці, зосібна, оповідання «Чарівниця», «На нові гнізда», «Перша карна справа», «Злодій», «Чабан», де художньо змодельовуються життєві катастрофи звичайного селянина. У фрагментарних формах («Чубатий», «Над кручею») в контексті селянської тематики белетрист фіксує змінність вражень, переживань, роздумів над природою людської душі, сенсом людського буття, прагнучи в такий спосіб викликати у читача відповідну реакцію, настрої. У зображенні українського села В. Потапенко творчо послуговується художнім досвідом Г. Квітки-Основ'яненка. Помічаємо це передовсім у відтворенні мовлення українського грекосоія, в елементах етнографічного побутописання тощо. З нагоди публікації нарису «Над кручею» в «Зорі» з'явилася невелика критична замітка, де творчість В. Потапенка оцінюється доволі образно: «Можна сподіватися, що сей молодий робітник придбає собі велику повагу межи читаючим людом рідної України, коли не занедбає своєї вдачі, або не похитнеться в своїх поглядах, не піде в найми на чужу ниву, як пішло уже багато молодих сил, покидаючи рідну батьківську хатину за те тільки, що вона убога ... тому що маленька бджілка, міцно тримаючись свого вулику, іноді більше робить, ніж десять орлів...» [204, с. 12].

Досліджуючи спадщину В. Потапенка, ми звернули увагу на ту обставину, що він зазвичай удавався до розробки тем, які висвітлювалися вже у творчості Б. Грінченка, А. Тесленка, С. Васильченка, В. Винниченка, інших письменників. Тим часом за природою свого таланту він найближче стояв до М. Коцюбин-

ського. На загал же, у прозі митця знайшли відбиття мотиви, актуальні серед багатьох літераторів зламу віків. Маємо на оці, приміром, відтворення граничного відчаю людини в ситуації соціальної безперспективності (оповідання С. Коваліва «Дроворуб», «П'ятка», «Суд», «Олекса Щупак»); народні біди та моральні збитки бідноти в творах Грицька Григоренка (зб. «Наші люди на селі»), Л. Яновської («Городянка»); недолю простолюду (соціально-психологічні оповідання Т. Бордуляка «Жура», «Передновок»); існування маленької людини (новели М. Левицького «Перша льгота», «Щастя Пейсаха Лейдермана»); викриття міщанської етики й моралі в творах М. Чернявського («Варвари», «Кінець гри») тощо. Одне слово, тематичні обрії творів В. Потапенка досить розлогі. Одначе сталими в них виступають принципи художнього осмислення особистості в її прямих чи опосередкованих зв'язках із соціальним середовищем, об'єктивної зумовленості та суб'єктивних настроїв, духовних і психологічних зламів, поворотних моментів у людській долі.

Покажемо щодо останнього з вищезгаданих художніх принципів є оповідання «На нові гнізда». В. Потапенко в оригінальний спосіб розробляє тут тему вимушеної еміграції українського селянства. Ця проблема перебувала у фокусі художніх спостережень багатьох вітчизняних письменників рубежу XIX–XX століть, адже саме в той час змучені злиденним життям українці, сподіваючись поліпшити своє становище, переселялися в Крим, на Кавказ, Сибір, на Далекий Схід, до Бразилії, Австралії, Канади тощо. Число переселенців безперервно зростало, й у 80–90-х роках XIX століття налічувало вже сотні тисяч. Лише з Галичини впродовж 1890–1910 років емігрувало понад 300 тисяч українців. У цьому люди вбачали єдино можливий вихід із страхітливого кола страждань, поневірянь по чужих нивах, засіб порятунку від хронічного напівголодного існування. Трагедія еміграції українського селянства правдиво зображується, зосібна, у творах В. Стефаніка «Камінний хрест», І. Франка «По селах», О. Маковея «Туга», Т. Бордуляка «Бузьки», «Ось куди ми підемо, небого...», «Іван Бразилієць», Грицька Григоренка «Пресельці» («З дому і до дому»), Панаса Мирного «Серед степів», С. Васильченка «На чужину», Марка Черемшини «Осінь» та ін. Життя україн-

ських селян-емігрантів за океаном образно відтворено й у повісті В. Короленка «Без язика», в поемі польської авторки М. Конопницької «Пан Бельцер у Бразилії» тощо.

«На нові гнізда» В. Потапенка є помітним явищем із-поміж аналогічних творів. Ще І. Франко свого часу завважував, що це оповідання – одна «... з найкращих перлин, які сплотив у нашій літературі болючий процес еміграції селян на чужину» [248, с. 519]. Ці слова сприймаються як своєрідний епіграф до твору.

Перед нами – справді трагічна ситуація, в якій опинилася родина переселенців. І цей трагізм письменник майстерно ви-яскравлює тонким психологічним аналізом: щоб не завдавати болю одне одному, члени родини в час прощання силкуються не показати свого справжнього настрою, затаїти щемкий душевний біль. Так виявляється гідна подиву делікатність і сила характеру звичайного українського хлібороба. Цільні й сильні натури – ви-хідці з народу – стали персонажами й інших ранніх творів про-заїка – оповідань «Чарівниця», «Чабан», «Перша карна справа», нарису «Чубатий» та ін.

В оповіданні «Перша карна справа» В. Потапенко звертається до зображення скаліченої людської долі. На тлі показу селянського життя нового звучання набуває тут тема занедбаной, збезцещеної жінки. Зображуючи людські трагедії, автор виявляє себе тонким психологом, що зближує його творчу манеру із загальноєвропейською, зокрема, – толстовською й бальзаківською реалістичною традицією, вповні репрезентованою в українсько-му письменстві творчістю Панаса Мирного. В. Потапенко наочно демонструє свій гуманізм у розумінні болю самотньої, хоча й не завжди привабливої душі. Цей твір можна по праву віднести до зразків психологічної прози кінця ХІХ–початку ХХ століття.

Мистецькі пошуки письменника помітно розширюються в оповіданні «Чабан». Як і в попередніх творах, спостерігаємо тут тяжіння не до «портретування» героїв, а до відтворення сві-ту їхніх переживань, внутрішньої організації. Твір перегукується з «Тінями забутих предків» М. Коцюбинського, зокрема, у поети-зації чабанської праці, селянського життя загалом. В. Потапенко вводить в оповідання докладний опис чабанського повсякдення, з яким сучасний йому читач не був знайомий. Письменник не зні-

вельовує огиду морального ества, здичавіння прошарку багатих мешканців села, а прагне привідкрити завісу над гіркою правдою кричущих соціальних протиріч. Із цією метою автор вдається до засобу протиставлення. Простежуємо різкий контраст між персонажами, поставленими в незвичайні умови самою працею. Вжити в обстановці цілодобової напруги, серед степу, в протистоянні з грізними силами природи може лише фізично й морально витривала особистість. Образ простого чабана прозаїк підносить до рівня символу людської життестійкості, порівнюючи його з біблійним героєм. Як біблійний Самсон розриває ланцюги, прикуті до колон у храмі своїх кривдників, так і цей син степів власними руками виламає ґрати в'язниці, щоб захистити свого друга – пса Сірка. У газеті «Зоря» від 1 червня 1893 року Ом.Огоновський завважував: між письменниками, які «саме тепер починають писати ... відзначається найліпше українець В'ячеслав Потапенко. Його нарис «Чабан» і оповідання «Перша карна справа» мають «справжню літературну вартість». Історик літератури вказав, що «гарні оповідання ще пишуть і О. Катренко, І. Сполка, А. Кримський, П. Голота, Наталка Полтавка, Дніпрова Чайка...» [199, с. 216]. Як бачимо, вже перші прозові твори автора привертали увагу провідних українських літературознавців.

Як свідчать спостереження, оповідання В. Потапенка повною мірою відповідають естетичним пошукам першорядних тогочасних митців, вписуються в силове поле актуальних проблем, поставлених самим життям. Герої його творів зазнають найсильніших переживань не лише через зміни в економічному устрої, а й у зв'язку з моральним, духовним виродженням особистості. Справді слушною є думка Ю. Кузнецова про те, що ряд творів українських прозаїків межі ХІХ–ХХ століть витримано в стилі психологічного імпресіонізму (М. Коцюбинський, В. Стефаник, Марко Черемшина, М.Чернявський та інші) [152, с. 149]. Для національної літератури це було досить прогресивним явищем, особливо коли зважати на факт активних пошуків тогочасними літераторами нових способів художнього осмислення дійсності. Свій внесок у цю справу зробив і В. Потапенко. Сюжети його творів зчаста ґрунтуються на філософсько-психологічних колізіях. Філософський аспект, осмислення онтологічних проблем у про-

зі автора, втілюючись в особистості центрального персонажа, не стільки несуть у собі відбиток його внутрішнього світу, скільки модифікуються в ньому, немов у складній оптичній системі, відбиваються тут своїми непростими процесами, явищами. У малій прозі митця неважко помітити тяжіння до осягнення душевної організації людини, а через неї – всього людства. Конкретне оповідання сприймається як спроба усвідомлення психологічного сенсу буття особистості загалом. Художні пошуки у сфері «вічних проблем» (життя, смерть, кохання) спричиняються до злиття у творах В. Потапенка об'єктивної (авторської) та суб'єктивної (використання внутрішніх монологів) форм викладу.

Характеризуючи стан художнього осмислення дійсності в українській літературі кінця XIX–початку XX століття, Н. Калениченко зазначає: «Герої зображуються в момент великого душевного збудження, у стані конфлікту з оточенням чи самим собою, звідси – надзвичайна напруженість, драматизм дії, а відтак і драматизм стилю, засобів зображення. Посилюється категорія трагічного в літературі» [125, с. 126]. Саме таким драматизмом прикметне оповідання В. Потапенка «Злодій». Письменник заторкує важливу тему моральної руйнації особистості людини-трудівника через недосконалі суспільні відносини в громаді. Це й призводить героя до втрати людської гідності та злочину. Життя Івана – головного персонажа твору – нагадує історію Чіпки Вареника з роману Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Докладно простежуючи мотиви поведінки свого героя, Мирний заакцентує визначальний вплив суспільного середовища на формування його особистості. Болюче відчуття соціальної несправедливості посилюється, перетворюється на важку соціальну недугу, порушуючи душевну рівновагу людини. Іван В. Потапенка, як і Чіпка Панаса Мирного, горе й розпач топить в оковитій, а від пиятики до злочину – лише один крок.

У деяких зразках малої прози В. Потапенко концентрує свою увагу на зображенні середовища, в якому живе й діє герой. Це дає змогу більш ґрунтовно розкрити ставлення до персонажа як конкретних представників із його оточення, так і соціуму загалом. Ця риса поезики творів прозаїка свідчить про його тяжіння до реалістичного відтворення дійсності, бо, на відміну від романтиків,

реалісти надавали перевагу не метафоричному, а метонімічному стилю письма. Щодо завваженої стильової ознаки реалістичних творів, Д. Чижевський спостеріг: «В реалізмі починається поширення відомостей про об'єкт не шляхом порівняння, а через перехід до зображення походження об'єкта, до його розвитку, до його оточення; дівчина – не квітка, а дитина певного соціального класу; автор дає характеристику її оточення в дитинстві, її виховання, її раннього життя тощо. Через цю потребу подібних відомостей про дійову особу твору його рамки поширюються, і оточення стає іноді майже важливішим, аніж сам об'єкт» [258, с. 9]. Так, в оповіданнях «Перша карна справа», «Чарівниця» В. Потапенко зосереджується на соціальному оточенні персонажів, розкриваючи в такий спосіб їхні характери, мотиви вчинків, життєві позиції. А у творі «Злодій» письменник з'ясовує зміни в психології особистості вправного селянина-господаря Івана, досліджує витoki злочину й каяття. Саме з цією метою детально відтворюються соціальні умови життя персонажа, характеризується його оточення.

Оповідання В. Потапенка «Чарівниця» є зразком романтизованого віддзеркалення краси людських почуттів. Козачка Марися, героїня цього твору, виступає втіленням народних уявлень про вільну жінку, яка сама обирає власний спосіб життя. Письменник характеризує її так: «Старі люде говорили ... що вона божевільна, подруги величали її «Козир-дівка, вогонь-козачка», а парубки дали їй прізвище «Чарівниця».

«– Там така дівчина, – казали вони, – пісню скласти, засміяти кого-небудь, притулити козакові – се діло Марисі. На гулянці всіх перещебече, всякому рота задулить, а піде у танець – так повірте, столітній дід не витримає – піде садить гопакка. – Одно слово: чарівниця, та й годі!..» [217, с. 271–272]. Попри позірну «легкість» стильового устрою, це оповідання дає певний матеріал для висновків про поетикальну специфіку прозописьма В. Потапенка, зокрема, в аспекті традицій, новаторства, літературного контексту. Як уже йшлося, письменник в окремих творах апелював до мистецького досвіду Г. Квітки-Основ'яненка. Помічаємо це і в «Чарівниці». Її героїня Марися така ж роботяща, чесна та сильна натура, як і Ївга з повісті Г. Квітки «Козир-дівка». Тим часом помічаємо, що фундатор нової української прози

зображує свою героїню в сентиментально-ідилічній тональності, лише наближаючись до реалістичного бачення особистості. В. Потапенко ж репрезентує переважно романтичну концепцію жіночого характеру. Марися – людина вольова, незалежна, а тому прагне до вільного виявлення своїх почуттів. Їй притаманні цілісність натури, безкомпромісність, багатий емоційний світ (як, скажімо, персонажам Олени Пчілки, Наталі Кобринської, Ганни Барвінок, І. Нечуя-Левицького, Грицька Григоренка тощо). Окрім того, в «Чарівниці» В. Потапенка взаємоперехрещуються народні уявлення про дівочу долю, красу, жіночу природу та концепція модерної особистості – пристрасної, гордої, непідвладної, яка повсякчас балансує між власними почуттями й громадськими приписами (пригадаймо у зв'язку з цим, приміром, повісті М. Коцюбинського «Тині забутих предків» і О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала...»). Отже, художні пошуки й знахідки В. Потапенка збагатили українську малу прозу початку минулого століття своєрідними стилістичними засобами, сприяли модернізації її викладової манери, розширенню тематичних обріїв.

Характерно, що митець-патріот повсякчас переймався проблемами збереження духовності рідного народу. Одним із значущих культурних надбань українців, що ідентифікує їх як націю, особливим чином впливає на історичний поступ, свідомість, письменник уважав мову. Помітне місце у творчому доробку В. Потапенка посідає стаття «Рідна мова» (дату написання не встановлено). Поштовхом до написання цієї публіцистичної розвідки слугували дедалі активніші вияви російського великодержавницького шовінізму. Те, що боліло письменникові в повсякденному існуванні, що було знаковим, важливим для всього українства, він виклав у формі експресивного твору-протесту, твору-інвективи – різкого, гнівного виступу, де звинувачуються ті, хто принижував українську націю. У жанровому вимірі твір можна дефініціювати як «промову», «послання». Загальна настроєвість позначена емоційністю, саркастичністю, риторичністю, характерними для імпресіоністичного потоку свідомості, коли переплітаються, зіштовхуються й вибухають різні – здебільшого полярно протилежні – думки. В. Потапенко дискутує з героєм роману І. Тургенєва «Рудін», один із персонажів якого з презирством називає Україну «Хохландією».

Тут варто пригадати, як ще П. Куліш свого часу (стаття «Взгляд на малоросійську словесність по случаю выхода в свет книги «Народні оповідання Марка Вовчка») засудив такий пасаж російського письменника [156, с. 473].

Ескіз «В українській школі» присвячений учительству. В аспекті реалістичної спрямованості цей твір В. Потапенка перегукується з багатьма творами українських авторів зламу ХІХ–ХХ століть. Відомо, скажімо, що визнаним майстром зображення тогочасного вчительства був С. Васильченко. Помітне місце в художньому світі його творів посідає тема життя сільської інтелігенції – зневаженої «власть імущими», відчуженої від простолюдю вбранням і цариною думки, а, отже, безмежно самотньої в просторі свого існування («Вова», «Талант» тощо). У зв'язку з цим слід згадати також твори А. Тесленка («Страчене життя»), Уляни Кравченко («Спогади учительки», «Перший рік практикантки», «Із записок учительки», «Голос серця»), Надії Кибальчич («Ескізи (З життя на селі)», «Нерівня») та ін. В. Потапенко, що характерно, вдався до спроби відійти від усталених художніх тенденцій у моделюванні реалій учительського буття. Письменник заакцентує нову грань проблеми сільського вчительства: морально-етичними засадами діяльності української школи мусить стати передусім національна ідея. Автор доводить, що викладання в українській школі повинно вестися українською мовою, властиво, – рідною мовою звичайної сільської дитини.

У художній візії В. Потапенка окреслюється новий підхід і до зображення постаті служителя культу. На відміну від версій багатьох попередників, сільський священик у В. Потапенка – це насамперед український гуманіст і просвітитель. Батюшка, зокрема, переконує, що маленьким українцям не потрібні чужі «Колобки» та «Сівки-бурки», коли є «свої» персонажі: «... він дістав басні Глібова і віддав їх одному із учнів прочитати; той почав читати ... З першого слова очі учнів забігали, заблищали радістю, лиця їм враз повеселіли. Учень читав без зупинки. Коли він закінчив, клас не витримав і радісно закричав: «Се по-нашому! Ми все зрозуміли!» [33, с. 17].

В. Потапенко звертався й до теми історичного минулого українського народу (нарис «Чубатий») і створив образ «справжньо-

го» українця-інтелігента (нарис «Химка»). Із нашого погляду, письменник не випадково культивував нарис – особливу форму оповідної літератури, що передбачає відтворення справжніх подій, фактів, конкретних осіб. За цим убачаємо його прагнення до оперативності в реагуванні на злободенні події, як і тяжіння до зображення історичного минулого в максимально сконденсований, навіть фрагментарний спосіб. «Чубатий» В. Потапенка – це художній нарис, де правдиве віддзеркалення життєвих реалій посутньо увиразнюється авторським домислом, використанням різних образотворчих засобів. Маємо на увазі, скажімо, вміщений у цьому творі опис українського степу, баштану, що нагадує полотно живописця. Окрім майстерно виписаних картин природи, зустрічаємо тут і колоритні постаті людей. Із-поміж них – старий дід, центральний персонаж нарису. Звертає на себе увагу деталізація портретного опису героя: «...щоки йому запали, вид зморщений, орлиний ніс аж похнюпився над губою; білі вуса аж до грудей; з-під навислих брів, як з-під хмари, очі дивились сердито та гостро. На дідові була біла полотняна сорочка і такі ж із широченною матнею штани; ноги були взуті в постולי, на лисій голові тісно сидів московський рудий картуз; облуплений шкановий дашок закривав усе лице, окрім загорілого підбородка» [218, с. 193]. Така увага до деталей людської зовнішності, як на наш розсуд, є не лише свідченням виняткової спостережливості прозаїка, а й одним із важливих засобів характеротворення, індивідуалізації персонажа.

Із-поміж малої прози В. Потапенка, що переважно в реалістичному ключі відбивала різні сторони життя українського селянства на межі XIX–XX століть, особне місце (насамперед у жанрово-тематичному аспекті) посідають нариси «Казка старого kota» та «Жаби (Казка старого kota)», які донині зберігаються в рукописних фондах Інституту літератури. «Жаб» було написано 12 грудня 1927 року; час написання першого твору нам встановити не вдалося, оскільки у своїх робочих матеріалах автор не завжди зафіксував дати. Важливо, однак, що обидва твори в стильовому й ідейно-тематичному планах тісно пов'язані між собою.

У стильовому вимірі обидва нариси ідентифікуються як неоромантичні, хоч і генетично пов'язані з домінантами реалістичної

естетики (оповідна техніка автора набуває лаконізму, а прагнення до об'єктивності й завершеності превалює над метафоричністю, суб'єктивністю та фрагментарністю стилю романтиків). Відомо, що літературний романтизм, а згодом і неоромантизм, «надзвичайно інтенсивно використовував традиційні сюжети, мотиви і образи античної і християнської міфології (Прометей, Сатана, Христос), національного фольклору» [159, с. 502]. Посилена увага до минулого та фольклору характерна для всіх романтиків і неоромантиків – західноєвропейських, російських, польських, і особливо – українських. Така ж тенденція яскраво простежується в аналізованих нами творах: автор використовує фольклорний жанр казки для втілення свого творчого задуму. Як і в уснопоетичній традиції, митець персоніфікує різних тварин (кіт, жаба, чапля, орел, ластівка), міфологічні істоти (Чорт), абстрактні поняття (влада, мистецтво), наділяючи їх людськими рисами. Обидва твори заґрунтовані на художньому засобі алегорії – одному «з видів іномовлення, вираження абстрактного об'єкта (поняття) через конкретний образ» [159, с. 18]. Прикметно, що в алегорії В. Потапенка має місце конкретна символіка, логічний акт перепотлумачення, відсутній, скажімо, в метафорі.

«Казка старого kota» відрізняється від нарису «Жаби» тематичним спрямуванням та особливостями проблематики, хоча ідейне навантаження обох творів до певної міри ідентичне. У «Казці старого kota», окрім з'ясування проблеми місця краси в людському світорозумінні, автор заглиблюється у сферу суспільних і політичних суперечностей. Через алегоричні образи Влади, Чорта митець з'ясовує питання місця влади в житті народу, розмірковує про її «порядність», «чесність», відкритість стосовно звичайних громадян держави. Із огляду на специфіку проблематики й архітектоніки ці алегоричні твори можна атрибутувати як нариси-притчі.

Скажемо, що особливої популярності притча набула в другій половині XIX–на початку XX століття, коли стала втілювати суспільну проблематику. Поряд із різними притчевими прийомами (дидактизм, моралізаційні ідеї) важливу роль відіграє притчева образність (образи-алегорії, образи-ідеї, образи-архетипи, образи-символи, образи-прикладні). Їх зв'язок із особливостями

сюжетного ходу оповіді, композицією спричиняється до виникнення ситуацій аналогії, співставлення, проведення паралелей, домислення, властиво, – до параболічного усвідомлення естетичного сенсу явища. У письменстві початку ХХ століття притчевість була «... наслідком пошуку нових узагальнюючих форм зображення дійсності, інтелектуалізації літературної творчості» [129, с. 31]. Можна думати, що саме під впливом жанру притчі В. Потапенко інтелектуалізував свою прозу. Думка та почуття у ній набувають єдності, всеохопності, стають вираженням життєвої мудрості, морально-філософських роздумів.

Творчість письменника органічно впливається в річище естетичних пошуків вітчизняної літератури зламу століть. Йдеться насамперед про новизну тематики, глибинний психологізм, майстерність словесного живопису, «музичність» мови. Маємо на увазі також художнє осмислення різних сторін дійсності, унаочнене пульсуванням зовні невидимого контексту. Власне кажучи, органічний сплав розмаїтих художніх підходів до показу реалій життя і визначив стильову неповторність українського письменства кінця ХІХ–початку ХХ століття. Пригадаємо у зв'язку з цим новелу М. Коцюбинського «Подарунок на іменини», а також тематично й емоційно пов'язане з нею оповідання В. Потапенка «Я нікого не їм» (зберігається в рукописному вигляді; рік написання невідомий). Ці твори різні за сюжетом, однак близькі за ідейним спрямуванням. Через відтворення світосприймання та психології дитини обидва автори безкомпромісно засуджують насильство. В основі твору М. Коцюбинського – дикий випадок: околоточний наглядач у день іменин сина везе його дивитися на страту «політичної». Це трагічне видовище викликає в душі хлопця гнів і обурення. Маленький герой В. Потапенка захворів і ледь не помер, коли побачив на великодньому столі засмажене поросятко, за яким він зовсім недавно доглядав, і з яким навіть устиг подружитися. На загал же, оповідання «Я нікого не їм» сприймається як одне зі свідчень поєднання в творчій практиці В. Потапенка соціально-побутового та психологічного підходів до змалювання життєвих реалій.

У творчому доробку письменника є низка творів, у яких широко використовуються художні принципи суміжних мистецтв, зокрема живопису. Так, свій твір «Над кручею» Потапенко дефініціює як

ескіз, що є вказівкою «... передусім на фрагментарність, мініатюрність, обмеженість певними рамками «дрібного» матеріалу, який не претендував на масштабність, але по-своєму був цікавий» [102, с. 228]. У межах ескізу, зазвичай, фіксується задум художнього твору чи його окремої частини, окреслюється композиційна побудова, просторове розміщення, співвідношення домінуючих кольорів тощо. Водночас цим терміном письменники зазвичай акцентують увагу читача на незавершеності, «необробленості» чи документальній основі своїх творів. Літературознавці називають ескізами художньо невідшліфовані підготовчі матеріали, загальні начерки, що передують написанню мистецьки довершеного твору. Іноді в значенні ескізу вживають також терміни «шкіц», «зарисовка» (збірки «Наші знакомі (начерки)» О. Маковея, «Покора. Нариси» О. Кобилянської та ін). У жанровому вимірі «Над кручею» В. Потапенка можна кваліфікувати як образок в ескізній формі (таку ж функцію в письменстві межі століть виконував белетристичний нарис). Твір прикметний романтичною настроєвістю, для увиразнення якої автор удається до містичних мотивів. Сила почуттів героїв розкривається тут на тлі чарівної української природи, через відтворення крихкої межі між реальним та ірреальним, потойбічним світами. Характерною ознакою ескізу є використання сну як одного із засобів змалювання дійсності. Це наближає творчу манеру прозаїка до народнопоетичної традиції.

Ще один зразок фрагментарної прози – нарис «Дніпр» (1935) – не був надрукований і зберігається в рукописному вигляді. У цьому творі яскраво виявився талант В. Потапенка-пейзажиста, який оприлюднює своє неприховане захоплення красою великої й могутньої ріки. На початку нарису письменник відтворює спокійний, тихий плін Дніпра влітку, милується навколишніми мальовничими краєвидами. Однак в другій частині твору вигляд ріки змінюється; вона перетворюється на страшний смертоносний потік у час весняної повені. В. Потапенко персоніфікує Дніпро. У його візії ріка – це особистість із власним характером – лагідно ніжним і жорстко бурхливим водночас: «Розгнівався Дніпр, аж з вуса піна потекла! І він все більш та більш кипить, клекотить, піниться, скаженіє, мутиться, гуде і несе все в море» [36, арк.3].

Упродовж усього письменницького шляху В. Потапенко виявляв увагу й до драматургії. Його перу належить понад двадцять п'єс (за авторським визначенням – драми, комедії, трагедії, драматичні етюди, опери, сцена-монолог), що донині, на жаль, зберігаються в рукописах (за винятком «Короля Ліра»), чекаючи на свого видавця. Як драматург В. Потапенко формувався ще в 1880-х роках, коли служив у театральній трупі М. Старицького. Останній, як відомо, з метою збагачення репертуару, всіляко заохочував до драматургічної творчості молодих акторів. Як уже йшлося, у співавторстві з М. Старицьким В. Потапенко написав драму «За друга» (переробка п'єси «Василь і Галя» В. Бондаренка), що була поставлена в грудні 1887 р.

Драматичні твори письменника, як свідчить аналіз, у загально-художньому сенсі ґрунтуються на кращих традиціях українського класичного мистецтва. У зв'язку з цим завважимо, що розвиткові вітчизняного професійного театру, утвердженню в ньому (як і в письменстві) реалізму й народності посутньо сприяла ще етнографічно-побутова драма 30-50-х років XIX століття (Г. Квітка-Основ'яненко, К. Тополя, Я. Кухаренко тощо). У другій половині позаминого століття драматичний рід літератури розвивається ще більш інтенсивно й успішно. Особливо помітними були здобутки в жанрах комедії, драми різного характеру (від побутової до соціально-психологічної), драматичної поеми й трагедії. Історики літератури пов'язують це з іменами Панаса Мирного, І. Франка, П. Куліша, Олени Пчілки, Василя Мови (Лиманського), Ю. Федьковича, Г. Цеглинського, багатьох інших письменників. Чи не найприкметнішою ознакою української драматургії XIX сторіччя слід уважати її зв'язок із народною творчістю. Однак вже в п'єсах 1880-х років фольклорно-етнографічний елемент зчаста поступається місцем складним колізіям внутрішнього, психологічного, суспільного життя. Власне кажучи, в межах старої системи (реалістично-побутової) зароджувався новий театр.

Літературна й театральна діяльність М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького ознаменувала справді новий етап у розвитку національної драматургії та сценічного мистецтва. Якісно розширилися ідейно-тематичні, проблемні, жанрові обрії української драми, було створено цілу низку різноманіт-

них людських характерів. Суспільна та духовна ситуація межі ХІХ–ХХ століть вносила кардинальні зміни й у літературну драматургію. Корифеї українського театру обстоювали потребу художнього переосмислення сенсу людського буття, дедалі активніше вдавалися до спроб розв'язання внутрішнього конфлікту особистості та соціуму. Зростало суспільне значення і вплив українського літературного матеріалу, спричинені активізацією національно-культурного руху, особлива роль у якому відводилася творчій інтелігенції. Найбільш масовою, відкритою формою поширення нових ідей став саме театр.

«Рубіж ХІХ–ХХ сторіч, – зазначає історик театру Ольга Красильникова, – це ... час творення драматичних поем Лесі Українки, унікального явища в історії світового красного письменства; це і доба широкої сценічної історії п'єс В. Винниченка, у творчості якого класично переплелися традиційне та інноваційне. Водночас це – ціла епоха, що народила суцвіття драматургічних імен – Б. Грінченко, Л. Яновська, С. Васильченко, Г. Хоткевич, О. Олесь, С. Черкасенко, Л. Старицька-Черняхівська та інші – митців, які не тільки торували вже апробовані шляхи реалізму чи, певною мірою, натуралізму, а й прокладали нові (чи малодосліджені): неоромантизму чи символізму» [148, с. 4]. Специфічною ознакою драматургії помежів'я двох століть було її прямування різними шляхами. Разом із класиками на драматургічній ниві працювали митці нового покоління – різні за ідеологічними уподобаннями, естетичними позиціями, рівнем таланту. У п'єсах письменників нової хвилі співіснували реалістичні, романтичні, символістські, імпресіоністські та інші прийоми художнього моделювання дійсності, що свідчить про переважно полістильовий характер українського драматичного й театрального мистецтва тієї доби. Отже, драматургічний процес минулого зламу віків розвивався в силовому полі стильового синкретизму. І прикладом цього можуть слугувати твори не лише першорядних, а й менш відомих драматургів – С. Яричевського, А. Кашенка, К. Ванченка-Писанецького, Т. Колісниченка, В. Таля (Товстоноса) тощо. Помітне місце з-поміж них посідають і п'єси В. Потапенка.

Творчість В. Потапенка-драматурга генетично сягає українського національного ґрунту. Водночас у його п'єсах помічаємо

явні «виходи» на загальнолюдські обшири. Письменник прагнув, говорячи словами І. Франка, «цілій освіченій людськості сказати якесь своє слово в тих великих питаннях, що ворущать її душею» [248, с. 521]. Можемо з упевненістю стверджувати, що В. Потапенко був добре ознайомлений зі здобутками вітчизняної та світової класики. Саме це, як і творче послуговування досвідом попередників, дало йому змогу сформувати у своїх драматичних творах доволі оригінальний художній світ. Уважне прочитання кращих п'єс автора («Мазепа», «Гетьман Мазепа», «Ярослав (Осмомисл) – князь Галицький», «Круча», «Чад», «Так гомонів Дніпр», «Падучі зорі», «Іуда») дозволяє виокремити їхні домінуючі художні ознаки: звернення до історичної та етико-філософської проблематики; розробка морально-світоглядних конфліктів; психологізація й інтелектуалізація зображуваного; епізація драматичної дії (масштабність у відтворенні життєвих реалій, багатоконфліктність у стосунках між персонажами); розмаїття драматургічних прийомів індивідуалізації дійових осіб; зв'язок із фольклором, побутом, морально-етичними приписами українського народу; наявність мелодраматичних ефектів і публіцистичності; тяжіння до модерністського світовідчуття.

Як уже зазначалося, В. Потапенко писав драматичні твори різних жанрів. Та все ж найсильнішим він був у відтворенні трагічних миттєвостей людського буття. Детальніше про це мова йтиме в окремому розділі роботи. Тут лише пунктирно ілюструємо свої спостереження на матеріалі сцени-монологу (авторська дефініція) «Король Лір» (1912). Твір прикметний насамперед тим, що в ньому простежується прагнення В. Потапенка відійти від узвичаєних реалістичних принципів образного світовідчуття. У межах максимально стисненого текстового простору драматург порушує актуальну для літератури всіх часів і народів проблему – митець і реальна дійсність. При цьому автора цікавить не стільки естетичний вплив мистецтва, скільки трагедія митця, спричинена брутальністю самого життеустрою. П'єса сприймається свідченням модерністської дискурсивної практики письменника, який прагнув вивести драму на широку дорогу художнього осягнення сучасної дійсності, тяжів до поглиблення суб'єктивної сфери моделювання внутрішнього «Я» як «іншого». Структурно твір

будується переважно як монолог, але нагадує імітований діалог. Ремарки ж, що становлять епічну частину п'єси, дають можливість драматургові сказати про головного героя більше, ніж він міг зробити це сам.

Центральний персонаж п'єси – колись відомий драматичний актор Стронський – наприкінці свого життя опиняється в нічліжці й жебракує, збираючи жалюгідні копійки на оковиту. Герой зображується як людина з бентежною душею, яку буквально розполовинює мука, розпач. Ще зовсім недавно талановитий артист мав славу й гроші. Нині ж він, неначе сповідуючись перед нужденними нічліжниками, звинувачує у своїй життєвій трагедії «власть імущих» що вважали мистецтво профанною забавкою, а його служителів зчаста обертали на власних лакеїв. Драматург проводить думку про те, що мистецтво перестає слугувати справі людської духовності, адже самі митці вигідно продаються за гроші. Той же, хто не запродався, опиняється на вулиці. Неважко провести типологічні паралелі між цим твором і нарисами В. Потапенка «Казка старого kota», «Жаби (Казка старого kota)», драмою М. Старицького «Талан», п'єсою І. Карпенка-Карого «Житейське море» тощо. Своєю художньою практикою (зосібна в царині драматургії) В. Потапенко ніби унаочнював думку Аристотеля про те, що в трагедії повинні мати місце і зображення подій, і віддзеркалення емоцій. Майстерно виконуючи роль шекспірівського короля Ліра, актор Стронський був переконаний, що п'єса великого драматурга облагороджує душу глядача, породжує в нього відчуття очищення від внутрішнього бруду. Тому, очевидно, автор заглиблюється в душевний світ самого Стронського, в його духовну сферу. Послугуючись символічними деталями, В. Потапенко відтворює справжню трагедію талановитого актора, показує руйнацію духовного світу митця, який мріяв присвятити себе служінню мистецтву. Глибоко психологічна п'єса «Король Лір» виписана, отже, в символістській тональності. Тим часом звертає на себе увагу й дещо натуралістичне зображення жалюгідного побуту, жебрацького стану персонажів.

В історії українського театру читаємо, зокрема, що «... значне місце в репертуарі трупі Старицького посідала комедія. До сценічної галереї висміяних типів сільських старшин, писарів («По реві-

зії»), дрібних панків («Як ковбаса та чарка»), міщанства («За двома зайцями») приєднались нові у вигляді сільського адвоката Храпка та пройдисвіта на учительському місці Печериці («Крути та не перекручуй»)...)» [246, с. 212]. Можна думати, отже, що й В. Потапенко звернувся до жанру комедії саме під впливом М.Старицького. У таких творах, як «Чого тополі шелестять», «Козир», «З пахучого степу», «Приболоток», «В старі роки» тощо, драматург репрезентував розлогу картину побуту й правдиву реалістичну характеристику дійових осіб. Характерно, що суто комедійні елементи в цих п'єсах перехрещуються з елементами мелодраматичними, спричиняючи доволі широкі соціальні узагальнення та підносячи побутово-комедійний жанр на більш високий рівень.

Високу майстерність художника слова В. Потапенко виявив і в публіцистиці, коли, зосібна, друкувався у катеринодарській «Новой заре» російською мовою під псевдонімами Капітан Копейкін, В. Потапов. Як Капітан Копейкін митець безкомпромісно виступав проти чорносотенних діячів Державної думи, царських міністрів і місцевих чиновників. За це його ще до жовтневого перевороту 1917 року шість разів заарештовували. На шпальтах газети письменник обстоював реалістичні традиції в українській і російській літературах, виступав проти занепадницьких мотивів у красному письменстві. А прізвищем В. Потапов автор підписував свої відгуки на різноманітні події культурно-мистецького життя (ці дописи зазвичай містилися в постійній рубриці «Театр і музика»). Кубанський дослідник життя і творчості місцевих митців М. Веленгурін, окрім того, зазначав, що Потапенко (колишній актор відомих театральних труп, а на початку XX століття журналіст, режисер і драматург) особисто знав багатьох українських акторів і режисерів, а тому щиро приймав їх у своєму домі під час гастролей у Катеринодарі.

Цілком закономірним є той факт, що В. Потапенко чимало уваги приділяв висвітленню театрального життя Кубані, адже на початку XX століття саме театр був чи не найголовнішим публічним видовищем. Справжніми подіями культурного життя завжди ставали виступи в Катеринодарі корифеїв української сцени. Так, столицю Кубані часто відвідувала театральна трупа Миколи Садовського, у складі якої грала й Марія Заньковецька. Саме в Ка-

теринодарі актриса мала чимало відданих шанувальників свого великого таланту. Особливо яскраво в місцевій пресі висвітлювався приїзд видатної української акторки до столиці кубанських козаків улітку 1908 року. В. Потапенко присвятив тим гастролям декілька статей у «Новой заре», висловлюючи щире захоплення талантами М. Заньковецької та М. Садовського: «Із 1 червня по 1 серпня в літньому міському театрі буде виставляти українські п'єси першокласна українська трупа п. Садовського на чолі зі славетною артисткою Марією Костянтинівною Заньковецькою, з тією Заньковецькою, котру російська критика визнала за колосальним талантом вище Сари Бернар, Дузе й усіх театральних світових зірок. Навіть Олексій Суворін, який завжди вороже ставився до всього українського, визнав, схилившись перед «зіркою України» Марією Костянтинівною Заньковецькою. За відгуками тієї ж критики, видатним талантом володіє й Микола Карпович Садовський. Імператорська сцена неодноразово запрошувала цих артистів до себе на нечувано велике жалування, але вони, люблячи сцену, сцену свого рідного народу, залишилися їм вірними» [103, с. 126].

В. Потапенко виявився найбільшим поціновувачем театру М. Садовського під час гастролей останнього в Катеринодарі влітку 1908 року. Він відвідав майже всі тридцять вистав і дав на них кваліфіковані рецензії в місцевій пресі. Звісна річ, що давалася взнаки й колишня дружба, співпраця з колективом цього театру, тому відзиви на вистави з-під пера митця виходили справді багатогранні, яскраві, виразні. У публіцистиці автора вповні виявився його талант не лише письменника, а й журналіста. Окрім того, слід завважити на глибоку обізнаність критика з театральним буттям не лише ззовні, а й ізсередини. Статті-рецензії В. Потапенка пронизані ліризмом, емоційністю, багаті на засоби художнього вираження: «З першої ж фрази Марії Костянтинівни глядач відчуває, окрім правдивої гри, чарівливу силу розмовного мовлення; в ньому – все: теплота, приємність і в драматичних місцях низькі оксамитові – альтові ноти, без яких немає драми, і якими так скуппо нагороджує природа артистів, роблячи винятки для небагатьох, як Заньковецька, Дузе та ін. У голосі Заньковецької відчуються то сердечна печаль, то дитяча наївність, то шалена пристрасть, то ліризм. Тонке обрамлення ролі, глибоке розуміння психології

людини, обличчя з тонкими рисами – ось хто така Заньковецька. Артистка, крім спостережливості, ще вивчає душу людини в лікарнях... при професорах... лікуванні, операціях. Тому артистка вивчила симптоми всіх смертей і навчилася правильно вмирати від усіх отруень і хвороб. І, вмираючи, вмирає красиво на сцені. Це одна з важких задач мистецтва. Артистка вчора вмирала від отруєння атропіном і вразила глядачів-лікарів своєю правильною смертю. Сцена після прийняття отрути і її дії вражаючи, як подиву гідна й сцена загальної несамовитості, де артистка мовчить. Але це зловісне мовчання глибоко проникає в вашу душу і робить свою справу. Як пані Заньковецька, так само і її партнер п. Садовский були вчора неперевершеними» [103, с. 127]. А ось ще один уривок із статті, що засвідчує вміння журналіста та письменника помічати найменші тонкощі акторської гри і передавати їх словесно: «Красивий реалізм, тонка психологія кожного моменту, що переживається, передані артисткою з дивовижною витонченістю й художнім чуттям. Публіка радіє за її щастя, цієї чистої голубки. Але коли життя, як яструб, убиває цю голубку в останньому акті, коли в голубки виливається з серця той глибокий драматизм, далеко прихований у тайник, робиться моторошно. Слабкі нервами – йдуть із театру» [103, с. 128].

Під час дослідження творчого доробку В. Потапенка авторці монографії вдалося знайти й декілька його поетичних творів: віршовані байки «Ведмідь та бджоли» (1926), «Грицькова бляха» (1932), вірші «Посмертний спів Івану Котляревському» (1898), «Не злидень я...» (зафіксовано в листі до С Єфремова від 30 жовтня 1902 року), «На роковини Т.Г. Шевченка» (1907), «До рідного краю» (1934), «Під ці склепіння спокійні» (1936). Вони не були надруковані й донині та зберігаються у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. Лірика та ліро-епос В. Потапенка через невідшліфованість стилю, публіцистичність і риторизм не можна вважати помітним художнім явищем. Окрім того, його поетичні образи здебільшого нагадують ті, що вже з'явилися в літературі (твори Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки). Тим часом поетична творчість до певної міри увиразнює наші уявлення про специфіку художнього мислення письменника.

Вітчизняний літературний процес помежів'я XIX–XX століть був прикметний насамперед різноманіттям творчих методів, напрямків, тенденцій, що, поза сумнівом, прямо впливали на розвиток мистецтва слова, літературну полеміку, критику, читацькі інтереси й органічно пов'язувалися з реаліями політичного, соціально-економічного, духовного життя. Помітне місце в цьому процесі належить розмаїтій за родами й жанрами (проза, драматургія, поезія, публіцистика, критика) творчості В. Потапенка. Скрізь він сказав своє слово, скрізь були в письменника власні мистецькі здобутки і втрати. Його постать органічно зливається з добою рубежу віків. У спадщині автора, що сполучає в собі традиційні підходи до художнього моделювання буття й потяг до «розширення меж артистичної творчості» (І.Франко) [249, с. 101] – модерністського світовідтворення, – відлунюють боротьба і пошуки, злети й трагізм його часу. В'ячеслав Потапенко – митець із неабияким творчим потенціалом, котрий не зміг зреалізуватися в історичній ситуації тієї доби. Одначе краще в його доробкові нині мусить повернутися до широкого читача й стати об'єктом усебічних літературознавчих рефлексій.

РОЗДІЛ 2

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ МОДИФІКАЦІЙ МАЛОЇ ПРОЗИ ПИСЬМЕННИКА

В'ячеслав Потапенко належить до тих українських прозаїків, у художньому світі яких відбилася увага до питань філософсько-етичного плану, сфери підсвідомого, ірраціонального, проблем суспільної, масової психології тощо. У центрі більшості його прозових творів – постать «маленької людини», простолюдина, зчаста – самотньої особистості, яка шукає власну «нішу» в жорстокому світі. Людське життя сповнене проблем, тому письменник ставить за мету висвітлити його екзистенційні складові через відтворення психології особистості в переломний момент її соціального індивідуального буття. Для В. Потапенка, як і для багатьох інших митців зламу ХІХ–ХХ століть, «головна річ – людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна» [249, с. 108]. Різноманітні життєві ситуації в творах автора існують не осібно, а, як правило, з огляду на віддзеркалення в них загальнолюдських морально-етичних складових – добра і зла, вірності й зради, злочину та кари. У прозовому доробку літератора простежуємо спроби досягнути внутрішню сутність індивідууму, який прагне усвідомити такі категорії буття, як життя, смерть, кохання, історична пам'ять, ненависть, зрада, людяність тощо. Як вже було зазначено, творчі пошуки письменника у сфері вічних проблем спричиняються до злиття об'єктивної (авторської) та суб'єктивної (використання внутрішніх монологів) форм викладу.

У малій прозі В. Потапенка почасти відбилася загальна тенденція розвитку тогочасної вітчизняної літератури: розмірена оповідь художньої прози попередників поступається місцем експресивним формам викладу подій (зосібна – в жанрах нарису, ескізу тощо).

У спадщині митця простежується взаємопроникнення літературних родів, що сублімується у творах із загостреним драматизованим конфліктом, де значно глибше розкриваються людські характери. Ліризм прози автора виявляється в особливостях художнього мислення, в емоційності, використанні яскравих деталей, відтворенні суб'єктивних переживань. Драматизм як пафосно-стильова ознака знаходить свій вираз у моделюванні прозаїком специфічних ситуацій, перенесенні зовнішнього конфлікту у внутрішню сферу персонажа, використанні діалогу як одного із засобів характеротворення. У зв'язку з цим завважимо, що, стосовно драми, починаючи ще від Гегеля й донині, існує певне зауваження про синтетичність драматичного роду. Із погляду Гегеля, «... третій спосіб зображення поєднує ... обидва перших (епос і лірика. – *М. Н.*) у нову цілісність, де нам подаються як об'єктивне розгортання, так його витoki в глибинах душі індивіда...» [79, с. 120]. Відтак маємо підстави для висновку про родові розрізнення не лише в межах конкретного літературного твору (коли драматичне все ж демонструє принципові відмінності від епічного та ліричного), а й на рівні концептуальних підходів до художнього осягнення життєвих реалій. Власне кажучи, це розрізнення характерне вже для ранніх етапів творчого процесу, воно пов'язане зі специфікою самого типу творчої індивідуальності. Таким чином, літературний твір постає явищем, у якому родові конститууються, уособлюючись в конкретних засобах і принципах образного світовідбиття. У творчості В. Потапенка, як на нашу думку, результатом співдії ліричного та епічного первнів відбувається постання трьох літературних родів – епосу, лірики, драми. Чи не найсуттєвішою при тому залишається антиномічна пара ліричне – епічне, в якій зматеріалізується суперечлива двоїстість буття – зовнішнє та внутрішнє, дух і матерія, очевидне й приховане.

Як уже йшлося, В. Потапенко далеко не відійшов від реалістичної традиції в українському красному письменстві, тому в його прозових творах різноаспектно моделюється селянська тематика. При цьому простежуємо прямування прозаїка до розширення й поглиблення меж реалізму, що виявилось, зокрема, в засвоєнні творчого досвіду Марка Черемшини, М. Коцюбинського, В. Стефаника, інших митців. Тому «об'єктизована» проза під його пером удосконалює форму, вбираючи в себе прийоми традиційного опо-

відання та стилістичні здобутки психологізованого письма. Послугуючись художніми прийомами класичного реалізму, белетрист прагнув сповнити їх новим змістом, новими функціональними якостями, створюючи в такий спосіб оновлену художню систему, що відповідала запитам доби й сприяла розвиткові та модифікації жанрових форм. Персонажі найчастіше змальовуються автором у момент найвищого напруження душевних сил. Чи не найяскравіше мить граничного емоційного стану людини письменник висвітлює в оповіданні «На нові гнізда», центром якого стає момент прощання селян-переселенців із батьками й рідною домівкою.

Скажемо, що причин масового переселення українців на нові землі було чимало. Найголовніша ж із них – відсутність вільних земель. Безземельні селяни не мали можливості прогнати власну сім'ю, тому погоджувалися виїжджати з рідних домівок на чужину. Історики свідчать, що лише впродовж 1885–1900 років з України до Сибіру переселилося понад 367 тисяч осіб [122, с. 340]. Частина з них, втративши все майно, поверталася на батьківщину жебраками, а кожен десятий помирав у дорозі.

Відомо, що одним із найчільніших складників тексту літературного твору є назва. Це – зовнішній код, що може надати потенційну читачеві, який уперше бере до рук книжку, мінімальну інформацію про неї, заінтригувати, викликати бажання потрактувати зафіксований номінативний смисл. Французький дослідник Р. Барт твердить, що кожна назва має «... кілька одночасних смислів, із яких слід виокремити принаймні два: 1) висловлювання, що міститься в заголовку й пов'язане з конкретним змістом наступного тексту; 2) сама по собі вказівка на те, що нижче йде певна літературна «річ» (тобто, по суті, товар). Інакше кажучи, заголовок завжди має подвійну функцію: енонсиативну (номінативну. – *М. Н.*) і дейктичну (смыслеобразующую. – *М. Н.*)» [14, с. 431]. Назви творів малої прози В. Потапенка слід потлумачувати в розрізі обох завважених функцій. Заголовки творів прозаїка, окрім предметного, пов'язаного з центральною сюжетною лінією значення, мають і наближене до універсального символічне наповнення, що спрямовує увагу читача не лише до контексту творчості самого автора, а й до непроминальних загальнолюдських цінностей, різних цивілізаційних процесів.

Уже назва оповідання – «На нові гнізда» – сприймається як свідчення того, що письменник доторкнувся до надзвичайно болісної проблеми. Для мандрівних птахів влаштувати гнізда в різних куточках землі – явище природне. А як же бути з людьми?!. Вони ж не птахи! Мотив покинутого гнізда, зафіксований уже на початку, буквально пронизує весь твір: «Переселенці! Ідуть козаки на нові гнізда». І далі: «Дай Боже, щоб наша Україна запанувала на Амурі!..» [214, с. 52]. Автор відтворює відчай тих селян, які були не останніми людьми на своїй землі, мали господарство, сім'ї, повагу. Всі вони – люди роботящі. Тож яка причина еміграції? Один із персонажів оповідання, роздумуючи про це, говорить: «... у Максима два сина та дві невістки, та четверо внучат, та одно у колісці, та своя стара, та сам – усіх одинадцять ротів, а землі – три десятини, та городу округ – не розтанцюєшся! Ну й недостача хліба, і йди шукати його по Амурах та Сибірах» [214, с. 48]. Саме через це сини старого Квача змушені кидати домівку, щоб якось вижити. Майстерно зображує В. Потапенко підготовку до довгої дороги на нову «батьківщину». Власне, трагізм від'їзду полягає в тому, що молоді люди – працездатні, здорові – залишали своїх старих і немічних батьків. Уряд заборонив переїзд людей старшого віку, бо в злигоднях дороги вони могли просто загинути.

Оскільки В. Потапенко працював не лише в царині прози, а й у жанрі драматургії, це, поза сумнівом, вплинуло і на характер зображення життєвих реалій. Речення в оповіданні короткі, експресивні. Лаконічними мазками прозаїк ніби створює декорації до дії, що відбувається: «Село. Починається весна. Де-не-де лежить сніг. По улицах болото. Далеко на селі дівчата співають веснянки» [214, с. 47]. Але сумно в родині старого козака Максима Квача, на подвір'ї якого зібралось багато односельців. Спочатку здається, що тут йде весілля, однак музики не чути. У дворі – проводи: «Сини Максима кидають батька, матір, кидають своє кубло та йдуть за Амур за шматком хліба» [214, с. 47]. Із-поміж групи персонажів виокремлюється колоритна постать москаля-інваліда, на грудях якого виблискує Георгіївський хрест. Хоча родина каліки й бідує, та свій шматок хліба до його смерті вона буде мати – інвалідові біля церкви завжди подадуть. Йому не треба «пхатися» на чужину, щоб прогодуватися. Москаль-інвалід – го-

стрий промовець: «... через те й начальство не пускає старих та хорих їхати, бо не витримають – помруть на морі!» [214, с. 48]. Сутність цієї страшної істини намагаються осмислити всі, хто знаходиться на подвір'ї старого Квача, але бояться про це сказати вголос. Особливо важко самому Квачеві та його старій дружині. Вони проводжають у далеку дорогу обох своїх синів із родинами, прекрасно усвідомлюючи, що вже ніколи не побачать дітей та онуків. Але іншого виходу немає.

Із надзвичайною експресією виписує В. Потапенко тривожний момент очікування розлуки. Напруження передають знову-таки короткі, лаконічні, немов обірвані речення. Погляд читача неначе «блукає», шукаючи спасіння від тривожних думок, почуттів, але спокою ніде не знаходить. Переселенців благословляє батюшка. Під час молитви сини та невістки плакали, не знаючи, що їх чекає в майбутньому. Характери старого Квача, його дружини змальовані в кращих традиціях світової літератури. Як античні Філемон та Бавкіда бояться завдати одне одному болю, так і Квачі оберігають спокій одне одного: «Батько стояв понуро ... лице його мов захололо, тільки зморшки на чолі, що поміж бровами, стали виразніші...» [214, с. 51]. У повітрі застигло напружене мовчання. Навіть горілка, якою частує батько свою родину, не розв'язує язиків. Таке буває лише під час похорону. Старим господарям здається, що вони присутні на власних поминках, бо вже їм не буде життя без дітей та пустування онуків. Мотив порівняння проводів на еміграцію з похованням звучить у творі постійно: «... у хаті зробилось тихо. Як у могилі» [214, с. 52]. Це – похорон найсвітліших надій, сподівань, мрій. Яке майбутнє чекає і переселенців, і тих, хто залишається вдома, на «... землі скрізь панській?» [214, с. 49].

Зі Стефаниковою експресивністю зображено в оповіданні, як батьки до «останнього моменту стримують сльози; усі навкруги «обмертвіли», «... всякий дожидав чогось злого». Як тільки вози рушили з місця, мати не витримала. Автор порівнює жінку з вовчицею; вона «... кинулась... і ухопилась за колесо, страшенно закричала. Мов щось ухопило кожного від такого крику» [214, с. 53]. Це крик розпачу, безнадії, жахливий зойк матері, змушеної відпустити дітей у безвість. Адже Квачиха вже не сподівається дожити до смерті під їхнім прихистком. На все село несамовито голосить

стара, рвучи на собі сиве волосся й одежину. Прикінцевий епізод твору сприймається як «ілюстрація» граничної людської безнадії. Старий москаль – безногий і безрукий каліка – залишився ночувати у хаті Квача. Дітей немає. Старі не сплять, і, боячись потривожити одне одного, вдають, що відпочивають. Каліка удавано хропе: «Навіть місяць зрозумів цю удавану лож, усміхнувся. Але, побачивши дерев'яну ногу, прожогом заховався за хмари» [214, с. 48].

Художній спадок В. Потапенка є свідченням того, що митець, перебуваючи в силовому полі реалістичного світовідчуття, енергійно шукав нових художніх форм – переважно імпресіоністичних, з притаманною їм гостротою у віддзеркаленні почуттів. Оповідання «На нові гнізда» – твір надзвичайно вражаючого впливу. Авторіві вдалося майстерно відтворити душевні страждання родини, сталий життєвий устрій якої кардинально змінюється впродовж лише однієї доби. Письменник виявив себе майстром психологічного зображення драми героїв. Він не деталізує портретних зображень, надаючи перевагу відтворенню почуттів, найтонших душевних порухів кожної дійової особи. Відмовляючись від створення закінчених портретів, прозаїк «розсереджує» портретні деталі по всьому оповіданню або «закріплює» за персонажами певні постійні риси зовнішності, щоб не втрачалася їхня індивідуальність. Невідомо, як виглядають герої зовні, у що вони одягнені. Так, у стилі казкової типізації змальовані сини: «Два сини, мов орли, високі, здорові, чорновусі, кучеряві...». Про господаря сказано: «Батько їх, сивенький чоловік... Лице його усе в зморшках, вуса висять, чуприна розвіяна». Мати часто зітхала, молилася, під час молитви «лице у неї було спокійне, а з очей самі по собі текли сльози...». Однак, коли діти вже від'їхали, «мати, мов горлиця, билась об землю, пускаючи з рота піну, аж поки не стеряла силу і простяглась, мов мертва» [214, с. 53]. З великою емоційною силою настроїв кожного персонажа передається читачеві: «Старий сидів задумано і не випускав люльки з рота... Він гриз цибуха, що аж зуби скреготали, та кріпився» [214, с. 53]. Внутрішній світ героя літератор прагне відтворити через деталі власне психологічного портрета, шляхом передачі фізіологічних прикмет його душевного стану. Ясна річ, що в послуговуванні

цими прийомами він не був новатором, проте віднаходив для них особнє місце в структурі свого «утаємниченого» психологізму.

Майстерними діалогами, порівняннями, максимальною напруженістю дії, скупими пейзажними замальовками письменник відтворив ще одну картину безталанного народного життя, поламани людські долі. Сила впливу на читача відчувається й у тому, що зображувані події розгортаються в надзвичайно ущільненому часовому просторі (одна доба), що було характерним для імпресіоністичної новели. Прикметно, що, виписуючи складні душевні поривання людини, белетрист привертає особливу увагу до внутрішніх колізій. Його зчаста цікавить, як особистість виявляє себе неусвідомлено. Протиріччя між тим, якою людиною є насправді, і тим, якою вона хоче себе показати, фіксуються в невідповідності емоційного світу раціональному, в неадекватній, навмисній поведінці чи в притлумленні бажань.

В оповіданні «Перша карна справа» В. Потапенко ставить за мету відтворити безрадісну долю української жінки-селянки. Розповідь у творі ведеться від першої особи, що надає йому особливої достовірності, чуттєвості. Із головним героєм Максимом – чоловіком-велетнем – оповідач зустрічається випадково, під час зимової мандрівки селами України. Упродовж довгої дороги герої розповідає сумну історію, з якої дізнаємося, що в нього була сім'я, добре господарство, а після смерті дружини чоловік сам виховував дочку Христю. Художня палітра оповідання надзвичайно різнобарвна. Характерно, що, відтворюючи гірку життєву правду, автор метафоризує мову, вживає порівняння та епітети. Дочка виросла, стала красунею: така «...була, що навкруги подібної не знайти, на усю губернію. Здорова та повновіда... Весела» [215, с. 408]. Заміж за нелюбів Христя йти не хотіла, хоча «чимало парубків добивалось рушників її...». Не догледів батько дочки своєї, не помітив, як прийшла біда в його дім. Почала Христя ходити в гай до панича, якого Максим влучно називає «гонивітром». Навчався він у «високих школах», але моралі, на жаль, не навчився, тому поїхав із села, покинувши збезчещену дівчину. Тим часом у Христі під серцем забилося дитя. Односельці не давали їй спокійно ступити, а «більш усього парубки ухопили на зуби. Ворота дьогтем вимазали, панею величали...». Намагалася дівчина знай-

ти прихисток і в матері панича, але та прогнала її. Не витримавши ганьби, Христя втікає з села. Відразу руйнується й життя батька, який не уявляє свого життя без єдиної рідної душі. Він усе кидає, тікає від людей, живе в лісі. У часових межах оповідання Максим їде до міста для того, щоб упізнати свою дочку, яка нібито знайшлася. Божевільна Христя з мертвою (певно, «замороженою») дитиною на руках ходила навколо села, лякаючи людей. Урядник називає дівчину «душогубкою». А чи не є душогубом той панич, що довів нещасну дівчину до божевілля? Над цим питанням письменник пропонує замислитися читачеві. Христю заарештовують, готують до розслідування її справу і викликають із міста слідчого, що мусить вирішити долю дівчину. Як саме життя зіткнуло з парадоксів, так і в цьому творі вони присутні. Службовець, якого Максим везе до міста, виявляється тим самим негідником, який покинув збездічену селянку.

Панич Цвінковський, закінчивши навчання, став слідчим, а нині їхав розслідувати свою першу карну справу. Автор звертає увагу читача на високу мету і навіть пафосність, із якими готується молодий слідчий до роботи. Він не хоче братися за прості справи, а відчуває в собі силу для розкриття «самих затейливих і хітросплетених преступлень». Та куди ж поділася та сила, впевненість, високі мрії, слова, коли панич впізнав у божевільній Христю. Він перетворюється на жалюгідного людя з «бігаючими мишачими очима», який труситься й ніяковіє. Тишу, що настала в слідчій кімнаті, В.Потопенко порівнює з тією, що панує у труні. У цьому оповіданні автор виявляє себе майстром контрастного зображення дійсності. Щастя героїв ураз змінюється на горе, радість – на біду. Як і в оповіданні «На нові гнізда», тут звучить мотив похорону, відходу з життя. Це – смерть людських надій, сподівань, віри в майбутнє, якого вже немає ні у Христі, ні в її батька. Закінчується оповідання саркастичним твердженням, що судовий слідчий – «душа человек» – дав уряднику п'ять рублів на похорон дитини, а Максим – «дурак», бо від грошей відмовився. Однак саме в цьому вчинку виявляється благородство, моральна перевага простої людини, протиставлена духовній ницості представників «вищого світу».

Домінантним у «Першій карній справі» є мотив суму. У традиціях української класики розгортається він на тлі прекрасної

природи: «Небо скрізь чисте і мов на яке свято одяглось у свої блискучі зорі». Автор ніби підсвідомо увиразнює розповідь про трагедію сім'ї Максима через пейзаж: «... степ сумнішав, і навіть обгортав і мене своїм сумом». Як і літературні попередники, В. Потапенко вводить у наративну структуру хронотоп дороги, що дає можливість із максимальною вичерпністю розкрити внутрішній стан героя. Скажемо, що на той час уже була надрукована повість А. Чехова «Степ», усі розділи якої «сцементовані» наявністю одного героя. Саме під час довгої дороги степом викристалізуються певні риси вдачі героя, а в повісті розкидано багато найтонших психологічних штрихів (А. Плещеев). У В. Потапенка степ є своєрідною дійовою особою, тим глом, на якому психологія персонажа розкривається значно глибше. Саме в часопросторі дороги почуття оголюються, а незнайомі до того люди розповідають одне одному найбільш потаємне з історії свого життя. Хронотоп дороги забезпечує динамізм сюжетного поступування, посилює емоційне звучання твору. У своїх філософських пошуках В. Потапенко наближається до думки Ф. Достоєвського про невідворотність кари за здійснений моральний злочин, як і до толстовського розуміння аморальності людських вчинків. Отже, можемо твердити, що цей твір вписується в річище стильових пошуків психологічного імпресіонізму. Оповідання по праву належить до кращих зрізів психологічної прози кінця ХІХ–початку ХХ ст.

Окрім того, «Перша карна справа» дає підстави для висновку про наявність у творчості В. Потапенка інтертекстуальності. Маємо на увазі присутність в оповіданні чужого (Шевченкового) слова, зматеріалізованого алюзіями (натяками) та ремінісценціями (відгомонами). Інтертекст цього твору вважаємо загалом зрозумілим для сучасного читача. Відтак він не потребує декодування. До того ж, вимальовуючи образ жінки-покритки, прозаїк у концептуальних моментах апелює до досвіду Т. Шевченка («Причинна», «Тополя», «Наймичка», «Катерина», «Лілея» тощо). «Вхопившись за образ покритки, – слушно завважує М. Моклиця, – Т. Шевченко, рухаючись виток за витком, вийшов на глибинні підвалини суспільної моралі, етики й духовності. Т. Шевченко належить до тих небагатьох в історії людства чоловіків, які стали на захист поневоленої в патріархальному суспільстві жінки. До

того ж, не так, як автори та ініціатори фемінізму, – пробуджуючи співчуття та закликаючи до справедливості, а на значно глибшому рівні: він став на захист матріархального соціального устрою» [175, с. 29]. Ясна річ, що В. Потапенку не вдалося піднятися до Шевченкових висот у моделюванні образу покритки. Однак саме звернення до мистецької практики великого поета, вочевидь, сприяло виразності авторської інтерпретації однієї з архетипальних у класичному вітчизняному письменстві постатей, засвідчило неабияку ерудицію белетриста.

В. Потапенко завжди щиро захоплювався душевною, моральною красою людей праці. Одним із яскравих свідчень цього є оповідання «Чабан». Герой твору – бідний, але волелюбний чабан Цур-Пек, знайомство з яким починається із відтвореної в піднесено-романтичній тональності картинки праці: «Чабан, годіванець привільного козачого степу... Іноді чабан і не зна, у кого він служить, хто його хазяїн, хто платить гроші, хто зодягає – йому це не цікаво» [216, с. 3]. Прозаїк послуговується тут оригінальною формою художнього узагальнення. Коли в «Першій карній справі» оповідь ведеться від першої особи, то в «Чабані» про працю чабанів розповідається у третій особі однини. У такий спосіб створюється ефект поєднання в одній постаті множинності явищ, а в одному персонажі сфокусовується характерне для чабанів загалом. У читача ж створюється враження значущості цієї справи для громади, адже кожен чабан – особистість. Разом із реципієнтом автор простежує шлях вівчарів, починаючи від дитинства. Це – люди степів, більшість із яких – сироти «без роду і плоду». На початку твору прозаїк репрезентує художню візію ілюзорної свободи чабанів, які вважають себе вільними людьми на вільних степах, а тому порівнюються з орлами, що окудають поглядом далечінь.

І тут літератор залишається вірним своїм творчим принципам. Він не ставить за мету відтворити зовнішність героя, а зображує його душу, внутрішній світ. Перед нами – неписьменний вівчар Цур-Пек, у якому все незвичайне, а найпаче – ім'я. Вигук «цур-пек» чабани використовували, коли ягня народжувалося несвоечасно. Щоб воно не загинуло, його підкладали під козу. Ім'я ж центрального персонажа незвичайне через те, що «знайшли його у тирсі несповитого, дитиною... і дали йому прізвище Цур-Пек».

Такий прихід у життя спричинився до пошуків героєм відповіді на запитання «Хто я?». Цур-Пек – сирота, безбачченко, у нього немає дому, родини, навіть нормального людського імені, не кажучи вже про документи, бо «воля не знайома з паспортними, воля бродяги». Чоловік живе лише степом, чабанською працею, а найближчий його друг – пес Сірко. Пастух осягає життя настільки, наскільки дозволяє йому інтелект, проте цікавиться не лише моральними питаннями. Цур-Пек намагався розв'язати фізичні, біологічні, ветеринарні, ботанічні проблеми, копірсаючись «у своєму неосвіченому розумові». Трудівник не може знайти відповідей, і це дуже засмучує його: «Багато дечого передумав наодинці чабан, але його думки заховав німий степ, і ніхто їх не знав» [216, с. 11].

Недовгим було привільне життя Цур-Пека. Місцевий урядник зацікавився його особою, бо був переконаний, що чабан є злочинцем Іваном Патлатим. Цікава розмова відбувається між представником влади і трударем. Чиновник вимагає в Цур-Пека паспорт – таку «бумагу ... що для життя видається». Проте вівчар – дитя вільного степу – не може зрозуміти, чому людина без якогось там паспорта, «бумаги», не може вільно жити, пересуватися: «Та мені в степу і так вільно: куди захочу, туди й піду!» Урядник лютує, кидається на Цур-Пека, якого захищає лише вірний Сірко. Представник влади оперізує собаку нагаєм, що викликає гнівний протест чабана («Себе дозволю бити, але за собаку я тобі живіт розпорю!»).

Вовкодав Сірко завжди віддячував господареві щирою собакою відданістю. Це й не дивно, адже заради нього Цур-Пек ладен був убити людину і навіть пожертвувати власним життям. Щоб заманити чабана, розлючений урядник іде на ганебний вчинок: він поширює чутки, що Цур-Пека хоче бачити його стара й слаба мати, яка нібито прийшла до села. Це було найбільшою радістю в безпросвітному існуванні чабана, адже він так мріяв знайти відповідь на питання, ким є. Цур-Пек прийшов на село в супроводі Сірка, та почував себе «... ніяково: його чогось брав острах, як того вовка, що зловили в клітку». Справді, вівчар потрапив у пастку, неначе звір. Чоловік зрозумів, що матері немає, а це, з його погляду, – кінець життя.

Автор порівнює морально зламаного чабана з покірною дитиною, хоча зовсім нещодавно він «скидався на лютого звіра». Цур-

Пек без опору дозволяє себе зв'язати, кинути за ґрати. Душевна спустошеність, гіркота, невимовний біль господаря передаються й Сіркові: «Підбравши хвоста і витягнувши в'язи, пес неначе прохав зв'язати і його». Чабан лише тоді опановує себе, коли чує із зачиненої клуні жалібне виття собаки. Він буквально несамовитіє, адже образили найкращого друга, єдину рідну душу. Чоловік знаходить у собі сили і зриває залізні ґрати з вікна, щоб утекти. Сірко теж тікає і приєднується до свого хазяїна. Та не судилося двом товаришам знову побачити рідний їхнім серцям степ – постріли варті обривають шалений біг, і Цур-Пек із простріленими грудьми падає на землю. Сірко жалібно вив, притуливши свою морду до мертвого «безпаспортного» друга. Так обривається життя неписьменного, убогого, але глибоко морального чабана Цур-Пека, що так і не знайшов відповіді на питання «Хто я?».

Твір прикметний такими основними ознаками: посилена увага до відображення почуттів героїв, що реалізується насамперед в експресивності письма; майстерна побудова й емоційність діалогів, що передають стрімкий перебіг думок персонажів; драматизація зображуваних подій. Та найбільше в оповіданні вражає гранична емоційність. «Пізнання митцем об'єктивної дійсності, – пише Н. Шляхова, – включає в себе два основних моменти: знайомство з об'єктом, проникнення в його сутність і *переживання пізнаного*, тобто перетворення предмета спостереження в предмет емоціонального переживання» [262, с. 46]. Вважаємо, що Потапенків «Чабан» є одним із переконливих свідчень слушності наведеного спостереження.

У IX томі «Літературно-наукового вісника» за 1900 рік було надруковане оповідання В. Потапенка «Злодій», в якому письменник продовжує розробку теми села. На сторінках своїх творів автор прагнув ґрунтовно проаналізувати духовний космос українства, вибудувати типово українські ситуації, використовуючи для цього семіосферу саме сільської культури. Не випадково ж і сучасні вітчизняні культурологи, філософи, народознавці заакцентовують селянський тип культури українців. В. Потапенко наголошує на етнозберігаючій ролі народних традицій, у яких позиціонуються засади самобутності етносу. У творах митця увиразнюється духовний портрет героя, розкривається своєрідність його психології, філософське, морально-етичне наповнення людських вартостей.

Внутрішній світ Потапенкового персонажа досить складний, до того ж, селянин у письменника зчаста наділяється вкрай суперечливими рисами. Більшість героїв прикипіли душею до землі, живуть у благодатному середовищі прадавніх звичаїв і традицій, що запобігає їхньому духовному зубожінню. В. Потапенко, як і його сучасники (І. Франко, Б. Грінченко, Т. Бордуляк, М. Левицький, В. Леонтович тощо), зображуючи повсякденне життя селянина, утверджують національну самобутність співвітчизника, неповторність його культури, світу переживань, вражень, емоцій. Одне слово, прозаїк тяжів до творення національного характеру – образу персонажа з унікальним світовідчуттям, генетичним кодом, відповідною шкалою цінностей, виразними етноментальними рисами, що сформувалися в силовому полі територіальної, мовної специфіки, особливостей соціально-економічного й культурного розвитку. Селянин-трудівник у В. Потапенка змальований у щасті та горі, в радості й повсякденних турботах. Тому в прозі автора представлено широкий спектр проблем, актуальних як на зламі ХІХ–ХХ століть, так і (до певної міри) нині.

В оповіданні «Злодій» на тлі таких «вічних» проблем, як християнське милосердя, гуманізм, добро і зло, моральність і безчестя, злочин і кара прозаїк порушує проблему злодійства, що ідентифікується ним як духовний гріх. Наратор розглядає гріх як амбівалентне явище: з одного боку, це злочин, провина, свідчення морального й духовного падіння особистості, зло, а з іншого – можливість для каяття, страждання від скоєного, розчулення, прощення. Гріх породжує в людини душевний дискомфорт, муки совісті, сумніви й прокладає шлях до оновлення її душі. Відтак наслідком може бути народження нової, «очищеної» особистості.

Центральний персонаж оповідання – в минулому добрий і заможний господар, справедлива й порядна людина, член сільської громади, якого односельці навіть хотіли обрати старшиною. Автор, як зазвичай, не дає детального портретного зображення Івана, а кількома штрихами, в дусі фольклорної традиції, характеризує його вдачу: «Він і грамоту добре знав, і в кишеню за словом не лазив, і не ходив до людей за розумом, а було на раді як одріже, та ще й додасть із Святого письма, то і сам земський начальник рота роззявить, а громада ані пискне. Вже як скінчить Іван своє слово,

тоді тільки вона ніби прокинеться, зворухнеться і в один голос одмовить: «Так, воістинно так!» І робилось завсігди так, як було Іван скаже» [211, с. 47].

Найбільше Іван прислужився громаді, коли граф хотів відібрати в селян землю. Дійшов селянин до губернатора, міг навіть до царя дійти. За громадські гроші він наймає адвоката і захищає селянську землю: «Багато дечого мислив Іван зробити на користь своєму рідному селу, та не судилось... Граф-дідич не забув про ґрунт і всяк силвся, щоб здихатись «великорозумного» Івана з села, а не дай Боже, щоб він був за старшину» [211, с. 47]. Становий і писар, графські люди, через підкупи, підпоювання намовляли селян, щоб ті не обирали Івана старшиною. Одначе гордий і чесний герой не звертав на те уваги, доки не пішли селом чутки, що він привласнив громадські гроші, коли судився з паном. Відразу громада забула те добро, яке зробив для неї чоловік, а більшість селян перестали його шанувати. Таке ставлення односельців пригнічувало Івана, «він замислився вкінєць, ходив понурий і не втручався в громадські справи...». Найбільше боліло те, що за добро, щире вболівання за долю села його зробили злодієм. Гірко самому Іванові, гірко його родині, яка болісно переживає недовіру односельців. Із неприхованою образою батько говорить: – «Се тобі наука! Бачиш, як припекло селу за ґрунт, то ти був «Іване Петровичу», і «друзе, і брате, і товаришу вірний», а тепер грім пройшов – от тобі й дяка: злодієм тебе звеличали. Казав тобі: не мішайся не в своє діло!...

– Як же воно не своє! Се кожного діло. Се б по-вашому, хай обдирають село, а ми будемо мовчати!» [211, с. 48].

Знайшлися на селі й «доброзичливці», що «приносили» різні плітки Іванові та його сім'ї. Від цього ще більше змарнів чоловік, почав від людей ховатися, частіше їздити до містечка й повертатися звідти напідпитку – заливав своє горе оковитою. У моральній сфері Івана відбувся злам: поборник здорового способу життя, захисник етичних норм поведінки в громаді через людську недовіру, несприйняття поступово перетворюється на носія тих негативних якостей, з якими сам нещодавно боровся (свого часу він, переконавши частину громади, домігся закриття в селі шинку, оскільки вважав його осередком соціального зла). Селяни, більше жінки, згадують:

– Як був у нас шинк ... то пішла по селу і крадіжка, і безчинство.

– Багато наших людей у арештанських посадовлено, а все через той шинк...

– А я й досі без зубів ходжу через той шинк. Мій п'янюга прийшов п'яний, ну й з п'яну і повибивав...» [211, с. 49].

Проте, минуло зовсім небагато часу, як місцева влада запропонувала знову відкрити шинок, аргументуючи це своєрідними «перевагами» (селянам, мовляв, не треба буде їздити за горілкою до містечка). Для цього було скликано раду, щоб почути думку сільської громади, свідома частина якої звернулася за порятунком від цієї біді саме до Івана.

Втіленням соціального зла, носієм моралі змикрута виступає в оповіданні міщанин-шинкар, який приїхав на село агітувати громаду за встановлення шинку. Негативне ставлення автора до цього персонажа проступає вже в лапідарній портретній і мовній характеристиці: «... якийсь-то міщанин стоїть посередині, розмахує по-обі ручки, трясє цапиною борідкою ... Як запримітила громада Івана ... міщанин теж зиркнув, що стоїть Іван, трохи спав з голосу і побілів ураз, як крейда. Він, мабуть, знав, що Іванове слово має велику силу» [211, с. 50]. Неоковирним суржилом міщанин вихваляє переваги відкриття шинку, заохочуючи непевних обіцянками давати 300 карбованців щорік на розвиток села, розливати безкоштовно горілку на свята й у неділю, а також відпускати клієнтів у борг: «Крейдюю на прилавці запишу, стіснення не будет, потому я ваш, я не какая-нібудь етакая неблагородная животная. Я хрест на шиї ношу, потому я человек великоросійській і у маня душа на розпашку з нашим поштєнієм!» [211, с. 50].

Не міг погодитися Іван із цією «шляхетністю» шинкаря, а тому рішуче виступив проти його пропозиції: «Іди ти «душа на розпашку» на московське село людей дурити! От вам, панове громада, мій рішинець, а проте, як знаєте... Як хочете, щоб у нашому селі не було крадіжки, злодійства, а у семействі був спокій, то не давайте дозволу на шинк!» [211, с. 51]. Не послухала громада Івана, ще й знову звинуватила в розкраданні грошей, на що він із неприхованою образою, емоційно відповів: «Коли ви почнете жити свої розумом? ... А ще приходять на раду! Подивишся на ін-

шого дядька – вуса по груди, а воно балакає як дитина. Під носом багато вродило, а на розум ще й не сіяно» [211, с. 51].

В експресіоністському ключі випикує прозаїк душевний стан свого героя, концентруючи увагу читача на тому, що саме зараз у почуттєвому світі Івана настане переломний момент, який призведе до морального зубожіння, гріха, а потім і каяття: «Його обурювала злість, в сей мент йому хотілося помсти, він кусав губи до крові, важко дихав та все дужче гнав коня, мовби хотів утекти сам від себе» [211, с. 52]. Декілька днів заливав чоловік своє горе горілкою в містечку, а, приїхавши додому, побачив посеред села шинок. Як насмішка над Іваном, на дверях було написано «Шинк – душа на розпашку». Спочатку герой сприймає це з образою й огидою, спостерігаючи, як односельці перетворюються на п'яниць, втрачаючи часом людську подобу. Уперше зайшовши до корчми, Іван не стримався і вдарив шинкаря в обличчя. Однак останній, добре розуміючись на психології пияка, не заявив на кривдника становому, а підніс йому чарку горілки, аргументуючи свій вчинок душевною щирістю й добротою: «Іван випив. Випив на своє безголова. Від цієї чарки він навіки оп'янів». Із того часу чоловік стає постійним відвідувачем шинка. Підступний шинкар маніпулює слабкою, отруєною пиятикою свідомістю селянина, просить підтримувати його перед громадою, на що той і погоджується.

У «Злодії» зміни внутрішнього стану героя (властиво, процес морального розруху особистості) майстерно передається через діалогізацію. У мовних партіях Івана автор використовує експресивні, короткі речення, що відображають неспроможність п'яної людини логічно викласти власну думку. Таке мовлення персонажа увиразнює відтворення стрімкого перетворення самодостатнього, досвідченого чоловіка на деградуючого пияка: «І почав Іван топтати стежку до шинку, а далі розпився вкінєць, зледаців, покинув хазяйнувати і ніс останню копійчину до шинкаря; а як не стало і цієї, тоді Іван крав у жінки сувію і, крадучись, біг до шинку. Батько Івана запримітив крадіжку, все позамакав і почав сам хазяйнувати. Іван допився до того, що й чоботи пропив ... Щодня ... валявся п'яним під шинком» [211, с. 55].

Якраз у цей період граф-дідич знову розпочав справу про селянську землю. Люди метушилися, найняли адвоката, однак не

змогли довести діло до кінця. Кинулися до Івана, та він уже не міг вирішувати громадські питання: «... все сп'яну бурмотав, що йому серце болить і прохав дати хоч на осьмушку. Йому давали, він пив і валився п'яним – отсе й по розмові!» [211, с. 56]. Через такий спосіб життя Іван невдовзі став злодієм-конокрадом, він пограбував шинкаря. Коли ж не стало за що пити, він іде на нещасливий для християнина, віруючої людини гріх – обкрадає церкву. За це Івана посадили до буцегарні. Однак він утік із-за ґрат і зник. «Сімейство поплакало, потужило та й здалось на волю Божу...». Із цього моменту, на наш погляд, письменник вводить у підтекст твору євангельську притчу про блудного сина, про складні («криві») шляхи до батьківського дому. Із названими поняттями природно пов'язується мотив вороття, повернення до витоків, до справжнього. При цьому помічаємо, що В. Потапенко не бере до уваги жанрової специфіки Біблійного джерела: притча трансформується в оповідання, де дидактичний елемент фактично відсутній. Замість моральної проповіді прозаїк заглиблюється в емоційно-чуттєвий світ героя, у його переживання. Як бачимо, автор «Злодія» до певної міри переосмислює узвичаєну в модерністській свідомості міфологему шляху, представляючи її нетрадиційну інтерпретацію.

Наприкінці твору письменник уперше вводить у текст пейзажний опис. Паралельно в контрастному плані зображено моральне зубожіння людини: «Різдяний вечір. Село мов потонуло в заматах. Срібний місяць нерухомо стоїть посеред блакитного неба; за річкою гордовито пишається патлатий, теж срібний ліс, зодягнутий у сніговицю. Він при місячнім промінні скидається на щось таке чарівне, яке тільки буває у казках» [211, с. 56]. Саме цієї пори повертається додому Іван. Все в його постаті виказує соціальний статус злодія, а в ширшому розумінні – грішника: «Він ішов очеретом, важко дихаючи, але ж ішов обережно, потайно, злодійською ходою. Чобіт рипне або лід трісне – мандрівець мов каменів на місці і не кроку далі, аж поки його серце не заспокоїлось» [211, с. 56]. В аналізованому оповіданні письменник прагне простежити шлях особистості від творення добра до чинення зла. Однак, найпосутнішою в самому естві злодійства, на думку автора, є еволюція людської душі від скоєння зла до каяття. Цей процес – надзвичайно

складний і болочий, оскільки пов'язаний із духовним переродженням людини, переоцінкою нею сенсу власного існування в соціумі, визначенням мети подальшого життя.

Спонукою до зламу в духовній сфері героя «Злодія» стало його повернення додому. Символічно, що Іван повертається у свято Різдва – одну з найважливіших і найсвятіших для всіх християн дат. Святкування Різдва підпорядковується ідеї початку нового життя, пов'язаного з феноменом Дива. Народження Ісуса Христа – божественного немовляти – внесене до ряду земних чудес, що мають небесне походження, означене символом зірки. Отже, християнська ідея про Різдво може співвідноситися з поняттям «диво». Саме тому вже семантика слова «різдво» має в своєму складі такі ознаки, як «незвичайність, несподіваність, рідкість, сумнівність» (на позначення явища дива), і конотативно залучає смисли, пов'язані з поняттями «життя – смерть», «радість – горе», «відоме – неусвідомлюване». Слід урахувати й інший аспект семантики цього слова – «велике сімейне свято, що відзначається у дні зимового сонцевороту». Це значення інтенсифікує можливість реалізації смислів слова «різдво» в таких семантичних рядах, як «холод – тепло», «світло – темрява», «свято – будні», «батьки – діти», «батько – син».

В оповіданні В. Потапенка «Злодій» зреалізовується задум, пов'язаний із зображенням нового життя – несподіваного, незрозумілого, словом, чудесного, яке прийшло на зміну щойно минулому. Варіацією цього задуму є ідея нової, освітленої каяттям, душі центрального персонажа. Іван підходить до своєї домівки, але через сором довго не наважується ввійти: «... узявся за клямку, але рука, як нагай, упала.

– Моє місце в острозі, а не проміж чесних людей! Там, у хаті – свято, а я хто? Я – злодій! Важко, нестерпуче важко! – простогнав Іван» [211, с. 57]. Ступивши в хату, він побачив посивілих батьків, змарнілу дружину, схудлого сина. Прозаїк передає складний психологічний стан, стрімкий плин переривчастих думок Івана, в яких він гірко кається за горе, що заподіяв власній родині. Сім'я злодія збентежена, і лише батько знаходить у собі сили говорити: «Грабувати нас прийшов! ... Вибач – нічого, зосталось тільки поругане моє ім'я та отся чуприна, що через тебе побіліла; ударся

до матері, може ще з живої серце виймеш, або до своєї жінки: у неї ще zostалися сльози, бач, не всі виплакала – забери і їх. Та візьми од своєї дитини те, що люде дали, а дали вони прозвіще «зłodийський син» [211, с. 58]. Упавши на коліна, Іван усім серцем кається перед рідними. В образі старого батька автор втілює відвічну народну мудрість та ідею християнського всепрощення. Зі сльозами на очах він говорить своєму синові-грішнику, що в такий день треба всім прощати. Окрім того, старий завважує, що люди – не звірі й пробачать, та найголовнішим суддею душі людської є Бог: «Сьогодні передодень, коли народився Той, котрий простив гріхи усьому миру і за його постраждав».

Збентежений Іван поспішає у волость («Сам віддамся у руки... Нехай судять! Нехай карають! ... Я в сю годину щасливий! Наче сам Бог вселився в мою замордовану душу, я щасливий, у моїй душі Бог, совість прокинулася, у ній Христос народився!...» [211, с. 58]). Батько зупиняє його, нагадуючи, що Всевишньому не людський суд потрібен, а щире каяття (рідні побоюються ще й того, що Іван міг стати вбивцею, встиг занапастити людське життя). Проте читач дізнається, як Віра зупинила Івана перед останньою межею. Повертаючись у село, він хотів убити й обікрасти багатого жида, та, почувши церковний дзвін, зупинився й почав молитися: «Сей благовіст наче кликав мене у село, у сім'ю, до церкви, де я уперве согрішив... Тяжко, нестерпуче важко діється з душею у таке свято...» [211, с. 59]. Відмовившись від їжі та одягу й узявши з собою Святе Писання, Іван попрямував до волості. Саме в цей момент у душі грішника відбувається ще один злам: він покірно погоджується прийняти кару за вчинене.

Покажемо щодо увиразнення здатності української людини на всепрощення є епізод зустрічі Івана з односельцями в церкві. Чоловік покався перед громадою й попросив дозволу помолитися та сповідуватися перед Богом до ув'язнення. Зрозумівши й свою провину перед Іваном, селяни говорять: « – Ми тебе загубили! Ти правду нам казав, що як настановите шинк, то піде по селу крадіжка, п'янство і розір у сімействі – так воно і сталося! Не один із наших пішов з торбою за плечима попідтинню собак дражнити! Повертайся, брате, скоріше, відбудь кару і до

нас таки. Ми тебе за злодія не лічимо, ти покаявся і знов будеш чоловіком» [211, с. 59–60].

Емоційно насиченою є й прикінцева картина оповідання, де В. Потапенко заакцентував вияв сили людської натури в один із порогових моментів. Проїжджаючи повз шинок «Душа на розпашку», Іван помітив корчмаря і, зістрибнувши з гринджол, підійшов до нього: «Прости і ти мене, брате! ...до ніг уклонився ... а той глянув з презирством і одмовив:

– «Нікаких у мене ділов нетуте зі злодіями» [211, с. 60]. Іван заплакав. Це були сльози очищення й образи: « – А хто ж довів мене до сего? – крізь сльози одмовив ... – Ет, Бог з тобою...» [211, с. 60]. Почувши церковний дзвін, Іван перехрестився, радісно усміхнувшись: він відчув себе справді щасливою людиною, адже найстрашніший тягар зник із душі. Щасливим у Різдво почувается й шинкар. Відкриваючи корчму, він просить у Бога гарної торгівлі у святковий вечір. За християнськими приписами, зло як таке стає наслідком занедбання добра, його збіднення й нестатку. Заповіді Любові, Блаженства змінюють індивідуума, надаючи йому змогу спокутування гріхів. Ідея каяття, з'являючись у християнстві, долає межі вини особистості. Через спокуту людина переборює смерть, власну тілесність, а через хрест усі умови гріха стають засадами спасіння. Покаєння назавжди приводить людину до Бога, відкриває життя вічне, Божественне. Із нашого погляду, завважені моменти є концептуальними в художньому світі оповідання В. Потапенка «Злодій». Спираючись на них, прозаїк використав оригінальні прийоми розкриття психології героя, що засвідчили не лише поглиблення можливостей реалістичного світовідтворення, а й звернення до модерністського досвіду образного моделювання дійсності.

Художній твір завжди є самовиявленням творчої індивідуальності митця. У всьому розмаїтті явищ, подій і зв'язків кожен із письменників спостереже й відбере те, що найбільше промовлятиме до його серця, розповість про все по-своєму. Це стосується, зокрема, популярного в українській новелістиці мотиву злочину та покарання за нього. Так, новела В. Стефаніка «Злодій» в аспекті структурування сюжету та конфлікту присутньо відрізняється від однойменного оповідання В. Потапенка. Стефанік

заакцентовує психологічно напружений момент підготовки до накладання кари: крадій дістався в комору господаря Гьоргія, який, зловивши його, побив. Потім же Гьоргій у своїй хаті частує злодія, водночас розмірковуючи, в який же спосіб покарати його, адже гіпотетично цього вимагає будь-яке лиходійство. Та сповідувані моральні принципи, сумління не дозволяють господареві і його товаришам-селянам учинити самосуд над злодієм – таким же бідаком. Із цих же причин люди не можуть стягнути штраф зі старої Романихи, яка, замерзаючи в хаті, вкрала з-під церкви дошку (новела В. Стефаника «Засідання»). Характерно, що і В. Стефанік, і В. Потапенко не лише зображують шлях злодіїв від гріха до каяття, а й показують, як людина змушена силою обставин йти проти власної совісті, гідності. Унаслідок цього у творах обох письменників психологічне «співіснує» з соціальним.

Ще П Куліш у новелі «Про злодія в селі Гаківці» звернувся до мотиву зустрічі господаря з крадієм. Аналогічні сюжети розробили також Д. Маркович («На вовчому хуторі») та І. Франко («Хлопська комісія»). Оповідання Франка сприймається як записаний із вуст очевидця начерк буденного життя, «правних понять і обичаїв» галицького селянина: спійманого в повітці злодія добряче побили й узяли під охорону. У контрастному плані виписано епізод зі старою бабусею, яка, пошкодувавши бідолаху, нагодувала його борщем і кашою. Скориставшись нагодою, злодій утік з-під варти й помстився за свої муки – пограбував комору того ж господаря. Оригінальність стильової манери І. Франка в цьому творі (порівняно з В. Стефаніком і В. Потапенком) виявляється насамперед у модифікації авторської позиції, ніби прихованої за іронічним і зовні цілком безстороннім тоном оповідача.

«Злочинця» Н. Кибальчич, на відміну від згадуваних зразків малої прози В. Стефаника, І. Франка, В. Потапенка, можна атрибуувати до типологічного ряду політичних оповідань: дядька Омелька – центрального персонажа твору – припроваджують до в'язниці, інкримінуючи йому напад на козаків-карателів, що вчинили жорстоку різанину під час ярмарку. В оповіданні звертає на себе увагу майстерність белетристички в опрацюванні конфлікту двоїстості і мотиву розбіжності між переконанням та вчинком.

Цілком оригінальну художню версію популярної теми репрезентував і Марко Черемшина в новелі «Злодія зловили», головним героєм якої є сільський хлопець-сирота Юра. Побачивши після кількаденного голодування, як теля ссало корову багатієхи Кричунихи, Юра в забутті й сам припав спраглими губами до коров'ячої дійки. Хлопчина перебував у стані якоїсь нестями, з якої не міг вийти навіть тоді, коли безжальна рука схопила його за чуприну. У цьому вчинку вгледіли злочин, тому Юру, як найтяжчого лиходія, обстригли й ввели селом. Черемшина виступив тут проникливим психологом, добрим знавцем дитячої душі. Заглиблюючись у внутрішній світ персонажа, автор художньо переконливо вмотивовує його поведінку, не приховуючи при цьому свого щирого співчуття.

Як бачимо, проблема трансформаційних процесів у людській психології на тлі соціальних, економічних обставин доби своєрідно позиціонується у творчості багатьох вітчизняних письменників порубіжжя ХІХ–ХХ століть. Не останнє місце в цьому ряду посідає й мала проза В. Потапенка. Морально-етичні проблеми, глибокі внутрішні переживання особистості вмонтовуються в наративну структуру його творів у такий спосіб, що сприймаються як щось органічне для української дійсності початку минулого віку. Перед нами – не лише описи повсякденного буття українців, а й історії їхніх душ, їхніх трагедій – і особисті, й громадські.

Неначе на окремому полюсі з-поміж творів сільської тематики перебуває твір В. Потапенка «Чарівниця (Оповідання мого діда)», надруковане в п'ятому томі «Літературно-наукового вісника» за 1899 рік. Спектр проблем, порушений тут письменником, доволі широкий. Найголовніші з них – людяність, духовність, віра в людей, вірність і зрада. Упадає в око й проблема самотньої особистості, що через свою неординарність і несхожість із іншими виявляється зайвою в соціумі. Увиразнюється зазначена проблематика розробкою питань стосунків між чоловіком і жінкою, фатальності нерозділеного кохання.

Розповідь в оповіданні ведеться від першої особи, що надає зображуваному більшій достовірності, враження особистої присутності героя. Це – своєрідна рефлексія автора, його почуттєвий щоденник. Наратор у творі – молодий панич, що виступає не лише стороннім спостерігачем, а й активним учасником подій. Уже

з перших рядків читач знайомиться з головною героїнею оповідання козачкою Марисею, хоча поки що й опосередковано – через характеристику іншими персонажами. Принагідно зазначимо, що такий прийом зображення дійової особи притаманний передовсім реалістичному літературному канону. Оповідач веде розмову з одним із жителів села: через діалог дізнаємося про незвичайну вдачу дівчини, яку люди на селі називають чарівницею. Із «чужих» слів змальовується і її портрет. Стає зрозумілим, що Марися – надзвичайно вродлива зовні, вправна, працьовита дівчина, чію неординарність односельці пояснюють втручанням демонічних сил: «... якби ви побачили, одні очі чого варті!.. Здається, рідного батька проміняв би за них! Як зорі блищать!.. А бровенята? Чорт їх бачив, де і хто їх малював такі! ... І скрізь вона перед веде!.. Почне жати, не доженеш. А страху у неї ані крапельночки! Нашу ріку ніхто човном не перепливе ... а чарівниця весла в руки – і вже на тім березі. Тільки й чуєш, як розлягається її чарівний спів... А співає!.. Причарує!...» [217, с. 272]. Саме ця бурхлива річка зі скелею посередині згодом відіграє в житті героїні фатальну роль.

Люди захоплюються вродою й характером Марисі, проте замилювання межує з якоюсь ворожістю, адже всі хлопці на селі буквально божеволіють від дівчини, а вона ставиться до залицяльників байдуже, сміється з них, чим ще більше причаровує («Як та крутінь, позакручувала всім голови»). Жіноча частина громади ненавидить дівчину: «... у нас на селі є така баба Горпина, що всі чари знає ... так вона божилася, що у Мариськи є хвостик, бо вона чарівниця» [217, с. 273]. Складається враження, що жіноцтво не може вибачити героїні її природної краси й шляхетності натури, тому пояснює це магичністю.

Марися не місцева. Лише два роки прожила вона зі своїм старим батьком у цьому селі. А народилася, зі слів людей, десь понад Дніпром, на якомусь козацькому шляху, тому й увібрала в себе волелюбну сильну вдачу. Духовний світ дівчини розкривається не лише в її мовній партії, вчинках, а й через портретне зображення, сповнене образних порівняльних зворотів, що помітно ліризують і романтизують образ. Вияскравлюючи зовнішню красу героїні, письменник зображує її місячної ночі, що надає самій постаті Марисі справді магичної сили: «... се була чарівна краса, се

була пишна квітка українського садку, се була розкішна стеблина вільного українського степу. Але у сій красі було щось справді чарівне, виявлялась якась-то сила таємного царства. Чорні, як вуголь, очі горіли якимось пекельним вогнем і сяjali діамантовим світлом з-під густих вій. Чоло її високе, лице повновиде, рум'яне. Ніс трохи грецький, як обточений, прямий; погляд відкритий, вільний – що твоя цариця» [217, с. 274]. Завершується портретна характеристика козачки змалюванням її прекрасного тіла й довгої коси, що спадала на плахту. Коса дівчини тут не випадково порівнюється з гадюкою, адже саме коса пізніше відіграє в її долі згубну роль. Герой-оповідач порівнює Марисю з Русалкою, яка впливла на берег погрітися проти місяця, а читач має можливість спостерігати неприховане захоплення автора героїнею, його замилювання красою дівчини-українки.

Тяжіння до відтворення неординарних характерів, незвичайних, утаємничених, загадкових ситуацій, як і метафоричність мови, що виявилися в цьому оповіданні, наближають стильову манеру В. Потапенка до романтичної. У цьому сенсі маємо підстави говорити також про властиву романтизму увагу до особистості з демократичних низів, уснопоетичної творчості й етнографії. Водночас завважимо, що в «Чарівниці» простежується вплив на письменника поетики імпресіонізму. Маємо на оці, зосібна, близьку до імпресіоністської позицію оповідача – не «всезнаючого», а впритул наближеного до душевних переживань персонажів. Окрім того, звертає на себе увагу застосування прийому контрасту, що досягається за допомогою колористичної деталі. Чорна коса на тлі червоної плахти Марисі сприймається як своєрідний натяк, попередження про неминучість трагічної розв'язки. Поза сумнівом, в аналогічних підходах неважко спостерегти творче засвоєння В. Потапенком традицій «школи» М. Коцюбинського.

Загадкова натура дівчини чи не найкраще розкривається під час її нічної розмови із паничем на березі річки. Дізнаємося, зокрема, про уподобання Марисі: із захопленням вона розповідає, як потай слухала українські пісні в супроводі бандури. Найбільше героїню збентежила козацька пісня, тому вона відламала гілку бузку й кинула її у відчинене вікно співакам. Кмітливий і гострий розум, дотепність дівчини виявляються в її мовній партії, пере-

сипаній прислів'ями й приказками. Цікавлять Марисю й книжки, що їх вечорами читає ліричний персонаж. Найпаче вона прагне дізнатися, про що пишеться в книжках. Не залишають дівчину байдужою твори про кохання; вона жадібно слухає й емоційно реагує на прочитане. Сама ж Марися висловлюється проти розміреного плину життя, спокійного, «врівноваженого» кохання. Дівчина жадає пристрасі, бурхливого вияву почуттів, бо в ній кипить козацька кров:

– «А кого б ти покохала?

– Козака! – гаряче сказала вона. – Високого, вродливого, з чорним вусом. Сяде на коня – орел! Щоб, що є духу, розігнав свого коня, налетів на мене, ухопив мене на своє сіделечко і щоб щільно-щільно притулив до себе, щоб аж в очах потемніло, щоб спалив мене своїм поглядом, щоб я залилась, задушилась жагою кохання...» [217, с. 276–277]. Оповідач переймається захопленнями Марисі, способом її мислення, тому намагається розгадати таємничу природу козачки і сам захоплюється нею. Тим часом він помічає, що веселість дівчини якась вимушена, нещира, прагне розгадати, що печалить дівоче серце. Марися ж у палкому пориві хапає збентеженого панича за руку й тягне до човна. Парубок вагається, проте, зачарований дівчиною, сідає в човен. Тут письменник знову наголошує на працьовитості козачки, її вправності у виконанні будь-якої роботи. Виявляється, що вона вміє й уміло керувати човном – як не може навіть дорослий чоловік:

– «Де ти вивчилась гребти?

– На Дніпрі. Батько за переправщика були. Я теж їм допомагала. Хороше! Вода несе тебе, як тріску, а ти керуєш веслом і летиш як птиця. Гадюкою повзеш між порогами. Пролетів – твое щастя, загавився, черкнув о камінь – раків годуватимеш, до водяника підеш, а він сердитий. А через те сердитий, що він закоханий у царицю Дніпра, а вона на старого і глянути не хоче, а він все одно залицяється» [217, с. 277–278]. Марися правила байдаком як справжній чоловік, та, вирішивши трохи познущатися над паничем, підняла весла, й човен понесло на скелю посеред річки. Парубок перелякався не на жарт: «Човен несло як перо, що аж дух забивало, і несло прямишенько на скелю. Я так і закляк на місці... Холодний піт полявся по спині і мені здавалось, що я весь мо-

крий, що я вже у воді і несусь до водяника на снідання. А Марися аж заливалась, так реготалась. Я, хоч мені вже пішло на вісімнадцятий рік, трохи-трохи не розплакався, як школяр ... Ще хвили-на, і від нас нічого не зостанеться» [217, с. 279]. Покепкувавши над паничем, дівчина вправно вирівняла човен, пристала до бере-га й раптом якось несамовито почала цілувати свого супутника, ще дужче сміючись над ним. Тим часом із іншого човна за ними спостерігав козак Ілько. Заходилася сміхом Марися, гірко сміявся й Ілько, адже з ним дівчина проводила ночі біля цієї річки.

Після нічної прогулянки ліричний герой ледве прийшов до тям. Свій внутрішній стан під час повернення додому він зма-льовує експресивно, використовуючи влучні порівняння – біг, скакав, як заєць; трясся, як «хорт у дощ» і под. За деякий час хло-пець усвідомив, що закохався в чарівницю, марив дівчиною, на-магався зустрітися з нею. Письменник уводить у текст детальний опис переживань панича, прагне проаналізувати почуття, що за-родилися в його душі до загадкової козачки. Прикметно, що плин ліричних роздумів героя оповідання поєднується часом із тонким гумором: « – А що, справді, якби мені добути коня? Так я і їздити не вмію. Правда, я ще недавно їздив у бурсі, тільки не на коні, а на дерев'яній кобилі, і я сам на неї ніколи не сідав, а мене клали на неї і ... сипали березової каші» [217, с. 281]. Зустрітися ж із Ма-рисею до кінця літа паничеві так і не судилося. Річ у тім, що ді-вчина почувалася зайвою з-поміж односельців, її вільна душа не могла призвичаїтися до їхнього способу життя, логіки мислення. Марисі не вистачало простору, тому в її мріях поставали безкрайї степ, безмежне небо, справжній козак. Саме козак був для героїні істинним ідеалом, уособленням непідвладності, людської гідно-сті, сміливості, сили й щирості почуттів.

Таким і вважався чарівниці коханий Ілько. Його перша опосе-редкована характеристика подається вже на початку оповідання вустами того ж селянина, який говорив про Марисю: «Нашу ріку ніхто човном не перепливе, хіба тільки один Ілько козак. Є у нас такий приبلуда, що й самісінького чорта окульбачить, такий від-важний!..» [217, с. 272]. Автор докладно не виписує зовнішності героя, «розсереджуючи» окремі штрихи в мовній партії Марисі. Однак вже це свідчило, що саме Ілько є втіленням чоловічого

ідеалу головної героїні. Справді, така гордовита, самодостатня людина, якою була Марися, могла поєднати свою долю лише з сильним і волелюбним Ільком. Тим часом панич усе частіше ходить до річки, де зустрічалися закохані. Його мета – побачити дівчину неодмінно. А щоб люди нічого не запідозрили, хлопець удає з себе рибалку, про що сам розповідає знову ж таки з гумором: «Одного разу сиджу я на березі, за каменем: закинув вудочку, а сам усе думаю про чарівницю. Карасі не клювали, як затялись. Цілий час я дивився, як той дурень, на поплавець, а він – ані з місця. Я сіпнув за вудлище, піймав гачок і плюнув з досади. Я так замислився, що замість нього прив'язав цвяха, та ще й великого. Отсе так! Отсе закохався у Марисю! Хоч би ніхто не побачив, а то засміють!» [217, с. 281].

Трагічна розв'язка оповідання настає восени, коли на селі починають справляти весілля. Одного дня панич на березі річки побачив святково вбрану Марисю. Він сподівався, що дівчина чекає саме на нього, проте помилився. Дівчина зустрічалася з Ільком, який теж прийшов у святковому одязі, а стрічка на шапці свідчила про те, що він нині – молодий. Справді, в той день парубок мав ставати на рушник, та обраницею його була не Марися, а дівчина, яку висватали батьки. Чарівниця не хоче вірити в зраду: « – Мене вже розлюбив?

– Та й чудна ж ти людина! Розумієш: батько... мати... їх воля, а я що?.. Я тебе...

– Кохаєш? Коли кохаєш – утечемо, зараз утечемо на Дніпро. Там воля, там рай – там наша доля! Ну!?

Ілько мовчав та кусав свій вус...» [217, с. 282].

Марися не йме віри, що гордовитий і волелюбний козак може проміняти палке почуття, пристрасть у коханні на сіре, буденне існування. Ілько ж не розуміє душевних поривань героїні. До того ж він боїться її темпераменту, тому обирає найлегший шлях – покинути кохану: «...ти якась така чудна дівчина, що й Господь тебе знає! Що ти за людина, так і не розберу!... Недарма тебе звать чарівницею...». Парубок намагається виправдатися перед дівчиною, наголошуючи на власній шляхетності: «Я тебе не обезчестив, на те я козак, а не москаль! Але ж ти якась чудна! Я тебе і кохав, і лякався!...». Марися з властивою їй емоційністю пояснює,

що вбачала в Ількові справжнього чоловіка, козака, про якого мріяла, проте дарма. Її надії виявилися марними, а внутрішня сутність коханого – нікчемною: «А я тебе покохала, молилась навіть до тебе через те, що ти козак, а не баба, як усі тутешні козаки. Ти з Дніпра, гордовитий!.. Одним поглядом ти палив, причаровував до себе дівчат. Вони бігали за тобою, а ти, як орел, дивився на них гордовито. Через се я тебе покохала! А тепер бачу, що і ти хочеш узятись за веретено! Бог з тобою!» [217, с. 282].

Марися удає, що пробачає зраду, проситься на весілля, палко цілує коханого востаннє, бо ж дівоча гордість, сповідувані моральні принципи не дозволять дівчині бути коханкою після його одруження. Збентежений поцілунком, Ілько сідає з Марисею в човен, щоб переправитися на той берег, де на молодого вже чекають бояри. Допливши до середини річки, дівчина раптово скочила й кинула обидва весла у воду; човен понесло прямо на скелю. Марися ухопила коханого в обійми й косою, схожою на змію, обмотала дві шиї: « – Чарівниця! Чарівниця! Русалкою буду! Царицею стану! У водяника закохаюсь! На снідання йому йду! З Ільком вкупі! – божевільно голосила Марися, регочучись на всю ріку» [217, с. 284]. Коли човен ударився об каміння, почувся крик Ілька й несамовитий сміх Марисі. А через деякий час оповідач побачив на плесі сиву шапку парубка та барвистий дівочий вінок.

Фінал «Чарівниці» практично повністю співпадає з прикінцевим епізодом оповідання П. Куліша «Гордовита пара» (люди помічають на воді вінок і шапку потопельників). Сюжетні ж колізії в обох творах різні. Герої Куліша – закохані Маруся й Прохір – усупереч одне одному одружуються з іншими, щоб потім, не витримавши розлуки, навіки поєднатися в одній домовині (надмірна гордість і запізніле прозріння стали причиною їхнього добровільного відходу з життя). У контексті романтичного світобачення обидва письменники порушують психологічну проблему трагічного непорозуміння закоханих, проте розв'язують її неоднаково. Кулішеві персонажі – це дві сильні, горді натури. У В. Потапенка ж справжню духовну міць виявляє лише дівчина. Самовіддане, безмежне почуття, що оволоділо Марисею, пробудження в ній пристрасті, зрештою, сміливість героїні – усе це не відповідало «приземленості» Ілька. І П. Куліш, і В. Потапенко зображенням

почуття кохання, того, що воно зроджує в людині, послуговуються як засобом моральної характеристики й оцінки своїх героїв, їхніх стосунків, сили та багатства внутрішнього світу. Тим часом прозаїки по-різному інтерпретують відомий баладний мотив, що є основою їхніх творів. П. Куліш вустами оповідачки (підзаголовок твору – «Бабусине оповідання») засуджує надмірну, «невиправдану» гордовитість, хоча не приховує й свого захоплення романтичними постатями закоханих. Натомість В. Потапенко виявив інтерес передовсім до тих духовних складових людського життя, що виникають спонтанно, до порогових миттєвостей в ньому – швидкоплинних і зчаста необ'єктивованих.

Чи не найпомітніше місце у відтворенні духовного світу головної героїні «Чарівниці» посідають описи її зовнішності, вдачі, прагнень і вчинків. Однак письменник приділяє значну увагу в оповіданні й опосередкованій та самохарактеристиці Марисі, як і інших персонажів. Упадає в око тяжіння прозаїка до розгорнутих і емоційно насичених описів, широкого використання порівняльних зворотів, оцінних епітетів тощо. Мовні партії персонажів та оповідача теж емоційні, експресивно насичені. На загал, маємо підстави для висновку про органічне поєднання В. Потапенком реалістичної манери зображення дійсності з глибоко почуттєвим, імпресіоністичним малюнком, що має на меті відтворення миттєвих вражень, мінливості настроїв, неминучості трагічної розв'язки. У цьому творі, як і в низці інших, спостерігається переплетіння елементів різних стильових напрямів – романтизму, символізму, імпресіонізму, реалізму, що було характерним для багатьох письменників періоду зламу століть. Це виявляється насамперед у зображенні подій та осіб уривчастими, неначе розрізненими штрихами, що, проте, цілком відповідає авторському задумові, в розповіді не стільки власне про явище, скільки про ефект, враження, ним викликане тощо.

Як відомо, одним із важливих засобів збагачення літератури аспектом, перш за все національним, є фольклоризм. Уснопоетична творчість для письменника – це «ключ до духа українського народу» (Ю. Шерех). Традиції культури етносу завжди були вагомим чинником «оживлення» як тематики, так і поетики мистецтва слова. Література спирається на фольклор як на поетико-етичну

традицію, повсякчас переосмислюючи її. У такому активному сприйнятті традиції продовжується розвиток самої національної культури. Фольклорна образність у творчості В. Потапенка зреалізовується на різних рівнях – аксіологічному, ідейно-тематичному, сюжетно-композиційному, персонажному, мовному. Власне кажучи, маємо справу з сукупністю образів усної поезії, асимільованих індивідуально-авторським світоглядом, що знайшли творчу матеріалізацію в художньому світі письменника. Одним із яскравих прикладів цього вважаємо ескіз В. Потапенка «Над кручею».

Прозаїк звертається тут до селянської тематики, художньо висвітлюючи в її контексті й у романтичній тональності взаємини між представниками молодого покоління. Розмірено, з епічною послідовністю розгортається сюжет твору, основою якого стає оповідь про один вечір із життя закоханої молодої пари. Звертає на себе увагу чітка композиційна структура ескізу, де роль експозиції відводиться детальному опису села. Упадає в око й майстерність пейзажних картин. Природа в творі є, властиво, самостійним, детально виписаним образом; вона – не тло, на якому розгортатимуться події, а активний їх учасник. Уже на початку перших рядків відчувається замилювання письменника українським селом, природою, про що свідчить, зокрема, використання порівнянь і метафор. Очевидно, В. Потапенко свідомо звернувся до ескізу – фрагментарної форми малої прози. Це дало йому можливість творити пейзажні картини, послуговуючись часом засобами живопису: «Білі хатки потонули у садках і зазирають із-за осокорів в річку, пишачуючись у тихій воді, мов вбрана дівчина перед верцадлом ... Біля кручі видко чумацьку могилу з похилившимся набік великим дубовим хрестом, – далі степ, широкий та синій, як море блакитне» [213, с. 5–6]. У наступній картині перед нами постає вже вечірнє село: В. Потапенко зображує щоденні клопоти звичайого українського хлібороба, його побут, проблеми, горе та радощі. Поволі вечоріє, селяни повертаються з поля, заганяють у двори худобу, закінчують свої господарські справи, поки зовсім не стемніло. Описуючи село вдень і надвечір, автор час від часу побіжно звертає увагу на кручу, ніби готуючи читача до того, що саме там розгортатимуться основні події. Зображення урвища сприймається як своєрідний вірш у прозі: «А круча стоїть та слухає, а луна одгукує: «А щоб тебе, перещоб тебе...». Срібний серп виринув із-за хма-

ри й освітив село». Круча фігурує тут немов жива істота, набуваючи значення образу-символу з певним смисловим навантаженням. Це – знак тривоги, застереження, нещастя, співіснування реального з потойбічним. Символічний ефект досягається й тим, що на схилі кручі височіє стара чумацька могила. А до її хреста щовечора злітається галич (як у Шевченковому «Великому льосі»). За фольклорною традицією, ворон – зловісний птах, що супроводжує представників астрального світу, тому галич у творі символізує містику. Навколо кручі неначе володарює щось фатально тривожне, невідоме. Здається, в цьому місці відбувається двобій земних сил із надприродними. Читач не знає, як розгортатимуться події згодом, проте відразу підсвідомо відчуває загадковість, сказати б, фатальність цього місця.

Нарешті настав вечір. Роботу скінчено, молодь виходить на вулицю, а тоді «чути було пісню якогось ... парубка, пісня то замирала, то знов оживала, то якимось хапала тебе за серце, що аж плакати хотілось, то розлягалась широко, наче хвиля, – гук перший бився об верцадло річки, далі об очерет і зникав, регочучись, далі у кручі» [213, с. 10]. Як у романтичній ліриці, пісня вивищується тут до рівня символу української душі, набуває конститутивного значення. Маємо в цій замальовці й натяк на сльози – символ душевного стану, наближений до денотативної семантики страждання. Зверненням до фольклорного, романтичного досвіду та національної традиції міфотворення пояснюється й специфіка Потапенкового сюжетотворення. Так, в оповіданні «Чарівниця» й ескізі «Над кручею» простежуємо низку мотивів із латентною чи незауваженою міфологічною семантикою. Дія відбувається переважно вночі, коли найбільше активізуються магічні сили. Водночас помічаємо вплив на письменника християнського світосприймання. Адже для язичників як творців міфів ніч (вечір, смерк) не була порою розгулу ворожих людині сил (таке розуміння принесене християнством), а радше часом попередження зла, шкоди. Низка мікрообразів у творах В. Потапенка взято з міфологічної символіки. Маємо на оці (окрім Русалки, Водяника, могили) астральний символ Місяця, символ води (річка), кручі, тваринну (лелеки, гуси, ворони), рослинну символіку тощо.

Зав'язкою ескізу слід уважати епізод знайомства з центральними персонажами. Головну героїню прозаїк змальовує, відразу

заакцентовуюючи своє позитивне ставлення до неї (використання пестливої лексики, порівнянь, постійних і оцінних епітетів: «Через тин із садка виглянула русява головка дівчини, покрита хусткою. Не втерпіла бідненька, зачувши голос свого милого, утікала крадькома з хати, – тьохкає їй серденько, дожидаючи милого, заглядає вона своїми карими оченятами далеко на шлях, по котрому йшов парубок ... Рожеві мрії роїлись у її вродливій головці ... вона усміхнулась і засоромилась» [213, с. 10–11]. Оксана чекала на коханого парубка, мріючи про майбутнє весілля, щасливе подружнє життя. Незабаром, співаючи густим «підбаском», біля кручі з'являється Микола. Вірний своїй творчій манері, автор не подає детального портрета героя, вдаючись лише до окремих штрихів (постава, обличчя, одяг). Радість зустрічі закоханих митець порівнює із враженням від співу соловейка. Дисонансом цьому світлому моментові звучить контрастне зображення кручі, в якій: «... щось гуло і сміялося так страшно, наче ягня скигло, або кошения нявкало». У романтичному стилі передається розмова героїв, їхні враження від довкілля: закохані спостерігають за плином хмар нічним небом і порівнюють їх із різними тваринами. Коли ж хмари розходяться, їм увижається страшне чорне провалля, що нагадує кручу.

Вибір часопросторової моделі в ескізі невиняковий. Дія твору відбувається на загадковій високій кручі, яку – особливо ввечері – оминають усі місцеві жителі. Час подій, як уже йшлося, – вечір і ніч. Заакцентуємо, що міфологема «ніч» може сприйматися і як давня алегорія, взята з грецької міфології. Йдеться про доньку Хаоса, яка принесла у світ несприйнятні, небажані для людини явища – Хитрість, Старість, Лайку, Помсту, Брехню, Смерть тощо. Водночас Богиня подарувала землянам і бажане – Думки, Мрії, Сон. Ночі приписували ї святість, бо саме через неї Зевс посилав людям благословення на сон і добрі справи. В іншому аспекті, який бере до уваги й В. Потапенко, символічне значення міфологеми ночі близьке до символіки темного (чорного) кольору – недобрих, злих справ, сфери підсвідомого в усіх її проявах. Не випадково, отже, закохані побачили на дні кручі чоловіка, якого на селі боялися, вважаючи ворожбитом. Підкреслено негативне ставлення до чаклуна виявляється через авторську характеристику та в діалозі героїв, які, зокрема, порівнюють його погляд зі

страшним вогнем. Проходячи повз молоду пару, «ворожбит злобно зирнув на дівчину і огнем запалали його очі:

– Життя не пожалію, а ти будеш моєю! – стиха промовив він» [213, с. 14].

Зв'язок твору з вітчизняною фольклорною традицією виявляється й у відтворенні розповіді Оксани про те, як ворожбит за допомогою сичів і різної нечисті готує своє зілля, щоб опоювати людей. Дівчина турбується про коханого, бо відчуває в самій лиховісній постаті відьмака приховану загрозу, ворожість. На збентеженість коханої Микола реагує доволі дивно: люди, мовляв, подейкують, нібито Оксана колись була закохана у старого ворожбита, тому донині бігає до нього на побачення до кручі. На ці слова дівчина образилася й заплакала. Це почуття передається надзвичайно природно через використання емоційної розмовної лексики: «Бог зна що ти, Миколо, верзеш! Мало чого люде не плещуть язиками. Правда, він під старість з'їхав з глузду і заслав до мене старостів, тільки я рушників не подала і старостів вигнала, бо це глузування. Я його боюсь, він знається з нечистими» [213, с. 16].

У наступному епізоді письменник аналізує психологічний стан героя, відтворює його внутрішній світ, емоційну сферу в ситуації глибоких переживань. Микола перепросив у коханої, сказавши, що вірить їй, проте в збудженій свідомості й далі снують, зіштовхуються невеселі думки. Парубок ненавидить чаклуна, гадає, що він усе ж зачарував Оксану, а тому дає собі обіцянку вбити старого негідника. Дівчина спостерегла хворобливий стан коханого і, схопивши глечик, побігла через садок до річки, щоб принести йому води. Коли Оксана зникла, Микола, неначе перед смертю, згадує все своє життя. Зі спогадів дізнаємося про гірке сирітське дитинство й важкі «наймитські університети» парубка. Оксана була для нього єдиною розрадою в безпросвітній темряві існування, тому Микола мріє одружитися з нею. Проте світлі мрії про майбутнє поступаються місцем нав'язливим думкам про старого ворожбита, який може відібрати надію на щасливу долю з коханою дівчиною. В. Потапенко в цьому творі тяжіє до максимальної сконцентрованості психологічної напруги, тому внутрішньому стану парубка «відповідає» природа (місяць заходить за хмари, землю огортає

суцільна темрява). З кручі ж лунає моторошний регіт, і герой передчуває неминучість трагічної розв'язки.

У подальших епізодах сюжетний рух присутньо прискорюється, інтенсифікується, а події стрімко змінюють одна одну. Немов у страшному сні, Микола, ховаючись, спостерігає, як Оксана від річки завертає в кручу до ворожбита. Схвильований парубок випередив її, добіг до урвища першим і побачив те, чого найбільше боявся: назустріч дівчині «виліз» ворожбит, а вона кинулася йому на шию й почала цілувати. Микола відразу хотів убити обох, однак зупинився й продовжував стежити. Тут же автор стушовує ледь помітну межу між двома світами – справжнім та містичним, і герой усвідомлює ірреальність подій. Микола бачить неймовірну для людського сприйняття картину, від якої бриль на його голові «лізе вгору»: «... страшне провалля: скрізь по каменям лазили і шипіли гадюки, вилупаті сови глтали мишей, павуки повпивались в якесь мертво тіло, кішки нявкали, настобурчивши своє волосся, зігнувшись у дугу – скрізь була всяка нечисть, з кручі тягло падлом ... на дні горів вогонь і варились у казанках якісь чари» [213, с. 21].

Прозаїк ставить за мету віддзеркалити момент найвищого напруження душевних та емоційних сил персонажа, тому наступна мить стає для останнього ще страшнішою: у Миколи перехопило подих, адже Оксана зізнавалася ворожбиту в коханні й сміялася над довірливим парубком, який нічого не підозрював. Вихід із ситуації парубок бачить лише один – вбити дівчину й чаклуна, бо зрада, в розумінні героя, мусить каратися смертю. Уже в афективному стані Микола вигукує ім'я коханої. Вони ж із старим, піднявши голови й помітивши парубка, страхітливо засміялися і почали цілуватися. Наступну картину можна вважати кульмінаційною: нелюдський сміх відьмака та дівчини луна розносить навкруги; Микола, не витримавши наруги, вихоплює хрест із чумацької могили, заносить його над головами коханців і з силою опускає. За мить дівчина й чаклун були бездиханні. Надзвичайно напружений момент убивства виписано в натуралістичному ключі, короткими й експресивними реченнями: «Оксана й ворожбит були мертві, кров ударила джерелом у вогонь і зашкварчала – пішов догори сморід». Не випадково зряддям убивства обирається

хрест, що віддавна символізував життєву дорогу, випробування, страждання. Вислів «Нести свій хрест» – біблеїзм, що став символом, – у творі В.Потапенка декодується як страдницький шлях, смерть. Збентежений Микола лише тепер усвідомив, що сталося. Герой не може нести у своїй душі хрест вбивці – найстрашнішого грішника, тому готовий накласти на себе руки. Несподіваним є прикінцевий епізод ескізау– розв’язка: «Микола хотів ще щось сказати, та не зміг, не було голосу – у горлі горіло. Він схопився руками за голову, кинувся в кручу і... прокинувся. Перед ним стояла Оксана з кухлем свіжої води» [213, с. 24]. Виявляється, що героєм бачив страшний, гарячковий сон. Письменник же до останніх рядків твору тримав читача в стані емоційної напруги.

Завважимо, що мотив сну – один із найпоширеніших у фольклорі та літературі. Сон дає змогу відстежувати події ніби збоку, створює ефект «надприсутності». Ця форма сприяє кращому розкриттю внутрішнього світу людини, її психології, моральних уподобань. Із одного боку, сон – це відпочинок, релаксація, а з іншого – напружена робота мозку, трансформація найглибших і найвразливіших моментів реального життя на рівні підсвідомого, наслідок психологічної реакції на дійсність. Пережиті в реальності події, стреси, що найбільше вразили людину, виринають у снах, мареннях, видіннях. Сни мають індивідуальний характер, тому в художньому творі зазвичай сприяють висвітленню прихованого, не цілком усвідомлюваного, особистісного. Зчаста простір сновидіння в літературі розкриває спрямованість світоглядної позиції автора, його ціннісні орієнтири, а видіння (за З. Фройдом) – це витіснені бажання, або бажання, що не здійснилися.

Приєм зображення реалій дійсності крізь призму сну – один із популярних в українському письменстві. Ще невідомий автор «Слова о полку Ігоревім» через сон показав глибокі переживання князя Святослава за долю землі Руської. Низку поетичних творів під назвою «Сон» зустрічаємо у Т. Шевченка: «Сон (У всякого своя доля...)', «Сон (Гори мої високі...)', «Сон (На панщині пшеницю жала...)' та ін. У творчому доробку поета є також твори, що не містять прямої номінативної вказівки в заголовку, проте сновидіння, вміщені в текст, відіграють важливу структуротворчу функцію («Не спалося, – а ніч, як море...)', «І досі сниться: під го-

рою...», «Поставлю хату і кімнату...», «От мені приснилося...»). Спостерігаються алюзії сну й у І. Франка («Каменярі»), М. Зерова («Сон Святослава»), Оксани Лятуринської («І знову цілу ніч верзлося...»), В. Стуса («За мною Київ тягнеться у снах...», «На Колимі запахло чебрецем...»), низка віршів під назвою «Наснилося, з розлуки наверзлося...») тощо.

Сон героя в ескізі В. Потапенка «Над кручею» поглинає простір реальності, перетворюється на видіння, марення людини, яка перебуває в межовому психологічному стані, втрачає точку опори, лишається душевного спокою. Слідуючи в руслі реалістичних тенденцій ХІХ століття, прозаїк зберігає традиційний подієвий сюжет і усталену композицію твору. Тим часом широке залучення символів, гра кольорів, використання предметних деталей, мотиву сну тощо свідчить про увагу письменника до засобів імпресіоністичного письма. Реалії світу втілюються ним уві сні – формі внутрішнього ідеального життя, адекватній процесам людської психіки (в інших творах – це втома, спогад). Подібне світосприйняття відбилося й у творчості М. Коцюбинського, Ольги Кобилянської, інших художників слова зламу ХІХ–ХХ століть. Отже, імпресіоністичні вкраплення в творі В. Потапенка очевидні.

Екзистенційні, порогові миті людської поведінки швидкоплинні й необ'єктивовані. Можливо, саме це спричинилося до їхнього образного втілення в формі ескізу. Через використання прийому сну письменник заакцентує крихкість межі між реальним і нереальним, буттям і небуттям, миттєвістю й вічністю, повнотою та порожнечою. Адже спираючись на міфи й сни, людина з давніх-давен виформовує власні елементарні уявлення про смерть і воскресіння як природні речі. Цим пояснюється універсальна асоціація сну та смерті, що знайшла відображення як у мові, так і в міфологічних уявленнях, художній образності. В. Потапенко співвідносить сон і смерть досить своєрідно, вводячи в сновидіння персонажа момент вбивства, скоєного ним самим. Сон в ескізі «Над кручею» – це своєрідна форма відсторонення, що допомагає авторові виразніше передати реальну дійсність, спостерегти людські характери, психологічний світ героя, його потаємні думки й сподівання.

Нарис В. Потапенка «Химка» зберігається в рукописному вигляді, тому рік його написання не встановлено. Рукопис, очевид-

но, чернетковий, оскільки в ньому чимало авторських правок. Письменник тут відходить від улюбленої теми села, проте залишається вірним собі, виписуючи постаті вихідців із простого народу. Проблематика нарису органічно вливається в річище творчих пошуків доби, адже митець прагне до художнього осягнення проблеми морального зубожіння представників нового покоління інтелігенції, протиставляючи його внутрішній особистісній шляхетності простолюду.

У часопросторовому вимірі дія обмежується тут невеликою квартирою й одним днем. Однак уже на початку твору В. Потапенко детально описує зовнішність і риси вдачі головної героїні, що стає важливим засобом характеротворення й індивідуалізації персонажа. Наратор, словом, дає читачеві змогу відразу скласти про центральну дійову особу певне уявлення: «Химка – куховарка, вона служе в біднім сімействі мого приятеля – студента Миколи Монетка. Химка – страшенно скупа, ледача людина і при сім незграбна, але з превеликим нахилом до «городського люду» і з таким бажанням вилізти, як вона сама каже: «З мужички – в покоївки» ... це для Химки провозір і найвищий ступінь освіти» [64, арк.1]. Опис зовнішності, занедбаного одягу, інтелектуального рівня Химки спрямований спочатку на те, щоб викликати в читача зневажливе ставлення до неї. Зображуючи героїню, прозаїк послуговується просторічною лексикою, що надає образіві гіпертрофованої комічності. Звичка куховарки повсякчас щось розбивати і «тулити городські слова» у своє мовлення викликає в оточуючих неприхований сміх; вона є об'єктом постійного глузування й жартів. Однак родина бідних інтелігентів-студентів, у яких служить Химка, виявляючи душевну щирість, доброзичливо ставиться до покоївки, тому вибачає їй розтрощені вази, перекинуті самовари і т. под.

Зовнішня організація оповіді у творі підпорядковується першоособовому нараторові. Простежуємо це, зосібна, в описі одного дня з життя родини Монетків. Герой-оповідач приходиться до них у гості. Зустрічає його Химка, перекинувши перед тим самовар з окропом: «– А матері його стонадцять чортів в печінку, – крізь сльози лаялася Химка. – А все через те, що запровадили моду і вдень чай пити ... Воно й добре, все одно треба помост мити, бариня вже тиждень гризе голову, що отут грязко. Ну, треба

мити – така вже буде інтелігенція» [64, арк.2 (зв.)]. Письменник кепкує з Химки, яка щоразу ніби дає привід для цього. Побачивши господарів, герой помітив їхню стурбованість, занепокоєння. З'ясувалося, що молоді люди обмірковували можливість допомоги студентові, якого виключали з університету через несплату за навчання. Монеткам не байдужа доля колеги, проте підтримати його матеріально вони не можуть, бо самі бідні. Діалог персонажів вибудовується навколо гуманістичної думки про те, як же посприяти людині, що опинилася в біді. Молода господиня пропонує продати деякі свої речі, а її чоловік збирається шукати колезі уроки «хоч за обід», адже той хронічно недоїдав («... він вчора не їв, а сьогодні ми його кликали на обід – так не хоче, соромиться»).

Ці роздуми перериваються появою двох студентів – Володченка й Карповича. Жінка радіє цьому, бо вважає, що вони допоможуть нещасному також. Кількома штрихами автор окреслює портрети персонажів, ніби висвітлюючи їхні червоні, пом'яті й заспані обличчя – наслідок бурхливо проведеної ночі. Гості з гордістю діляться своїми враженнями про вчорашню забаву, сподіваючись на продовження. У сповнених зниженої лексики мовних партіях персонажів немає навіть натяку на інтелігентність, шляхетність; не забувають друзі й зло посміятися з Химки (« – Перевертень, а не людина. Я способен убити її. Вирядилась в чорт батька зна що і мову ламає, як москаль!..»).

Молода господиня розповідає гостям про голодуючого студента. Володченко на це зі стурбованим виразом обличчя звинувачує російський уряд. На прохання допомоги «справжні українці» крізь зуби процідили, що не мають грошей. У здивованого й обуреного Миколи виникає логічне питання: де ж беруться гроші на пиятику й розваги. Під час сварки яскраво розкриваються моральні якості персонажів. Володченко та Карпович – душевно ниці, жадібні, їм, мовляв, набридли прохання про матеріальну підтримку. Друзі говорять, що на Хрещатику повно старців, і всім допомогти вони не можуть. У запалі Монетко відповідає, що на тому ж Хрещатику немає жодного єврея, позаяк останнім допомагає громада, а змушений голодувати студент – українець: « ... Білоподкладошники ви пшеничні, а не студенти, і не українці ... Ви кажете, що «щирі українці» ... Це щирість на співах!» [64, арк.5].

Упродовж усієї розмови Химка стояла в сінях і спостерігала за тим, що відбувається у кімнаті, потім важкими кроками ввійшла, стала посередині, дістала з-за пазухи згорнуту хустку. Спочатку всі почали посміюватися, але змовкли, подивившись на суворе обличчя куховарки: – « Візьміть, баринько, тут десять карбованців срібними, візьміть і віддайте вашому колезі ... Жиду не дам, а своєму українцю... Та скажіть, хай і білизну присилає. Я буду прати без копійки...» [64, арк.6]. Присутні немов закам'яніли, а куховарка заплакала, з презирством озирнула студентів-гультаїв і вибігла з кімнати. Це – найвищий, кульмінаційний момент твору. Володченко та Карпович зніжковіли, почали швидко збиратися, а господиня, широко подякувавши Химці, попросила її більше не відчиняти двері «справжнім українцям».

Прикінцевий епізод нарису частково знімає емоційну напругу попередньої сцени: Химка «сердито грюкнула дверима, випровадила колег. Вона повернулася, щоб іти, зачепилась за стіл, потягла його за собою, стіл перекинувся і велика лампа грохнула об поміст і розбилася.

– Скажіть... сама впала!... – чухалась Химка. – От напасьть.

На цей раз Химку не ляляли» [64, арк.6 (зв.)].

В образі селянки-покоївки письменник розкрив моральну красу звичайної людини, яка не може лицемірити, а по-справжньому допомагає ближньому. Художня творчість була для В. Потапенка пізнанням людського буття й одним із засобів його вдосконалення на засадах гуманізму. Прагнення збудити віру в гуманістичні цінності спонукали автора до творення мистецького світу, до змалювання воістину благородної душі простої людини. У великому й малому письменник стояв в обороні психологічної та життєвої правди, справжніх обставин життя. До того ж, белетристові вдавалося відтворювати прозаїчні події так, що в його уявному світі розкривається або вгадується недовомлений глибокий сенс у звичайному, щоденному житті героїв, освітленому серпанком невідомої краси. У нарисі «Химка» змодельовано життєву картинку буття тогочасного міста, виведено цікаві персонажі, представлені авторські актанти – виразники конфліктних ситуацій, суб'єкти поведінки й мислення, моральних принципів, своєрідного світо-

розуміння. Важливу ідейно-художню функцію виконує тут і зорієнтований на реципієнта з народу наратор.

У нарисі «Чубатий» (як і в «Чарівниці», «Химці») оповідь ведеться від першої особи. В. Потапенко традиційно починає твір розлогим описом місцевості, де розгортатимуться події, широкими пейзажними замальовками, в яких відчуваємо замилювання красою української природи. Митець милується ряснобарвними літніми краєвидами, враженнями від яких ділиться, використовуючи, зокрема, розгорнуті порівняння, метафори, багатозначні епітети: «Поперед мене широким килимом розстелялося поле: безкраї ниви, наче те море, котили золотими хвилями; а як вітерець стихав, то важке колоссе сонно хилилося до землі, шепочучи якусь потайну казку. І широко ж тут, куди не глянь... і волею колишньою дише !.. Наче запорозькі шапки, стовбичуть скрізь по степу зложені копи хліба, а між ними плаває широкими крилами величезний шуляк, годованець привільного степу, то виринає, то потопає в золотій млі... Ось він сів на полукопок, обвів гордовито, як козак з коня, степ і знявся його оглядати дозорцем, ширяючи вище та вище й тонучи в блакитній безодні...» [218, с. 193]. Так же поетично автор змальовує картину баштану, де зустрічаємося з героєм нарису – старим дідом-сторожем.

Знайомство з героєм розпочинається з детального портретного зображення. Між баштанником та оповідачем зав'язується некваплива розмова, з якої читач дізнається, що дідусеві за дев'яносто років, і що люди називають його Чубатим через неслухняне волосся на голові. Чубатий свого часу чабанував, а нині за харчі служить баштанником у пана. У ході розмови старий із неприхованою радістю розглядає картуз, подарований паном за забиття вовка, що намагався вкрасти вівцю з отари. Чабан же відвернув біду, хоча на його руках і залишилися глибокі шрами від вовчих зубів. Про свою відчайдушність герой розповідає надзвичайно емоційно, короткими експресивними реченнями, від чого у співрозмовника «аж волосся під брилем заворушилося...».

Щоб підтримати розмову, наратор запитує в Чубатого, чи кращим було життя колись. У пошуках відповіді герой поринає у спогади, роздуми про теперішні й минулі часи: «...все стало інакше, все не так... тепереньки скажу хоч про сей степ: хіба він

такий був?.. Гай, гай!.. Тут ... була трава, та яка трава!.. багато казати... Кінь увійшов і не видно його; а тепер, що то за трава? Заєць хвоста не заховає; її косити не можна, а хіба голити! Шляхів не було, а керували в дорозі зірки та могили...» [218, с. 194]. Дідусь пояснює молодому співрозмовникові, що високі могили колись насипала «всяка погань», воюючи із запорожцями, аби, повертаючись назад, не збитися з дороги. Чубатий щиро жалкує за старовиною, вважаючи, що навіть Дніпро від журби почав пересихати: «...під Катеринославом... хіба ж се Дніпро! Калюжа, матері його ковілька! Качки та гуси плавають по коліна в воді; а вузьке таке корито, що матнею з доброго козака покрити можна! А спитати, нащо пани повірубували ліси? Що кучеряві їм шкодили?.. Яке вони мали на се право?!» [218, с. 194].

Мова персонажа прикметна використанням порівнянь, народних прислів'їв, приказок. А розмірковуючи про сучасну молодь, старий використовує влучні порівняння (парубок – мокре курча, від вітру валиться). Герой ідеалізує минувшину, з неприхованим пієтетом згадуючи й свої молоді роки: «...вилетиш на музики орлом, плечима поведеш, огрієш поглядом чорнобриву, і кров у неї заграє. Та як обхватиш дівочий гнучкий стан, та як підеш садити гопака, аж курява встане, земля під тобою ходить !..» [218, с. 194].

Наратор відтворює також погляди дідуся на сьогочасні суспільні проблеми. Герой доходить висновку, що в майбутньому не слід чекати нічого доброго, адже українці забули свою лицарську історію, не дотримуються приписів православної віри, живучи в постійному гріху: «заблудився люд, як ті вівці: син бере батька за чуприну, брат іде супротив брата; ламають віру, забувають святе письмо! Якись антихристи з'явилися...» [218, с. 194]. Чубатий провіщує швидкий кінець світу, бо ж простолюд не має можливості навіть молитися: нещодавно в дідовому селі закрили стару дерев'яну козацьку церкву, оскільки її нікому відремонтувати – майже всі дорослі чоловіки сидять у корчмах. Згадує баштанник і наукову експедицію Д. Яворницького, зазначаючи, що його пустили-таки в стару церкву. Професор усе оглядав, щось записуючи в свій нотатник, а потім розкопав декілька давніх могил навколо села. Старий ображається: «А мене у храм Божий не впустили! А як мені хочеться в нашу церкву: життя б віддав! Я і в

другі теж ходжу, звісно, Бог один; а хочеться і в козацькій помолитись. Стоїть вона серед базарю, не правлять служби вже в ній, почорніла!..» [218, с. 194–195].

Оповідач відчув щирий біль дідуся й пообіцяв домовитися з батюшкою, щоб йому дозволили наступного дня ввійти до козацької церкви. Почувши обіцянку, Чубатий зрадів і ніби відразу помолодшав. Він красно дякує й починає готуватися до відвідин храму (обіцяє поголитися, вдягнути козацьку шапку та жупан). Раптом старенький пригадав, що минулої ночі йому наснився покійний батько, який кликав сина за собою. Відтак, передчуваючи наближення смерті, герой вирішує неодмінно помолитися в церкві і поспілкуватися із Всевишнім. Витягнувши з куреня стару дідову бандуру і повернувшись обличчям до Дніпра, баштанник «... тремтяче почав ... пісню; але голос щохвилини дужчав, пісня росла і тихим сумом котилася по німому степу. Той сум огортав і мене, і, мов в лещатах, давив моє серце. А дід все співав про те, що думав і чим жив колись вільний Запорожець; а бандура все стогнала і ридала, немов у ній і досі жила понівечена, недобита козацька душа... Уже блиснули зорі з високого неба і тумани сріблястим морем лягли, а я усе сидів, зачарований тією піснею-думою... Як ось дід вигукнув:

*Гей, хто матір забуває,
Того Бог карає !..,*

рвонув по струнах і опустив безнадійно бандуру. Я глянув на нього: по глибоких зморшках котилися йому сльози» [218, с. 195].

За логікою сюжетного розвитку, слід було чекати смерті, адже герой ніби прощається зі своїм минулим. Тим часом В. Потапенко не показує його відходу з життя. Нарис закінчується повідомленням про те, що наступного дня Чубатий помолився-таки в старій козацькій церкві, і з того часу оповідач його вже не бачив. Свого часу Ю. Лотман, запроваджуючи рецептивний підхід до аналітичного прочитання літературного твору, слушно спостеріг: «Якщо герой помирає, ми сприймаємо твір як цілком трагічний. Коли він одружується, здійснює велике відкриття ... як твір, що має щасливе завершення. При цьому цікаво, що переживання

закінчення тексту як щасливого чи нещасливого включає в себе інші показники, ніж коли б мовилося про реальну подію.

Коли нам, розповідаючи про справжній історичний факт, що мав місце в минулому столітті, сповіщатимуть, що головна дійова особа в наш час уже померла, ми не сприйматимемо повідомлення як сумне: нам задалегідь відомо, що людина, яка жила сто років тому, нині не може бути живою. Одначе варто вибрати ту ж подію предметом художнього твору... становище кардинально змінюється. Текст завершується перемогою героя, і ми сприймаємо розповідь, що має щасливий кінець, текст доводить розповідь до його смерті, і наше враження змінюється.

Чому так трапляється?

У художньому творі хід подій зупиняється в той момент, коли обривається оповідь. Далі вже ніщо не відбудеться, я усвідомлюю, що герой, який до цього моменту жив, уже взагалі не помре, той, хто домігся кохання, вже його не втратить, звитяжець не буде далі переможений, позаяк будь-яка наступна дія виключається.

У такий спосіб розкривається подвійна природа художньої моделі: зображуючи окремі події, вона безпосередньо відбиває й усю картину світу загалом, розповідаючи про трагічну долю героя – розповідає про трагічність світу в цілому. Тому для нас так багато важить хороший чи поганий кінець: він свідчить не лише про завершення того або іншого сюжету, але й про конструкцію світу загалом» [167, с. 263–264].

Вочевидь, сенс цього мистецького явища не стільки в щасливій / нещасливій розв'язці, скільки в закономірностях буття, зафіксованих у тексті, й «узаконених» його розв'язкою. Адже фінал твору може бути принципово неоднозначним, двовимірним. Конфлікти в жанрах малої прози розв'язуються часом «притлумлено», «завуальовано», що залежить від міри невизначеності становища персонажів. Зрештою, вся суть новели, оповідання чи нарису іноді полягає в несподіваній розв'язці, що абсолютно по-іншому репрезентує дію й героїв у її контексті. Аналіз нарису «Чубатий» дає підстави для висновку про те, що неочікуваний поворот (за термінологією І. Денисюка – «пуант») у розгортанні сюжету твору був не самоціллю для В. Потапенка. Адже події, що

відбулися в житті героя, слугують єдиній меті: стисло й водночас змістовно зобразити навколишній світ і особистість у ньому.

У творчому доробку В. Потапенка є й твори, присвячені одній із вразливих для багатьох народів і різних часів мовній проблемі (стаття «Рідна мова» та нарис «В українській школі», що зберігаються у відділі рукописів Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка). Названі твори прикметні тим, що в них порушуються не лише доконечні питання розвитку мови. Йдеться тут, зосібна, й про специфіку української ментальності.

У статті «Рідна мова» впадає в око насамперед органічний зв'язок авторського бачення сфери мовної освіти із провідними соціокультурними тенденціями доби. Епіграфами до публіцистичної розвідки обрано слова російського письменника І. Тургенєва «Граю, граю, воропаю» та рядки Тараса Шевченка «Возвеличу малих отих рабів німих: Я на сторожі коло їх поставлю слово». Епіграфи (мотто) виступають тут факультативним елементом, являючи собою своєрідну маску, за якою «ховається» автор, опосередковано оприлюднюючи своє ставлення до осмислюваного матеріалу. Щоб усвідомити зміст Тургенєвської фрази, слід звернутися до контексту, зокрема, – до другого розділу роману «Рудін», де трапляються ці рядки. Один із персонажів прозаїка (Африкан Пегасов) зневажливо називає Україну «Хохландією» й висловлює власний погляд на українську мову, письменство: «... Стоит только взять лист бумаги и написать наверху: «Дума», потом начать так: «Гой ты, доля моя, доля!» или ... «По-пид горою по-пид зеленою, грае, грае воропае, гоп! гоп!» или что-нибудь в этом роде. И дело в шляпе. Печатай и издавай. Малоросс прочтет, подопрет рукою щеку и непременно заплачет...». І далі: «Да разве существует малороссийский язык? ... Что ж это язык, по-вашему? самостоятельный язык? Да скорей, чем с этим согласиться, я готов позволить своего лучшего друга истолочь в ступе...» [241, с. 21–22]. Скажемо, що такий пасаж відомого письменника обурював не лише В. Потапенка. Свого часу П. Куліш, викладаючи власну версію історії розвитку української літератури, відповів на слова І. Тургенєва так: «Нещодавно один письменник увів до своєї повісті особу, яка розсмішила всіх читачів, осміюючи бажання малоросіян писати по-малоросійськи ... хто не сміявся з автором над малоросіянами, той сміявся над

самим автором, який убачає в самотньому виявленні народності порожню забаганку кількох бездіяльних людей і уявляє, що згострив дуже втішно, сказавши, що малоросіянин заплаче від усілякої нісенітниці рідною мовою» [156, с. 473]. Ясна річ, що «в устах» І. Тургенєва ці слова звучали, м'яко кажучи, дивно. Адже він захоплювався талантом Т. Шевченка і М. Гоголя, перекладав Марка Вовчка. Тим часом зверхнє ставлення російського письменника до української мови, літератури, національного характеру, що вочевидилося в «Рудині», не могло не збентежити представників вітчизняної культури та мистецтва.

Свою статтю В. Потапенко вибудовує за принципом антитези. Так, уже в епіграфі цитації Тургенєва протиставляється полум'яна Шевченкова думка, а сам поет іменується далі «апостолом правди». Згодом, усупереч зневажливим висловлюванням про мову великої нації, що належали І. Тургенєву, В. Белінському, П. Валуєву, Д. Іловайському, український митець наводить власні аргументи, переконує в позасумнівній правочинності її існування. З гірким болем і образою автор констатує: «До чого наша рідна мова була знищувана російським урядом, що навіть І. Тургенєв – всесвітній письменник, і той ударив українську мову своїм чоботом ... міністр Валуєв сказав, що: «Малороссийского языка не было никогда и быть не может!» ... Що можна простити жандармові, охранныку, – того не можна простити письменнику, тим паче, що добродій Тургенєв сам утік з Росії і весь час жив за кордоном» [61, арк.1].

Стаття сповнена риторичних запитань, окличних конструкцій, унаслідок чого виникає візія діалогу-дискусії з уявними співрозмовниками, у даному випадку з тими, хто намагався применшити самотність української культури, розтоптати українське слово. З уїдлигим сарказмом відповідає В. Потапенко на твердження історика Д. Іловайського, що малороси – це ті ж росіяни, але «... розмовляють «своеобразным наречием». (Шкода, що не додав: і їдять «малоросейскую колбасу»)» [61, арк.2]. Митець порівнює Україну з ведмедем, який скоро прокинеться від сну, з дійною коровою, що нею Москва віками послуговувалася для свого «благоденствія», не визнаючи нічого, окрім смачного українського хліба. Автор проводить аналогію між русифікацією України й онімеччуванням Чехії, що спричинилося до боротьби

за національне відродження, яке, зокрема, поставило чеську літературу на один щабель із англійським і французьким письменством. Національне воскресіння України, за Потапенком, теж уже почалося, його «...не зупинити, як не зупинити Дніпра! Він широко розлився і все, що йому заважатиме на дорозі – змете!» [61, арк.5]. Автор уважав, що цей процес може бути результативним лише за умови поваги до інших етносів, бо «хто не поважає чужу націю, той не поважає свою і себе, бо він є частина своєї нації» [61, арк.5]. Митець висловлює повагу до російського народу, з пієтетом згадує великих О. Пушкіна і Л. Толстого, які зачаровувалися Україною, знали її літературу, фольклорі.

Тему збереження національної ідентичності через розбудову української мови та школи В. Потапенко розробляє також в ескізі «В українській школі». У «патріархальне село» приїздить на роботу вчитель Петро Іванович Мякинін – «чистокровний русак». Із превеликим натхненням, бажанням працювати (та й поліпшити підірване роками вчителювання здоров'я) один із найкращих педагогів, чий реферат з народної освіти були широко відомі з-поміж педагогічної громадськості, їде в село Густий Гай, що «залишилось справжнім українським селом, куди не попротазали ще ні московські пісні, ні морозівські перкалі, ні показна ... нікчемна городська цивілізація» [33, арк.1–2]. Однак недовго радів учитель новому призначенню. Почуття вдовolenня поступається місцем настрою відчаю. Уже після перших уроків діти почали плакати, тікати зі школи, закопувати підручники в землю. Річ у тім, що школярі не розуміли російської мови, а Мякинін не знав жодного українського слова. Відтак сам процес пізнання нового зводився до бездумного заучування незрозумілих фраз, речень, яких прості сільські діти не могли навіть правильно вимовити.

Учитель-росіянин зрозумів, що не зможе працювати за таких умов, тому почав розмірковувати: «Мабуть того... прийдеться звідсіля п'ятами наживати, бо доводиться розмовлять на двох різних, задля нас незрозумілих мовах. Треба якомога швидше тікати!» [33, арк.4]. Із таким рішенням Мякинїна погоджується сільський батюшка отець Іоанн, якого В. Потапенко називає «чистокровним українцем». На прикладі буквально одного уроку священник доводить, що діти з радістю вчать тоді, коли все ро-

зуміють, коли навчання відбувається знайомою з коліски, рідною мовою. Підґрунтям міркувань отця Іоанна є українська національна ідея, тому він пояснює вчителів: «Повірте, добродію, що я добре знаю свій нарід і скажу прямо: йому потрібна тільки своя рідна мова. Наша школа вас не розуміє, а ви – школу. Попробуйте учити вашу російську школу нашою українською мовою – то буде те ж саме. Не калічте вашою мовою наших дітей!..» [33, арк.5]. Служитель культури не лише аналізує, а й піддає критиці рівень освіти та викладання в українських школах кінця ХІХ століття. Особливо гнітить священника те, що національну школу прагнуть «обрусити», запроваджуючи російськомовні підручники, читанки, абсолютно незрозумілі сільським дітям.

В образі вчителя-росіянина Мякинїна В. Потапенко показує не бездумного виконавця волі можновладців, а людину розумну, мислячу. Він розмірковує, аналізує ситуацію в шкільництві тогочасної України і доходить висновку, що саму освітню практику слід посутньо вдосконалювати. Саме тому педагог надсилає відповідну записку до міністерства народної освіти, однак відповіді так і не одержує. Мякинїн замислюється над риторичним по суті питанням: «А там, в міністерстві ... чи знають, що діється по українських школах. Гай, гай, милий Боже, – педагог зле усміхнувся, – звичайно знають і думають навпаки історії, навпаки рідній мові – «обрусить его искусственным образом» [33, арк.20]. Наприкінці твору автор звертає увагу на постать парубка-фурмана, який «з нагородою скінчив російську научну грамотность», проте говорить жадливим суржиком, російсько-українським покручем, ще й стверджує: «... наш язык суконний, ім так нельзя вичитись говорить, руський язык краще! На ньому нам і легше лаятись!» [33, арк.21]. Перед нами – типовий «продукт» тієї освіти, яку силоміць запроваджував в окупованій Україні самодержавний російський уряд, прищеплюючи українцям комплекс меншовартості. Митець повсякчас переймався проблемою збереження духовності рідного народу. А одним із найцінніших культурних надбань етносу є мова, що ідентифікує його як націю, особливим чином впливаючи на історичний поступ і національну свідомість. Історія української мови, як і українського народу, – багатостраждальна, трагічна. Своє слово в оборону українства сказав і В. По-

тапенко, якому було притаманним винятково загострене почуття патріотизму, зорієнтоване передовсім на формування в читача національної самосвідомості, ідентичності.

Аналогічна тематика поглиблюється письменником у творах, де він звертається до художнього осмислення місця краси, мистецтва в людському повсякденні. Йдеться про алегоричні нариси (авторське визначення), об'єднані спільною назвою «Казки старого kota». Один із цих творів називається «Жаби» (підзаголовок «Казка старого kota»), а другий підзаголовку не має. Об'єднані нариси й спільним образом оповідача, від імені якого ведеться розповідь (кіт, який неквапливо знайомить слухача зі своїми історіями). У «Жабах (Казка старого kota)», висвітлюючи проблему ролі митця й творчості в житті соціуму, прозаїк удається до зображення подій, що розгортаються в розкішному палаці «серед чудового саду», створеного «всесильним небом». У цих хорах мешкають Мистецтво – неземне створіння – та Художник, поставлений Небом вірно служити Мистецтву. В. Потапенко персоніфікує власне мистецтво, використовуючи так звану «змішану» алегорію, завдяки якій слово зберігає своє номінативне значення, сприяючи декодуванню авторського задуму. Белетрист утверджує думку про Божественність, ідеальність мистецтва й тих, хто йому слугує. Одним із найвідданіших служителів «штуки» виступає у творі соловейко: «... коли вночі чувся його спів, тоді навіть вітерець не смів дихати та порушити його. Навіть місяць зупинявся серед неба ... а зорі блищали ще більше від радощів своїми очищами» [44, арк.1 (зв.)].

У «Жабах (Казка старого kota)» виразно простежується антитеза, широко застосовувана ще романтиками: протиставлення добра та зла, світла й темряви, Христа і Сатани. Так, царству Мистецтва протиставляється бридке болото, мешканцями якого є «зелені витрішкуваті жаби». Щовечора жаби з неприхованим презирством слухають чарівний спів Соловейка, який складає подяку благодатному небу й щедрому сонцю. Болотні створіння «крекали мов би на злість Соловейку та Мистецтву, і лаяли людей, що вони захоплюються ними, а не болотом та жаб'ячим співом» [44, арк.2].

Ставлення самого автора до персонажів виявляється вже в написанні їх імен: Мистецтво, Художник, Соловейко – з великої лі-

тери, а жаби – з малої. Одного разу жаби прочули, що Художник зобразив їхнє болото, і вирішили вночі проникнути в палац Мистецтва, щоб подивитися на полотно. Побачивши картину, вони були вражені достовірністю, правдивістю відтворення болота та його мешканців. Проте, жаб образило, що намальоване болото не смерділо так, як справжнє. Тому наступної ночі вони понабирали в роти багна, повернулися до студії Художника і вимазали картину, чим були надто вдоволені. Жаби вихвалялися перед жителями брудної водойми: «... тепер піде сморід нашого болота скрізь, і він запанує серед людей ... і Соловейко співатиме вже по-нашому, а не про якесь небо та сонце, яких дійсно нема» [44, арк.5].

У своїх бажаннях мешканки багнувища згодом зовсім втрачають почуття міри: хочуть замастити брудом сонце. Вони просять Орла, якого вважають звичайною потворою, доправити одну з них до самого денного світила. Гордий птах погоджується, і несе стару жабу на небо. Сидячи в орлиних лапах, жаба подумала, що літати – це дуже проста річ, тому домоглася, щоб Орел її відпустив: «Жаба і справді летіла, тільки каменюкою донизу, і упала в болото, і вдарилась пузом та очима, які враз повилазили. Вона убилась і все ж таки не бачила сонця» [44, арк.8]. Після цього випадку жаби сиділи у своєму болоті, проклинаючи і Мистецтво, і Соловейка, і чудовий сад. Їхня заповітна мрія – страшенна злива, що перетворить увесь світ на брудне болото. В. Потапенко загострює думку про вічність мистецтва й закінчує твір типовою фольклорною сентенцією: «Як орлам у болоті не сидіти, так і жабам під небом не літати».

Однією з прикметних ознак стильового почерку письменників, особливо тих, що творили в перехідні епохи, є активне використання персоніфікації різноманітних явищ – як позитивних, так і негативних. Ці пошуки генетично сягають народних уявлень, у яких та чи інша істота ставала своєрідним «матеріалом» для ідентифікації почуттів. У міфологемному світосприйнятті українців знайшли відбиття уявлення про тварин, птахів, комах, спроможних персоніфікувати людські якості. Орел, скажімо, символізує розум, силу, благородство, відвагу. Та добро і зло, краса й потворність завжди йдуть поряд. Огидними створіннями вбачалися нашим предкам гадюки, жаби, вужі тощо. Так, відомий

етнограф Г. Булашев у своїх наукових розвідках наводить безліч прикладів зафіксованого в народній творчості негативного ставлення людини до жаби [25, с. 389].

Тож свої морально-етичні і, сказати б, культурологічні роздуми В. Потапенко в нарисі «Жаби» вибудовує на ґрунті відповідних народних уявлень про цю істоту. Жаба не просто бридка фізично, сама по собі. Її мета – забруднити весь світ, щоб усе довкола уподібнилося їй. Цікаво, що ще Аристофан у своїй комедії «Жаби» визначає цих істот як «дітей джерел і багна». Тому й гостру дискусію про роль поета в суспільстві давньогрецький комедіограф порівнює з жаб'ячим кумканням. Аналогічними роздумами сповнені твори багатьох митців, які були сучасниками В. Потапенка. С. Єсенін, наприклад, відчайдушно заманіфестує: «Розу белую с черной жабой // Я хотел на земле повенчать». А В. Гаршин створює «Казку про жабу та троянду», в якій особливо гостро викристалізовує проблему боротьби чистого, високого з мороком і безнадією. На якомусь етапі своєї творчості В. Гаршин відійшов від традиційного зображення жаби, наділивши її рисами ні на що не здатної міщанки, яка прагне бути причетною до чужого життя («Жаба-мандрівниця»). У В. Потапенка жабу змальовано більш контрастно. Коли у В. Гаршина її на небо несуть качки, то в українського прозаїка – орел. Це надає ще більшого комізму зображенню бажання заземленої болотяної істоти наблизитися до високого й величного. До того ж, це гидке створіння намагається спалювати те, чого геть не розуміє. Образ жаби в художній візії В. Потапенка – алегорія так званого «чистого» типу. Розв'язуючи складні питання ролі митця та мистецтва в людському бутті, розуміння прекрасного й вічного, а також морального зубожіння соціуму автор трансформує абстрактно-умоглядне в образно-емпіричне. Проблематика нарису відповідає й народним уявленням про зарозумілість деяких створінь, що відбулося, зокрема, у прислів'ях і приказках («Коваль коня кує, а жаба ногу підставляє»).

Із огляду на тематичну спрямованість і гостроту порушеної проблематики, твір В. Потапенка «Казка старого kota» можна кваліфікувати як політичний нарис. Справа в тім, що через використання алегоричних образів Чорта і Влади письменник з'ясовує тут «значущість» імперської влади в народному житті. Уже з перших

рядків автор протиставляє простолюддя і «власть імущих»: «Люде були бідні, напівголодні і напіводягнені. Влада жив багатенько, їв гарно, мав господу і ходив у постолах...» [43, арк.1]. І далі прозаїк акцентує нестерпність життя трударів, тому вони й «... шукали собі полегшення – Краси. Бо вважалось, де чоловік, там і Краса, що увесь світ – є Краса» [43, арк.1 (зв.)]. Люди звертаються до Влади з проханням задля полегшення їхньої долі зібрати силу-силенну різноманітних корисних і красивих вигадок. Після довгих роздумів він оголошує конкурс на кращу вигадку, а суддями призначає народ і своїх мудреців. Перед початком змагань у палаці можновладця з'являється Фея вигадок, під пахвою якої – скринька з корисними мудраціями. Фея – заступниця простих людей, а тому не боїться відверто говорити з Владою. Досить важливою для розуміння запропонованої автором ідейної концепції є суперечка, що відбувається між персонажами: Влада вважає саме себе найкращою вигадкою у світі, а Фея це заперечує («Ні, се не корисна вигадка, а через це тебе у мене в скринці не було»). Вустами добродчинниці белетрист утверджує думку про те, що краса, мистецтво, як і людські таланти загалом, є Божими щедротами.

Образу Феї протиставляється постать Чорта. У В. Потапенка, як і у фольклорі, це – уособлення підлості, зрадливості, морального падіння. Між тим, саме його Влада бере в помічники. Сатана переконаний: «Щоб люде були задоволені, то треба зробити так, щоб вони самі себе дурили». Так, властиво, воно й сталося. Дякуючи хитрощам Чорта, найкращими люди обрали такі вигадки: не докладаючи зусиль, будувати повітряні замки, пускати мильні бульбашки та багатіти думками. Найщасливішим у підсумку виявився сам Влада, якому не треба було робити жодних кроків, щоб поліпшити життя народу. У саркастичній тональності витримано фінальні акорди твору: минув час, Влада вже з короною на голові, він вже Цар, а «у Чорта хвіст відпав, він переродився у людину. На лобі роги пощезали. Він бігає вже у фракці» [43, арк. 7 (зв.)].

Аналізуючи проблематику та поетикальну сферу нарисів «Жаби (Казка старого kota)» і «Казка старого kota», простежуємо майстерність В. Потапенка, який за допомогою алегоричних образів вичерпно розкриває природу суспільних суперечностей, порушує етичні, естетичні, філософські питання своєї доби.

У спектрі окреслених автором проблем чітко виявляється й суспільно-політичний аспект. Окремі вкраплення дидактизму сприймаються радше як звернення до людської духовності, утвердження пріоритету моральних цінностей і впливають із самої логіки зображуваного. Персонажі виступають не типовими особистостями, а носіями певного світогляду, своєрідною «ілюстрацією» прихованої за умовною художньою формою думки. Тим часом чи не провідну роль у художньому наративі обох творів відіграє семантично виразна антитеза.

Оповідання В. Потапенка «Я нікого не їм» цікаве насамперед у проблемно-тематичному аспекті. Письменник представляє тут свої глибокі роздуми про людяність і жорстокість, дружбу, щирість і всепрощення через віддзеркалення внутрішнього світу дитини. Власне кажучи, твір вибудовується як дискурс наратора і малого хлопчика. До того ж, відтворені в оповіданні побутові картинки й буденні колізії взаємоперехрещуються із психологічним осягненням душевного стану героя, поставленого автором у ситуацію глибокої розпуки.

Оповідь ведеться від третьої особи, а події розгортаються на селі, як це часто буває у прозі В. Потапенка. Твір розпочинається з лапідарної діалогічної характеристики головного героя, – Петруся – неслухняного задираки й бешкетника. Одначе відразу і з сарказмом автор завважає, що в батька хлопчина вдатися не міг, бо ж той «був примірним татусем». Наведемо й інші спостереження наратора: «Татусь був теж і великим чоловіком. Таким великим, що коли він ішов на службу, то за ним ніс «портфеля» його чоловік. Маненький чоловік!

Татусь був примірний «кар'єрист». Він почав свою службу з маненького чоловічка, а тепер, у-у, який великий став» [67, арк. 1]. Як усі «великі» люди, батько Петруся жив у крупному місті, проте мав на селі маєток, що одержав у спадок. Цю маєтність батько бачив лише один раз у житті, коли приймав її; Петрусь же не був там жодного разу. В уяві хлопця не раз поставали ідилічні картини «гарнесенького» й «чистесенького» села, де мешкають «миленькие мужички». Зі слів батька Петрусь довідується, що в їхньому селі живуть саме такі люди, й що вони за користування землею регулярно приносять родині чималі гроші. Маленький

герой живе мрією потрапити туди, щоб усе побачити на власні очі. Нагода не забарилася: «примірний» тато на Великодні свята вирішив зробити синові такий подарунок.

На селі Петрусь цікавився буквально всім, що його оточувало, і з дозволу батька заприятелював з сільськими хлопчачками. Із останніх малий городянин «формував» «російську армію», муштруючи дітлахів не гірше, ніж тогочасні імперські військові командири (характерно, що це дуже тішило батька). Прикметним є епізод «походу» імпровізованої дружини на «війну» з худобою – свинями та поросятами. Саме в цей момент у душі маленького героя відбуваються вирішальні зміни на краще: «Петрусь в нестямі ударив його (поросся. – *М. Н.*) палюгою і улучив саме по нозі, яку й перебив надвоє. Поросся верещало, падало та знову вставало і бігло на трьох ногах.

Петрусь перелякався, поблід і з жалю трохи не заплакав» [67, арк.3]. Відбувши призначене покарання в кутку, хлопчик знайшов покалічене поросся, перев'язав ганчіркою його ніжку і влаштував у клуні постіль, щоб тварина відлежалася. Не випадково прозаїк порівнює ці клопоти з піклуванням матері про свою хвору дитину.

В оповіданні «Я нікого не їм» В.Потапенко продовжив розробку мотиву провини й кари, започаткованого у «Злодії», хоча змодельював його на іншому рівні, заглиблюючись у дитячу психологію. Прозаїк показує, як жорстокий, черствий і знахабнілий споживач перетворюється на чутливого, доброго хлопчика, що, відповідаючи за вчинене, спокутує власну провину. Після того прикрого випадку Петрусь уже й не торкався палиці, годував поросся з рук і свято вірив у те, що бити нікого ніколи не можна. Автор зазначає, що це (як і гра у «військо») батька Петруся щиро задовольняло. Хлопчик починає жити турботами про поросся, а воно, мов цуценя, постійно бігає за ним. Навіть у своїх молитвах Петрусь прохав Бога захистити батька, матір та... поросятко.

В одному з епізодів твору зображено підготовку до Великодніх свят. У дворі почали різати худобу, від жахливого крику якої маленький герой з головою ховався під ковдру, особливо переживаючи, щоб не постраждав його підопічний («А моє поросся?.. – при сім наче грім ударив йому в голову; він дужче задривав, тіло похололо, холодний піт виступив йому на чолі, серце боляче стис-

нулось...» [67, арк.5]). Зображуючи напруження душевних сил дитини, В. Потапенко використовує мотив сну, в якому хлопчик бачить «своє» порося з перерізаним горлом (воно «сиділо у нього на ліжку і плакало ... плакала і мати поросяти, у-у, яка велика свиня»). У нервовому сновидінні хлопчика з'являється свиня-мати, й розмірковує про те, що живих істот не можна вбивати заради свята. Характерно, що в такий спосіб автор робить широке філософське узагальнення: «... ми свині, а такої некультурності над вами не робимо і вас не їмо, а ви ж люде, ви розумні сотворіння» [67, арк.6]. Прокинувшись, Петрусь відразу побіг до клуні, але поросяти там не було. Хлопчик побачив його на кухні вже ошпареним і з перерізаним горлом; чисті сльози дитини стікали на труп маленької худобини. Після цього Петрусь захворів – почався жар і маячіння. У гарячкових мареннях хлопчина кликав своє порося, уявляв усю забиту худобу. Батько перелякався й викликав із сусіднього міста лікаря.

Маленький герой прийшов до тям лише через кілька днів. Він переборов хворобу і вийшов до батьків у перший день Великодня. Після недуги Петрусь був схожий на намальованого янгола з чистим і світлим поглядом. Підійшовши до святкового столу, він побачив засмажене порося. Короткими, уривчастими фразами автор передає надзвичайне емоційне збудження дитини в момент граничного напруження її психічної сфери: «Татусь опомнився, але було вже пізно...

– Я нікого не їм! – сказав Петрусь ... – Христос Воскрес! А він казав «Не убий». Бити, кажете, не можна, а убивати можна? Уберіть, уберіть всіх мертв'яків зі столу. Очистіть там місце для мене... Я нікого не їм!.. А ти, татусю, нікого не з'їв?.. Будемо жити тут. Тут так гарно, по-простому...» [67, арк.7–8].

Від полум'яних слів сина батько неначе опритомнів, відразу пригадавши свій статус «великого чоловіка», що зобов'язував приймати рішення про покарання людей. Цим було спричинене і його прохання про відставку; батько з власної волі переходив у розряд «маненьких чоловічків»: «Він почув, що в його душі ... Христос Воскрес!.. А був татусь ... який великий чоловік, дужий ... а його поборов маненький чоловік Петрусь. Той самий ... про котрого казали:

- *Поганий хлопчик!..*
- *Вельми поганий!..*
- *Забіяка хлопець!..*
- *І в кого він такий вдався?!»* [67, арк.8–9].

Зображена В. Потапенком постать дитини – це образ гуманності, самопожертви в ім'я ближнього. Прозаїк змодельовує екзистенційний простір особистості, відтворюючи не лише порушення душевної гармонії, а й зміну ціннісних орієнтирів і маленького героя, і його батька під впливом, здавалось би, цілком ординарного життєвого випадку.

Досліджуючи новелістику М. Коцюбинського, Ю. Кузнецов звернув увагу, зокрема, на ідейно-естетичні функції пейзажів та інтер'єрів. «Вони, – з погляду вченого, – окреслюють не тільки місце дії, а й певні межі внутрішнього світу героя, масштаби та емоційну тональність його переживань. Єдність простору в ... письменника слугує формою передачі цілісності внутрішньої сфери людини» [152, с. 207]. Аналогічну роль відіграють пейзажні описи й у малій прозі В. Потапенка, будучи водночас «живим» тлом для розгортання сюжетних перипетій. Імпресіоністичні картини природи в письменника – підкреслено настроєві, тому посутньо увиразнюють душевні стани героїв, набуваючи особливого художнього значення.

Осібне місце у творчому доробку В. Потапенка посідає нарис «Дніпр», де прозаїк удається до спроби змалювати «настрої» великої ріки – одного з символів національної гордості українців – у різні пори року. Композиційно твір можна розподілити на дві частини. У першій, використовуючи найбільш популярні тропи поетичного мовлення, письменник описує неквапливу течію ріки влітку, милується фантастичним малюнком, створеним самою природою. Митець неначе запрошує читача до мандрівки берегами Дніпра, що зачаровують своїми краєвидами. Послугувуючись персоніфікацією, белетрист наділяє Дніпро людськими рисами: «Дніпр ... надзвичайно тихий та спокійний, він неначе спочиває у довгому сні ... Старий дідусь Дніпр мовби спить і не чує, що малеча його б'є ногами: це його заколисує. Ви пливете ... вздовж берега і скрізь чарівний малюнок: ті ж зелені садки,

рослини, чистенькі, веселі хатки з гніздами чорногозу. Де-не-де і вони стоять на одній нозі, мабуть, щоб не заснути. Все, все дихає мовби ... тихим життям. У вас дух зупиняється від такої краси. Вам хочеться ухопити цю красу природи в обійми і притулити до своїх грудей – щільно ... бо ви відчуваєте, що це ваша ... рідна ... Україна!» [37, арк.3].

У другій частині пейзажна картина докорінно змінюється. Дніпро зображується вже навесні, під час повені. Із тихоплинної річки влітку він перетворюється на жаский смертоносний потік: «Аж ось сивовусий Дніпр на цей рік, як і дожидали люди, прокинувся, зворухнувся, потягнувся і позіхнув. Страшенно позіхнув! Люди цього страшного подиху таки дожидали і ночі не спали з початку весни, і поки ще спав Дніпр, вони позабирали всю худобу, все збіжжя і заздальгідь майнули на високий берег – спасатися» [37, арк.3]. Використовуючи персоніфікацію, а, найпаче, її істотну частину – антропоморфізм, за допомогою яскравих паралелізмів В. Потапенко майстерно відтворює картини неспокійного Дніпра. Вітер і вода, хвилі та блискавка постають живими грізними істотами, порівняно з якими людина виглядає абсолютно беззахисною, слабкою. В уяві митця ріка навесні стає невситимим страшним хижаком, ворогом людини: «Дніпр наче кипить ... А мутна вода несе все, що захопила у чоловіка: хати, дерева з корінням, корови, кози, клуні, тини, садки, церкви, скрині і самих чоловіків з жінками та дітьми. Горе тому, хто не успів утекти заздальгідь від такого страховища: той пропав, на віки-вічні пропав!» [37, арк.4]. П'ять днів «бешкетував» Дніпро, а на шостий – ураз вгамувався. Люди повернулися у свої домівки й почали налагоджувати господарство. Закінчується нарис порівнянням Дніпра зі старим дідом, який, «натомившись, заспокоївся і, розправивши свої вуса й замотавши чуба за вухо, знов заснув ... І знову діти, не боючись діда, купалися, ловили рибу-раки, лежали черевами у воді і били ногами по воді діда» [37, арк.6]. «Дніпр» належить до фрагментарно-етюдної прози і сприймається як мальовничий пейзажний образок, що своїм «упрозореним» виконанням, вишуканістю бачення викликає асоціації з тендітною майстерністю малярського зображення.

Як бачимо, у творчості В. Потапенка жанри малої прози відіграють особливу роль. Саме в них із максимальною вичерпністю

виявився хист митця – проникливого психолога й лірика, драматичного епіка, який виформував особливий український світ, створив характерну лише для нього сферу інтимно-духовного наративу. У художньому часі й просторі письменника знаходиться місце піднесеним і ординарним, одухотвореним і приземленим образам, які викристалізують його ідеостиль, що розвивався в силовому полі реалістичного та модерністського дискурсів. Розмаїття мотивів, сюжетів і проблем, розлогий спектр художніх засобів засвідчують в особі В. Потапенка справді обдарованого прозаїка. Найпоказовішою вважаємо ту обставину, що різновекторність наративного мислення письменника відкривала простір для широкого застосування ним нових форм художнього дослідження духовного світу, внутрішньої сфери українського селянина.

Жанрова система прози митця має за основу філософсько-психологічну сутність і позначена тяжінням до різноманітності. Мала проза письменника – це доволі широке коло жанрових форм – традиційних (соціально-психологічне оповідання) і новаторських (фрагментарні форми, що модифікуються як нарис, ескіз, образок та ін). Психологізоване зображення героя, зіткнення протилежних поглядів на «вічні» проблеми, драматична насиченість подієвої площини – чи не основні ознаки художнього світу белетриста. Моделюючи художні образи, митець психологізує й навколишній світ, що втілюється насамперед на стильовому рівні художньої структури (використання риторичних фігур, уривчастих і безособових речень). Одне слово, мала проза В'ячеслава Потапенка належить до непроминальних явищ на літературній мапі України кінця ХІХ–початку ХХ століття.

РОЗДІЛ 3

ДРАМАТУРГІЯ В. ПОТАПЕНКА В ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЦЕСІ

Відомий сучасний дослідник драми С. Хороб слушно заважає: «Розвиток української драматургії кінця XIX – початку XX століття переконливо засвідчує, що саме цей період в її історії є... одним із найяскравіших... щодо ідейно-естетичного існування й одночасного творчого побутування традиційних і модерних типів художнього мислення чи відповідно утворених і типологічно споріднених інваріантів авторської свідомості» [253, с. 357]. Отже, драматурги рубежу століть причетні до помітних зрушень у розвитку жанрів соціально-психологічної та психологічної драми і комедії, романтичної (неоромантичної) історичної драми, драматичної поеми. В. Потапенко, як і більшість тогочасних письменників, також доторкується до актуальних соціально-політичних, філософських, морально-етичних проблем; на цьому підґрунті він виформовує образний лад творів, сповнює свої п'єси національним змістом, послуговується новими засобами сюжет- й образотворення. Митець активно розширює тематичні обрії своєї драми, залучаючи до сфери художніх спостережень проблеми буття сільської інтелігенції, українську минувшину, буремні події 1917 року тощо. У драматичних творах письменника помічаємо збагачення поетикальних засобів і високий рівень образного мислення. Прикметною ознакою п'єс В. Потапенка є художня філософічність, що виявляється в трансформованні побутово окреслених сцен в інтелектуальні двобой, дискусії персонажів. Це дає змогу простежити у творах митця органічне поєднання жанрових ознак інтелектуальної драми та мелодрами.

У драматургії В. Потапенка впадає у око тяжіння до натуралізму. Нагадаємо, що ще в 70–80-х роках XIX століття Е. Золя вимагав від драматургії й театру дотримання принципів правдивого

й широкого відображення суспільного життя сценічними засобами, що потрактовувалося як натуралізм. У своїх статтях («Наші драматурги», «Натуралізм у театрі») митець обґрунтовував засади нового театру, загальний «натуралістичний прийом», що ним слід послуговуватися драматургу-новатору для правдивого відтворення життя. Теоретики натуралістичного театру висували вимогу «переживання п'єси» акторами, їхнього прагнення до простоти, природності гри, слідування в руслі побутової, психологічної й історичної правди, віднайдення об'єктивної мотивації людських вчинків і характерів, найбільш точного відтворення середовища, що оточувало героїв.

Показовим є репертуар української трупи Т. Колісниченка і Д. Гайдамаки на гастролях у Києві (1916). Цей театральний колектив представив київському глядачеві вистави «Грішниця» В. Потапенка, «З-під вінця в труну» П. Прохоровича та «Живі покійники» (автор невідомий). Уже самі назви свідчать про «натуралістичну» зорієнтованість у формуванні репертуару. Газета «Киевская мысль» подавала розлогі анонси гастролей, списки дійових осіб та учасників вистави «Грішниця» [245]: Гнат Тихоня, підрядчик по поставці коней – Н. Кучеренко; Павло Недоля, його робітник – Т. Колісниченко; Харитина, його жінка – М. Іваненко; Хвершал – В. Володенко. Неважко помітити, що дійові особи п'єси В. Потапенка «Грішниця» нагадують персонажів із програмового натуралістичного твору Е.Золя «Тереза Ракен». На жаль, текст «Грішниці» нам не вдалося розшукати, однак ще С. Єфремов згадував про неї в біографії письменника, опублікованій в альманасі «Вік» [73, с. 178]. Елементами натуралізму були позначені також драми М. Кропивницького, П. Барвінського («Каторжна»), О. Бабіної («Страшна розплата») тощо. Натуралістичні сцени божевілья, смерті, що їх було чимало у творах тогочасних драматургів, характерні й для п'єс В. Потапенка.

Як уже йшлося, у творчому доробку В. Потапенка є понад двадцять п'єс. Згідно з авторським дефініціюванням, це історична трагедія, драми, комедії, драматичні етюди, сцена-монолог і три опери (лібрето). Прикметно, що свої опери «Гетьман Мазепа», «Ярослав (Осмомисл) – князь Галицький» письменник кваліфікує як історичні. Йдучи за класифікацією В. Потапенка,

розподіляємо його драматургічний доробок на дві групи: трагедія та драма, комедія. Опери (лібрето) розглядаємо в групі драм – як синтетичний музично-драматичний твір, зміст якого втілюється в сценічних образах. Авторка усвідомлює певну вразливість цього моменту, тим часом уважає за потрібне не залишати поза увагою й цих текстів – літературно-драматичної основи одного з різновидів музичного мистецтва.

3.1. Творча історія драми і трагедії письменника, їхні джерела та імпульси

У ряді драматичних творів В. Потапенка спостерігаємо специфічну ознаку українського модернізму рубежу ХІХ–початку ХХ століть, що виявилася в активному культивуванні малих жанрових форм (одноактні драматичні етюди, сцени, діалоги, ескізи тощо). Зазвичай у таких творах знаходили віддзеркалення погляди авторів на актуальні проблеми доби, міжособистісні стосунки, порушувалися морально-етичні, філософські, психологічні проблеми. «Специфіка одноактних жанрових форм ще раз підкреслила неперебутність й оригінальність розвитку української модерної драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття, її неухильне простування вперед поряд із найрозвиненішими літературами світу», – зауважує С. Хороб [253, 247]. Із-поміж п'єс Лесі Українки, Олександра Олеся, В. Пачовського, С. Черкасенка звертають на себе увагу одноактівки менш відомих драматургів – «Кошмар на 1 дію» І. Тогобочного «Совість» (1907), «Фантастична п'єса» Г. Левченка «Смерть» (1914) та ін. У творчому доробку В. Потапенка – сцена-монолог «Король Лір» (1912), драматичний етюд на 1 дію «Микола Кларич» (1923), історико-драматичний етюд на 2 дії «Перед волею» (1929), історична трагедія на 1 дію «Іуда» (1933).

У драматургічному доробку В. Потапенка простежуються й елементи модерної драми, що постала на зламі ХІХ–ХХ століть. Слід зазначити, що в тогочасній європейській літературі з'являлися п'єси, які засвідчували нову концепцію особистості (твори Ш. Бодлера, П. Верлена, Г. Гауптмана, Х. Ібсена, М. Метерлінка, Е. По тощо). У них відчувається також посутнє осла-

блення реалістичних художніх принципів. Представники нового покоління українських драматургів дедалі активніше приєднувалися до загальноєвропейського мистецького процесу й відходили від усталених принципів народницького відображення життя.

Одноактну, написану російською мовою п'єсу «Іуда» сам автор ідентифікує як історичну трагедію. Драматург розглядає тут Святе Писання як історію великого страдника, що поклав своє життя на вівтар служіння людям. Увага митця сконцентровується довкола філософської проблематики – істина, боротьба старого та нового, відносини геніального провидця й натовпу, помста, зрада і любов до людей, злочин і каяття. В основі твору – своєрідне, авторське бачення Іуди. Уже на титульній сторінці письменник завважує: «Я пишу «Іуду» так, як я його розумію». Дія п'єси переносить читача в далеке минуле іудейського народу, коли готувалася страта Ісуса Христа. У великому храмі зібралися першосвященники, старшини-фарисеї, інші служителі культу, які очікують відомостей з Голгофи, де повинні розіп'яти Ісуса. Вороги радіють, що нарешті позбудуться «Царя Іудейського», однак панічно бояться масових заворушень прихильників Його вчення. Сильні світу цього прагнуть убити Вчителя із Назарета, бо Ісусу вірив простолюди, йшов за Ним, як говорить першосвященик, немов «вівця за цапом». Посланець, який повернувся з Голгофи, розповідає про пекельні муки Ісуса на хресті. Однак найстрашнішими для священників стають слова про поведінку народу, що зібрався на Голгофі. Величезна юрба, каючись, несамовито кричить: «Нас обдурили першосвященники й підбурили кричати Пілату: «Смерть Ісусу! Розіпни Його!» Його кров на нас і наших дітях!» [42, арк. 5(зв.)].

У храмі з'являються Никодим і Йосип, учні Ісуса Христа. Вони не можуть отямитися від того звірства, що відбувається на місці страти, гнівно звинувачують священників у страшному вбивстві, пророкуючи неминучість покарання. Служителі культу відкидають будь-які докори на свою адресу, виправдовуються, що, мовляв, віддали Ісуса під суд за Його неправдиве вчення через вимоги саме народу іудейського. Йосип на це емоційно вигукує: «Ложне вчення? Чому ж ви не розвінчали цю лжу при всьому народі? Чому? Та тому, що ви не в силах це зробити! Хто може розвінчати істину? І пішли іншою дорогою, брудною, – підкупом. Чи

це істина?» [42, арк.7]. У цих словах – натяк на постать Іуди, який зрадив Христа. За мить і він з'являється на порозі храму.

Оприлюднюючи власний погляд на постать і причини вчинку Іуди, В. Потапенко подає розлогий монолог колишнього учня Христа. Останній зізнається, що справді є зрадником, проте підштовхнули його до цього саме першосвященики: «Правда, я зрадник, я продав неповинну кров, а ви що зробили? А ви мені за це дали тридцять срібляників. І дали б за невинну кров Ісуса в тридцять разів більше, та я узяв лише тридцять. Я великих грошей не взяв би. Мені потрібен був дріб'язок, мізерія. У них уся сила! У них ваша загибель! Тепер візьміть ... Вони свою справу зробили! Ваше та повернеться вам!» [42, арк.8]. Зрадник звинувачує священиків у підступі, однак завважає, що, обдурюючи інших, вони покарали себе. Іуда доводить, що любив, любить і буде любити Ісуса більше, ніж будь-хто інший. Прикметно, що у страдницькій смерті свого Учителя він убачає глибинну сутність. Адже саме тепер народ прийме вчення Христа, зрозумівши, що Він переніс страшні муки й помер за людей. Коли б Ісус скінчив своє земне життя як звичайна людина, то далі Іудеї Його вчення не поширилось би. А нині про Нього знають усі. Саме цим мотивує Іуда страшний вчинок: він прагнув здобути для свого Учителя найбільшої слави через Його смерть на хресті. Окрім того, Іуда твердить, що, підкупивши його, першосвященики викрили, перш за все, свою підступну сутність, моральне зубожіння, жах перед новою й світлою Христовою істиною, поширення якої ніхто не може зупинити: «О горе вам, священики! Загляньте в свою душу й скажіть, хто ви? Ви гірші за мене, Іуду-зрадника! Ви хотіли знищити істину за тридцять срібляників? Дешево, дуже дешево! Якби я продав Ісуса за великі гроші, то всяк би сказав, що я продав через користь. Хіба це користь? ... На цю дрібницю ви самі себе зловили, як рибу вудочкою! ... Які ви ниці: за цю дрібницю ви прибили істину до хреста! Так, я цього й хотів, хотів аби це побачив увесь світ» [42, арк. 10].

Іуда пророкує, що за смерть Ісуса буде покараний увесь іудейський народ. Іудеї не матимуть ні своєї батьківщини, ні власного дому, будуть гнаними. Адже саме вони допомогли першосвященикам здійснити їхні підступні плани, заплямувавши себе кров'ю Христа. Мова Іуди характеризується яскравою експресивністю,

що виражається через короткі окличні речення, риторичні запитання та влучні порівняння. За його словами, про страшний злочин іудейський повсякчас нагадуватиме той хрест, від якого іудеї будуть тікати. Та він висітиме в кожного християнина на шиї – як святиня. Виголосивши свою палку промову, Іуда кається в злочині, який мусить спокутувати лише смертю. Після пристрасного монологу Іуди приходить звістка про те, що Ісус помирає, а розгніваний натовп вирушив до храму. Поспіхом священники тікають, і Іуда залишається в храмі сам. Він – абсолютно самотній у цілому світі – тяжко карається, він – Каїн, що зрадив свого Вчителя. Іуда бачить один вірний вихід – йти до Ісуса за Його всепрощенням.

Для створення емоційного ефекту в прикінцевому епізоді В. Потапенко послуговується цікавим сценічним прийомом, написаним у ремарці. У момент каяття Іуди чути страшний удар грому. На сцені стає темно, задня стіна храму падає, та враз усе освітлюється блискавкою. Удалині видно Голгофу, хрест, натовп. Зі словами: «О Господи! ... Йду, Господи, до Тебе, йду!..» Іуда з простягнутими руками поволі прямує до Голгофи. «Іуда» прочитується як твір екзистенційної орієнтації. Відомо, що всі поняття, які вводяться екзистенціалізмом, сконцентровані довкола проблеми особистості. При цьому особистість в естетиці екзистенціалізму розглядається як нестабільна: заакцентовується розподіл «я» на істинне (особисте) й неістинне (соціальне); а в кожній людині, перехреснюючись одне з одним, живуть добро та зло, любов і насильство тощо. Екзистенціалізм дивиться на людину крізь виміри конкретної «ситуації» її існування. У «граничних ситуаціях», що визначаються відчуттям страху, неспокутуваної провини, тяжкої хвороби, смерті і под., людиною здійснюється вільний вибір самої себе. Моральний рівень особистості в екзистенціалізмі вимірюється глобальністю ситуації, в якій їй належить зробити свій вибір, однак розмова про людину повсякчас ведеться на рівні загальнозначущих «сюжетів»: любові, ненависті, вірності, зради і т.п.

Вочевидь, що центром драми «Іуда» є проблема особистості, досліджувана в дусі екзистенціальних антиномій: кат – жертва, воля – неволя та ін. По суті, В. Потапенко пропонує неканонічний варіант класичної ситуації зрадництва. Удаючись до своєрідного

психологічного експерименту – перевірки особистості людини кризовою ситуацією, – він показує дійових осіб різної духовної та інтелектуальної організації. Аналізуючи їхню поведінку під час покарання Христа, драматург розв’язує поставлене завдання: розвінчати не стільки зрадництво Іуди, скільки зрадництво першосвящеників, апостолів, які не змогли захистити свого Вчителя. У творі не слід шукати апології зрадництва. Своїм шляхом на Голгофу Іуда стверджує правоту Христа. Подвійність же вчинків Іуди продиктована логікою формування образу. Адже особливістю Потапенкового героя є те, що він багато в чому витворений авторською уявою. Водночас митець не міг не врахувати тих якостей, що приписувало Іуді Євангеліє.

У невеликій за обсягом сцені-монологі «Король Лір» митець уперше в українській драматургії моделює тему міського «дна», виводить постаті мешканців нічліжок для безпритульних. Головний персонаж твору – колись відомий актор Стронський – із гирким сарказмом констатує, що «...талант зараз пійшов в шинк, а шинк пійшов на сцену... Ось яке сучасне театральне искусство! Треба продати себе карбованцю, тоді ти будеш в славі і почесі. Сучасне... І раніш воно було, є і буде!.. Ні, барищувати святим искусством я не можу!..

*«Краще смерть,
Аніж така наруга!..»*

Бути тільки наймитом-актьорщиком і годуватися крихтами з панського столу не хочу і не можу! Або все, або нічого!..» [212, с. 1].

Стронський згадує, що свого часу вражені його грою шанувальники втрачали свідомість, їх виносили на повітря. Нині ж поліція жене п’яного злидаря від театру, звідки не так давно публіка виносила його на руках. Тепер актора оточують такі ж самі злидарі-нічліжники, яких В. Потапенко називає «Дехто», ніби вказуючи на їхню соціальну приналежність. Колишній артист сам пояснює причину свого падіння, згадуючи заздрість лицедіїв-нездар і повсякчасні театральні інтриги: «Актори, коли не відняли те, що Бог дав, то навіки убили, загасили, затоптали своїми закаляними

чобітьми той дар. Убили... і я жертва людської жорстокості. Замість трону «Короля Ліра» артисти дали мені сі нари в нічліжці, замість шатів його – сью босяцьку одіж... Душу, душу мою убили! Знайшлись вороги... і вчинили наді мною зло... Боже мій, що роблять люде людам...» [212, с. 4]. Розчулившись, Стронський хоче показати свій драматичний талант – прочитати монолог Короля Ліра для мешканців «дна». Його нинішні товариші роблять із нар імпровізовану сцену, розсідаються навколо, збирають якісь копійки для акторського «гонорару». Поклавши собі на голову вінок, Стронський виходить на сцену, чує оплески нічліжників, що викликають у нього сльози й «нервовий припадок» [212, с. 7–8]. Свідченням цілковитого морального зuboжіння талановитого актора є те, що замість води він просить горілки.

У творі зображено остаточно втрачену для мистецтва та суспільства особистість, відтворено її трагедію. В особі Стронського, властиво, показано обдаровану людину, яка вже перейшла межу морального й духовного занепаду, опинилася на самому «дні» людського існування. Читач розуміє, що порятунком для колишнього актора може стати лише фізична смерть. Тому зовсім не випадково Стронський у лютий мороз знову вирушає до дверей палацу Мельпомени, де йтиме вистава «Король Лір». Учорашній володар сотень сердець глядачів, прощаючись із нічліжниками, просить покласти до його труни лавровий вінок, що зберігав у себе за пазухою ще з часів гучної слави. Стає зрозумілим, що назад актор-злидар уже не повернеться. З'ясувати авторський задум допомагає декодування вжитих у п'єсі символів. Лавровий вінок уособлює акторський талант, втрачений через жорстокість, бездуховність соціуму; звуки церковного дзвону, до якого Стронський постійно прислухається, – його смерть, а імпровізована сцена – це мрії актора, бажання, яким у цьому житті не судилося справдитися. У монологі персонажа майстерно використано засіб контрасту: від злету, слави, уваги, квітів, захоплення публіки – до падіння з театрального Олімпу в безодню пятики. Змальовуючи психологічний стан центральної дійової особи, письменник відтворює напружений перебіг думок нічліжника, тому фрази його короткі, уривчасті, незавершені. Ось Стронський на сцені: «Я був в якомусь чаду, я, здається, був не на землі, а на небі... Холоне в жилах крив, як я тільки згадаю, і мозок

болить...» [212, с. 4]. А ось його важкі роздуми про місце митця та мистецтва в духовному житті суспільства: «Я рішив принести себе на жертвеник святого искусства і показати його людям... Та не склалося, як жадалося... Боже мій! Грішниця торгує своїм тілом, а вони искусством! ... Я граю «Короля Ліра», а мені кажуть, що се скушне, краще водевільчики, опереточку або танці «гопачки»... Там убили мою душу і загасили у моїй душі святий вогонь!.. Святокрадство!» [212, с. 4]. В. Потапенко кваліфікував п'єсу як сцену-монолог. Справді, весь твір – це фактично монолог-роздум головного персонажа, в якому постають його акторське життя, творчі злети і гірке падіння.

Тематично поєднаною з «Королем Ліром» є драма на п'ять дій «Падучі зорі», рукопис якої письменник датував червнем 1928 року. Започатковану в сцені-монологі тему існування, самореалізації митця В. Потапенко тут продовжив і значно поглибив. Епіграфом до п'єси взято слова короля Ліра з однойменної трагедії Шекспіра: «Краще смерть, аніж така наруга!». Промовляючи їх, назавжди залишає нічліжку колишній актор Стронський і в сцені-монологі «Король Лір». Прикметною є та обставина, що обидва твори поєднані не лише проблематикою, сюжетними колізіями, а й спільним головним персонажем: тут фігурує актор Клавдій Вікторович Стронський, який відзначився неповторною акторською грою в ролі Шекспірівського короля. В одноактійці письменник обмежився відтворенням лише одного, прикінцевого епізоду з життя колись відомого актора. А в драмі «Падучі зорі» він ставить за мету показати героя як у період злету акторської кар'єри, так і в момент болючого падіння з п'єдесталу слави під впливом суспільних обставин.

Характерною особливістю драматичних творів В. Потапенка є розлогі ремарки, де не лише містяться вказівки на зовнішність, соціальний статус, вік персонажів, а й детально вимальовується їхній внутрішній світ, особливості характерів. Так, на початку драми «Падучі зорі» в читача, завдяки письменницьким заувагам, уже складається певне уявлення про головну дійову особу – Стронського: «... відомий артист, який знаменито грав «Короля Ліра», – високий, красивий, голос приємного тембру; людина з університетською освітою, з гарним вихованням, самолюбна,

переважно нервова, має 30 років» [56, арк.1 (зв.)]. Слід зауважити, що в аналогічному ключі В. Потапенко зображує й інших персонажів драми: акторку Галину Райську, колись видатного артиста, а нині суфлера-пияка Анатолія Людського (він, до речі, також відзначився в ролі короля Ліра), антрепренерів Загоруйка й Доліна, вдовицю-генеральшу Наталю Красоліну тощо. Окрім того, в ремарках автор зазначає, що монологи з п'єс Шекспіра подаються в перекладі П. Куліша.

У центрі драматичного сюжету – актор Клавдій Стронський, із яким уперше зустрічаємося за лаштунками Київського театру по закінченні його пишного бенефісу. Інтер'єр вбиральні актора, детально відтворений у ремарках, дає уявлення про його гучну славу: скрізь розвішані афіші вистав за участю Стронського, розставлено багато квітів, вінків, подарунків від шанувальників. Через вікно чути крики вуличних торговців, які пропонують відвідувачам театру цигарки, цукерки, запонки з монограмою «Стронський» і фотографічні портрети актора. Нервовий, дратівливий характер розбещеного славою артиста виявляється відразу. Попри те, що вистава пройшла успішно, Стронський роздратований. Він виявляє невдоволення грою своєї сценічної партнерки Галини Райської, яка, зачарувавшись роботою корифея, переплутала кілька слів у репліці. Ця незначна похибка, на думку Стронського, зіпсувала йому цілу сцену.

Обігритий прихильністю театралів, київський король Лір із задоволенням приймає знаки уваги від шанувальників. Такою палкою прихильницею його таланту виявилася й Наталя Павлівна Красоліна, багата генеральша-вдова, власниця сахарень у провінції, театральна аматорка. Вона закохана у Стронського, як і акторка Райська. Красоліна запрошує Клавдія до свого провінційного маєтку, і за майстерну гру дарує дорогоцінну родинну каблучку та лавровий вінок, який вручали в часи античності видатним митцям. Вінок є символічною деталлю як у «Королі Лірі», так і в «Падучих зорях». Саме його до кінця днів збереже нікому не потрібний Стронський-жебрак у першому творі. Зберігатиме вінок у часи забуття Стронський (уже провінційний актор) і в другій п'єсі. Славетний артист не відповідає на палкі почуття захоплених ним жінок, бо переконаний: «... дружина та Муза –

це буде вже дві жінки, а тоді добра не буде! Ні, хай буде тільки одна – Муза! Вона дає славу, а слава – заповідь моя!» [56, арк.5 (зв.)]. Слава – це сенс і найвища мета його життя. Клавдій згоден відмовитися від земних благ заради акторського тріумфу, нехай навіть короткочасного. Він сподівається зіграти короля Ліра ще досконаліше – відшліфувати найтонші рухи, відтінки інтонацій, оскільки «закінченого Короля Ліра не можна дати, як до ідеалу можна тільки наблизитися і ніколи не дійти».

Стронський, в інтерпретації автора, цікавиться не лише театром. Він, колишній слухач університету, звідки був виключений через політичні погляди, вболіває за долю студентів, підтримує їх матеріально, відвідує університетські зібрання земляків. Відразу після бенефісу актор передав товаришам-студентам п'ятсот карбованців допомоги, проте навіть не здогадувався, що саме це відіграє в його житті фатальну роль. Якраз у цей час почалися студентські заворушення, страйк, тому університет було закрито. Як відомо, наприкінці позаминулого століття виникла й активно підтримувалася правлячою верхівкою легенда про студента-революціонера, який бунтує народ по містах. Принагідно згадаємо відтворену В. Винниченком в оповіданні «Студент» поведінку людської маси у критичній життєвій ситуації: село палає, а люди, легко піддавшись чуткам, вирішують, що винні в усьому студенти-підбурювачі. Упадає в око своєрідний стереотип, згідно з яким уважалося, що все зло – від студентів, які провокують безлад і невдоволення владою. За Стронським (як колишнім студентом) починають постійно стежити царські «шпики». Несподівано, як грім серед ясного неба, на нього чекає страшне розчарування: за підтримку студентського товариства актору було видано «вовчий білет» із вимогою за двадцять чотири години залишити місто на п'ять років, упродовж яких заборонялося жити й працювати в столичних, губернських містах і давати вистави навіть на фабриках. В одну мить руйнуються мрії, сподівання артиста, він знівечений, морально розчавлений жорнами царської владної машини. Для відтворення гостроти моменту й граничної напруги психічного стану персонажа В. Потапенко використовує промовистий контраст: поліцейстер виводить актора з театру під крики буквально ошаленілої публіки, що чекає на свого кумира. «Яка іронія!

Там ждуть, кличуть, – тут виганяють!» – говорить Стронський, надовго залишаючи стіни рідного театру.

Наступна зустріч із головним героєм відбувається вже через два роки після його гучного бенефісу. Змарнілий, схудлий, морально знівечений Стронський мандрує разом з трупом таких самих вигнанців-акторів провінційними містечками України, заробляючи жалюгідні копійки на прожиття. Услід за Клавдієм залишила київську сцену Галина Райська, в образі якої драматург втілює ідею самопожертви заради кохання. Жінка щиро кохає Стронського, та ще важливішим вважає його талант, який самовіддано оберігає у тих важких поневіряннях. Галина глибоко усвідомлює, що кохання буде нерозділеним, жертвним. Це жертва, покладена на вівтар колишньої слави видатного актора.

Зображуючи «провінційне» життя Стронського та Райської, В. Потапенко створює низку образів вигнанців долі – людей, змушених із різних причин вести нужденний спосіб життя. Здебільшого це актори, талант яких виявився непотрібним. Вони опинилися на дні людського існування або через свій вік, або через жорстокість «власність імущих». Узагальнюючи це явище, автор не дає навіть імен персонажам, а поціновує їхні якості за сценічними амплу: Інженю драматик, Комічна старуха, Комік, Резонер. Лише жадібний і підступний антрепренер Загоруйко, який керує трупом мандрівних акторів, має власне ім'я. Він прагне влаштувати своє життя, повсякчас послуговуючись брехнею. Своєрідною ілюстрацією крайнього зубожіння мандрівних акторів є епізод, коли члени трупи в одному з провінційних містечок закладають лихварям власні речі (часом – єдині штани) для того, щоб винайняти собі кімнату для ночівлі, придбати харчі та горілку. Саме чарка оковитої допомагала акторам не лише зігритися, а й на деякий час призабути своє нужденне існування. На початку п'єси Клавдій Стронський відмовляється від вина, щоб зберегти свій неповторний голос. Нині ж, втомлений і хворий, він не бачить сенсу в цьому: «Брудне болото! І в ньому я вже два роки! ... Хоч би чарку горілки! ... Ще три роки! Ні, я не витримаю, я застрелюсь! Краще смерть, аніж така наруга» [56, арк.25].

Скороминушість акторської слави розкривається в монолозі Анатолія Любського, колись відомого київського актора-трагіка,

який талановито виконував роль короля Ліра, а нині спився і став суфлером. На початку твору Любський, звертаючись до Стронського, говорить, що такий великий талант, на жаль, далі шинка не йде: «... ти – дійсний талант, великий талант! А таланти більш кінчають свою роль в шинку! Такий, брате, закон! Артист ... вище натовпу! Він не живе його поглядами, а своїми власними, яких натовп ніколи не зрозуміє. Талант літає в оточенні творчості, поезії, краси, а натовп – біля ніг міщанського життя ... Артист-талант літає орлом піднебесним, а натовп – гадюкою плазує на землі. Натовп! Ха, ха, ха!.. Йому все рівно, чи артисту на кін кидати огірка, чи лаври! Бійся провінції! То є задля талановитого артиста мертва петля! Там шинк, а не театр! Шинк пішов в театр, театр в шинк!» [56, арк.12]. Любський доводить, що для натовпу важливішими є водевілі, ніж складні характери, як-то король Лір. Художник, поет, актор не може творити без натхнення, а коли на душі порожньо, то, з його погляду, талант іде в трактир, проте на снаги не знаходить, а ще більше нищить власні здібності. Хижих антрепренерів Анатоль порівнює з павуками, для яких більшою цінністю є артисти-бездари з гарними ногами, ніж справжні творці, художники. Свій палкий монолог про акторський талант Любський закінчує риторичним заклик: «Геть всю половину із Храму Мельпомени! Геть всіх проституток у сукнях і проститутів у сюртуках!». На жаль, його слова виявилися пророчими. Саме провінційне вигнання Клавдія Стронського зруйнувало акторський хист, знищило його творчу особистість.

Промінь надії зажерів, коли Стронський десь у провінції випадково зустрів колишню шанувальницю Красоліну. Вона запрошує всю мандрівну трупу до свого маєтку, та особливу увагу приділяє Стронському і Райській. Зневажений, стомлений і нещасний актор чекає від удови порятунку, відповідає взаємністю на її почуття, і тут любовний трикутник розпадається. Галина Райська, помітивши спалах почуття Клавдія до Красоліної, кидє його. Розчарування відбувається не лише через взаємини її кумира та вдови, а й тому, що через пиятику, хвороби, викликані поневіряннями, актор почав втрачати свій оксамитовий голос, від якого шаленіла публіка. У момент прощання Райська говорить, що кохала не стільки чоловіка, скільки незвичайний талант, вірне

служіння Музі. Нині ж це втрачено, тому в неї немає бажання бути поруч із невдахою.

Закохана Красоліна докладає чимало зусиль, використовує свої зв'язки й гроші, щоб повернути колишнього кумира глядачів, славетного «Короля Ліра» на київську сцену. Драматург майстерно вимальовує трагічну розв'язку твору: під час вистави, на яку зібралось багато колишніх шанувальників, Стронський втратив голос. Цього публіка вибачити не може, тому перетворюється на жорстокого ката. Глядачі свистіли, кричали, тупали ногами. Зірвавши з голови бутафорський солом'яний вінок короля Ліра, Клавдій дістає із-за пазухи лавровий вінок, що зберігався як талісман, символ акторської слави. Завіса впала – і актор пустив собі кулю в голову. В. Потапенко був добре обізнаний із акторською психологією, тому його герой чітко усвідомлює, що у випадку провалу вистави життя втрачає сенс. Саме тому завчасно, ще до початку спектаклю, він кладе в шухляду бутафорського столу заряджений револьвер. Наприкінці твору В. Потапенко знову подає розлогі ремарки, що є одним із важливих засобів епізації драми. Тут, зосібна, передано високу емоційну напругу під час вистави: урочисте очікування глядачами свого кумира, а потім – цілковите розчарування, жорстке несприйняття актора, який не справив сподівань. Граничне напруження прикінцевого епізоду досягається не лише ремарками, а й використанням коротких, обірваних реплік.

В образі актора Стронського письменник намагається знайти відповідь на філософське питання про сенс буття творчої особистості, що опинилася в «обіймах» сірої буденності. Як і Шекспірівський Гамлет, Клавдій теж своєрідно розв'язує проблему «бути, чи не бути?». Важливу роль у розкритті ідейного змісту п'єси відіграє її заголовок – своєрідний мінімальний текст, що виконує спеціальні прагматичні функції, регулюючи відношення письмового тексту й відсутнього контексту. Перший натяк убачаємо в самій назві – «Падучі зорі». Слава артиста впала разом із завісою, за якою він – ніби зірка, що скотилася з неба і згасла. Як бачимо, розв'язка драми «Падучі зорі» посутньо відрізняється від прикінцевої сцени «Короля Ліра». У першому творі В. Потапенко помітніше драматизує сюжет, заакцентовуючи думку, що справжній митець не може існувати з-поміж зневаги, несприйняття. Відтак, оста-

точно втративши талант, упавши з п'єдесталу слави, Стронський знаходить для себе найлегший і водночас найболючіший спосіб розв'язання проблеми – закінчує життя самогубством. Суттєвою ознакою драматургічної спадщини В. Потапенка є інтертекстуальність. У п'єсі «Падучі зорі» вона виявляється через використання Шекспірівського тексту трагедії «Король Лір»: зображуючи останній виступ Стронського на сцені, автор уводить розлогі монологи з твору свого англійського попередника в українському перекладі П. Куліша. Актор живе трагедією Шекспіра; він настільки вжився в образ Ліра, що вважає його своїм другим «Я».

У лібрето опери на дві дії «Ісус і Сатана» (1926) В. Потапенко також розробляє морально-етичну проблематику, пов'язану з існуванням митця в соціумі, проте акцентує увагу на одному з її аспектів – художньо моделює момент пошуку митцем власного ідеалу й сенсу буття. Передбачаючи подальшу долю свого твору, на титульній сторінці рукопису драматург написав: «Мабуть, цензура не дозволе».

Центральні дійові особи п'єси – два художника, батько та син. Автор абстрактно номінує персонажів, позбавляє їх власних імен, проте, слідуючи в руслі своїх творчих принципів, дає розлогі коментарі щодо зовнішнього вигляду персонажів, особливостей їхніх характерів, детально випишує інтер'єр, розміщення реквізиту на сцені в ремарках. Дія відбувається в майстерні сина-маляра, де з-поміж численних картин зберігається два особливих полотна. На одному з них зображено Сатану настільки правдоподібно, що, здається, він живий, а на другому, ще незакінченому, змальовано Ісуса Христа в момент розп'яття. В. Потапенко зображає художника в складний момент душевних пошуків, вагань. Він не може завершити роботу над образом Ісуса Христа – передати ту єдину неповторну рису в портреті, яка б зробила полотно справді достовірним і підтвердила би непересічність таланту митця. В історії світової літератури, що прикметно, маємо приклади відтворення складних пошуків митцем шляху до художньої правди. Назвемо, хоча б, «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда і «Портрет» М. Гоголя. Художник у творі Гоголя теж не може «... дошукатися в них (очах зображуваного лихваря. – *М. Н.*) останньої дрібної риси і відтінку, осягнути їхню таємницю...» [83, с. 120].

Для героя п'єси Потапенка мистецтво є основою основ, сенсом буття, своєрідним ідолом, якому художник здатен принести будь-яку жертву. Не зупиниться він заради «мистецького ідеалу» й перед необхідністю жертвувати людським щастям, навіть життям. Син – талановитий і визнаний художник. Його талант люди цінують, тому очікують нових картин. Автор постулює думку, що геніальному митцеві багато прощається, позаяк соціум сприймає його як жерця могутнього й усевладного бога, ім'я якого – мистецтво. Персонаж драми мріє бути «царем мистецтва» (як і актор Стронський), намагається здобути ще більше визнання, страждає, не спить ночами. Він перейнятий запитанням: чому ж вдалося написати художньо довершений образ Сатани, а життєподібна постань Ісуса не виходить? Адже маляр прагнув зажити ще більшої слави саме за «Навчителя із Назарету».

В образі художника-сина значною мірою вияскравлюється дискурс філософських поглядів Ф. Ніцше, знакових для рубежу ХІХ–ХХ століть. Загальновідомо, що його ідеї помітно вплинули на європейський літературний процес, знайшовши своє яскраве відображення й у творчості вітчизняних письменників. Німецький мислитель, один із перших бунтівників проти тиску загальноприйнятої моралі, відкидаючи рабське в людині, протиставляв йому аристократичний ідеал внутрішньо благородної, духовно вільної особистості, яка усвідомлює свою вищу цінність і має право не визнавати над собою жодного суду й закону. Таким уважав себе герой В. Потапенка, таким був художник Лев Григорович із драми Любові Яновської «Без віри» (останній твердив: «Зла воля», «добра воля»! Жандарми над волею! Хотів би я бачити того Вагнера, якому скорилася б воля моя» [270, с. 273]).

Ф. Ніцше був переконаний, що відсторонено-моральне унормування життя спричиняє поділ його на інтимну й офіційну сфери. Людина намагається приховати навіть від себе темноту, непевність, слабкість справжньої натури. За твердженням філософа, існування всього світу виправдане мистецтвом, що мусить стати метою й сенсом буття. Красу, справедливість Ф. Ніцше вважав «привидами», що є інстинктивною потребою, на відміну від будь-яких моральних приписів. Морально-етичний закон для філософа – це турбота про найкращі, найважливіші, найсвятіші

інтереси власного «Я». Відповідно, формула цього морального права – «я хочу і вимагаю для себе, і повинен вимагати». Тому художник у п'єсі Потапенка хоче й вимагає для себе ще більшої слави, навіть коли йому доведеться для цього порушити загальнолюдські моральні закони, продатися Сатані.

Батько прагне вчасно «зупинити» свого талановитого сина, проте ніякі вмовляння на нього не діють. Нехтуючи хвилинами відпочинку, син знову й знову працює у своїй майстерні, постійно гортаючи сторінки Євангелія. В одній зі сцен для розкриття внутрішнього світу свого героя автор послуговується характерним більше для епіки художнім прийомом сну. Маляр засинає, уві сні (як у «Портреті» Гоголя) з його картини сходить намальований Сатана й починає довгу розмову зі своїм творцем. Тут добре простежуються інтертекстуальні зв'язки з твором І. Вишенського «Обличие Дявола-миродержца», з «Фаустом» Гете тощо. У Потапенка Сатана пропонує художникові відмовитися від спроби створення неповторного портрета Ісуса Христа й пристати до його табору. Сатана впевнений, що саме він керує людським світом, тому обіцяє дати маляру ще більше визнання й грошей, зробити його царем мистецтва, нарешті, подарувати найкрасивішу у світі жінку, аби тільки той викинув із серця любов до людей, ідею самопожертви заради людства, втілену в ученні Ісуса Христа. Диявол заперечує важливу сентенцію про любов брата до брата, яку пропагував Учитель із Назарета. Сатана констатує, що таке псевдопочуття виявляється в кровопролитних війнах, у зраді й знущаннях людей один над одним. Художник страждає. У його монологі передаються екзистенційні переживання митця, втілені в коротких емоційних реченнях, ніби обірваних фразах. Прокинувшись, маляр намагається понівечити картину, на якій зображений Сатана. Проте в останню мить зупиняється, промовляючи:

Поріжу я тебе, прокляте малювання! ...

А слава, діва та червінці?

Їх не буде? Тоді й навіщо жити? ...

Я хорий духом, я черва плазуча!

За ким іти? Я вас питаю, люде? [41, арк.12 (зв.).]

Щоб позбутися жахливих сновидінь, митець продає картину із зображенням Сатани, сподіваючись, що тепер усе ж вдасться написати омріяний образ Ісуса Христа. Проте творець помилявся; сила Диявола настільки велика, що він надійно тримає маляра в своїй владі. Сатана знову приходить до героя уві сні, обіцяє забрати все те матеріальне, чим живе служитель мистецтва. Однак у момент, здавалося б, безвиході, з іншого полотна спускається Ісус Христос, щоб заперечити підступні, антигуманні тези Сатани. Ісус говорить маляру, що саме любов до брата, а не сліпе прагнення всепоглинаючої слави, є тією незбагненною, невловимою рисою, якої не вистачає в його портреті. Він пропонує герою зазирнути у власну душу, віднайти там добро і спокій. Лише тоді художник стане справжнім, поважним митцем. Монолог Учителя з Назарету виписаний із максимальною емоційністю, пронизаний християнськими ідеями всепрощення, любові до людей. Ісус заперечує солодкі промови Сатани і стверджує думку, що власний життєвий шлях людина повинна обирати самотужки, зважаючи на своєрідність внутрішнього світобачення та мораль. Художник погоджується з Ісусом Христом, прагне довіритися саме Йому, знищити Сатану передовсім у власній душі. Однак той не випускає зі своїх пазурів талановиту жертву. У момент визнання Святого Вчення Христа художник помирає від серцевого нападу:

О серце!.. Я бачив...

Він істину мені сказав!

Тепер навек прощай ти, Сатана!

Я рисочку знайшов, яку й шукав [41, арк.20 (зв.).]

В «Ісусі і Сатані» В. Потапенко виступив проти негативних тенденцій у мистецтві початку минулого століття. Драматург неначе переконував, що аморальність, егоїзм, прагнення художника попри всі етичні засади здобути якомога більше слави, матеріальних статків дегуманізує творчість, робить її мертвотним антимистецтвом. У п'єсі піддаються критиці вияви антиморальності в мистецтві, його відстороненість від засад православної віри, що, на думку автора, повинні домінувати в художній творчості. Ідеологія центрального персонажа драми врешті-решт зазнає краху,

що виявляється в його фізичній смерті. Та помираючи, художник виявляє силу й велич людського духу, робить єдино правильний морально-етичний вибір – відмовляється від спокусливих пропозицій Сатани й прагне дотримуватися заповідей Христа.

Найпоказовішими ознаками лібрето «Ісус і Сатана» вважаємо майстерність образного моделювання переломних моментів у свідомості митця й глибоку філософічність. Жанр твору можна ідентифікувати як інтелектуальну драму, характерну в тогочасному письменстві для контекстуального поля драматургії В. Винниченка. На наш погляд, існує певний зв'язок між п'єсою В.Потапенка та однією з філософськи витончених драм В. Винниченка («Чорна Пантера і Білий Медвідь»), що вражає своєю символічною образністю, заґрунтованою на ефектному використанні вигаданої, нестандартної, дещо штучної ситуації, втиснутої в межі достовірної життєвої історії. Саме в «Чорній Пантері...» художньо змодельована трагедія митця, який перебуває на межі обридливої буденності та звабливої урочистості вільного творення. За Винниченком, у статі митця повинне втілюватися християнське милосердя й терпимість. Аналогічної точки зору дотримується й В. Потапенко.

П'єси В. Потапенка «Круча» (1922) і «Так гомонів Дніпр» (1928) до певної міри об'єднані схожим сюжетом, тематикою й проблематикою. В обох творах на виразному соціальному тлі розгортаються сімейні драми, а на сюжетному рівні наявний любовний трикутник, ускладнений мотивами подружньої невірності й викриттям однієї зі сторін.

Головними персонажами твору «Круча» є вдова-дідишка Серафима Галчевська, її пасинок Петро і дружина останнього Варвара. Подружжя мешкає в домі Галчевської, яка постійно втручається в їхнє життя. Загалом, у цьому образі втілено народнопоетичну концепцію мачухи, яка насамперед є взірцем неперевершеної жадібності. Серафима завжди невдоволена, роздратована й прагне якомога болючіше «вкусити» свого пасинка та невістку. Користуючись послугами спритного й підступного ділка Зальцмана, вдова оформляє підряди на поставку каміння й піску для будівництва залізниці. Ці будівельні матеріали можна видобувати лише в кручі, що належить багатому сусіду Галчевської, генералу у відставці Степану Стратановичу. Мачуха намагається

підступним шляхом видурити в сусіда таку привабливу ділянку. Проте знаходить лише один шлях: відправити домовлятися з сусідами невістку Варвару, похресницю дружини Стратановича Надії Василівни. Амбітна Варвара довго не погоджується, бо не звикла припинюватися. Поштовхом стає сварка з чоловіком, під час якої Петро поводився занадто грубо, намагаючись зламати волю дружини і заборонити їй поїздки до хресної матері. Чоловік ніби передчував, що це хоч і покращить матеріальний стан родини, проте зруйнує сімейне щастя. Варвара Герасимівна все ж іде до сусідів, де зустрічається з сином колишнього генерала Сашком.

Сашко – інфантильний юнак, якому набридло жити в провінції. За батькові гроші він багато подорожував, побував в Африці й Америці, об'їздив практично всю Європу і навіть перевіряв власні сили під час полювання на тигра й пантеру. Однак удома Сашко не може і не хоче реалізовувати свої можливості, тому впадає в депресію. Рідні намагаються розважити юнака, вдихнути в його пусту душу жагу до життя, проте все виявляється марним. Сашко пробуджується від апатичного сну лише під впливом Варвари, коли закохується в неї. Згодом це почуття стає взаємним.

Варвара домовляється з генералом про поставку будівельних матеріалів, чим рятує родину чоловіка від банкрутства. Однак, зазнавши знущань від свекрухи, ставить чоловіка перед фактом, що додому не повернеться і вимагає розлучення. Жінка хоче залишитися у Стратановичів, сподіваючись на щирі стосунки з коханим Сашком. Вона не має наміру афішувати свої стосунки з юнаком, доки не отримає розлучення, але водночас виступає за вільне кохання: «Люде хотять вільну силу, силу любові, цю святу силу обов'язково скрутити шлюбними кайданами! Любов, як пісня, вільна мусить бути» [46, арк.81]. Одного разу Петро Іванович застав свою дружину з коханцем на краю кручі й розповів про це родині генерала. Стратановичі – люди високих моральних принципів, – незважаючи на те, що Варвара вивела Сашка зі стану депресії, вимагають від жінки негайно залишити їхній дім. Вона погоджується піти, та чекає останньої зустрічі з коханим на великому камені біля кручі.

Через переживання, спричинені зв'язком сина із заміжною жінкою, у Стратановича стався серцевий напад. Сашко стоїть пе-

ред вибором: батько чи кохана жінка, проте не може кинути помираючого старого. Егоїстична й цілеспрямована Варвара глибоко ображена тим, що Сашко заради неї не хоче відмовлятися від родини, тому розчаровується у своєму обранцеві. Жінка переконана, що юнак неспроможний на рішучий вчинок, тому шкодує, що зруйнувала своє та чоловікове щастя. Саме в цей момент на краю кручі з'являється Петро й пропонує Варварі повернутися додому. Вона погоджується, не вагаючись. Цю розмову чує Сашко, який уже зробив свій вибір, вирішивши розірвати родинні стосунки й віддатися коханню з Варварою. Хлопець не може витримати такої наруги над власними почуттями, тому в гарячковому пориві вихоплює револьвер і стріляється.

Молодший Стратанович, в інтерпретації письменника, – звичайний паразит, що живиться енергією оточуючих людей. Коли він просто страждає, від нудьги не знаходячи собі заняття, увесь дім розважає його. Сашко – людина егоїстична й честолюбна. Окрім власного благополуччя й душевного спокою його не цікавить нічого. Із самого дитинства юнакові все сходило з рук, а мати більше любила його, ніж дочку Соню. Жалісливу, турботливу матір змінила згодом Варвара Герасимівна. Свої вади Сашко обертає на сильну зброю, що робить його життєву позицію невразливою. Однак під впливом життєдайної енергії кохання парубок перетворюється на сильного чоловіка, спроможного на рішучий вчинок. Ніби передчуваючи лихо, Сашко прозрів: «... дивлюсь безнадійно в життя, в його страшні очі, очі, як у мерця: холодні, шкляні, бездушні і спокійні. В сім спокою очей якась таємниця, страшна таємниця, могильна, від якої в жилах кров холодне! Так зараз і наша любов: вона страшна, мовчазна і з такими очима, як у мерця!» [46, арк.94 (зв.)]. Кінцем героя стало самогубство, піти на яке може або душевно сильна, або психічно неврівноважена людина.

Головна героїня драми «Так гомонів Дніпр» Катерина Іванівна заради фінансового порятунку батька змушена була вийти заміж за жорстокого міщанина Підберезного. Показуючи жагу Данила до збагачення, його заздрощі, зазіхання на чуже добро, драматург розвиває лінію кохання Катерини та багатого сусіда-вдівця Олександра Казначенка. Саме в нього Підберезний намагається купити (чи навіть украсти) предковичний ліс, щоб вирубати й сплави-

ти деревину Дніпром. Казначенко ж прагне зберегти це природне багатство у первісному стані, тому відмовляється продавати ліс, здогадуючись про плани сусіда.

Не витримавши знущань чоловіка-нелюда, ображена його стосунками з міщанкою Мокриною Феоктистівною, Катерина починає таємно зустрічатися з Олександром. Відчувши шире почуття з його боку, жінка мріє про щасливе подружнє життя, тому хоче офіційно розлучитися із законним чоловіком. Проте її надіям не судилося справдитися. Під час бенкету, присвяченого закінченню університету й поверненню додому єдиного сина Казначенка Анатоля, Підберезний застає свою дружину в обіймах коханця (це спровокував він сам разом із Мокриною). Данило все прорахував, а тому пообіцяв дати дружині розлучення в тому випадку, якщо багатий сусід купить його маєток. Казначенко погоджується. Отже, Підберезний прагнув вдало продати своє майно разом із жінкою, щоб утілити в життя свої підступні плани. Колись купив Катерину за борги її батька, а нині продає – як будь-який товар на торговищі.

Невдовзі зганьблена жінка переїхала до Олександра. Довкілля засуджує її вчинок, усі двері зачиняються перед сином Казначенка Анатодем. Амбітний юнак ображений і на батька, і на Катерину. Він хоче залишити їхній дім, позаяк громадську думку вважає більш важливим чинником, аніж щастя батька. Закохані сподіваються, що невдовзі Підберезний дасть розлучення, і вони будуть щасливими. Однак міщанин виявився справжнім ділком: отримавши гроші, він не дотримує свого слова і прагне силою повернути Катерину додому. Чесна й тремтлива героїня не може усвідомити, що в цій ситуації фатальну роль відіграли обставини та жорстоке оточення. У всьому вона звинувачує лише себе: «Всі, всі кидають. Я, тільки я в цім винна! ... Я ні на кого не сержусь. Я винна! ... Що ж його діяти? Я руйную чуже гніздо?! Правда! Замість радості я принесла всім горе! Де ж вихід? Куди йти? Я безпомічна!..» [62, арк.57 (зв.)]. Не витримавши зневаги й глибокого почуття провини, жінка кидається в Дніпро й гине. Своєю смертю вона кидає виклик несправедливості й жорстокості світу, в якому людину можна зневажити, вільно продавши чи купивши за гроші.

Вчинок героїні є логічно вмотивованим, оскільки з перших сторінок твору вона постає як натура експресивна, надмір ураз-

лива, про що свідчить швидка зміна настроїв, віра в лиховісні передчуття, пророчі сни. Одружившись із Данилом виключно через складні обставини, жінка починає в'янути, марніти. Автор намагається відповісти на питання: хто ж винен у трагедії? Над усіма персонажами, окрім фатуму, долі, тяжіють ще й морально-етичні приписи соціуму, згідно з якими людина не має права щиро виявляти свої почуття, бути вільною у виборі власної долі.

В. Потапенко тяжів до поглибленого розкриття психологічного стану персонажів, одним зі свідчень чого є виразна зінтегрованість емоційної тональності п'єси. Невелика кількість дійових осіб, задіяних у сценах, компенсується відчутним драматизмом діалогів. Особливо показова в цьому плані четверта дія: Катерина, яка вже вирішила, що робитиме далі, розмовляє на березі Дніпра зі своїм коханим. Жінка готова на останній крок, тому репліки її стають украй лаконічними, що помітно посилює емоційний ефект. Експресія зростає, коли несподівано з'являється Данило Підберезний і, вхопивши дружину за коси, тягне її додому. Згадана сцена – кульмінаційна, тому автор витримує її в експресивно-емоційному ключі: попрощавшись із коханим, змучена переживаннями жінка закінчує життя самогубством.

Відтворюючи глибоко психологічні моменти пошуків героями сенсу буття, В. Потапенко вводить у драму мотив блукання лісом, що став каменем спотикання між сусідами. Для Катерини Іванівни – це існування в, сказати б, трагічному просторі ненависті, жорстокості, в світі, позбавленому щастя кохання. Людське буття тут – абсурд, страх, відчай, самотність, страждання, смерть. За таких умов людина втрачає життєві орієнтири, відчужується від оточення і врешті-решт губить сама себе.

Підберезний виступає ворогом усього світлого, радісного, життєтворчого. Тому й ненавидить Данило Катерину, яка, втім, не приховує своєї відрази до нього та ще й намагається вчити грамоти селян, спілкується з ними. Данила дратує в дружині все, однак із почуття власності він не відпускає Катерину Іванівну від себе, прагнучи зробити її життя ще більш нестерпним. Одне слово, перед нами – жорстокий, черствий, байдужий деспот, який приносить біль і страждання іншим. Навіть у найкращих порухах людської душі, в найневинніших людських вчинках Підберезний убачає роз-

пусту, підступність, холодний розрахунок, бо ж сам давно втратив будь-які моральні орієнтири, що зробило його моральною потворою. Із нашого погляду, п'єси «Так гомонів Дніпр» і «Круча» свідчать про спроби В. Потапенка відійти від узвичаєних драматичних канонів. Автор відмовився від традиційного принципу наскрізного конфлікту, характерного для драми-інтриги. Унаслідок цього сюжетна інтрига втрачає значення як така, що не закумуляує в собі найпоказовіших життєвих протиріч. Тому не простежуємо й послідовної зміни усталених компонентів драми: експозиції, зав'язки, розвитку подій, кульмінації, розв'язки. Зіткнення між дійовими особами стає не підґрунтям драматичного сюжету, а його композиційною віссю. Глибокі життєві конфлікти зреалізуються в процесі зображення шляхів збагачення, у віддзеркаленні характерології стягання, моральних позицій, що увиразнюються поведінкою, вчинками, стосунками головних дійових осіб із довкіллям. Цими драмами літератор ніби доводив, що не існує банальних тем і сюжетів. А трикутник нещасливого кохання під його пером перетворюється на доволі серйозний знак запитання: «Хто ж винен?»

Драма В. Потапенка «За друга» написана в співавторстві з М. Старицьким. Уперше її було поставлено 1887 року трупною М. Садовського. Однак на рукописі стоїть штамп – дозвіл Краснодарського реперткому на постановку драми в липні 1923 року. Отже, виставлялася п'єса неодноразово. Тема драми вливається в річище мистецьких пошуків помежів'я XIX–XX століть, що передбачали, зокрема, відтворення соціальних і морально-етичних суперечностей у тогочасному українському селі. Загальна настроєвість твору – мінорна. В. Потапенко прагне розкрити хижацьку сутність сільських хазяїв-глитаїв, через яких руйнуються життя багатьох людей. Письменник талановито відтворює глибоко психологічні картини людських емоцій – від щирого кохання до граничних моментів безвиході.

Дія п'єси відбувається в домі багатого господаря Микити Курая – жорстокого, свавільного чоловіка, який гонитву за наживою підносить до рівня найбільших людських чеснот. Щоб досягти своєї мети, він не цурається ні злочину, ані брехні. У минулому звичайний селянин, Микита ненавидить простолюддя, вважає його бидлом, прагне нажитися на людській праці. Курай

одружений із селянкою, в житті якої стався прикрий випадок: Ганна виходила за нього, вже маючи позашлюбну дитину від пана Івана Сагайдачного. Щоб забезпечити майбутнє коханої, але збездиченої жінки, пан видав Ганну за Курая, подарувавши останньому велику господу й заплативши чималі відкупні. Зрозуміло, що розбагатів Микита не з власної праці, а «стараннями» Сагайдачного. При цій позашлюбну дочку Любу пан залишив біля себе, виховав, дав освіту й ставився до неї не гірше, ніж до народжених у шлюбі дітей. Щасливою дівчина була доти, поки не помер батько. Маючи триста карбованців спадку від Сагайдачного, Люба змушена йти в дім вітчима, зносити приниження, його ненависть і жорстокість. В. Потапенко виводить образ щирої, доброї, емоційної дівчини, яка не може миритися з тим середовищем, у яке потрапила. Прихильно ставляться до Люби лише її нещасна мати та Василь Панасович Гожий, сільський учитель.

Курай «поїдом їсть» пасербицю, доводить до тяжкої хвороби Ганну, не криючись підтримує інтимні стосунки зі своєю наймичкою Домахою. Жмикрут переконаний, що після смерті батька Люба повернулася в його дім з великою спадщиною. Маючи чималі борги, він намовляє свого сина відшукати Любин спадок у скрині матері. Грицько, достойний син свого батька, знаходить і викрадає гроші. Сподівання Курая не виправдалися, адже в скрині виявилось всього триста карбованців.

Саме в цей час доведена до відчаю Люба має намір утекти в інше село, щоб учителювати там разом із коханим Василем. Для цього потрібний паспорт, на одержання якого дівчина планує витратити гроші, привезені від рідного батька. За іронією долі, в момент, коли знадобилися гроші, мати вже відпочивала, і любляча дочка не хотіла її турбувати. Тому потрібну суму Василь бере з громадської каси, щоб уранці повернути. Закохані не здогадувалися, що Любині гроші вже викрадені підступним Кураєм. Дівчина одержала паспорт, однак коли виявилася крадіжка, громада почала вимагати від учителя гроші для власних потреб. Зрозуміло, що Василеві нічим було відшкодувати витрачене, тому його заарештовують.

Знаючи, як розгортаються події, і куди Василь витратив громадські гроші, Курай не зізнався у своєму злочині. Глитай зловісно спостерігав, як руйнувалися долі Люби та Гожого, як пере-

живала за дочку його хвора дружина Ганна. Він думав лише про влаштування своїх справ хоча б ціною репутації, щастя і навіть життя близьких людей.

Люба намагається врятувати коханого з в'язниці й знаходить один вихід: попросити позику в місцевого шинкаря Митрофана Щербини. Нечистий на руку ділок використовує свій шанс, погоджуючись дати гроші лише в тому разі, коли Люба вийде за нього заміж. Дівчина знаходиться в стані крайнього відчаю і заради Василя погоджується стати дружиною Щербини. Прикінцева сцена драми вражає своєю великою емоційною напругою. Уже звільнений Василь поспішає на порятунок коханої, проте запізнюється. Саме в цю мить Домаха зізналася, що бачила, як було викрадено Любині гроші. Курая заарештовують, але занадто пізно. Морально знищена дівчина вже не має жодних сил, щоб жити далі. Вона, як «зламана калинонька», падає на руки Василя і помирає.

В. Потапенко, як бачимо, високо цінує здатність людини на самопожертву заради ближнього, утверджує ідеали самовідданої дружби, щирого кохання (звідси й назва – «За друга»). Майстерно вибудована інтрига п'єси ґрунтується на незвичайних колізіях, що робить її помітним явищем в українській драматургії досліджуваного періоду. Хоча конфлікт драми лежить у сфері родинній, та сутність його ширша, а корені – в бутті соціальному, суспільному. Ясна річ, що широті охоплення життєвих реалій не сприяла структура драми-інтриги, тому письменник поступово відходить від неї.

Історико-драматичний етюд В.Потапенка «Перед волею» (1929) також посів своє місце в контекстуальному просторі української літератури кінця XIX–початку XX століття. Тематично твір сконцентрований довкола очікування селянами маніфесту про скасування кріпацтва і, відповідно, їхнього прагнення здобути землю. Емоційне тло драматичного етюда визначає піднесене почуття нетерплячого очікування давно омріяної події, що принесе простолюду свободу від кріпосництва. На селі складається ситуація, яку можна назвати справді нестандартною – усталений плин життя громади порушено з того моменту, коли мало не в кожній хаті почали говорити про царський маніфест. Люди захвилювалися, почали прислухатися до чуток, самі творили їх.

Хвилюючись, очікує документ і один із головних персонажів – гоноровитий шляхтич Сангура, зовнішність, характер, звички й спосіб життя якого В. Потапенко деталізує в ремарках: «... удовець, бадьорий, вуса пишні, носить догори, розмовляє поважно, трохи з польською мовою. Нарід його боїться і велича поміж собою «Скаженим паном». Бенкетар, бабій, мисливець. Він опікун над великим маєтком після смерті своєї жінки ... На простих людей дивиться з презирством і ліче їх тільки за «бидло», упертий кріпосник, страшений страхополох. Він не вірить у визволення кріпаків, називає «лібералів» божевільними, зрадниками. По йому, воля – химера, яка загубить дворянство і всю Росію...» [57, арк.1(зв.)]. Постать Сангури органічно пов'язана з низкою образів зажерливих глитаїв, виведених В. Потапенком у його драматичних творах (Підберезний, Галчевська, Курай тощо). Простолюд ненавидить Сангуру, однак і з-поміж нього знаходяться прихвосні, які з превеликим задоволенням прислужують панові. Це, зосібна, отаман Мордарій, який нещадно карає селян, тому постійно ходить із арапником у руках. Цим арапником Мордарій до смерті забив дівчину-селянку, за що позаочі люди називають його «катом». Підступною є й селянка Матрона Іванівна, яка служить у маєтку Сангури за господиню. Ставши коханкою хазяїна-мироїда, вона запаніла, почала доносити на селян, знущатися з них, за що одержала прізвисько «Шкуродерівна».

Із діалогів селян дізнаємося про їхню важку долю, мрії про волю, землю, достойне життя. Доведені до відчаю, люди готові піднятися на бунт проти кривдників. Проводирем у боротьбі вони називають славетного Тараса Шевченка. Селяни обізнані з його творчістю, перипетіями долі, тому цитують вірші поета і навіть називають його українським Ісусом Христом, який постраждав за щастя людей. Масові сцени за участю простолюддя передають загальний неспокій, плутанину думок, вражень. Селяни висловлюють різні версії подальшого розвитку подій, однак доходять єдино го висновку: вони здобудуть волю самі, коли її не дадуть «згори».

Дурисвіту Сангурі в драмі протиставлено образи гуманних панів-лібералів, представників молодого покоління, вихованих на ідеях свободи, людської рівності. Це, зокрема, рідні брат і сестра Микола та Надія, якими опікується після смерті їхньої матері ві-

тчим Сангура. Панич Микола, повернувшись додому після закінчення університету, відразу змінює порядки, встановлені Сангурою. Парубок категорично не сприймає насильства, тому забороняє Мордарію карати кріпаків батогами. Окрім того, він невдоволений «розвагами», які запровадив вітчим: сорок дівчат запрягалися у віз замість коней і катали його коханку Матрону. А щоб Шкуродерівні було ще «смішніше», в ясла клали пряники, зав'язували дівчатам руки й примушували їх їсти так, як це роблять коні.

Микола щиро прагнув звільнити селян і розділити між ними землю. Зрозуміло, що з цим не погоджується Сангура, який має намір повністю заволодіти маєтком і залишити дітей без копійки. Однак його жадібним планам не судилося справдитися. Надія досягла повноліття й опікуна більше не потребувала. Сангура залишився ні з чим.

Поміж селянами поширювалися чутки, що їхнім краєм мандрує звільнений із заслання Шевченко (з'ясувалося, що Микола доклав і своїх зусиль до якнайшвидшого повернення поета в Україну). Тому вся громада чекає на зустріч – по-простому, без панських звичаїв. Цю подію виписано в патетичній тональності: Шевченко щасливий серед простолюду, а селяни, навіть малі діти, буквально обожають поета. Програмні настанови, знакові для всього українства, автор вкладає у великий монолог Кобзаря. Поет розмірковує про свободу й вільну працю на власній землі, пропагує ідеї загальнонародної української освіти: «Перш за все людям треба дати освіту, щоб на сторожі коло їх стояло «Слово» ... Хто ж винен, що замість шкіл уряд настановив по всій державі шинки? Уявіть собі, що на Україні при гетьманах було в скільки разів більше шкіл, як зараз. І були школи на рідній мові! А зараз?» [57, арк.24]. Т. Шевченко стверджує, що воля неодмінно прийде, а маніфест затримується через бюрократичні перепони. Щоправда, в уста видатного поета письменник вкладає наївно-прямолинійне твердження про те, що істинне щастя народ здобуде лише завдяки радам і соціалізму. Зрозуміло, що це було даниною советській цензурі й часові, адже твір написаний уже 1929 року. Завершується етюд емоційно піднесеною сценою колективного співу Шевченкового «Заповіту». Під його впливом розчулений Морда-

рій плаче, кається і ламає об коліно арапник, визнаючи поета рідним батьком усього народу.

Маємо всі підстави для висновку про наявність у драмі «Перед волею» догматичного життєподібного реалізму, карнавалізації дійсності, характерних для рубежу 1920–30-х років, про слабку вмотивованість багатьох сюжетних перипетій тощо. Тим часом художньо логічними тут є добре відчутні діалогічні зв'язки, інтертекст як стереофонія твору (Р. Барт). У п'єсі повсякчас вловлюється чуже (Шевченкове) слово, як і фольклорні ремінісценції (розповіді селян про життя за кріпацтва, що відчутно «перегукуються», зокрема, з усними народними оповіданнями). Відтак можемо говорити про тяжіння письменника до творення поліфонічної драми, внутрішня структура якої є інтертекстуальною за своєю сутністю.

Серед невеликих за обсягом драматичних творів В. Потапенка особіне місце посідає одноактний психологічний етюд «Микола Кларич», присвячений синові письменника Анатолію. На рукописі стоїть штамп реперткому Краснодарського краю, датований липнем 1923 року. Мета автора цілком зрозуміла – відтворити трагедію родини, життєвий устрій якої, колись уже порушений царським урядом, остаточно зруйновується буквально впродовж доби. Дія відбувається після жовтневого перевороту 1917 року. У губернському місті на Україні сім'я Кларичів (Маргарита Савишна та четверо її дітей – Люба, Соня, Петя, Ваня) чекає на повернення свого чоловіка й батька, колишнього учителя історії Миколи Петровича, з сибірської каторги.

Домінує в одноактивці мотив очікування рідної людини. Тональність твору повсякчас змінюється – від піднесеності до тривоги. Діти ще не знають, у якому стані повернеться батько, та сподіваються, що життя родини зміниться на краще. Двадцятирічна Люба не знаходить собі місця і, хвилюючись, удає радість: «Радіти?! Так... Так!.. Та серце щось не радіє. Ніби щось страшне віщує, болить! ... Чого сумувати? Татко вертається, треба все вірити і радіти!» [54, арк.4 (зв.)]. Дівчина добре пам'ятає ту ніч, коли батька заарештували, не може забути й страшної картини обшуку: «Серед ночі в двері: тук, тук, тук! Ми перелякалися... З тієї ночі мама і почала хворіти, а була яка повна та здорова. І досі, як ніч, так вона боїться, труситься. Скрізь по кутках баче

жандармів, городових, шпигів. А після трусу, як татка забрали, ще цілий рік тягали її і всіх нас по охранках!» [54, арк.7 (зв.)]. За довгі роки очікування Маргарита ослабла на сердечну недугу. У тяжкі хвилини її підтримував молодий лікар Семен Гранович. Лише він знає, наскільки серйозно хвора жінка. Гранович категорично забороняє їй хвилюватися, адже навіть незначна – позитивна чи-то негативна подія – може спричинити фатальний кінець.

Підбадьорені звісткою про повернення батька, діти малюють його портрет для місцевої школи. На ньому Микола Петрович зображений молодим і щасливим, яким був до ув'язнення. І ось довгоочікувана мить настала – батько ввійшов у дім. Уже відразу всі помітили, що сталося лихо. Придивившись, послушавши Миколу, родина зрозуміла, що чоловік не витримав надлюдських випробувань і втратив розум. Надзвичайно збуджений, нервовий стан персонажа передають обірвані фрази, емоційні окрики, зойки, що зчаста змінюються беззмістовним набором слів: «Фу, утомився!.. Голова горить, болить... Тут болить!.. Били!.. Прикладами били!.. По голові били!.. Нічого!.. Не буду, не буду!.. Не лийте на голову воду!.. Ай, болить!.. Не треба божевільної сорочки з довгими рукавами! ... Бий! Бий!.. Марсельеза?! Бий прикладами по голові!.. Бий, щоб не співали! Хай співають такої: «Боже, царя храни!» [54, арк.17]. Перебуваючи в стані афекту, Микола Петрович згадує то Тараса Шевченка, який сидів в Орській фортеці, то революцію і царя, то українських гетьманів Хмельницького, Мазепу, Орлика, називає міста й села, в яких побував. Думки героя зіштовхуються і вибухають, створюючи враження хаотичного нагромадження розрізнених міркувань, висновків. А побачивши свій портрет, Микола починає молитися на нього, уявляючи царя.

Дружина не витримує напруження, виходить з кімнати й через мить помирає. Однак Микола вже неспроможний усвідомити трагізму ситуації, тому говорить: «Ні, ні!.. Вона спить!.. Вона цілу ніч не спала... Трус був!.. Жандарми... мундири... налякали її... Вона стомилась і спить. Я їй зараз сам лямпку принесу в камеру і коло її уберу цими трояндами!.. Тс!.. Не смійте такої співати!.. Хай вона спить!.. Беріть лямпочки і по камерах!.. Іду, іду!.. Буду співати «Боже, царя храни!» Тільки не бийте!..» [54, арк.21]. Саме в цю мить тихо спадає завіса. Емоційно-смісловим осердям дра-

ми є втілений у монологи потік свідомості центрального персонажа, прикметний передовсім алогічністю. Це зумовлюється прагненням автора до виокремлення душевного стану героя щомиті, при швидкій зміні переживань, спогадів, несвідомих асоціацій. Намагання драматурга відтворити життєві реалії в їх рухливості, мінливості, передати власні враження наближає його творчу манеру до імпресіоністичної.

У драмі на п'ять дій «Чад» (1924) В. Потапенко звертається до подій громадянської війни в Україні. Рукопис твору, очевидно, чернетковий, оскільки його сторінки покреслені, з великою кількістю авторських правок. Складається враження, що текст місцями розпадається на окремі уривки. Лише на титульному аркуші вказано кілька варіантів назви драми: «Химера», «Омана», «Дурман», «Ошук», «В диму», «Ошуканство». Це – одне зі свідчень напружених авторських пошуків, розмаїтості його творчої майстерні. У цьому творі на прикладі сім'ї колишнього царського генерала відтворюються взаємини донедавна панівного заможного прошарку суспільства з новою владою. Автор виписує реалістичні картини суспільної смуги початку ХХ віку, коли соціальні катаклізми вивели людські маси на вулиці й площі, а до влади прийшли люди, неспроможні керувати натовпом, коли до рук узяли зброю ті, хто ніколи її не тримав. У фокусі авторських спостережень опиняється саме велика кількість людей, натовп. У цьому загалі, за драматургом, помітно нівелювалася індивідуальна своєрідність особистості. Людина, яка стала часткою юрби, діє так, як усі, тому виникає відчуття всеохоплюючого гіпнотичного впливу. Маса – зчаста імпульсивна, легко збуджувана, некерована, мінлива, нездатна на якісь послідовні дії. Загубленість людини серед величезної кількості собі подібних призводить до згасання почуття відповідальності, притлумлення голосу совісті. Тому письменник неначе спостерігає за афектною поведінкою натовпу. У людини ж, яка знаходиться серед юрби, з'являється відчуття нездоланної сили, оголюються приховані до цього інстинкти, починають домінувати заземлені почуття, підсвідоме, ірраціональне, тому масова свідомість легко піддається маніпулюванню.

У доробку В.Потапенка є п'єси, що їх сам письменник ідентифікує як історичні: «Мазепа» (1903), «Ярослав (Осмомисл) – князь

Галицький» (1926), «Гетьман Мазепа» (1928), вже згадувані історико-драматичний етюд «Перед волею» (1929) й історична трагедія «Іуда» (1933). Завважимо, що звернення до історичних колізій було характерним для письменників порубіжжя. Образи та ідеї минулого сприяли глибшому усвідомленню сучасності, екстрапольованої в майбутнє. У статті «Двадцять п'ять років українського театру» Людмила Старицька-Черняхівська зазначала: «Історична драма – найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє, не робиться *demodee*. Разом з тим вона сливе однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба межі бажанням власного щастя й громадським обов'язком і т.ін... До літературної творчості мало дужої волі та доброї охоти, а драматична форма найтрудніша з усіх літературних форм! Це кристал літературної творчості, в ній повинні переломитись пафос лірики, спокійна величність епосу, глибинь психології й сила драми. До всього того автор драматичного твору мусить добре знатись на драматичній техніці і бути гаразд знайомим з вимогами сцени» [228, с. 301].

Історична драма у вітчизняній літературі має глибокі традиції. Маємо на оці, зосібна, твори М. Костомарова «Сава Чалий» (1838), «Переяславська ніч» (1841), В. Ільницького «Настася» (1864), К. Устияновича «Ярополк Святославович, великий князь Київський» (1877), П. Куліша «Байда, князь Вишневецький» (1885), Ю. Федьковича «Хмельницький» (1887), С. Воробкевича «Кочубей і Мазепа» (1891), О. Барвінського «Павло Полуботок, наказний гетьман України» (1892) та ін. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття з'являються п'єси «Сон князя Святослава» (1895) І. Франка, «Сава Чалий» (1899) І. Карпенка-Карого, «Оборона Буші» (1899) М. Старицького, «Чайковський, або Олексій Попович» (1904) М. Кропивницького, «Про що тирса шелестіла» (1916) С. Черкасенка, «Ярослав Осмомисл» (1917) М. Грушевського тощо. Вони прикметні насамперед чітко виокресленою національною спрямованістю. Спостерігаємо також тяжіння драми до епічності, що виявляється, зокрема, в подоланні класичних драматургічних канонів – замкненості в часі й просторі, по-

рушенні принципу єдності дії, місця і т.п. Органічно вписується в цей контекст й історична драматургія В. Потапенка.

Постать гетьмана Івана Мазепи належить до знакових постатей національної історії. Неможливо підрахувати кількість художніх творів чи історичних розвідок, присвячених цій справді неординарній особистості. До осмислення життя та діяльності одного з найвідоміших гетьманів звертався й В. Потапенко у двох тематично зінтегрованих творах. Сам автор кваліфікував їх як історичну драму в п'яти діях («Мазепа») та історичну оперу («Гетьман Мазепа») в шести актах. Прикметно, що драматург звертається тут до відтворення різних періодів із життя видатної особи.

Достеменно невідомо, чи виставлялася драма «Мазепа» на сцені. Одначе дозвіл на виставу було отримано в Санкт-Петербурзького цензора драматичних творів, про що свідчить відповідний штамп і підпис на титульному аркуші рукопису від 5 вересня 1903 року. У цьому творі зображено той буремний період української історії, що передував Полтавській битві, та події, які відбувалися безпосередньо по ній. Зазначимо, що суто історичних подій тут небагато. Минуле постає в п'єсі, сказати б, опосередковано – як тло, на якому відбуваються зіткнення різних характерів, ідей, розгортаються життєві колізії.

Перша дія відбувається в садибі генерального судді Кочубея. Відразу дізнаємося, що Мазепа закоханий у його молодшу дочку – красуню Марію (історично – Мотря). Дружина господаря стурбована, що Марія ще й хрещениця старого гетьмана. А такий шлюб – тим паче гріховний. Виникає тут і традиційний любовний трикутник (у дівчину закоханий козак Василь, який, закінчивши бурсу, повернувся додому). Хлопець освідчується у своїх почуттях, Марія ж зізнається, що її серце віддане гетьманові. У зв'язках із цим ровиваються всі домінуючі сюжетні лінії п'єси: Мазепа – Кочубей, Іскра, Палій, Любов (дружина Кочубея), Марія.

Кочубей, Мазепа та Іскра – не лише соратники в козацькій справі, а й родичі. Активну участь у подіях бере також Пилип Орлик. Разом із Мазепою він згодом перейде на бік шведського короля Карла XII. Одначе ці події залишаються поза сценою. Читач (глядач) довідується про них, але головна увага сфокусована на стосунках Марії та гетьмана. Емоційна дівчина палко зізнається

в коханні літньому Іванові, до якого ставиться і як до батька, і як до судженого. Мазепа на цей час був удівцем, та й закохатися в нього було неважко: поставний, красивий, освічений, із хорошими манерами й гарним голосом. Спочатку він сприймав дівчину як дитину. Кохання спалахнуло зненацька, коли гетьман побачив Марусю в розквіті дівочої краси. Його розчулило освідчення дівчини, тому, як і хрещениця, Іван має намір пов'язати з нею свою долю. У тексті драми (зосібна, в мові дійових осіб) відчуваємо зв'язки з народно-поетичною традицією: Марія порівнює коханого з сонцем; вони будуть у парі, «як два голуби»; Мазепа називає дівчину «зірочкою», «доленькою», без якої йому немає життя тощо.

Загальна настроєвість твору різко змінюється, коли старий Мазепа просить у Кочубеїв руки їхньої юної доньки. Для батьків це було громом серед ясного неба. Адже, згідно з приписами народної моралі, одруження хрещеного батька з хрещеницею було забороненим. Слід зауважити, що в українській літературі подібна колізія не була новою. Уже в «Повісті минулих літ» згадується, що імператор Констянтин, хрещений батько княгині Ольги, зачарований її розумом і красою, запропонував жінці руку й серце, на що мудра Ольга відповіла: «Як ти мене хочеш узяти, коли охрестив мене сам і назвав мене дочкою? Адже в християнах нема такого закону – ти ж сам знаєш» [166, с. 36]. Дилема постала і перед гетьманом Мазепою. Кочубеї, ясна річ, не дали згоди на цей шлюб. Розлючена мати наказує ізловити дочку, а Марія втікає від батьків до коханого. Усвідомлюючи неможливість утримання в себе незаміжньої дівчини й запобігаючи її неславі, Мазепа відправляє Марію додому. Закоханим залишалося листування. Драматург використав листи Мазепа, що, за свідченням істориків, збереглися в московських архівах. «Після чудом збережених любовних листів Мазепа до Мотрі Кочубеївни, поетичних і інтимних, традиція приватного листування рідною мовою занепадає», – писав Ю Шерех [261, с. 48]. Кочубей же вирішив помститися гетьманові. Він знав, що Мазепа таємно спілкується з Карлом XII, тому повідомив про це Петру I. Листи Івана до своєї дочки генеральний суддя використав як свідчення правдивості доносів.

Глибокого трагізму сповнена сцена зустрічі полковника Палія з Мазепою. Гордий Палій не має бажання коритися московському цареві. Гетьман теж не хоче йти під його протекторат, проте до

певного часу приховує це. Мовні партії полковника мають викричальний характер: він, зокрема, не може змиритися з відбиранням шаблі – символу козацької звитяги, честі й слави. Палій готовий підняти зброю навіть на Мазепу, який зазіхає на його гордість. Але як військова людина він змушений був з'явитися за викликом до Москви, хоча й усвідомлював, що йде на вірну смерть.

Найвищої драматичної напруги твір сягає у п'ятій дії. За наказом Петра I Кочубея та Іскру викликають у Москву, допитують, а потім відправляють до Мазепи з наказом відрубати їм голови. Марія дізнається, що батько заарештований, однак іще не знає, що його вже страчено. Гетьман, побачивши дівчину, яка збожеволіла від розлуки з коханим, знущань матері та журби за батьком, уникає зустрічі з нею. «Епізуючи» свою драму, В. Потапенко виводить образ старого діда, який розповідає козакові Василю про те, що сталося (страата Кочубея й божевілля його дочки). Василь побачив Марію тоді, коли вона блукала берегом річки, шукаючи батька. Часто дівчина була голодною, тому прості селяни підгодували її, давали якийсь одяг. Врешті-решт Марія топиться; Василь дістає з води її бездиханне тіло. Побачивши мертву дівчину, гетьман кається в тому, що сталося. Драма «Мазепа» прикметна насамперед наявністю емоційних оцінок зображуваного. Чільне місце в ній посідають подробиці інтимного життя гетьмана, його запізнитого кохання. Рукопис твору рясніє багатьма виправленнями, вставками. Очевидно, варіант драми, що зберігається у відділі рукописів і текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка, не був остаточним, позаяк п'єса явно невідшліфована, «сира». Тим часом це не применшує її художньої вартості.

На рукописі лібрето історичної опери В. Потапенка «Гетьман Мазепа» зазначено: «Посвята пам'яті О.С. Пушкіна, автора «Полтави». Нижче вміщено авторський епіграф: «Старшина, правда з головою, / Але у кожного із них / Всередині сидить – на превеликий гріх – / Маненький гетьман з булавою». Це – цитата з тексту. Слова належать Мазепі, і виголошені вони тоді, коли Кочубей, Іскра та Палій активізували боротьбу за гетьманську булаву.

Безпосередньому викладу подій передує вступне слово автора, де оприлюднюється його бачення історичної ролі головного героя: «Гетьман Іван Степанович Мазепа займа, після Богдана

Хмельницького, найперше місце по визволенню України з-під царського ярма» [34, арк.1]. У передмові драматург ставить за мету позбавити гетьмана тавра «зрадника російських царських прихильників». В. Потапенко зазначає, що поширенню такої думки сприяла, зокрема, поема О. Пушкіна «Полтава». Отже, присвячуючи твір пам'яті російського поета, він прагне спростувати наклепи на Мазепу, що належали й Пушкіну.

Дія розгортається напередодні Полтавської катастрофи 1709 року. Велика кількість персонажів свідчить, зосібна, про намір автора представити широкомасштабну картину як історичних подій, так і особистого життя героїв. Із-поміж дійових осіб твору – Мазепа, Петро I, Карл XII, Палій – полковник Правобережної України, Кочубей – генеральний писар, а потім – генеральний суддя, його дружина, дочка Мотря тощо. У переліку персонажів автор подає і їхні деталізовані характеристики. Так, про дочку Кочубея довідуємося: «... дівчина, хрещениця Мазепа, далі – жінка Чуйкевича». Драматург, як бачимо, залишається вірним своїм мистецьким принципам. Про Іскру, приміром, сказано: «... Полтавський полковник, свояк і приятель Кочубея»; про матір Мазепа: «... Марія Магдалина, ігуменя монастиря Дівочо-Вознесенського, Києво-Печерського, Глухівського». В аналогічному плані схарактеризовано Орлика, Чуйкевича, Гордієнка, українського кобзаря, представників польського королівського двору, посланців московського царя.

Письменник реалістично відтворив непрості взаємини Мазепа і Петра I, відзначив дипломатичний хист гетьмана, якому тривалий час удавалося приховувати від царя свої наміри щодо об'єднання Лівобережної та Правобережної України, а згодом – розбудови єдиної держави. Уперше Мазепа постає перед читачем 1705 року, коли приймає Петра I зі свитою московських князів у своїй садибі. Майстерно передано тут почуття гетьмана, який удає з себе вірного слугу царя, думаючи зовсім про інше. Показовим у цьому плані є монолог Мазепа:

*Московський, княже, твої речі!
Від них болять вже наші плечі;
Їх чув колись сам Хміль Богдан,
І Переяславський майдан!*

*Москва Україну все дурила
І як корову все доїла.
Царю Москви, Петру дитині,
Не одурити на «м'якинї»
Мене, старого горобця,
Народа вірного борця.
Москва до цього молода.
Це не боярська борода,
А вус Мазепи уже сивий! [34, арк.5].*

Драматург вправно вибудовує інтригу твору: гетьмана оточують не лише однодумці, а й заздрісники. Так, свавільна й амбітна дружина Кочубея прагне, щоб гетьманська булава від Мазепи перейшла до рук її чоловіка. Кочубей намагається переконати жінку, що в Мазепи більше підстав для гетьманування (висока освіта, дипломатичний таланти, широкі зв'язки не лише в Україні, а й у Європі тощо). Однак Кочубеїху ніщо не зупиняє. Саме вона напучує чоловіка й Іскру написати донос цареві про зраду Мазепи. Хитра й підступна жінка добре знала, що такі донесення були дієвою зброєю в протистоянні суперників. Згодом негативно впливає й сватання Мазепи до юної Мотрі Кочубеївни, кохання дівчини до старого гетьмана, її хрещеного батька. Отже, автор виписує постать жінки, яка через амбітні бажання стати дружиною гетьмана провокує чоловіка та їхнього родича Іскру руками московського царя приборкати Мазепу.

Велике враження справляє емоційно забарвлена картина наступу московських військ на Україну, як і сцена приборкання Мазепою полковника Палія. Гетьман викликає останнього, щоб передати йому наказ Петра I про прибуття до Москви. Між полковником і Мазепою відбувається напружена розмова. Увійшовши до гетьманського намету, Палій не зняв козацької шаблі, що роздратувало Мазепу. Та полковник переконаний:

*Шаблюка – то козацькая жона,
На ворогів дана від Бога.
Її створив він із ребра,
То хай же висить біля його! [34, арк.13 (зв.).]*

Граничний драматизм історичної ситуації межує у творі з елементами мелодрами. Події третьої одміни відбуваються навесні 1705 року в маєтку Кочубеїв у Батурині. У розлогій ремарці описано вечірній пейзаж, інтер'єр будинку: «Літо. Місячний розкішний теплий вечір. Чуть, як тьохка соловейко, а здалеку іноді гудуть жаби» [34, арк.17 (зв.)]. У гостях у Кочубея – Іскра. Чоловіки обговорюють свої справи. Скоро всі помітили, що Мотря страждає, ніби хворіє, і мати не може нічим зарадити. Виявляється, дівчина закохана, а батьки не розуміють причини її «хвороби». Тональність сцени змінюється, коли Мотря зізнається матері, що чекає на Мазепу, бо кохає його. Після того, як Мазепа приїхав до Кочубеїв і попросив у них руку дочки, ліризм поступається місцем сваркам, незгоді. Сцени освідчення в коханні літнього чоловіка і юної дівчини викликають співчуття. Плавкі, ліричні діалоги закоханих змінюються експресивними полілогами учасників сцени. Своєрідним тлом дії є пісня дівочого хору, що десь, на відстані, співав про чудовий вечір, чекання дівчиною любого козака та їхнє кохання. Загалом, дія тут розвивається стрімко, динамічно, філософські роздуми перетворюються на дискусії про майбутнє України, а оптимістичні думки про долю держави – на гірке розчарування.

В останній одміні, де зображуються наслідки Полтавської битви, відбувається різка зміна подієвої ситуації. Козацька старшина на чолі з Мазепою дає клятву боротися проти Петра I; надходить звістка про покарання Кочубея та Іскри; до гетьмана приходить Мотря і благає не карати батька. У сцені зустрічі з Мотрею Мазепа – вже не закоханий чоловік, а державний діяч, який чинить правосуддя. Після втечі шведського короля у Мазепа починається депресія, його не залишають тяжкі роздуми про втрачені Україною можливості. У прикінцевому епізоді гетьман згадує, як Богдан Хмельницький «... зійшовсь з царем Москви / Як рівная із рівною державой» [34, арк.26]. Та Москва порушила всі домовленості. Карл XII програв Петрові I битву, почалися військові сутички між козаками й російськими військами. Москалі перемагають і починають грабувати Україну. Змальовуючи події, пов'язані з історією України часів гетьманування Мазепа, В. Потапенко вдається до етнографізму, використовує фольклорні мотиви. Так, у маєтку Кочубея дівчата співають українських пісень про кохан-

ня, плетуть вінки, викликають Водяника, щоб наворожив долю тощо. Лейтмотивом через твір проходить пісенний образ убитої горем чайки, яка втратила своїх дітей. У першій одміні на прохання московського царя пісню «Ой горе, горе чайці-небозі» співає сам Мазепа (драматург вказує, що слова і музика належать саме гетьманові, тому пісню обов'язково слід виконувати в опері). Цей твір уперше був вміщений у виданні «Гетьман Іван Мазепа. Вірші» (1916). Очевидно, драматург і послуговувався ним. Уважаємо, що пісня є стилізацією під народну творчість, свідченням високого рівня освіченості гетьмана. До своїх гостей Мазепа запрошує сліпого бандуриста, який виконує пісню про Богдана Хмельницького, який занастив Україну, об'єднавшись із москалями.

Звертає на себе увагу й індивідуалізація мови персонажів. Мова Мазепа вирізняється афористичністю, використанням приказок, влучних висловів («І що колись було – / За водою попливлю», «Ціхо, щоб не спіткало лихо!»). У мові Орлика, який учився в Острозькому колеґіумі, звучать вислови літературного походження («Почалася Марса вже подія» – про початок Полтавської битви; «Не злізе на коня поранений у ногу» – трансформація фрази з Шекспірівського «Короля Ліра»). Вочевидь, опера «Гетьман Мазепа» за советської доби не могла бути поставлена на сцені, оскільки має виразне антимосковське спрямування (до того ж, невідомо, чи написано до неї музику). Національно-визвольними мотивами пронизані монологи Мазепа («Приємна, гарна мені звістка! / Петру у горло – добра кістка», «Не злитись Волзі із Дніпром!»), Орлика («Без вітру млин московський меле», «Московським квасом понесло»), Палія («І знай – з москаликом дружи, / А камінець за пазухой держи») тощо.

Основою лібрето опери в п'яти діях «Ярослав (Осомисл) – князь Галицький» В. Потапенка є реальна історія одруження та сімейного життя Ярослава Осмомисла. Могутній володар, який розширив межі Галичини, колонізувавши придністровські території, покращивши економічне становище своєї землі, був змушений рахуватися з бажаннями боярства, а іноді й поступатися перед ним. Це виявилось, зокрема, в родинній трагедії князя. Одружений, за бажанням свого батька з Ольгою (дочка київського князя Юрія Довгорукого), Ярослав водночас жив у шлюбі з двома

жінками – вінчаною Ольгою і Настасею, яка походила зі знатного боярського роду Чагрових. Це викликало невдоволення групи бояр, які, не домігшись від князя розлучення з Настасею, оголосили її чарівницею й спалили на вогнищі. У пам'ятці «Літопис руський» Ярослава Осмомисла зображено впродовж доволі тривалого часу. Перші згадки про нього датовано 1149 роком (про те, що його першою жінкою була дочка польського князя Болеслава Кривоустого, ім'я якої невідоме) [166, с. 226]. Про одруження Ярослава з Ольгою йдеться в літописному тексті під 1150 роком, коли князь забрав її з Києва в Галич [166, с. 229]. Далі літописець зупиняється здебільшого на військових походах Ярослава, зокрема, проти угорського королевича Берладника, який зазіхав на галицькі землі [166, с. 273]. Про те, коли в житті князя з'явилася позашлюбна дружина Настася, не повідомляється. Але відомо, що від Ярослава в неї був син Олег. А ось про спалення Настасі автор літопису розповідає під 1171 роком. Цього року відбулася втеча Ольги, дружини Ярослава, з сином Володимиром із Галича «в ляхи». Ольга пробула в Польщі вісім місяців. Бояри вирішили її повернути, бо не могли примиритися з позашлюбною дружиною Ярослава. Вони послали до Ольги послів із проханням повернутися до Ярослава, бо «... твій ворог – Настаська» [166, с. 305]. Князь не міг урятувати свою кохану від страти, однак перед смертю заповів передати Настасиному синові Олегу Галич. Сина Володимира (від Ольги) Ярослав не любив, через що той і втікав зі своєю дружиною до Луцька, брав участь у поході Ігоря (1185 р.) проти половців. Відтак Осмомисл був переконаний, що справжній порядок у країні після його смерті може втримувати Олег. Однак бояри не хотіли бачити над собою Олега і повернули Галичину Володимирові [166, с. 345]. Ми подали цей розлогий історичний екскурс через те, що історичні особи, які згадуються в літописі, є персонажами твору В. Потапенка «Ярослав (Осмомисл) – князь Галицький».

Сюжет лібрето вибудовується довкола особистого життя Ярослава Осмомисла, а його внесок у розбудову Київської Русі оцінюється здебільшого опосередковано. Навіть одруження з Ольгою сприймається лише як патріотичний крок, необхідний для розширення території держави. Це відбувається з ініціативи

батька Ярослава Осмомисла (князя Галицького) та Юрія Довгорукого (князя Київського).

У першій дії перед нами постає картина Києва. Дочка Юрія Довгорукого готується до весілля з Ярославом. Ольга вже покохала його, тому що так хоче батько. І Ярослав видавався дівчині гарним, розумним, сильним, тому на шлюб вона погодилася ще рік тому. Батько, прийшовши до дівчини, запитує: «Роззуєш ти його, як звичай наш велить!» [68, арк.4]. Ольга запевняє, що зробить це з радістю і буде щасливою в шлюбі.

Автор вводить і сцену очікування дівчиною майбутнього чоловіка з полювання. Прибігає служник і сповіщає, що Ярослава вже несуть. Перелякана Ольга думає, що він мертвий. Але увінчаного дубовим вінком княжича заносять як переможця. Учасники ловів розповідають, як він пішов на ведмедя без зброї, голими руками схопив тварину за передні лапи і поламав їх. За Ярославом унесли здобич – величезного ведмедя. Ольга захоплено сприймає розповідь, а Ярослав дарує їй ведмежу шкуру як символ майбутнього щасливого життя. Згодом ведмідь стає для Ярослава символом його рідного краю, що спить у барлозі міцним сном. Не випадково перед весіллям Ярослав і Юрій обговорюють плани розширення київських земель, що знову ж таки звучить символічно – Дніпро і Дністер зіллються разом.

На весілля Ярослава й Ольги були запрошені бояни з Галича і Києва. У їхніх піснях уславляються київські князі часів Ярослава Мудрого, який залишив заповіт жити в мирі й злагоді, щоб процвітала руська земля. Бояни закликають князів припинити міжусобні чвари й робити все для того, щоб край був веселим і щасливим. У сцені весілля проступають і язичницькі мотиви. Так, з'являється перуновець Кончак, розлючений через те, що весілля відбулося без пожертви Дніпру і його доньці Дніпрі. Християнин Ярослав погоджується на пожертвування й готує подарунки Русалкам, які живуть у Дніпрі, чим вони були дуже задоволені. У ремарках подається картина язичницької оргії на березі Дніпра на честь бога вогню Перуна. Утомлений князь у момент дійства засинає під дубом. Русалки забирають Ярослава в воду. Картина підводного царства нагадує пейзаж української садиби – верби, «українські» жоржини, рожі, фіалки. Уві сні Ярослав спостерігає, як навколо

нього під місячним сяйвом гриються й танцюють Русалки. Раптом одна з них запропонувала грати у ворона і шукати відьму. В уяві Русалок відьмою є саме Ярослав. Вони хотіли залоскотати князя, та не дозволила Дніпра, царівна річки. Це істота, яка щиро прагне любові. Колись вона була дівчиною, та у вісімнадцятирічному віці через нещасливе кохання втопилася. Русалка позбавила себе земного життя, але жадання щирого почуття не зникло. Вона хоче кохатися з Ярославом, проте він навіть уві сні відмовляє, пояснивши, що вже одружений. Засмучена Дніпра відпускає князя на землю, залишившись зі своїм незреалізованим потягом.

Четверта дія переносить читача до Галича. Минуло вже сімнадцять років після весілля Ярослава та Ольги. Жінку, яка покохала князя всім серцем, нині бачимо глибоко нещасною, самотньою. Вона сумує, згадуючи рідну землю:

*За горами сіми, за морем далеко.
Моя Україна. А там
І небо блакитне і зорі яскраві,
Повітря пахуче... Моя дорога!
Ти вся завітчана,
Як та наречена,
Що йде до вінця. Любима моя! [68, арк.23].*

Немов до живої істоти звертається Ольга й до Дніпра, шкодуючи, що її відпустили сюди, а не втопили в порогах, коли «пливла із Києва у Галич». Потерпає Ольга через те, що її кохання виявилося нерозділеним. Ярослав любив іншу жінку, ставився до неї набагато краще, тому й страждала княгиня всі ці роки. Згодом В. Потапенко ускладнює сюжетну лінію Ольга – Ярослав сценою кохання князя та Настасії. Зрозумівши, що Настасія знаходиться в княжих покоях, Ольга кличе бояр, які стають свідками поцілунків закоханих. Ярослав намагається вигнати бояр, навіть хапає меча й кидається з ним на Ольгу. За цим спостерігає Володимир, який зупиняє батька від убивства: «Тату! / Убий мене, а матері не дам! / Я ж син її і твій!» [68, арк.26]. Олег, син Настасії, теж присутній і також прагне переконати Ярослава: «За матір я болю / Пошли мене в свою ти рать, / Піду на ворога, в бою загину. / Або

у серце вдар мене мечем, / Інак укорочу собі я віку» [68, арк.26]. Автор відтворює граничне психічне напруження синів, які стали заручниками батькового почуття. Ярослав у своєму монолозі пояснює:

*О, юнаки, ви не зазнали серця влади.
Прийде на вас своя весна.
І з'явиться богиня Лада,
Тоді ви скажете друге,
І зрозумієте ви те, чого не зрозумієте ви зараз!*
[68, арк.26 (зв.)].

Минув певний час, і, за вимогою бояр та Ольги, князь змушений був погодитися на покарання Настасі. Навіть перед смертю мужня жінка зізнається, що заради свого кохання готова на будь-яку жертву: «Любила князя і люблю / І не віддам його нікому». Гірке розчарування звучить і в монолозі Ярослава, який звинувачує в трагедії батьків і бояр:

*Я з Києвом вас поріднив.
Ви з примусом мене на Ользі оженили,
А я з Настусею раніше жив.
Ви се знали. Я все зробив,
Щоб спокій був у вас в країні.
Сього я Ользі не казав,
Тепер вона хай знає все.
Не я, а ви її убили [68, арк.30 (зв.)].*

Наприкінці твору перед читачем постає нещасний Ярослав, його дружина Ольга та Настасія, яка кохала князя понад усе. Останні слова Настасії нагадують прощальний монолог Мавки з «Лісової пісні» Лесі Українки:

*Прощай, мій княже дорогий!
Не побивайсь, приходь до мене!
Як міч твій, – духом будь кріпкий!
Нема у Бога там ні Вече, ні бояр,*

*Пекельних мук і сіх огневих кар!
Там вічний спокій тільки!
Що, княже, є життя? А сей костер чадний?
Над життям своїм не власний!...
Мій любий муж, не плач по Насті!
Я буду духом прилітатъ
До тебе, любий, після смерті [68, арк.34].*

Останній монолог героїні звучить як справжній гімн коханню. Драматург, як бачимо, не вдавався в подробиці державотворчої діяльності Ярослава Осмомисла. Він показав страждання людини, яка заради інтересів краю жертвує особистим щастям.

3.2. Художні пошуки драматурга в комедійному жанрі

Драматургія кінця XIX–початку XX століття дедалі активніше цікавилася конкретними фактами, подіями з життя та побуту різних прошарків тогочасного суспільства. Чимало творів набувають більшої публіцистичності, соціальної спрямованості, наближаючись у такий спосіб до жанру комедії. Достовірність і життєвість стають із часом специфічними ознаками і поступово модернізують жанр, перетворюючи його на комедію-етюд, комедію-малюнок, комедію-жарт, зазвичай міцно пов'язану з музичною частиною.

У п'єсах, жанр яких В. Потапенко визначав як комедії, простежується загальна тенденція до викриття соціальних суперечностей, суспільних вад зламу віків. У полі зору письменника опиняються людська зажерливість, підступність, зрадливість тощо. Упадає в око й те, що за сюжетними колізіями, напруженням дії, засобами характеротворення, соціальною проблематикою більшість комедій драматурга в жанровому вимірі можна кваліфікувати як мелодрами або ж трагікомедії. Зазвичай, в цих творах діє велика кількість персонажів, із-поміж яких обов'язковими є представники дворянської родини (зчаста збанкрутілої), які в різні способи намагаються ви-

правити своє матеріальне становище. Прикметно, що такі герої не гребують жодними підступними засобами задля здійснення своїх планів. Вони йдуть на шантаж, шахрайство, зраду, підкуп, брехню, аби лише «переграти» власну родину, сусідів, компаньйонів і навіть друзів. Як правило, в комедії обов'язково діє людина, яка прекрасно орієнтується у всіляких оборудках, допомагаючи головним персонажам розв'язувати їхні проблеми. Одначе наприкінці твору підступ завжди викривають, і шахрай залишається ні з чим. На таких сюжетних перипетіях ґрунтуються комедії В. Потапенка «Тихі верби», (1921), «Козир» (1923), «З пахучого степу» (1927), «Приболоток» (1928), «Горищвіт» (1929).

У комедії «Козир» на прикладі родини Раїси Герасимівни Дібрової драматург звертається до показу життя дворянства. У ремарках, окрім привабливої зовнішності, соціального статусу героїні, автор акцентує увагу читача на особливостях вдачі Раїси: вона велика марнотратка, хоча й доволі гордовита. Діброва овдовіла, сама виховує двох дочок, проте сподівається, що забезпечити майбутнє їй допоможе рідний брат Леонід, який живе в місті.

Маєтком Дібрових керує Тихін Трохимович Козир, якого драматург характеризує так: «...управитель маєтка Раї Герасимівни, 45 літ, бенкетар, грає в карти, живе широко, рветься до інтелігенції, мета його – мати жінку дворянку, через це і не жонатий. Він з простого роду, ненавидить селян, любе штучність, поезію, красу, одягається за останньою модою. Взагалі, людина напряду фальшивої цивілізації» [45, арк.1]. Цей опис не випадковий, адже сам Козир втілює підступну вдачу сільських глитаїв, які прагнуть збагатитися й наблизитися до дворянства будь якою-ціною. Тихін міцно тримає справи вдови у своїх руках. Покійний чоловік Раїси наблизив його до себе, дав освіту, возив із собою за кордон. Козир виявився талановитим «учнем»: окрім різноманітних знань, він вивчився спритно хитрувати, дурити своїх господарів, а тому розбагатів. Управитель позичав гроші господині під заставу майна, земель, худоби, врожаю, вимагаючи векселі й розписки на значно більші суми, ніж їй було потрібно. Раїса Герасимівна абсолютно не вміла керувати справами, розпоряджатися власним майном і грошми. Проте вона звикла жити на широку ногу, тому підписувала всі папери, що пропонував Козир. Зрештою настав

момент, коли закладати було нічого. Діброва опинилася перед фактом – власником її майна став управитель, який запропонував жінці вийти за нього заміж. Лише в цьому випадку він пробачить усі борги, а сам стане дворянином, що й було його заповітною мрією. Раїса не пристає на цю пропозицію; вона надто горда, щоб стати дружиною простого, хоч і багатого селянина. Єдиним рятівником героїня вважає брата Леоніда, а тому пише йому листи з проханням негайно приїхати додому і залагодити справи.

Козир – азартна людина, гульвіса, завзятий картяр, який під час гри не зупиняється і перед дуже великими ставками. Найщасливішою вважалася «червова краля», з якою йому постійно таланило. Життєва ж філософія управителя виявляється в його розмові з Раїсою Герасимівною:

«Козир. ... Як іде великий банк, я зараз же – ва банк! Червова краля! І забираю, всіх б'ю! Я вірю тільки червовій кралі! Виграв у графа все!

Раїса Герасимівна. І забрали зі спокійною совістю?!

Козир. Забрав. При чім тут совість? А коли б граф виграв? Він би забрав. На те гра, щастя! ... В сім моє життя! Пан чи пропав! Кров грає, поза шкурою то лід, то жар; в голові мов ковалі б'ють; в очах то світ, то темно, серце трохи не вискоче, волосся ворушиться і бац!.. Червова краля! Все моє! Аж у піт тебе кине! А в Монте-Карло?.. Теж...

Раїса Герасимівна. Аж страшно згадать! Скільки там людей позастрелювалось!

Козир. Дурні стріляються! Сьогодні програв – завтра виграю. Я граюсь з життям! Я – фаталіст!» [45, арк.11 (зв.)].

Саме любов до картярської гри використав брат Дібрової, щоб вихопити маєток сестри з пазурів Козиря. Леонід приїхав на село з Мусієм Мусійовичем Нестеровським, який мав у місті власні позикові каси. Товариші розробили план, як обійти підступного управителя, єдиним слабким місцем якого була патологічна пристрасть до картярства. Нестеровський назвався банкіром, який має бажання купити маєток Дібрових разом із боргами, а Леонід підтверджував розповіді про величезне багатство городянина, завважаючи й те, що Мусій – знаменитий картяр, який ставить на величезні суми. Домовившись про купівлю маєтку, Нестеровський, Леонід і Козир

вирішили зіграти в карти. Ця сцена вражає емоційністю, експресивністю, майстерністю автора у відтворенні поведінки гравця в момент найвищого збудження, коли людина втрачає контроль над собою заради омріяного виграшу. У ході гри гості обіграли управителя, повернувши все майно, векселі й розписки Дібрової. Як виявилось, Леонід і Нестеровський задалегідь домовилися переіграти Козиря, бо були вправними шулерами. Управитель же, ні про що не здогадуючись, потрапив у тенета. На великого пройдисвіта, отже, знайшлися ще більші. Та обдурений Козир не занепадає духом, а щиро сміється над собою. Комедія закінчується його життєстверджуючими словами: «Ха, ха, ха! Ні! ... Козирі не стріляються! ... Дурні стріляються, а не Козирі! Я програв те, чого у мене не було – чуже! ... Сьогодні програв, – завтра виграю! Я сміюся, над чим люде плачуть! В кожній колоді карт свій козир! Так і в житті! Молодці! Зуміли взять у Козиря!» [45, арк.56].

Тематично близькою до «Козиря» є п'єса «Тихі верби», що теж ідентифікується автором як комедія. Сюжет твору побудований навколо обладок із панською землею. Господар Тихін Тиховербий передав своїм дітям Миколі та Валентину право на управління землею. Нечистий на руку сусід Тиховербих Король, користуючись недосвідченістю юнаків у господарських справах, вирішив купити їхню землю за безцінь. Із цією метою він навіть підсилає до одного з синів свою дружину-красуню, щоб жінка закохала в себе молодика й змусила підписати документи на продаж. Сюжет твору сповнений різних колізій – соціальних, побутових, любовних. Врешті-решт совість одного з чиновників – Бузини – прокидається, і він попереджає Тиховербого, що сусіда хоче його ошукати. Батько позбавляє синів права на управління землею, і все стає на свої місця. Характерними в комедії є постаті дворянина-ліберала, який вирішив привчити до господарювання на землі своїх синів, які мають здатність до проектування майбутнього, але практично не пристосовані ні до чого, сусіди-глитая, який хитрістю й підступністю хоче загарбати чуже добро, та й спритного ділка, у якого все ж бере верх добропорядність.

У центрі комедії «З пахучого степу» – дворянська сім'я, члени якої не звикли працювати, а тому займаються марнотратством, влаштовуючи бенкети, театральні вистави, картярські поєдин-

ки. Зрештою голова родини Сагайдаковський програє шулерам залишки сімейного бюджету, родинні прикраси, а також садибу з усіма будівлями. Голосом совісті в сім'ї стає дочка Ольга, медик за фахом, та її обранець Сиротинський – власник великих упорядкованих сільськогосподарських угідь. Він багатий, знає ціну грошам, хоча й не жадібний до них, бо допомагає бідним. Сиротинський не живе «з розмахом», чим дуже не подобається Ольжиній матері. Дівчина ж намагається зупинити батьків від влаштування оргій і марнотратства. Але її зусилля є марними.

Збанкрутіла родина змушена була винайняти скромне помешкання і взятися до роботи. Ольга працювала сільською акушеркою, батько за копійки влаштувався писарем, а мати змушена господарювати на кухні сама, чого вона раніше ніколи не робила. Цікавим є сюжетний поворот щодо стосунків Аркадія, брата Ольги, й Оксани, дівчини, яка працювала в родині Сагайдаковських швачкою. Дівчина була дуже красивою, тому в неї й закохався хазяйський син. Вагітність Оксани співпала з матеріальним крахом родини. Мати, дізнавшись, що дівчина чекає на дитину, вирішила будь-що зруйнувати ці стосунки сина. Вона сватає синові багату вдовицю, а та, у свою чергу, переконає Оксану позбавитися дитини, бо Аркадій, мовляв, її не кохає. Горда Оксана не лякається випробувань і вирішує народжувати дитину. Її підтримує Сиротинський, погодившись бути хрещеним батьком. Фінал п'єси є канонічним щасливим кінцем. Оксана народжує дитину, Аркадій кається у своїх потугах одружитися з нелюбою багатою жінкою і повертається до Оксани, Сиротинський освідчується Ользі в коханні і пропонує їй руку й серце. Батьки миряться зі своїм становищем. До них приходить розуміння істинного щастя – бачити щасливими своїх дітей. В образах Ольги й Оксани простежується тяжіння В. Потапенка до створення нового типу жінки – вольової, гордої, незалежної від матеріальних статків батьків чи чоловіків, здатної на рішучий вчинок. Комічна складова твору відчутно притлумлена. П'єса тяжіє до жанру мелодрами.

На окремому тематичному полюсі з-поміж комедій В. Потапенка заходиться п'єса на чотири дії «Чого тополі шелестять»(1920). Зважаючи на коло порушених проблем, твір можна ідентифікувати радше як мелодраму (як і «З пахучого степу»).

У центрі п'єси – родина професора медицини Михайла Петровича Безбережного, який живе з дружиною Зінаїдою Вікторівною та маленькою донькою Надійкою. Допомогає їм рідна сестра Зінаїди Марія. Михайло Петрович відомий тим, що розробив новий метод оперування хворих, завдяки якому смертність під час операцій помітно зменшилася. Герой живе медициною, прагне якомога більше допомагати людям, готує доповідь для виступу на конференції в Римі. Дружина не поділяє альтруїстичних поглядів чоловіка, та й загалом почувается ніби в клітці, позаяк усе своє життя мріяла про сцену.

Окрім проблеми сімейного щастя, морального обов'язку перед суспільством, автор звертається й до проблеми митця та мистецтва, не раз розроблюваної ним у прозових творах. Особливу увагу В. Потапенко приділяє морально-естетичним питанням: порядність, щирість у людських стосунках, вірність і зрада та ін. Так, Зінаїда Вікторівна, маючи затишне сімейне гніздо, люблячого чоловіка, дитину, кидає все заради непевної слави акторки провінційного театру на Кавказі. Через монолог мистецького критика Загайного драматург передає й власний погляд на діяльність підступних театральних антрепренерів, що будь-яким чином прагнуть затягнути таланти в провінцію, згубну для справжнього артиста.

Зінаїда ж у всьому довіряє антрепренеру, тому кидає свою щасливу родину. Майбутнє щастя акторки, слава – це лише примара, не варта двох розбитих сердець, проте жінку це не зупиняє. Після від'їзду дружини Михайло Петрович відчуває себе вкрай нещасною людиною, втрачає сенс життя, припиняє цікавитися медициною, заливає горе оковитою. Він морально знищений через втрату коханої людини. Однак професора не залишає сестра дружини Марія, яка опікується його дочкою немов власною дитиною. Жінка потай кохає Безбережного, і, як з'ясується пізніше, кохала ще до одруження її сестри. Марія теж лікар, тому прекрасно розуміє, що професора треба рятувати від душевної травми бодай заради його медичного таланту.

Марію Вікторівну підтримує дядя Кость – вічний студент, життєрадісна людина, в образі якого письменник втілює народну філософію. Намагаючись вивести професора зі стану крайнього відчаю, депресії, дядя Кость виголошує палку промову про цін-

ність людського життя: «Є люде, а до них належить і Михайло Петрович з чутливою душею. Тільки щось в житті трапиться, вони зараз шелестять, як ті тополі. Чого тополі шелестять, а інші дерева мовчать? Бо у тополі тонке почуття, і той подих вітереця, якого не чують товстошкурні листи інших дерев, срібні тополеві листки чують і шелестять, протестуючи, що вітерець порушив тишу їхнього життя. Так і наш професор ... Невеличка пригода, і вони хворі» [66, арк.30]. Дядя Кость відверто засуджує й те, що Михайло Петрович заливає горе горілкою, втрачаючи лікарський талант. Він наголошує, що непутяща мати зробила дитину напівсиротою, а коли не стане ще й батька, бідна Надійка залишиться нікому непотрібною. Тому він мусить протистояти смуткові, образам, підлості й зраді заради дитини, улюбленої справи. Це помітно впливає на Безбережного. Окрім того, Варвара Пилипівна розповіла йому про кохання своєї подруги Марії, її готовність стати дружиною Михайла. Безбережний теж зізнається в коханні й починає процедуру розлучення з дружиною.

Між тим, Марія передчуває щось недобре, запитує професора, як він поведеться, коли несподівано з'явиться її сестра. Микола відповідає, що його почуття до дружини залишилися в минулому. Однак сталося зовсім по-іншому. Через два роки Зінаїда Вікторівна повернулася. Вона пригнічена втратою голосу й страшною хворобою, вилікувати яку міг лише Михайло Петрович шляхом негайної операції за новим методом. Професор вагається, однак знаходить у собі сили прооперувати жінку. У післяопераційний період хвору доглядає Марія, яка так прагнула особистого щастя, однак не змогла порушити лікарської клятви й допомогла тій, котра могла зруйнувати її крихку надію.

Після повернення дружини почуття Михайла Петровича до неї спалахує з новою силою. Зінаїда кається у своєму вчинкові: «Мені треба все сказати, тоді у мене спаде з душі такий гніт, що я ношу з собою ... Я залишилась без копійки і хвора ... І ось я приїхала, як розбійник, у те гніздо, яке я розруйнувала ... Ні, я цього не варта і не маю права тут зоставатись. Я розбила ваше життя. Ви мали право знайти собі дружину, може, й знайшли. Се діло ваше – я не маю права на вас» [66, арк.74 (зв.)]. Розчулений Михайло зізнається, що кохає дружину, як і раніше, просить її

залишитися вдома з ним і дитиною. Марія Вікторівна, виявляючи найвищий рівень самопожертви, не може руйнувати щойно здобутого щастя сестриної родини, тому вирішує їхати на роботу до Женеви.

Комедія на чотири дії «Приболоток» (1928) вражає читача обширом поставлених драматургом проблем: обов'язки батьків по відношенню до дітей, подружня зрада, так зване «вільне кохання», пошуки шляхів виходу зі скрутного матеріального становища та ін. У фокусі художніх спостережень В.Потапенка – дворянська родина Дембовських, що знаходиться на межі цілковитого матеріального зубожіння. Одначе важливішим для автора стає відтворення духовної, особистісної руйнації персонажів. Голова родини Степан Павлович – інженер-винахідник, який прагне створити якусь унікальну машину. Він має коханку – подругу своєї дружини. Її дружина – Марія Петрівна – коротко стрижена феміністка, президентка жіночого гуртка, який діє на засадах вчення Карла Маркса і пропагує рівноправність між усіма членами суспільства. Вона, як і чоловік, також має коханця – місцевого газетяра Безовського. Родина так і існує – у постійній зраді. Подружжя добре знає про зв'язки одне одного, однак щось змінювати в житті не бажає. Вони саме так уявляють рівноправність у суспільстві. Одна проблема – де взяти гроші, бо заробляти вони не вміють. Між батьками розривається двадцятирічна дочка Оксана, яка має фізичну ваду (через недогляд батьків дівчина ще маленькою травмувалася, і з часом у неї виріс горб). Та незважаючи на свій зовнішній вигляд, Оксана – розумна й порядна дівчина, духовно цілісна натура, яка прекрасно розуміє ступінь морального падіння своїх батьків. Вона мріє щиро кохати й бути коханою, прагне вирватися із задушливої атмосфери власного дому, від аморальності батьків. Згодом Оксана закохується в бідного художника Петруся, який інколи допомагає матеріально, бо дівчина не завжди має що поїсти. Кохання молодих стає взаємним. Проте шлях до особистого щастя у них виявився надто складним.

Марія Петрівна дізнається про почуття молодих людей і вибудовує підступний план. Вона згадує, що покійна бабуся залишила Оксані десять тисяч у спадок, та ними можна скористатися лише після одруження дівчини. Прагнучи отримати ці гроші, мати

підмовляє свого полюбовника зізнатися в коханні Оксани й запропонувати їй вийти заміж, а коли вони одружаться – заволодіти спадщиною і поділити її. Саме тому мати переконує дочку вийти заміж не за бідного юнака, а за газетяра Безовського. Він, за словами матері, – людина порядна, вихована, з певним становищем у суспільстві. Дівчина нічого ще не знає про справжній задум. Екзальтована дитина вірить у щирість почуттів найближчої людини. Мудрі кажуть, що нічого так довго не готується, як звичайнісінька випадковість. Дядько Слава, хрещений батько Оксани, вболівав за її майбутнє по-справжньому. Він і підготував «випадковість» розвінчання задумів Марії Петрівни, порадивши своїй похресниці підслухати розмову матері з коханцем. Втративши ілюзії про любов матері, Оксана разом із Петрусем і Славою залишає рідний дім.

Закон театрального дійства потребує обмеження місця дії, і В. Потапенко дотримується його. Дія відбувається в одній кімнаті й на балконі. Останній набуває символічного змісту. Там герої відпочивають, дихаючи свіжим повітрям, на ньому освідчувався у коханні Петрусь, з нього ж дядя Слава викидав кошенят, принесених Марією Петрівною. Жінці було шкода бездомних тварин, але вона зовсім не шкодувала своєї дочки, яку часом не було чим погодувати. У той вечір, коли настав «момент істини», Оксана також знаходилася на балконі, чула розмову матері з коханцем. Балкон – це ніби жива істота, своєрідна дійова особа, свідок сімейних подій.

Автор номінував твір як комедію. Та п'єсу, з нашого погляду, не можна вважати комічною, попри фарсовість ряду персонажів і ситуацій. Тут добре простежуються елементи мелодрами: гостра фабула, тугі хитросплетіння сюжету, підвищена емоційність, морально-повчальні тенденції. Суто комедійні персонажі заслуговують на висміювання, а Оксана викликає щире співчуття.

Дійові особи комедії досить колоритно постають у ремарках. Упадає в око й реалістичність у зображенні Оксани та дядька Слави. Оксана «маненька, горбата, на виду – красива, нервова»; комічного в її постаті немає. Дядько Слава змальований як типовий офіцер-драгун. Він «... служив колись у драгунах, їздить їздцем на скаканнях, носе підусники ... ходє в великих чоботах, в рейтузах, в кителі, в драгунському картузі, людина енергійна, добра, пряма» [60, арк.1(зв.)]. Сміх викликає його несучасний вигляд, одяг, що

в цивільному побуті виглядає недоречним. Та викликає захоплення моральна чистота, людяність і цілеспрямованість героя. Ось його прикінцевий монолог: «... Розбещеність! Поодягалися, як опудала, пообскубали свої голови і як ті сороки сокочете про рівноправність та про соціалізм, марксизм. Тямите ви в них, як ті свині. Де ваша совість? Де ваш Бог? Ви вороги країни, ви наймити її ворогів, які хочуть її загубити! Ви до того дійшли, що свою рідну дитину, яку ви покалічили, хотіли утопити! У неї зараз немає ні рідного батька, ні рідної матері, але у неї є я! Я її хрещений батько, обов'язок якого на хрестинах не тільки пити горілку, а обов'язок – моральний! Коли у неї повмирає родина, замість їх я мушу бути за рідного батька! Ви померли! Вас немає! Ви неживі! Ви брудні трупи, яких забули закопати в землю!...» [60, арк.68].

В аспекті проблематики п'єси «Горицвіт» (1929) дещо виокремлюється з-поміж інших комедій. Дія твору відбувається 1918 року (під час Гетьманату Павла Скоропадського). Як зазначає історик Тарас Гунчак, «... причиною непопулярності режиму Скоропадського були каральні експедиції проти селян. Це викликало стихійну хвилю повстань в усій Україні. З часом ті повстання набрали такого розвою, що навіть півмільйонна німецька армія не змогла дати селянам ради ... гетьманська політика з самого початку наставила проти себе широкі маси українського населення» [99, с. 145]. У п'єсі В. Потапенка селяни розграбовують маєток пана Горицвіта, коли той перебуває у Парижі. Нова українська влада вирішила повернути власність господарю, а селян скарати за грабінництво (для цього в маєток навіть викликають козаків). Повернувшись із Парижа, Горицвіт стає перед дилемою: вимагати від селян відшкодування чи ні. Перемагає ліберальна настроєвість: син Горицвіта, художник, переконує батька не карати селян, бо вони вчинили грабунок через свою бідність. Він пише портрет сільської вчительки-красуні, продає його, а гроші віддає батькові за умови, що той не каратиме людей. Задум п'єси видається дещо наївним. У той час в Україні вже точилася громадянська війна, йшла постійна боротьба за владу, і вияви жорстокості були характерними.

У відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України зберігається й уривок із п'єси В. Потапенка під назвою «В степах України». На титульній

сторінці зазначено, що це друга дія комедії. Однак у рукописі вміщені уривки з другої, третьої та четвертої дій твору. Окрім того, на самому початку вказано, що це роль Мокрини Феоктистівни. Йдеться, очевидно, про актрису театру, в якому готувалася вистава. Скласти цілісне уявлення про цей твір важко. Тож залишається констатувати наявність ще однієї невідомої п'єси В. Потапенка.

Творчий набуток Потапенка-драматурга сприймається як одне зі свідчень якісного оновлення репертуару тогочасного театру. П'єси автора прикметні розширенням проблемно-тематичної сфери, тяжінням до екзистенційного осмислення людського буття, різножанровістю (зокрема, наявністю малих жанрових форм). Для драматичних творів письменника характерний особливий тип персонажа, смислова насиченість експресивного конфлікту. Провідним у його п'єсах є психологічний конфлікт, що відображає внутрішню сферу персонажа, який знаходиться у протиборстві і з довкіллям, і з самим собою. Драматург дотримувався переважно реалістичної манери письма. Тим часом спостерігаємо в його творах ознаки натуралістичного, неоромантичного, імпресіоністичного світобачення. Уловлюється в драматургії митця й романтична традиція, пов'язана передовсім із уснопоетичною творчістю. Для творчої манери автора характерна тенденція до епізації та ліризації драми (емоційна напруга колізій, поетизація діалогів, монологів і навіть ремарок, лірична забарвленість характерів дійових осіб). Розлогі ремарки свідчать, що письменник майстерно володіє прийомами епізації; вони, по суті, є ретроспективними коментарями. Дійові особи, сюжетні колізії у творах Потапенка відзначаються розмаїттям.

Письменник моделює події різних історичних епох. При цьому герої минулих часів постають не лише як історичні діячі, а й як звичайні люди зі своїми проблемами – кохання, зрада, страждання через підступ заздрісників, прагнення до щастя (драма «Мазепа», лібрето опер «Гетьман Мазепа», «Ярослав (Осмомисл) – князь Галицький», історико-драматичний етюд «Перед волею»). У творах митця спостерігаємо своєрідне потлумачення біблійних образів – Ісуса Христа, Іуди, Сатани (лібрето опери «Ісус і Сатана», трагедія «Іуда»).

Драми В. Потапенка ґрунтуються переважно на глибоких соціальних протиріччях («За друга», «Круча», «Так гомонів Дніпр», «Чад», «Микола Клари́ч»). Принципово новим явищем у драматургії митця є його звернення до нової для української літератури проблеми – існування мешканців міського «дна» (сцена-монолог «Король Лір», драма «Падучі зорі»). Ці п'єси позначені відчутним впливом поетики імпресіонізму й символізму.

В. Потапенко істотно збагатив і українську комедію. Спираючись на творчий досвід попередників, він розробив ряд оригінальних сюжетів, колізій («Козир», «Тихі верби»). Прикметно, що більшість комедійних творів драматурга тяжіє до жанру мелодрами («Чого тополі шелестять», «В старі роки», «Приболоток»). Дещо осібно стоїть комедія «Горицвіт», у якій автор змодельовує ситуацію в українському селі часів Гетьманату Скоропадського.

Отже, українська драматургія в особі В'ячеслава Потапенка збагатилася ще одним оригінальним талантом. Його творчість органічно вписується в контекст розвитку вітчизняної драми кінця ХІХ–першої чверті ХХ століття. Та вагомий доробок Потапенка-драматурга ще чекає на свого видавця.

ПІСЛЯМОВА

Із-поміж великої кількості оригінальних, розмаїтих талантів кінця XIX–початку XX століття вирізняється постать В'ячеслава Потапенка – письменника, чия творчість із різних причин опинилася на маргінесах національного літературного процесу. Нині ж маємо підстави твердити, що вітчизняне літературознавство збагатилося невідомими раніше матеріалами, що свідчать про непростий життєвий і творчий шлях несправедливо забутого митця, в особі якого, за спостереженнями С. Єфремова, «... українське письменство має ... симпатичного, талановитого робітника» [110, с. 178].

Творчий доробок В. Потапенка справді вагомий: мала художня проза (оповідання, нариси, ескізи), публіцистика, драматургія (драми, лібрето опер, трагедія, комедії, драматичні етюди). На превеликий жаль, усі драматичні твори письменника дотепер зберігаються в рукописах, за винятком сцени-монологу (авторська ідентифікація) «Король Лір». В. Потапенко був і непоганим поетом, свідченням чого є його лібрето опер «Ісус і Сатана», «Гетьман Мазепа» і «Ярослав (Осмомисл) – князь Галицький». Поетичні твори автора, що також зберігаються у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, свідчать, що він плідно спирався на творчий досвід класиків української літератури – Т. Шевченка, П. Куліша, Л. Глібова. Віднайдені нами поодинокі зразки епістолярію додають нових рис до творчого портрету митця. Заслуговує на увагу й ще один бік творчого обдаровання цієї непересічної особистості – В. Потапенко був актором, учасником відомих театральних труп, працював із корифеями українського театру М. Кропивницьким, М. Старицьким, П. Сакаганським, М. Садовським.

Реставрація подробиць життєвого шляху В. Потапенка, як із нашого погляду, слугує глибшому розумінню витоків та еволюції його творчості, з'ясуванню процесу становлення світоглядних, естетичних уподобань літератора. У монографії вперше відтворено картину життя і творчості письменника. Як свідчить

дослідження, доля оригінального белетриста й драматурга кінця ХІХ–початку ХХ століття склалася трагічно (смерть у застінках НКВС), що, вочевидь, і спричинилося до його забуття.

Про творчість В. Потапенка літературознавцями сказано вкрай мало, хоча в його доробку знайшли відбиття провідні тенденції тогочасного українського письменства. Чи не найбільш прикметною ознакою прозової спадщини письменника є майстерність у відображенні внутрішнього світу особистості. Орієнтуючись на європейські художні традиції, В. Потапенко, як і інші вітчизняні митці, сміливо втручався в суспільне життя, продукував індивідуальні художні прийоми, методи, що тяжіли до досягнення неповторного у своїй складності внутрішнього світу, психології та моралі особистості. Його герої – це здебільшого не ідеалізовані, а доволі сильні, оригінальні типи, становлення яких відбувалося в складних суспільних умовах. Неординарність художнього мислення письменника робить його творчість одним із помітних явищ в історії української літератури.

Мистецький доробок Потапенка в царині малої прози містить оповідання, казки і фрагментарні форми (ескізи, нариси). Спостерегаємо тут органічне поєднання рис реалістичного канону українського письменства з модерними впливами, що загалом було характерним для літератури зламу минулих століть. Народницька проза белетриста цілком відповідає вимогам до «народництва», які сформулювала Тамара Гундорова. Як засвідчили спостереження, Потапенко-прозаїк – переважно традиціоналіст, що активно еволюціонував від «літератури для народу» до «літератури про народ». Розглядаючи творчість письменника під кутом зору естетичних пошуків доби, помічаємо, що він не відмовлявся від селянської тематики: болочі проблеми українського села, трагедія особистості хлібороба на тлі складних соціальних обставин домінують майже в усіх надрукованих прозових творах письменника («Чарівниця», «На нові гнізда», «Перша карна справа», «Злодій», «Чабан»), де художньо змодельовано життєві катастрофи селянства. Фрагментарні форми («Чубатий», «Над кручею») в контексті селянської тематики зафіксують змінність вражень, переживань, роздуми над природою людської душі, сенсом людського буття, викликають у читача відповідну реакцію, настрій.

У зображенні українського села В. Потапенко творчо послуговувався й художнім досвідом Г. Квітки-Основ'яненка з характерним для нього наближенням до розмовно-побутового мовлення та етнографічного побутописання.

Досліджуючи спадщину В. Потапенка, звертаємо увагу на ту обставину, що він зазвичай удавався до розробки тем, які вже висвітлювалися у творчості Б. Грінченка, Панаса Мирного, А. Тесленка, С. Васильченка, В. Винниченка та інших митців. Проте за природою свого таланту він найближче стояв до М. Коцюбинського. Загалом, у прозі митця знайшли відбиття мотиви, актуальні для творчості багатьох літераторів зламу віків. Маємо на оці, скажімо, відтворення граничного відчаю особистості в ситуації соціальної безвиході, зображення об'єктивної зумовленості подій і суб'єктивних настроїв, духовних чи психологічних зламів, поворотних моментів у людській долі і под.

У деяких оповіданнях (наприклад, «Чарівниця») В. Потапенко репрезентує романтичну концепцію жіночого характеру. Героїня твору – Марися – людина вольова, незалежна, а тому прагне до вільного виявлення своїх почуттів. Їй притаманні цілісність натури, безкомпромісність, багатий емоційний світ (як і персонажам Олени Пчілки, Наталі Кобринської, Ганни Барвінок, Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Грицька Григоренка тощо). Письменник передає народні уявлення про дівочу долю, красу, жіночу природу, тяжіючи водночас до оприлюднення концепції модерної особистості – пристрасної, гордої, невіддільної, яка повсякчас балансує між власним почуттям і громадськими приписами (М. Коцюбинський «Тіні забутих предків», Ольга Кобилянська «У неділю рано зілля копала...»).

У монографічному дослідженні констатуємо, що митець-патріот завжди переймався проблемами збереження духовності рідного народу. Прикметною в цьому плані є його стаття «Рідна мова», поштовхом до написання якої слугували дедалі активніші вияви російського великодержавного шовінізму. Те, що боліло письменників, що було знаковим для всього українства, він виклав у формі твору-протесту, твору-інвективи – різкого, гнівно-го виступу. У жанровому вимірі цей твір можна дефініціювати як «промову», «послання». Загальна його настроєвість позначе-

на емоційністю, саркастичністю, риторичністю, характерними для імпресіоністичного потоку свідомості, коли переплітаються, зіштовхуються і вибухають різні – здебільшого полярно протилежні – думки. В. Потапенко дискутує з героєм роману І. Тургенева «Рудін», один із персонажів якого з презирством називає Україну «Хохландією».

Ескіз «В українській школі» перегукується з багатьма творами вітчизняних авторів зламу століть. В. Потапенко по праву посідає помітне місце серед таких митців, як С. Васильченко, А. Тесленко, У. Кравченко, Н. Кибальчич, які художньо змоделиували життя сільської інтелігенції – вчителів. Характерно, що прозаїк удався до спроби відійти від усталених тенденцій зображення реалій учительського буття. Він заакцентує нову грань проблеми сільського вчителювання: морально-етичним підґрунтям діяльності української школи мусить стати передусім національна ідея, а викладання тут повинне здійснюватися рідною мовою.

В. Потапенко звертався також до теми історичного минулого українського народу, обравши для цього форму нарису («Чубатий»). Це дало можливість використати різноманітні образотворчі засоби, з-поміж яких – художня деталізація в характеротворенні, індивідуалізація персонажів, описи природи. У нарисі «Химка» письменник протиставляє моральні приписи й граничний егоїзм псевдоінтелігентів порядності, здатності до самопожертви простих і неосвічених людей.

Осібне місце (насамперед у жанрово-тематичному аспекті) посідають нариси, які письменник ідентифікує як казки («Жаби (Казка старого kota)» та «Казка старого kota»). Ці твори можна віднести до нарисів-притч, популярних у другій половині XIX–на початку XX століття, коли в художньому відображенні життя важливу роль відігравала притчева образність (образи-алегорії, образи-ідеї, образи-архетипи, образи-символи). Як і неоромантики, В. Потапенко використовував традиційні сюжети, мотиви й образи язичницької та християнської міфології (Ісус, Сатана, Перун, Водяники тощо). Цим прикметні як прозові, так і драматичні твори літератора. Творчість письменника органічно вливається в річище естетичних пошуків вітчизняної літератури зламу

віків новизною тематики, глибинним психологізмом, майстерністю словесного живопису, музичністю мови.

У творчому доробку прозаїка є низка творів, де широко використовуються художні принципи суміжних мистецтв, зокрема живопису. Так, «Над кручею» В. Потапенко дефініціює як ескіз. Це є вказівкою на фрагментарність, мініатюрність зображення, обмеженого певними рамками. Таке визначення жанру твору дало можливість письменникові увиразнити романтичну настроєвість твору, показати крихітні межі між реальним та ірреальним світом. Це ж наближає творчу манеру прозаїка до народнопоетичної традиції. Талант Потапенка-пейзажиста яскраво виявився в малюнку «Дніпр», де оприлюднене неприховане захоплення письменника красою великої й могутньої ріки. Автор майстерно використовує контрасти – від спокійного плину Дніпра влітку до смертоносно-го буяння весняної повені.

Розмаїття художніх підходів до показу реалій життя було загалом характерним для українського мистецтва поміжів'я віків. Уважаємо, що одним із проявів таланту письменника є вміння творити полістилістичну літературу. Йдеться про органічний сплав реалізму в зображенні дійсності з глибоко почуттєвим, імпресіоністичним малюнком, що має на меті віддзеркалення миттєвих вражень, мінливості настроїв, неминучості трагічної розв'язки («Чарівниця», «Над кручею» та ін.). У його творах спостерігається переплетіння елементів різних стильових напрямів – романтизму, символізму, імпресіонізму, реалізму, що було характерним для творчості багатьох письменників періоду зламу століть. Це виявляється насамперед у зображенні подій та осіб уривчастими, неначе розрізненими штрихами, що, проте, цілком відповідає авторському задумові в розповіді не стільки власне про явище, скільки про ефект, враження, ним викликане тощо.

Як відомо, одним із важливих засобів збагачення літератури аспектом, перш за все національним, є фольклоризм. Уснопоетична творчість для письменника – це «ключ до духа українського народу» (Ю. Шерех) [261, с. 354]. Традиції культури етносу завжди були вагомим чинником «оживлення» як тематики, так і поетики мистецтва слова. Література спирається на фольклор як на поетико-етичну традицію, повсякчас переосмислюючи її. У такому

активному сприйнятті традиції продовжується розвиток власне національної культури. Фольклорна образність у творчості В. Потапенка зреалізовується на різних рівнях – аксіологічному, ідейно-тематичному, сюжетно-композиційному, персонажному, мовному. Власне кажучи, маємо справу з сукупністю образів усної поезії, асимільованих індивідуально-авторським світоглядом, що знайшли творчу матеріалізацію в художньому світі письменника.

В оповіданні В.Потапенка «Я нікого не їм» спостерігаємо органічний тематичний і емоційний зв'язок із новелою М.Коцюбинського «Подарунок на іменини». Ці твори різні за сюжетом, однак близькі за ідейним спрямуванням. Через відтворення світосприймання й психології дитини обидва автори безапеляційно засуджують будь-яке насильство.

На загал, у малій прозі автора простежуються провідні тенденції розвитку вітчизняного письменства минулого зламу віків. Маємо на оці хоча б заміну спокійної неквапливої оповіді, характерної для «старого» прозового епосу, експресивними формами викладу в жанрах оповідання, ескізу, нарису. У прозовій спадщині письменника, окрім того, добре помітними є такі новаторські риси, як увага до проблем філософсько-етичного плану, тяжіння до психологічного аналізу індивідуальних характеристик персонажів, проникнення в специфіку суспільної, масової психології. Герої В. Потапенка – це здебільшого не ідеалізовані, а вже достатньо сильні, оригінальні особистості, становлення яких відбувалося в нових суспільних умовах.

Перу В. Потапенка належить і понад двадцять п'єс (за авторським визначенням – драми, трагедія, драматичні етюди, опери (лібрето), комедії, сцена-монолог), що донині зберігаються в рукописах, чекаючи на свого видавця. Як драматург митець формувався ще в 1880-х роках, коли служив у театральній трупі М. Старицького, який усіляко заохочував до драматургічної творчості молодих авторів. У співавторстві з ним В. Потапенко написав драму «За друга» (переробка п'єси «Василь і Галя» В. Бондаренка), поставлену 1887 року. Драматичні твори письменника в загальнохудожньому сенсі ґрунтуються на кращих традиціях українського класичного мистецтва.

Із погляду авторки, є підстави вважати творчість Потапенка-драматурга генетично пов'язаною як із національною дійсністю, так і з «виходами» на загальнолюдські виміри. З упевненістю стверджуємо, що драматург був добре обізнаний зі здобутками вітчизняної та світової класики. Саме це дало йому змогу сформувати у своїх творах оригінальний художній світ. У п'єсах митця виокремлюються такі домінуючі художні ознаки: розробка історичної та етико-філософської проблематики; опрацювання морально-світоглядних конфліктів; психологізація й інтелектуалізація зображуваного; епізодія (масштабність у відтворенні життєвих реалій, багатоконфліктність стосунків між дійовими особами) та ліризація (емоційна напруга колізій, поетизація діалогів, монологів і навіть ремарок, лірична забарвленість характерів дійових осіб) драматичної дії; розмаїття драматургічних прийомів індивідуалізації; зв'язок із фольклором, побутом, морально-етичними приписами українського народу; наявність мелодраматичних ефектів і публіцистичності; тяжіння до модерністського світовідчуття.

П'єси автора вирізняються розлогістю проблемно-тематичної сфери, екзистенційним підходом до осмислення людського буття, різножанровістю (зокрема – наявністю малих форм). Для драматичних творів автора характерний особливий тип персонажа, смислова насиченість експресивного конфлікту. Найбільш показовий у п'єсах В. Потапенка психологічний конфлікт, що віддзеркалює процеси внутрішньої сфери дійової особи, яка перебуває у протиставленні з навколишнім середовищем і з самою собою. Драматург дотримується як реалістичних, натуралістичних, так і неоромантичних, імпресіоністичних світоглядно-естетичних засад, зчаста тяжіє до змалювання незвичайного центрального персонажа. У драматургії митця добре відчувається романтична традиція, пов'язана з уснопоетичною творчістю українського народу. Розлогі ремарки свідчать про те, що письменник майстерно володіє прийомами епізодії; ремарки, по суті, є ретроспективними коментарями.

Письменник моделює події різних історичних епох. Герої минулих часів, що прикметно, постають не лише як історичні діячі, а й як звичайні люди зі своїми проблемами – кохання, зради, страждань через підступні дії заздрісників, із прагненням до щастя (драма «Мазепа», лібрето опер «Гетьман Мазепа», «Ярослав

(Осмомисл) – князь Галицький», історикодраматичний етюд «Перед волею»). У драмах митця простежуємо й своєрідне потлумачення біблійних образів – Ісуса Христа, Іуди, Сатани (опера «Ісус і Сатана»), трагедія «Іуда»).

П'єси В. Потапенка ґрунтуються переважно на глибоких соціальних протиріччях («За друга», «Круча», «Так гомонів Дніпр», «Чад», драматичний етюд «Микола Кларич»). Характерним у його драматургії є звернення до нової для нашої літератури теми – існування мешканців міського «дна» (сцена-монолог «Король Лір», драма «Падучі зорі»). Ці п'єси прикметні яскравими виявами імпресіоністського й символістського світовідбиття; вони – одні з найяскравіших виявів таланту драматурга.

Уважаємо, що В. Потапенко істотно збагатив і українську комедію. Використовуючи мотиви творів попередників, він змодельовує оригінальні сюжети й колізії. Такими, скажімо, є близькі до творів І. Карпенка-Карого й М. Старицького комедії «Козир», «Тихі верби». Більшість комедійних творів драматурга можна назвати власне комедіями лише умовно, позаяк вони тяжіють до жанру мелодрами («Чого тополі шелестять», «В старі роки», «Приболоток»). Дещо осібно стоїть комедія «Горицвіт», у якій автор намагається змоделювати ситуацію в українському селі часів Гетьманату Скоропадського – другого етапу Національно-демократичної революції в Україні (29 квітня–14 грудня 1918 року).

Уважаємо, що в особі В'ячеслава Потапенка українська література збагатилася ще одним оригінальним талантом. Його творчість органічно вписується в колоритний контекст вітчизняного письменства кінця ХІХ–першої чверті ХХ століття. Неординарність художнього мислення, трагізм долі митця роблять його творчість одним із помітних явищ в історії національного письменства.

З огляду на проведений аналіз творчості В. Потапенка (зокрема всієї віднайдені рукописної спадщини письменника), є необхідним продовжити вивчення творчого доробку людини, яка принесла своє життя на вівтар розбудови української національної ідеї. Вважаємо за потрібне докласти всіх зусиль до видання спадщини письменника, який по праву посідає почесне місце серед когорти митців зламу ХІХ–ХХ століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. П. Дороги й середохрестя: есеї / В. П. Агеєва. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2016. – 352 с.
2. Агеєва В. П. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / В. П. Агеєва. – Київ : Либідь, 1999. – 262 с.
3. Агеєва В. П. Стильові моделі імпресіонізму в українській прозі першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... д-ра філолог. наук: спец. 10.01.01. / Агеєва Віра Павлівна ; НАН України, Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка. – Київ, 1995. – 32 с.
4. Агеєва В. П. Українська імпресіоністична проза / В. П. Агеєва. – Київ : Наук. думка, 1994. – 384 с.
5. Антологія модерної української драми / ред., упоряд. і автор вступ. ст. М. Л. Залеська-Онишкевич. – Київ : Таксон ; Едмонтон ; Торонто : Вид-во Канад. Ін-ту Укр. студій, 1998. – 533 с.
6. Антологія українського оповідання : у 4 т. – Київ : Держлітвидав УРСР, 1960. – Т. 1. – 575 с. ; Т. 2. – 581 с.
7. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919 та інші праці / Д. Антонович ; підгот. текстів, ред. і передм. Г. Ф. Семенюка, Л. С. Дем'янівської. – Київ : ВІП, 2003. – 418 с.
8. Аристофан. Комедії / Аристофан. – Київ : Держвидав художньої літ., 1956. – 277 с.
9. Арістотель. Поетика / Арістотель. – Київ : Мистецтво, 1967. – 238 с.
10. Астаф'єв О. Ліричний образ: типове і загальнолюдське / О. Астаф'єв // Слово і час. – 1990. – № 9. – С. 67–73.
11. Бабишкін О. Боротьба за реалізм в українській літературі кінця ХІХ–початку ХХ ст. / О. Бабишкін. – Київ : Вид-во Акад. наук УРСР, 1961. – 179 с.
12. Банковська Н. Про романтичне мислення / Н. Банковська // Слово і час. – 1990. – № 1. – С. 52–61.
13. Бантыш-Каменский Д. Н. История Малой России от водворения славян в сей стране до уничтожения гетьманства / Д. Н. Бантыш-Каменский. – Репр. изд. 1903 г. – Київ : Час, 1993. – 656 с.
14. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт ; сост., общ. ред., вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс : Универс, 1994. – 616 с.

15. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1986. – 444 с.
16. Безпечний І. Теорія літератури / І. Безпечний. – Торонто : Молода Україна, 1984. – 279 с.
17. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – Москва : Республика, 1994. – 528 с.
18. Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии) / А. Белый. – Москва : Книга, 1991. – 446 с.
19. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Н. І. Бернадська. – Київ : Академвидав, 2004. – 368 с.
20. Білецький О. Жанри драматичних творів / О. Білецький // Українська мова та література в школі. – 1966. – № 11. – С. 21–37.
21. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму / Т. Бовсунівська. – Київ : Нора-принт, 1997. – 155 с.
22. Бондарева О.Є. Драматизм міфу і міфологізм драми : монографія / О. Є. Бондарева. – Херсон : Персей, 2000. – 188 с.
23. Борщак І. Іван Мазепа: Життя й пориви великого гетьмана : пер. з фр. / І. Борщак, Р. Мартель ; упоряд. Л. Ю. Копань. – Київ : Рад. письменник : Журн. «Київ», 1991. – 316 с.
24. Бровко І. Аналіз літературного твору : посіб. для вчителів / І. Бровко, М. Х. Коцюбинська, Г. К. Сидоренко. – Київ : Рад. шк., 1959. – 166 с.
25. Булашев Г. О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування / Г. О. Булашев. – Київ : Довіра, 1993. – 414 с.
26. Бурляй Ю. Основи літературно-художньої критики / Ю. Бурляй. – Київ : Вища шк., 1985. – 247 с.
27. Буряк Б.С. Художній ідеал і характер / Б. С. Буряк. – Київ : Дніпро, 1967. – 327 с.
28. Васильченко С. Оповідання. Повісті. Драматичні твори / С. Васильченко. – Київ : Наук. думка, 1988. – 594 с.
29. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 39 Довідки про реабілітацію та перепоховання В'ячеслава Опанасовича Потапенка, 4 док.
30. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 4 Потапенко В. Ведмідь та бджоли. Байка. Краснодар. 20.VII.1926, 1 арк.

31. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. зб. 26 Потапенко В. В старі роки. Комедія на 5 дій. 1924, 84 арк.

32. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 30 Потапенко В. В степах України. Комедія на 4 дії. Б/д., 23 арк.

33. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 36 Потапенко В. В українській школі. Ескіз. Б/д., 23 арк.

34. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 31 Потапенко В. Гетьман Мазепа. Історична опера в 6 діях. І.1928, 45 арк.

35. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 29 Потапенко В. Горицвіт. Комедія на 3 дії. V.1929, 50 арк.

36. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 5 Потапенко В. Грицькова бляха. Байка. Краснодар. 1.XI.1932, 2 арк.

37. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 6 Потапенко В. Дніпр. Нарис. 22.II.1935, 7 арк.

38. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 2 Потапенко В. До рідного краю. Вірш. Краснодар. 22.II.1934, 1 арк.

39. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 14 Потапенко В. За друга. Драма на 5 дій. Краснодар. 1923, 69 арк.

40. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 25 Потапенко В. З пахучого степу. Комедія на 5 дій. 1927, 75 арк.

41. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 32 Потапенко В. Ісус і Сатана. Опера на 2 дії. 01.IX.1926, 23 арк.

42. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 20 Потапенко В. Іуда. Історическая трагедия в 1 действии. Краснодар. 03.IV. 1933, 21 арк.

43. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 8 Потапенко В. Казка старого kota. Нарис. Б/д., 10 арк.

44. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 7 Потапенко В. Казка старого kota. Жаби. Нарис. 12.XII.1927, 10 арк.

45. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 22 Потапенко В. Козир. Комедія на 4 дії. Краснодар. 04.III.1922, 58 арк.

46. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 13 Потапенко В. Круча. Драма на 5 дій. Катеринодар. 12.XII.1922, 104 арк.

47. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 120, од. зб. 96 Потапенко В. Лист до Єфремова С.О. 7.XII.1901, 2 арк. (1 чистий).

48. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 120, од. зб. 397 Потапенко В. Лист до Єфремова С.О. 30.X.1902, 2 арк. (1 чистий).

49. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 120, од. зб. 398 Потапенко В. Лист до Єфремова С.О. 9.VII.1903, 2 арк. (1 чистий).

50. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 120, од. зб. 399 Потапенко В. Лист до Єфремова С.О. 6.II.1903 // , 2 арк.

51. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 78, од. зб. 1035 Потапенко В. Лист до редактора «Літературно-наукового вісника». I.III.1906, 2 арк.

52. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 12 Потапенко В. Мазепа. Історична драма у 5 діях і 6 відмінах. 5.IX.1905, 50 арк.

53. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 5 Потапенко В. Мати. Вірш. Краснодар. 2.XI.1932, 1 арк.

54. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 15 Потапенко В. Микола Кларич. Драм. етюд на 1 дію. Краснодар. 1923, 22 арк.

55. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 1 Потапенко В. На роковини Т.Г.Шевченка. Вірш. Краснодар. 20.I.1907, 1 арк.

56. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 17 Потапенко В. Падучі зорі. Драма в 5 діях. 06.1928, 65 арк.

57. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 19 Потапенко В. Перед волею. Исторично-драматичний етюд на 2 дії. Краснодар. 15.II.1929. 39 арк.

58. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 3 Потапенко В. Під ці склепіння спокійні. Вірш. Краснодар. 12.V.1936, 2 арк.

59. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 43, од. зб. 135 Потапенко В. Посмертний спів Івану Котляревському. Вірш. Б/д., 1 арк.

60. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 27 Потапенко В. Приболоток. Комедія на 4 дії. X.1928, 69 арк.

61. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 10 Потапенко В. Рідна мова. Стаття. Б/д., 7 арк.

62. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 18 Потапенко В. Так гомонів Дніпр. Драма в 2 діях. 14.XII.1928, 59 арк.

63. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 28 Потапенко В. Тихі верби. Комедія в 5 діях. II.1921, 86 арк.

64. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 11 Потапенко В. Химка. Нарис. Б/д., 7 арк.

65. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 16 Потапенко В. Чад. Драма на 5 дій. 4.V.1926, 57 арк.

66. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 24 Потапенко В. Чого тополі шелестять? Комедія на 4 дії. Краснодар. 12.XII.1920, 84 арк.

67. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 35 Потапенко В. Я нікого не їм. Оповідання. Б/д., 23 арк.

68. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 142, од. зб. 33 Потапенко В. Ярослав (Осмомисл) – князь Галицький. Опера в 5 діях і 7 одмінах. Музика – Микола Васильєв. 01.XII.1926, 36 арк.

69. Винниченко В. Студент // Винниченко В. Краса і сила. Повісті та оповідання / В. Винниченко. – Київ : Дніпро, 1989. – С. 467–473.

70. Виткалов В. Г. Українська культура: сторінки історії ХХ-го століття / В. Г. Виткалов. – Рівне : Ліста, 1997. – 433 с.
71. Вік. (1798–1898) : у 3 т. – Київ : Друк. Петра Барського, 1902. – Т. 1 : Українська поезія від Котляревського до останніх часів. – 494 с.
72. Вік. (1798–1898) : у 3 т. – Київ : Друк. Петра Барського, 1902. – Т. 2 : Українська проза від Квітки до 80-х роковин ХІХ в. – 584 с.
73. Вік. (1798–1898) : у 3 т. – Київ : Друк. Петра Барського, 1902. – Т. 3 : Українська проза з 80-х років ХІХ ст. до останніх часів. – 568 с.
74. Володарі гетьманської булави: Історичні портрети / автор передм. В. А. Смолій. – Київ : Варта, 1994. – 560 с.
75. Вороний М. Твори / М. Вороний. – Київ : Дніпро, 1989. – 687 с.
76. Гаєвська Л. О. Морально-естетична проблематика української новели кінця ХІХ – початку ХХ століть / Л. О. Гаєвська. – Київ : Наукова думка, 1981. – 127 с.
77. Гаршин В. М. Избранное / В. М. Гаршин. – Москва : Правда, 1984. – 415 с.
78. Гачев Г. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр) / Г. Гачев. – Москва : Просвещение, 1968. – 304 с.
79. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – Москва : Искусство, 1971. – Т. 3. – 322 с.
80. Гиршман М. Литературное произведение. Теория и практика анализа / М. Гиршман. – Москва : Высш. шк., 1991. – 160 с.
81. Гнатюк М. 100 великих українців / авт. ст.: М. Гнатюк, Л. Громошенко, Л. Семака та ін. – Москва : Вече ; Киев : Орфей, 2001. – 584 с.
82. Гнідан О. Д. Історія української літератури ХІХ – початку ХХ ст. Практичні заняття / О. Д. Гнідан. – Київ : Вища шк., 1987. – 160 с.
83. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 6 т. / Н. В. Гоголь. – Москва : Гос. из-во художественной лит., 1959. – Т. 3. – 336 с.
84. Горболіс Л. Потенціал героїв прози Тимофія Бордуляка / Л. Горболіс // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. пр. – Київ, 2006. – Вип. 24, ч. 1. – С. 18–30.
85. Грабович Г. До історії української літератури (Дослідження, есе, полеміка) / Г. Грабович. – Київ : Критика, 2003. – 631 с.
86. Грабович Г. Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури / Г. Грабович // Слово і час. – 1992. – № 1. – С. 38–42.
87. Грицак Я. Й. Нарис історії України: Формування модерної укр. нації ХІХ–ХХ ст. : навч. посіб. / Я. Й. Грицак. – Київ : Генеза, 1996. – 360 с.
88. Грицик Л. «Слов'янські переробки Едіпової історії» в літературознавчій концепції М. Драгоманова (компаративний аспект) / Л. Гри-

цик // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. – Київ, 2005. – Вип. 12. – С. 126–131.

89. Грицюта М. С. Художній світ В. Стефаника / М. С. Грицюта. – Київ : Наук. думка, 1982. – 200 с.

90. Грінченко Б. Д. Твори : у 2 т. / Б. Д. Грінченко ; редкол.: І. О. Дзеверін (гол.) та ін. – Київ : Наук. думка, 1990. – Т. 1. – 633 с.; Т. 2. – 608 с.

91. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття) : посіб. для студентів гуманітарних ф-тів вищ. навч. закл. / Р. Гром'як. – Тернопіль : Підручники і посібники, 1999. – 224 с.

92. Грушевський М. Ілюстрована історія України / М. Грушевський ; за ред. Ю. Мезенко. – Репр. вид. 1913 р. – Київ : Сяйво, 1990. – 526 с.

93. Гуляк А. Б. Деякі аспекти аналізу літературного твору / А. Б. Гуляк, Н. М. Скоробагатько, П. П. Хропко, І. М. Цуркан. – Київ : Наук. світ, 2000. – 131 с.

94. Гуляк А. Б. Становлення українського історичного роману / А. Б. Гуляк. – Київ : Міжнар. фінансова агенція, 1997. – 293 с.

95. Гуляк А. Б. Українська література кінця XIX – початку XX століття / А. Б. Гуляк, П. П. Хропко // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 1. – С. 23–30.

96. Гундорова Т. І. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму / Т. І. Гундорова. – Львів : Час, 1997. – 269 с.

97. Гундорова Т. І. Ранній український модернізм: до проблеми естетичної свідомості / Т. І. Гундорова // Радянське літературознавство. – 1989. – № 12. – С. 3–7.

98. Гундорова Т. І. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку XX ст. / Т. І. Гундорова // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст. – Київ : Наук. думка, 1991. – С. 166–191.

99. Гунчак Т. Україна: перша половина XX століття: Нариси політичної історії / Т. Гунчак. – Київ : Либідь, 1993. – 288 с.

100. Дей О. І. Словник українських псевдонімів і криптонімів (XVI–XX ст.) / О. І. Дей. – Київ : Наук. думка, 1969. – 559 с.

101. Дем'янівська Л. С. Українська радянська драматургія: (Тенденції сучасного розвитку) / Л. С. Дем'янівська, Г. Ф. Семенюк. – Київ : Вища шк. ; Вид-во при Київ. держ. ун-ті, 1987. – 160 с.

102. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. / І. О. Денисюк. – Львів : Акад. експрес, 1999. – 276 с.

103. Дечева А. М. Заньковецкая в Екатеринодаре (По материалам театральных рубрик дореволюционной региональной прессы) / А. Дечева. // Донецкий вісник Наукового товариства ім. Шевченка. – Донецьк, 2005. – Т. 8 : Історія. – С. 127–132.

104. Дніпрова Чайка. Вибрані твори / Дніпрова Чайка. – Київ : Дніпро, 1987. – 279 с.

105. Дунай П. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. / П. Дунай // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 3. – С. 105–114; № 4. – С. 71–83; № 5. – С. 74–84.

106. Жулинський М. Г. Вірю в силу духа: Іван Франко, Леся Українка і Михайло Грушевський у боротьбі за піднесення політичної і національної свідомості української людності / М. Г. Жулинський. – Луцьк : Медіа : Надстир'я, 1999. – 102 с.

107. Задорожна Л. М. Євген Гребінка: Літературна постать / Л. М. Задорожна. – Київ : Твім інтер, 2000. – 160 с.

108. Зеров М. Українське письменство / М. Зеров ; упоряд. М. Сулима ; післямова М. Москаленка. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 1301 с.

109. Есенин С. Собрание сочинений : в 3 т. / С. Есенин. – Москва : Правда, 1983. – Т. 1. – 432 с.

110. Єфремов С. О. Історія українського письменства / С. О. Єфремов. – Київ : Феміна, 1995. – 608 с.

111. Иловайский Д. И. Очерки отечественной истории / Д. И. Иловайский. – Москва : Мысль, 1995. – 510 с.

112. Ільницький М. У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогади / М. Ільницький. – Львів : Автограф, 2005. – 552 с.

113. Історичні постаті України: Історичні нариси : зб. / упоряд. та авт. вступ. ст. О. В. Болдирев. – Одеса : Маяк, 1993. – 384 с.

114. Історія українського козацтва : нариси : у 2 т. / редкол.: В. А. Смолій (відп. ред.) та ін. – Київ : Києво-Могилянська акад., 2006–2007. – Т. 1. – 800 с.; Т. 2. – 724 с.

115. Історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича. – Київ : Либідь, 1994. – 656 с.

116. Історія української літератури ХХ ст. : у 2 кн. / за ред. В. Г. Дончика. – Київ : Либідь, 1993. – Кн. 1 : 1910–1930-ті роки. – 782 с.

117. Історія української літератури (кінець ХІХ – початок ХХ століття) / за ред. Н. Й. Жук, В. М. Лесина, С. М. Шаховського. – Київ : Вища шк., 1978. – 391 с.

118. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. : підручник для студентів вищ. навч. закл. – Київ : Либідь, 2005–2006. – Кн. 1. – 624 с.; Кн. 2. – 496 с.

119. Історія української літератури кінця XIX – початку XX століття : підручник / за ред. П. П. Хропка. – Київ : Вища шк., 1991. – 511 с.

120. Історія української літератури : у 2 т. / редкол.: І. О. Дзевєрін (гол.) та ін. ; АН УРСР, Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Наук. думка, 1987. Т. 1 : Дожовтнева література. – 631 с.

121. Історія української літературної критики. Дожовтневий період / М. Д. Бернштейн, Н. Л. Калениченко, П. М. Федченко та ін. ; АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Наук. думка, 1988. – 455 с.

122. Історія Української РСР : у 8 т., 10 кн. / А. Г. Шевелєв, М. І. Артеменко, Б. М. Бабій та ін. – Київ : Наук. думка, 1978. – Т. 3. – 608 с.

123. Казимиров О. А. Український аматорський театр (Дожовтневий період) / О. А. Казимиров. – Київ : Мистецтво, 1965. – 133 с.

124. Калениченко Н. Л. Соціально активна особистість в українській демократичній літературі кінця XIX – початку XX ст. / Н. Л. Калениченко. – Київ : Наук. думка, 1979. – 232 с.

125. Калениченко Н. Л. Українська література кінця XIX – початку XX століть: Напрями, течії / Н. Л. Калениченко. – Київ : Наук. думка, 1983. – 255 с.

126. Калениченко Н. Л. Українська проза початку XX ст. / Н. Л. Калениченко. – Київ : Наук. думка, 1964. – 450 с.

127. Кибальчич Н. Ескізи (З життя на селі) / Н. Кибальчич // Рідний край. – 1912. – № 37–39.

128. Кибальчич Н. Злочинець / Н. Кибальчич // Літературно-науковий вісник. – 1908. – Т. 43. – С. 451–465.

129. Клим'юк Ю. Про естетичну природу притчі / Ю. Клим'юк // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 28–31.

130. Клочек Г. У світлі вічних критеріїв (Про систему критеріїв оцінки літературного твору) / Г. Клочек. – Київ : Дніпро, 1989. – 224 с.

131. Кобилянська О. Твори : у 2 т. / О. Кобилянська. – Київ : Дніпро, 1988. – Т. 1. – 541 с.; Т. 2. – 598 с.

132. Ковалець Л. Драматизм соціальних і морально-психологічних конфліктів оповідання Леся Мартовича «Мужицька смерть» / Л. Ковалець // Слово і час. – 2005. – № 7. – С. 45–48.

133. Ковалів Ю. І. Скрипторій / Ю. І. Ковалів. – Київ : Біла Церква : Буква, 2004. – 172 с.

134. Кодак М. П. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця XIX – початку XX століття : автореф. дис. ...

д-ра філолог. наук: спец. 10.01.01 / Кодак Микола Пилипович ; НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 1997. – 40 с.

135. Козлов А. Духовні константи жанрів у драматургії / А. Козлов // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. пр. – Київ, 2005. – Вип. 22, ч. 2. – С. 18–31.

136. Козлов А. В. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів: навч. посібник / А. В. Козлов. – Київ : Вища шк., 1991. – 198 с.

137. Колесник П. Українське оповідання / П. Колесник // Антологія українського оповідання : у 4 т. – Київ : Держлітвидав УРСР, 1960. – Т. 1. – С. 5–28.

138. Коломієць Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого / Р. Г. Коломієць. – Київ : Мистецтво, 1984. – 100 с.

139. Конисский Г. История русов / Г. Конисский. – Репр. изд. 1846 г. – Київ : Дзвін, 1991. – 310 с.

140. Корифеї українського театру : зб. / упоряд., вступ. ст., приміт. І. О. Волошина. – Київ : Мистецтво, 1982. – 309 с.

141. Корпанюк М. «Слово. Хрест. Шабля» (Українське монастирсько-церковне, світське крайове літописання XVI–XVIII ст., компіляції козацького літописання XVIII ст. як історико-літературне явище) / М. Корпанюк. – Київ : Смолоскип, 2005. – 904 с.

142. Костомаров М. І. Біографічні нариси: для серед. та ст. шк. віку / М. І. Костомаров ; упоряд. і передм. В. О. Замлинського ; пер. з рос. М. М. Іляш. – Київ : Веселка, 1993. – 326 с.

143. Котляр М. Ф. Історія в життєписах : пер. з рос. / М. Ф. Котляр, В. А. Смолій. – Київ : Час, 1994. – 328 с.

144. Коцюбинська М. Х. Література як мистецтво слова / М. Х. Коцюбинська. – Київ : Наук. думка, 1965. – 323 с.

145. Коцюбинська М. Х. Образне слово в літературному творі / М. Х. Коцюбинська. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1960. – 188 с.

146. Коцюбинський М. М. Твори : в 3 т. / М. М. Коцюбинський. – Київ : Дніпро, 1979. – Т. 1. – 317 с.; Т. 2. – 287 с.; Т. 3. – 374 с.

147. Кравченко У. Вибрані твори / У. Кравченко. – Київ : Держлітвидав, 1958. – 499 с.

148. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя : монографія / О. В. Красильникова. – Київ : Либідь, 1999. – 208 с.

149. Крикуненко В. Г. «Філософ з головою хлопчика»: (за маловідомими сторінками творчої спадщини Валер'яна Поліщука): до 100-річчя від дня народження поета / В. Г. Крикуненко. – Москва : Вид. центр БУЛ, 1997. – 64 с. – (Бібліотека української літератури в Москві ; чис. 1).

150. Кропивницький М. Л. Драматичні твори / М. Л. Кропивницький ; упоряд. і приміт. В. М. Івашкова ; вступ. ст. Л. З. Мороз. – Київ : Наук. думка, 1990. – 603 с.

151. Кубинський М. Стильові особливості новел В. Стефаніка антивоєнного циклу / М. Кубинський // Дивослово. – 1995. – № 5–6. – С. 32–36.

152. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поезики / Ю. Б. Кузнецов. – Київ : Зодіак : ЕКО, 1995. – 304 с.

153. Кузнецов Ю. Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського / Ю. Б. Кузнецов. – Київ : Наук. думка, 1989. – 301 с.

154. Кузьменко В. І. Словник літературознавчих термінів : навч. посібник з літературознавства / В. І. Кузьменко. – Київ : Укр. письменник, 1997. – 230 с.

155. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії / Н. Кузякіна. – Київ : Рад. письменник, 1963. – 232 с.

156. Кулиш П. Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги «Народні оповідання Марка Вовчка» / П. Кулиш // Хрестоматія української літератури та літературної критики ХІХ ст. : у 3 кн. / упоряд., фахове ред., біогр. довідки, бібліогр. Н. Гаєвської. – Київ : ВІПОЛ, 1996. – Кн. 1. – С. 473–479.

157. Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас ; упоряд. М. Лабінський. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 917 с.

158. Лаврінчук В. Хворіти чужими болями (Штрихи до літературного портрета Олександра Катренка) / В. Лаврінчук // Українська література в загальноосвітній школі. – 2000. – № 5. – С. 51–54.

159. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.

160. Лесин В. Василь Стефанік і українська проза кінця ХІХ ст. : конспект лекцій спецкурсу / В. Лесин. – Чернівці : Вид-во Чернів. ун-ту, 1965. – 85 с.

161. Лесин В. Композиція і сюжет художнього твору : лекція / В. Лесин. – Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1960. – 48 с.

162. Лесин В. Словник літературознавчих термінів / В. Лесин, О. Пулинець. – Київ : Рад. шк., 1965. – 431 с.

163. Листи Івана Мазепи. 1687–1691 : у 2 т. / упоряд. В. Станіславський. – Київ : Ін-т історії України НАН України, 2002. – Т. 1. – 480 с.

164. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ : Академія, 2007. – Т. 1. – 608 с.

165. Літературознавчий словник-довідник / О. Астаф'єв, З. Бичко, Б. Бірчак та ін. ; ред. Р. Т. Гром'як та ін. – Київ : Академія, 1997. – 752 с.
166. Літопис руський / пер. з давньорус. Л. Є. Махновця ; відп. ред. О. В. Мишанич. – Київ : Дніпро, 1989. – 591 с.
167. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – Москва : Искусство, 1970. – 384 с.
168. Ляхова Ж. Національні і загальнолюдські ідеали в новелі В. Стефаніка «Марія» / Ж. Ляхова // Дивослово. – 1993. – № 11. – С. 3–6.
169. Макаров А. М. Світло українського Бароко / А. М. Макаров. – Київ : Мистецтво, 1994. – 288 с.
170. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру (Зустрічі, творча праця) / І. О. Мар'яненко. – Київ : Мистецтво, 1953. – 184 с.
171. Мелешко В. Спроби Панаса Мирного в жанрі драматургії / В. Мелешко // Рідний край. – 2005. – № 2. – С. 66–70.
172. Мельничук Б. І. Випробування істиною: Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення) / Б. І. Мельничук. – Київ : Академія, 1996. – 272 с.
173. Микитась В. Давньоукраїнські студенти і професори / В. Микитась. – Київ : Абрис, 1994. – 288 с.
174. Митці України : енцикл. довідник / упоряд.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; за ред. А. В. Кудрицького. – Київ : УЕ, 1992. – 848 с.
175. Моклиця М. Покритка в творчості Шевченка (Психоаналітична інтерпретація) / М. Моклиця // Слово і час. – 2000. – № 3. – С. 24–31.
176. Мороз З. П. В боротьбі за реалізм: Дослідження з історії української літератури / З. П. Мороз. – Київ : Дніпро, 1966. – 349 с.
177. Мороз З. П. Українська драматургія другої половини XIX ст. (короткий огляд розвитку театру і творчості класиків драматургії М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого) : посібник / З. П. Мороз. – Київ : Рад. шк., 1950. – 80 с.
178. Наєнко М. К. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література / М. К. Наєнко. – 2-ге вид., зі змін. й доп. – Київ : Промісвіта, 2000. – 378 с.
179. Наєнко М. К. Українське літературознавство. Школи. Напрями. Тенденції / М. К. Наєнко. – Київ : Академія, 1997. – 320 с.
180. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – Київ : Мистецтво, 1985. – 365 с.
181. Наливайко Д. С. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Д. С. Наливайко // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 44–48.

182. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу / Д. С. Наливайко. – Київ : Дніпро, 1988. – 395 с.

183. Науменко Н. В. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця XIX – початку XX століть : монографія / Н. В. Науменко. – Київ : НУХТ, 2005. – 204 с.

184. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / Ф. Ницше. – Ленинград : Сирин, 1990. – Кн. 2. – 416 с.

185. Нікольченко М. В. В'ячеслав Потапенко – український письменник кубанської діаспори / М. В. Нікольченко // Вісник Таврійської фундації (Осередку вивчення української діаспори) : літ.-наук. зб. – Київ : Херсон : Просвіта, 2006. – Вип. 2. – С. 40–52.

186. Нікольченко М. В. З когорти призабутих (В'ячеслав Потапенко) / М. В. Нікольченко // Українська культура: питання історії, теорії, методики : зб. матеріалів Всеукр. наук. конф. студентів і молодих учених : у 2 ч. – Херсон : Вид-во ХДУ, 2005. – Ч. 1. – С. 81–85.

187. Нікольченко М. В. Інтерпретація вічних образів у лібрето опери на дві дії «Ісус і Сатана» В'ячеслава Потапенка / М. В. Нікольченко // Історико-літературний журнал. – 2010. – № 18. – С. 205–210.

188. Нікольченко М. В. Мала проза В'ячеслава Потапенка крізь виміри стилю / М. В. Нікольченко // Наукові записки. Серія : Літературознавство. – Тернопіль, 2005. – Вип. 18. – С. 75–87.

189. Нікольченко М. В. Митець і реальність у драматичних творах В'ячеслава Потапенка («Король Лір», «Падучі зорі») / М. В. Нікольченко // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. – Харків, 2011. – Вип. 61, № 936. – С. 288–295.

190. Нікольченко М. В. Мотив спокути в оповіданні В'ячеслава Потапенка «Злодій» / М. В. Нікольченко // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. пр. – Київ, 2008. – Вип. 32, ч. 1. – С. 120–131.

191. Нікольченко М. В. Парадигма духовності в драматургії В'ячеслава Потапенка / М. В. Нікольченко // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. пр. – Київ, 2006. – Вип. 24, ч. 1. – С. 519–526.

192. Нікольченко М. В. Проблема української духовності в публіцистиці В'ячеслава Потапенка / М. В. Нікольченко // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. пр. – Київ, 2005. – Вип. 21, ч. 1. – С. 551–559.

193. Нікольченко М. В. Реалізація уснопоетичної традиції в ескізі В'ячеслава Потапенка «Над кручею» / М. В. Нікольченко // Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Серія : Філологія. – Маріуполь, 2009. – Вип. 2. – С. 120–126.

194. Нікольченко М. В. Творчість В'ячеслава Потапенка (еволюція проблематики і поетики) : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / Нікольченко Марія Владиславівна ; КНУ ім. Т. Шевченко. – Київ, 2008. – 22 с.

195. Нікольченко М. В. Фольклорні мотиви у творчості В'ячеслава Потапенка / М. В. Нікольченко // Актуальні проблеми філології: мовознавство, літературознавство, методика викладання філологічних дисциплін : зб. наук. статей : у 2 т. – Маріуполь : Бізнес-ціль, 2010. – Т. 2 : Літературознавство. Методика викладання філологічних дисциплін. – С. 174–179.

196. Нікольченко М. В. Художнє осмислення історії у драмі В'ячеслава Потапенка «Мазепа» / М. В. Нікольченко // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія. – Маріуполь, 2010. – Вип. 2. – С. 51–59.

197. Нікольченко М. В. Художня реалізація проблематики в нарисах В'ячеслава Потапенка «Жаби» та «Казка старого kota» / М. В. Нікольченко // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. пр. – Київ, 2005. – Вип. 22, ч. 2. – С. 411–418.

198. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ / Л. А. Новиков. – Москва : Рус. яз., 1988. – 300 с.

199. Огоновський О. Історія літератури руської. Період новий. Б. Проза [Рец. на вид.] // Зоря. – 1893. – Чис. 11. – С. 216.

200. Оліфіренко В. Чи буде вивчатись у школі творчість українських письменників східної діаспори? / В. Оліфіренко // Українська література в загальноосвітніх школах. – 2001. – № 1. – С. 26–36.

201. Ортега-і-Гассет Х. Думки про роман / Х. Ортега-і-Гассет // Слово і час. – 1994. – № 4–5. – С. 96–106.

202. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / С. Д. Павличко. – Київ : Либідь, 1997. – 360 с.

203. Петров В. Історія української літератури / В. Петров. – Мюнхен ; Львів, 1994. – 330 с.

204. Петрусь З. Замітки критичні. Нові українські книжки / З. Петрусь // Зоря. – 1889. – Чис. 1. – С. 12–13.

205. Письменники Радянської України (1917–1987) : бібліогр. довідник / упоряд. В. К. Коваль, В. П. Павловська. – Київ : Рад. письменник, 1988. – 412 с.

206. Піскун І. Р. М. Л. Кропивницький – організатор, режисер, актор українського театру / І. Р. Піскун. – Київ : Кн. палата України, 2000. – 168 с.

207. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 272 с.

208. Полонська-Василенко Н. Історія України : у 2 т. / Н. Полонська-Василенко. – Київ : Либідь, 1992. – Т. 2 : Від середини XVII століття до 1923 року. – 608 с.
209. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – Київ : АртЕк, 1998. – 727 с.
210. Потапенко Вячеслав // Енциклопедія українознавства. Словникова частина : в 11 т. / гол. ред. В. Кубійович. – Перевид. в Україні. – Львів : Наук. т-во ім. Шевченка у Львові, 1996. – Т. 6. – С. 2278.
211. Потапенко В. Злодій. Різдвяне оповідання. / В. Потапенко // Літературно-науковий вісник. – 1900. – Т. 9, кн. 1–3. – С. 47–60.
212. Потапенко В. Король Лір. Сцена-монолог / В. Потапенко. – Катеринодар, 1912. – 9 с.
213. Потапенко В. Над кручею. Ескіз / В. Потапенко. – Київ : Изд. книгопродавця Гомолинського, 1889. – 25 с.
214. Потапенко В. На нові гнізда / В. Потапенко // Антологія українського оповідання : у 4 т. – Київ : Держ. вид-во художньої літ., 1960. – Т. 2. – С. 47–54.
215. Потапенко В. Перша карна справа. Оповідання / В. Потапенко // Зоря. – 1892. – Чис. 21. – С. 407–410.
216. Потапенко В. Чабан. Оповідання / В. Потапенко. – Харків : Книгоспілка, 1927. – 23 с.
217. Потапенко В. Чарівниця (оповідання мого діда) / В. Потапенко // Літературно-науковий вісник. – 1899. – Т. 5, кн. 1–3. – С. 262–271.
218. Потапенко В. Чубатий / В. Потапенко // Зоря. – 1889. – Чис. 12. – С. 193–195.
219. Потебня О. Естетика і поетика слова : зб. / О. Потебня. – Київ : Мистецтво, 1985. – 302 с.
220. Рігельман О. І. Літописна оповідь про Малу Росію та її народ і козаків узагалі / О. І. Рігельман ; вступ. ст., упоряд. та прим. П. М. Саса, В. О. Щербака. – Київ : Либідь, 1994. – 768 с.
221. Рудяков Н. А. Поетика, стилістика художественних произведений / Н. А. Рудяков. – Симферополь : Таврия, 1993. – 144 с.
222. Самійленко В. І. Твори: Поезія; Драматичні твори; Проза / В. І. Самійленко. – Київ : Дніпро, 1990. – 687 с.
223. Семенчук І. Р. Мистецтво композиції і характер / І. Р. Семенчук. – Київ : Вища шк., 1974. – 136 с.
224. Семенчук І. Р. Мистецтво портрета / І. Р. Семенчук. – Київ : Київ. ун-т, 1995. – 188 с.
225. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років: Нове осмислення драматургічних явищ одного з найбагатших і непростих ета-

пів в історії національної літератури і культури : посіб. для вчителя / Г. Ф. Семенюк. – Київ : Проза, 1993. – 204 с.

226. Сивокінь Г. Визначеність таланту: Літературно-критичні нариси / Г. Сивокінь. – Київ : Молодь, 1978. – 174 с.

227. Ставицький О. Ф. Українська драматургія початку ХХ століття / О. Ф. Ставицький. – Київ : Наук. думка, 1964. – 126 с.

228. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки) / Л. Старицька-Черняхівська // Триста років українського театру. 1916–1919 та інші праці / Д. Антонович та ін. ; підгот. текстів, ред. і передм. Г. Ф. Семенюка, Л. С. Дем'янівської. – Київ : ВПІ, 2003. – С. 269–353.

229. Стефаник В. Новели / В. Стефаник. – Ужгород : Карпати, 1977. – 176 с.

230. Сильові тенденції української літератури ХХ століття : зб. / упоряд. Н. М. Шумило ; наук. ред. В. Г. Дончик. – Київ : Фоліант, 2004. – 284 с.

231. Субтельний О. Мазепинці. Український сепаратизм на початку ХVІІІ ст. / О. Субтельний ; пер. з англ. В. Кулика. – Київ : Либідь, 1994. – 239 с.

232. Субтельний О. Україна: історія / О. Субтельний ; пер. з англ. Ю. І. Шевчука ; Вступ. ст. С. В. Кульчицького. – 3-тє вид., перероб. і доп. – Київ : Либідь, 1993. – 718 с.

233. Сулима М. М. ГрѢхи розмаїтї: епитимійні справи ХVІІ–ХVІІІ ст. / М. М. Сулима. – Київ : Фенікс, 2005. – 256 с.

234. Сулима М. М. Книжниця у семи розділах: літературно-критичні статті й дослідження / М. М. Сулима. – Київ : Фенікс, 2006. – 424 с.

235. Сулима М. М. Українська драматургія ХVІІ–ХVІІІ ст. / М. М. Сулима. – Київ : Фоліант: Стилос, 2005. – 368 с.

236. Теорія літератури : підручник для вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Е. М. Васильєв ; за ред. О. А. Галича. – Київ : Либідь, 2001. – 486 с.

237. Тесленко А. Ю. Прозові твори; Драматичні твори; Вірші; Листи / А. Ю. Тесленко ; ред. кол.: І. О. Дзевєрін (гол.) та ін. – Київ : Наук. думка, 1988. – 477 с.

238. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства : підручник / А. О. Ткаченко. – Київ : Київ. ун-т, 2003. – 448 с.

239. Ткачук М. П. Модерністський дискурс лірики й новел Богдана Лепкого. Дослідження / М. П. Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – 127 с.

240. Ткачук М. П. Наративний світ новели «Злодій» Василя Стефаника крізь призму експресіоністської поетики / М. П. Ткачук // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. пр. – Київ, 2005. – Вип. 22, ч. 2. – С. 31–54.

241. Тургенев И. С. Рудин. Накануне / И. С. Тургенев. – Москва : Сов. Россия, 1986. – 272 с.
242. Українка Л. Зібрання творів : у 12 т. / Л. Українка ; упоряд. і прим. О. В. Мишанича. – Київ : Наук. думка, 1975–1979.
243. Українська драматургія першої половини XIX століття. Мало-відомі п'єси / вступ. ст., підгот. текстів та прим. В. Є. Шубравського. – Київ : Держлітвидав, 1958. – 428 с.
244. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / редкол. І. О. Дзевєрін (гол.) та ін. – Київ : Наук. думка, 1989. – 688 с.
245. Украинская труппа Т. П. Колесниченко и Д. А. Гайдамаки // Киевская мысль. – 1916. – 4 июня.
246. Український драматичний театр. Нариси історії : в 2 т. / за ред. М. Т. Рильського. – Київ : Наук. думка, 1967. – Т. 1 : Дожовтневий період. – 519 с.
247. Філатова О. Імпресіонізм в українській прозі початку XX ст. / О. Філатова // Слово і час. – 1999. – № 6. – С. 32–35.
248. Франко І. Я. З останніх десятиліть XIX віку // Зібрання творів : у 50 т. / І. Я. Франко. – Київ : Наук. думка, 1982. – Т. 41. – С. 471–530.
249. Франко І. Я. Старе й нове в сучасній українській літературі // Зібрання творів : у 50 т. / І. Я. Франко. – Київ : Наук. думка, 1982. – Т. 35. – С. 91–111.
250. Франко І. Я. Українсько-руська (малоруська) література // Зібрання творів : у 50 т. / І. Я. Франко. – Київ : Наук. думка, 1982. – Т. 41. – С. 74–100.
251. Фромм Е. Бегство от свободы : пер. с англ. / Е. Фромм ; общ. ред. и послесл. П. С. Гуревича. – Москва : Прогресс, 1989. – 271 с.
252. Хализев В. Г. Драма как род литературы: (Поэтика, генезис, функционирование) / В. Г. Хализев. – Москва : Искусство, 1988. – 364 с.
253. Хороб С. І. Українська драматургія: кризь виміри часу : зб. ст. / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. – 200 с.
254. Хороб С. І. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) : монографія / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.
255. Хороб С. І. Українська релігійна драма кінця XIX – початку XX століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність : монографія / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2001. – 144 с.
256. Хроніка. Об'єднання письменників, що пишуть українською мовою // Плуг. – 1928. – № 12. – С. 75.

257. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський. – Тернопіль : Презент : Феміна, 1994. – 480 с.
258. Чижевський Д. Реалізм в українській літературі / Д. Чижевський // Слово і час. – 1998. – № 2. – С. 8–13.
259. Чумаченко В. К. Казачья літературная Голгофа (кубанские писатели, историки и журналисты – жертвы политических репрессий) / В. К. Чумаченко // Третьи кубанские литературно-исторические чтения : материалы науч.-практ. конф. (доклады, науч. сообщения, публикации). – Краснодар, 2001. – С. 255–266.
260. Чумаченко В. К. Кубань в житті і творчості Симона Петлюри / В. К. Чумаченко // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. – Донецьк : Схід. вид. дім, 2005. – Т. 8. – С. 78–88.
261. Шерех Ю. Третя сторожа: література, мистецтво, ідеології / Ю. Шерех. – Київ : Дніпро, 1993. – 590 с.
262. Шляхова Н. М. Емоції і художня творчість / Н. М. Шляхова. – Київ : Мистецтво, 1981. – 102 с.
263. Шумило Н. Від соціальних настроїв до літературних / Н. Шумило // Слово і час. – 1996. – № 6. – С. 84–87.
264. Шумило Н. До проблеми «ліризації» української прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Н. Шумило // Проблеми історії та теорії української літератури. – Київ : Наук. думка, 1991. – С. 252–253.
265. Шумило Н. На шляху до великої прози / Н. Шумило // Стильові тенденції української літератури ХХ століття : зб. / упоряд. Н. М. Шумило ; наук. ред. В. Г. Дончик. – Київ : Фоліант, 2004. – С. 156–180.
266. Шумило Н. Під знаком національної самобутності : монографія / Н. Шумило. – Київ : За друга, 2003. – 355 с.
267. Энциклопедический словарь по истории Кубани. С древнейших времен до октября 1917 года / сост., науч. ред. Б. А. Трехбратов. – Краснодар, 1997. – 820 с.
268. Юнг К.-Г. Архетип и символ / К.-Г. Юнг. – Москва : Мир, 1974. – 265 с.
269. Юнг К.-Г. Психологические типы / К.-Г. Юнг. – Минск : Попурри, 1998. – 656 с.
270. Яновська Л. О. Твори : в 2 т. / Л. О. Яновська ; упоряд. Н. Шумило. – Київ : Дніпро, 1991. – Т. 2 : Драматичні твори. – 712 с.
271. Яременко В. Панорама української літератури ХХ ст. / В. Яременко // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : в 4 кн. / упоряд. В. Яременко. – Київ : Аконіт, 2001. – Кн. 1. – С. 15–44.

Наукове видання

Марія Нікольченко

**ПОСТАТЬ В'ЯЧЕСЛАВА ПОТАПЕНКА В УКРАЇНСЬКІЙ
ЛІТЕРАТУРІ ПОМЕЖІВ'Я ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ**

Монографія

Літературний редактор:

Нікольченко Тамара Марківна, кандидат філологічних наук,
доцент, доцент кафедри слов'янської філології та перекладу
Маріупольського державного університету

Керівник видавничого проекту *В. І. Зарицький*
Комп'ютерний дизайн *О. П. Щербина*

Підписано до друку 19.01.2022. Формат 60х84 ¹/₁₆.
Ум. друк. арк. 10,57. Обл.-вид. арк. 9,81.
Тираж 300.

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»,
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єктів видавничої справи ДК № 3981 від 15.02.2011.
03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1.
тел./факс (044) 247-93-37; (050) 462-95-48
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net