



"Я хотів зробити так, щоб, коли мій читач згодом буде чути слова «українська література», у нього з'явилися впевнений погляд на життя, радісна усмішка, трішки драйву...

А особисто для мене українська література – це моє життя. Я не займаюсь бізнесом або чимось таким. Я займаюсь україністикою.

І не шкодую. Це розкішний світ, мені в ньому гарно й затишно".

Леонід Ушкалов



ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ
ДИСКУРС



ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНУ



ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ
ДИСКУРС

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНУ

Колективна монографія



Харківський національний педагогічний
університет імені Г. С. Сковороди
Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка
Університет імені Марії Кюрі-Склодовської в Любліні

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ
ДИСКУРС
ВІД БАРОКО
ДО
ПОСТМОДЕРНУ
Колективна монографія

Київ–Люблін–Харків
2020

УДК 821. 161. 2, 42 “16/20”

Л 64

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди
(протокол № 9 від 27 лютого 2020 року)

Вченою радою Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України
(протокол № 3 від 7 липня 2020 року)

Рецензенти:

Микола Григорович Жулинський,
доктор філологічних наук, професор, академік НАН України,
директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Петро Васильович Білоус,
доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури
Житомирського державного університету імені Івана Франка;

Костянтин Юрійович Голобородько,
доктор філологічних наук, професор, декан українського мовно-літературного
факультету імені Г. Квітки-Основ'яненка
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди;

Науковий редактор:

Наталія Микитівна Левченко,
доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та журналістики
імені професора Леоніда Ушкалова
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

Редактор англomовних анотацій:

Оксана Віталіївна Зосімова,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри практики англійського усного
і писемного мовлення Харківського національного педагогічного університету
імені Г. С. Сковороди

Колектив авторів:

Тетяна Бовсунівська, Світлана Бойко, Юлія Григорчук, Тетяна Геть, Леся Демська-Будуляк, Євген Джиджора, Дмитро Єсипенко, Оксана Зосімова, Архiepіскоп Ігор Ісиченко, Анастасія Катюжинська, Роман Кисельов, Богдана Криса, Наталія Левченко, Олена Лямпрехт, Олена Маленко, Ольга Матвєєва, Анжела Матюценко, Раїса Мовчан, Олена Муслієнко, Ігор Набитович, Євген Нахлік, Оксана Нахлік, Ольга Новик, Геннадій Нога, Любов Печерських, Марина Повар, Каринна Сардарян, Лариса Семенюк, Оксана Сліпушко, Валентина Соболев, Віра Суліма, Микола Суліма, Руслан Ткачук, Леонід Ушкалов, Назар Феодорак, Наталія Цірка, Світлана Шуміло.

Л 64 Літературознавчий дискурс від бароко до постмодерну: Колективна монографія / Упорядник, науковий редактор Н. Левченко. Київ–Люблін–Харків: Майдан, 2020. 602 с.

ISBN 978-83-926699-7-5 (Польща)

ISBN 978-966-372-811-7 (Україна)

Колективна монографія висвітлює спектр питань, пов'язаних з актуальними проблемами української літератури ХІ–ХХІ століть. Акцентується увага на літературознавчому дискурсі професора Леоніда Ушкалова, коло наукових зацікавлень якого охоплювало розвиток літературного процесу від бароко до постмодерну. Не вичерпавши свій науковий потенціал, професор Л. Ушкалов раптово пішов у засвіти. Літературознавці України і зарубіжжя у колективній монографії здійснили спробу продовжити вивчення літературознавчих питань, наближених до наукової концепції Леоніда Ушкалова. Досліджуються окремі аспекти творчості Митрополита Іларіона Київського, Іллі Мороховського, Мелетія Смотрицького, Григорія Сковороди, Миколи Костомарова, Панаса Мирного, Івана Франка, Леся Курбаса, Миколи Лазорського, Олександра Довженка, Віри Вовк, Ірини Жиленко та ін. Зокрема, увага науковців акцентується на проблемах автора, канону, поетичного коду й декодування, ідентичності Майдану тощо.

Монографію адресовано літературознавцям, культурологам, релігієзнавцям, педагогам, усім, хто цікавиться розвитком української літератури від давнини до сучасності.

ISBN 978-83-926699-7-5 (Польща)

ISBN 978-966-372-811-7 (Україна)

УДК 821. 161. 2, 42 “16/20”

© Автори, 2020

UDC 821. 161. 2, 42 “16/20”

D 63

Recommended for publication by the Academic Council
of H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
(Protocol No. 9, 27 February 2020);

by the Academic Council of T. H. Shevchenko Institute of Literature
of the National Academy of Sciences of Ukraine (Protocol No. 3, 7 July 2020)

Reviewers:

Mykola Hryhorovych Zhulynskyi,

Habilitated Doctor of Philology, Professor, Academician of the NAS of Ukraine,
Director of T. H. Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine

Petro Vasylovych Bilous,

Habilitated Doctor of Philology, Professor at the Department of Ukrainian Literature,
Ivan Franko Zhytomyr State University

Kostiantyn Yuriiovych Holoborodko,

Habilitated Doctor of Philology, Professor,
Dean of H. F. Kvitka-Osnovianenko Ukrainian Language and Literature Faculty,
H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

Scholarly Editor:

Nataliia Mykytivna Levchenko,

Habilitated Doctor of Philology, Professor at
Leonid Ushkalov Department of Ukrainian Literature and Journalism,
H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

Editor of English-language abstracts:

Oksana Vitaliivna Zosimova,

PhD in Philology, Associate Professor at the Department of Practice of Oral and Written
English,

H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

Колектив авторів:

*Tetiana Bovsunivska, Svitlana Boiko, Yuliia Hryhorchuk, Tetiana Getz, Lesia Demska-Budzu-
liak, Yevhen Dzhydzhora, Dmytro Yesypenko, Oksana Zosimova, Archbishop Ihor Isichenko,
Anastasiia Katiuzhynska, Roman Kyselov, Bohdana Krysa, Nataliia Levchenko, Olena Liam-
prekht, Olena Malenko, Olha Matvieieva, Anzhela Matiushchenko, Raisa Movchan, Olena
Musliienko, Ihor Nabytovych, Yevhen Nakhlik, Oksana Nakhlik, Olha Novyk, Hennadii Noha,
Liubov Pecherskykh, Maryna Povar, Karynna Sardarian, Larysa Semeniuk, Oksana Slipush-
ko, Valentyna Sobol, Vira Sulyma, Mykola Sulyma, Ruslan Tkachuk, Leonid Ushkalov, Nazar
Fedorak, Nataliia Tsirka, Svitlana Shumilo.*

D 63 Discourse of Literary Studies from the Baroque to Postmodernism: A col-
lective monograph / Compiled and edited by Nataliia Levchenko. Kyiv—Lublin—
Kharkiv: Maidan, 2020. 602 c.

ISBN 978-83-926699-7-5 (Poland)

ISBN 978-966-372-811-7 (Ukraine)

The collective monograph covers a wide range of topical issues concerning the development of Ukrainian literature in the 11th–21st centuries. Special emphasis is placed on Professor Leonid Ushkalov's literary studies whose research interests encompassed a great variety of subjects related to the literary process from the Baroque to Postmodernism. Professor Ushkalov passed away unexpectedly, having many new research plans and ideas. In this collective monograph Ukrainian and foreign literary scholars make an attempt to continue the study of topics close to Leonid Ushkalov's research interests and academic concept. The authors of the monograph discuss some aspects of literary works by Metropolitan Ilarion of Kyiv, Illia Morokhovskiy, Meletii Smotrytskyi, Hryhorii Skovoroda, Mykola Kostomarov, Panas Myrnyi, Ivan Franko, Les Kurbas, Mykola Lazorskyi, Oleksandr Dovzhenko, Vira Vovk, Iryna Zhylenko, et al. In particular, the attention of the researchers is focused on the problems of the author, the canon, the poetic code and decoding, the Maidan identity, etc.

The monograph is intended for literary scholars, culturalologists, theologians, teachers and all readers who are interested in the development of Ukrainian literature from ancient times to the present.

ISBN 978-83-926699-7-5 (Poland)

ISBN 978-966-372-811-7 (Ukraine)

UDC 821. 161. 2, 42 “16/20”

© Authors, 2020

ЗМІСТ

Вступ	
Україна між Сходом і Заходом	
<i>Ушкалов Л.</i>	13

Розділ I Медієвістика: автор і канон

«Слово про закон і благодать» митрополита Київського Іларіона: Текст і контекст, автор і канон	
<i>Сулима В.</i>	18
«Слово про закон і благодать» митрополита Іларіона Київського як твір стилю «плетіння слівес»	
<i>Шуміло С.</i>	29
Exordium у києворуській агіографії XI–XIII ст.: різновиди авторських інтенцій до читача	
<i>Джиджора Є.</i>	42
Автор-традиціоналіст у середньовічному творі: форми взаємодії з читачем	
<i>Джиджора Є.</i>	55
До питання про жанровий контекст львівської «Просфонеми»	
<i>Федорак Н.</i>	67
Художнє декодування тексту та міжконфесійний контекст передмови до читача Іллі Мороховського у творі «Парнгопіа або utulenie uszczypliwego lamentu mniemanej cerkwie świętej wschodniej zmyślonego Theophila Orthologa»	
<i>Ткачук Р.</i>	78

З яких джерел перекладав «Євангельські читання» Мелетій Смотрицький? <i>Кисельов Р.</i>	94
Українське літературне бароко в сучасному науковому дискурсі: розвиток традицій та авторські новації <i>Семенюк Л.</i>	125
1726 рік у житті гетьмана (на підставі палеографічних студій) <i>Соболь В.</i>	137
Європейські поетики та емблематичні тексти як художньо-теоретичні підвалини української барокової епіграми <i>Бойко С.</i>	149
«Ключ розуміння» Іоанікія Галятовського: герменевтика назви і теорія чотирьох змістових вимірів тексту <i>Гетця Т.</i>	158
До питання про жанрові особливості польськомовної прози Лазаря Барановича та письменників його кола <i>Лямпрехт О.</i>	180
Автор чи екзегет: проблема творчості в давній українській літературі <i>Левченко Н.</i>	212

Розділ II

Проблеми української літератури в наукових студіях професора Леоніда Ушкалова

Література епохи раннього українського бароко в науковій концепції Леоніда Ушкалова <i>Сліпушко О., Катюжинська А.</i>	237
Бароковий мотив «марноти марнот» як об'єкт літературознавчих студій Леоніда Ушкалова <i>Зосімова О.</i>	248
Епістолярій Григорія Сковороди як предмет наукових зацікавлень Леоніда Ушкалова <i>Нога Г.</i>	261

Леонід Ушкалов – коментатор Повної академічної збірки творів Г. С. Сковороди <i>Сулима М.</i>	274
Персоналізований діалогічний дискурс професора Леоніда Ушкалова: «оприявлення» досвіду самопізнання (на матеріалі есеїв з книги «Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання») <i>Маленко О.</i>	286

Розділ III

Творчість Сковороди в контексті української барокової традиції та її вплив на нову, новітню й сучасну українську літературу

«Сад Божественних пісень» Григорія Сковороди: розмова поета з Богом <i>Криса Б.</i>	303
Топос полум'я в поетичному коді «Саду Божественних п'єсней» Григорія Сковороди <i>Архiepиcкoп Ігор Ісіченко.</i>	321
Образ серця в контексті художнього світомислення Григорія Сковороди і Віри Вовк <i>Григорчук Ю.</i>	329
Філософсько-антропологічні ідеї Григорія Сковороди у творчості Ірини Жиленко <i>Сардарян К.</i>	342

Розділ IV

Українська класична література

Видання української та австралійської літературної класики: варіативність творів, друк і «цифра», курка і яйце <i>Єсипенко Д.</i>	352
---	-----

Поет як трансцендентний медіатор в літературі романтизму <i>Бовсунівська Т.</i>	367
Повсякденність у поезиці творів Миколи Костомарова <i>Новик О.</i>	380
Жанрова специфіка щоденника Панаса Мирного <i>Матвєєва О.</i>	390
Лесь Курбас та Іван Франко: перетини творчих доль <i>Нахлік Є., Нахлік О.</i>	405
Вплив національних ідей Т. Шевченка на формування свідомості українців – учасників Першої світової війни <i>Цікра Н.</i>	444

Розділ V

Українська література XX ст.: автор і герой

Київ – культурна столиця України 1920-х років: події, люди, тексти <i>Мовчан Р.</i>	453
Архетипальна матриця кінодраматургії Олександра Довженка: автор і герой <i>Матюшенко А.</i>	470
Художня симфонія кайросу: роман Миколи Лазорського «Гетьман Кирило Розумовський» <i>Набитович І.</i>	480
Протиставлення культурно-ментальних патернів України та Росії у романі Миколи Лазорського «Гетьман Кирило Розумовський» <i>Набитович І.</i>	497
М. Хвильовий «Сентиментальна історія»: інверсія художнього смислу <i>Муслієнко О.</i>	515
Модифікація традиційного образу саду в канві поезики І. Виргана <i>Повар М.</i>	534

Модальність тексту в комунікативному просторі автор – текст – герой – читач <i>Печерських Л.</i>	543
Автор і герой у постмодерному романі <i>Левченко Н.</i>	567
Осмилення ідентичності Майдану митцями-учасниками Революції Гідності <i>Демська-Будзуляк Л.</i>	577
Відомості про авторів	591

CONTENTS

Introduction	
Ukraine between East and West	
<i>Leonid Ushkalov</i>	13

Part I

Medieval studies: The author and the canon

“The Sermon on Law and Grace” by Metropolitan Ilarion of Kyiv: Text and context, author and canon	
<i>Vira Sulyma</i>	18
“The Sermon on Law and Grace” by Metropolitan Ilarion of Kyiv as an example of the style of “interwoven words”	
<i>Svinlana Shumilo</i>	29
Exordium in the hagiography of Kyivan Rus in the 11 th –13 th centuries: The types of author’s intention to the reader	
<i>Yevhen Dzhydzhora</i>	42
Traditionalist author in a medieval literary work: Forms of interaction with the reader	
<i>Yevhen Dzhydzhora</i>	55
Towards the question about the genre context of the Lviv “Prosphonema”	
<i>Nazar Fedorak</i>	67
Artistic Decoding of the Text and Interconfessional Context of the Preface to the Reader in Illia Morokhovskyy’s Work “Παρηγορία albo Utulenie uszczypliwego Lamentu mniemanej Cerkwie Świętej wschodniej zmyślnego Theophila Orthologa”	
<i>Ruslan Tkachuk</i>	78
From which sources did Meletii Smotrytskyi translate the Gospel readings?	
<i>Roman Kyselov</i>	94
Ukrainian Literary Baroque in modern scientific discourse: Development of traditions and author’s innovations	
<i>Larysa Semeniuk</i>	125

The year 1726 in the life of the hetman (based on the paleographic studies) <i>Valentyna Sobol</i>	137
European poetics and emblematic texts as an artistic and theoretical foundation of Ukrainian Baroque epigrams <i>Svitlana Boiko</i>	149
“Key to Understanding” by Ioanykii Galiatovskiy: Hermeneutics of the title and theory of four semantic levels of the text <i>Tetiana Getz</i>	158
Towards a question of genre features of Polish prose by Lazar Baranovych and writers of his literary circle <i>Olena Liamprekht</i>	180
Author or exegete: the problem of creativity in Old Ukrainian literature <i>Nataliia Levchenko</i>	212

Part II

Issues of Ukrainian literature in Professor Leonid Ushkalov’s studies

Literature of the early Ukrainian Baroque in the scientific conception of Leonid Ushkalov <i>Oksana Slipushko, Anastasiia Katiuzhynska</i>	237
The Baroque motif “Vanitas Vanitatum” as an object of literary studies by Leonid Ushkalov <i>Oksana Zosimova</i>	248
Hryhorii Skovoroda’s letters as the subject of scientific interests of Leonid Ushkalov <i>Hennadii Noha</i>	261
Leonid Ushkalov as a commentator on <i>Complete works</i> of <i>Hryhorii Skovoroda</i> <i>Mykola Sulyma</i>	274
Professor Leonid Ushkalov’s personalized dialogic discourse: “Manifestation” of self-cognition experience (on the material of essays from the book “My Shevchenko Encyclopedia: From Self-Cognition Experience”) <i>Olena Malenko</i>	286

Part III

Hryhorii Skovoroda's works in the context of the Ukrainian Baroque tradition

Hryhorii Skovoroda's "The Garden of Divine Songs": The poet's talk with God <i>Bohdana Krysa</i>	303
Flame topos in the poetic code of "The Garden of Divine Songs" by Hryhorii Skovoroda <i>Ihor Isichenko, Archbishop</i>	321
The heart image in the context of the artistic worldview of Hryhorii Skovoroda and Vira Vovk <i>Yuliia Hryhorchuk</i>	329
Hryhorii Skovoroda's philosophical and anthropological ideas in Iryna Zhylenko's works <i>Karynna Sardarian</i>	342

Part IV

Ukrainian classical literature: Authors and genres

Scholarly editing of Ukrainian and Australian literary classics: Versions of works, printed and digital formats, chicken and egg <i>Dmytro Yesypenko</i>	352
The poet as a transcendent mediator in the literature of the Romantic period <i>Tetiana Bovsunivska</i>	367
Daily life in the poetics of Mykola Kostomarov's works <i>Olha Novyk</i>	380
Genre features of Panas Myrnyi's diary <i>Olha Matvieieva</i>	390
Les Kurbas and Ivan Franko: Crossings of creative destinies (personal contacts, reception) <i>Yevhen Nakhlik, Oksana Nakhlik</i>	405
The influence of Taras Shevchenko's national ideas on the formation of the consciousness of Ukrainians – participants in the First World War <i>Nataliia Tsikra</i>	444

Part V
Ukrainian literature of the 20th – 21st centuries:
The author and the hero

Kyiv as a cultural capital of Ukraine of the 1920s: Events, people and texts <i>Raisa Movchan</i>	453
The archetypal matrix of the cinematography of Oleksandr Dovzhenko: The author and the hero <i>Anzhela Matiushchenko</i>	470
Literary symphony of kairos: The novel “Hetman Kyrylo Rozumovskiy” by Mykola Lazorskyi <i>Ihor Nabytovych</i>	480
Contrasting cultural thought patterns of Ukraine and Russia in Mykola Lazorskyi’s novel “Hetman Kyrylo Rozumovskiy” <i>Ihor Nabytovych</i>	497
“A Sentimental Story” by M. Khvylovyi: Inversion of the artistic meaning <i>Olena Musliienko</i>	515
Modification of the traditional image of garden in I. Vyrhan’s poetics <i>Maryna Povar</i>	534
Modality of text in the communicative space ‘author – text – hero – reader’ <i>Liubov Pecherskykh</i>	543
Author and hero in the postmodern novel <i>Nataliia Levchenko</i>	567
The concept of the Maidan identity in the texts of artists who participated in the Revolution of Dignity <i>Lesia Demska-Budzuliak</i>	577
Information about the Authors	596

ВСТУП

Леонід Ушкалов

УКРАЇНА МІЖ СХОДОМ І ЗАХОДОМ

Урок з орієнтації на місцевості

Не сумніваюсь, дорогий читачу, що вам не раз доводилось і чути, і читати фразу «Україна між Сходом і Заходом». Радіо, телебачення, інтернет, газети, журнали, книги... Про «Україну між Сходом і Заходом» говорять і письменники, і вчені, і політики. Чим відрізняються їхні міркування на цю тему? По суті, нічим. Хіба що манерою думання, бо, як казав колись неперевершений іронік Володимир Державин: митець – це людина, в якій є і фантазія, і компетентність, учений – людина, в якій є лиш компетентність, а політик – людина, в якій немає ані того, ані іншого. Ясна річ, це стосується не тільки українських письменників, учених і політиків, бо фразу «Україна між Сходом і Заходом» мені доводилось читати і по-англійському («Ukraine between East and West»), і по-німецькому («Ukraine zwischen Ost und West»), і по-польському («Ukraina między Wschodem i Zachodem»), і по-російському («Украина между Востоком и Западом»), і по-сербському («Украјина између Истока и Запада»).

А що це означає по суті? Для письменника – не що інше, як спроба збагнути українську душу, для вченого – студії з ділянки компаративістики, для політика – система геополітичних координат. Та в усякому разі, це, як казав колись Михайло Драгоманов, «фатальний поділ цивілізації на західну та східну, тоді як насправді цивілізація одна». А ще мені здається, що в усіх тих міркуваннях десь глибоко-глибоко на дні зачалась розгубленість. Варто лиш поглянути на обкладинки книжок про «Україну між Сходом і Заходом». Беру в руки віденсько-бернський збірник 2000 року «Sprache und Literatur

der Ukraine zwischen Ost und West». Дизайн обкладинки – простір, поділений навпіл по вертикалі контрастними кольорами. Беру іншу книжку – виданий у Львові 2001 року збірник есеїв блискучого візантолога й українця Ігоря Шевченка «Україна між Сходом і Заходом: Нариси з історії культури до початку XVIII століття». Перед очима той самий простір, поділений навпіл по вертикалі контрастними кольорами... Оце він і є – візуальний образ України як питомого порубіжжя, такого собі сакраментального «між». Ні-ні, це не «дволикий Янус», чи, як сказав би Сковорода, «Janus disprosopos», – це химерна, плитка, ледь не зникаюча тінь.

І тут мені на пам'ять приходить стара книжка відомого шведського історика, перекладача й славіста Альфреда Єнсена «Taras Schewtschenko, ein ukrainisches Dichterleben», що побачила світ у Відні 1916 року. Вірніше, не так сама книжка, як її початкові слова: «Україна – це східноєвропейська мархія, невиразний пограничний край між Сходом і Заходом...» Україна-мархія, нічийне пограниччя, скіфський степ, по якому гуляють як не східні, так західні вітри... Певна річ, обкладинка, дизайнована як простір, поділений навпіл контрастними кольорами, пасувала б цій книжці просто ідеально. Але чому... чому для стороннього чоловіка, навіть для такого симпатика України, як Альфред Єнсен, моя Вітчизна постає в образі «невиразного пограничного краю між Сходом і Заходом»?

Мабуть, тому, що ми й самі собі не надто «виразні». Писав же колись Пантелеймон Куліш у листі до Олександри Милорадовичівни: «Живе німець по-німецьки, турок по-турецьки, англичанин по-англійськи і москович по-московськи; тільки наш брат, українець, носить навиворот свою одежу». Пройде ще кілька десятиліть, і генерал-хорунжий армії УНР Юрій Тютюнник з гіркою посмішкою згадає, як він «українізував» військові частини якогось гарнізону. Мовляв, я вийшов до багатотисячної юрби й сказав: «Українці, піднесіть руки!» Здійнялось кілька рук. Тоді я дав інший наказ: «Малороси, піднесіть руки!» Рук підвелось більше. Нарешті, я наказав: «Хахли, піднесіть руки!» На цей раз руки підвело добрих три четверті юрби. Коли ж я дав наказ: «Українці, малороси й хахли, піднесіть руки!» – руки звела вся юрба. Ось так.

Чи не звідси й оті безугавні хапливі пошуки геополітичних орієнтирів, такі характерні для сучасної України? Хоча, чому тільки для сучасної? По-моєму, для нас це «вічний» сюжет. Ось, наприклад, сцена Чигиринського генерального сейму 1650 року зі славетної «Історії русів». Козаки-переможці думають-гадають, під руку якого

монарха їм краще стати – польського, московського чи турецького. І хоч би на сміх хто сказав, що надіятись можна тільки на себе, на свій власний меч. Зрештою, що ж тут дивного, коли сам Хмельницький – один з найбільших революціонерів світу – починає промову з того, що протекція для України «не лише корисна, але майже необхідна, бо розсудлива людина чи добрий політик одразу помітить, що саме розташування нашого краю, відкритого навсібіч і незручного для укріплення, робить із нас іграшку незнаній долі й сліпого випадку». Що це? Прокляття географії? Може. Україна – благодатна земля, ласа для чужинців та ще й відкрита з усіх боків – ні тобі високих гір, ні тобі непролазних боліт, – усе як на долоні. Але це пояснення насправді нічого не пояснює, бо не одні ми живемо на рівнині. На рівнині живуть десятки народів. Значить, справа не в географії, справа в нас самих.

І ось тут я хотів би нагадати вам, дорогий читачу, ще одну сцену – на цей раз із роману Юрія Яновського «Чотири шаблі». Літній вечір. Париж. Сквер навпроти вежі Сен-Жак. На лавці сидять двоє: колишній повстанський маршал Михайло Остюк і таємничий чернець-чужинець. Вони розмовляють про далеку Україну. «У вас, – каже чернець, – добре вміють тільки умирати. Англійські журнали сімнадцятого століття виповнено портретами ваших гетьманів та полковників, військові спеціалісти вивчають їхні походи та переможні бої з поляками й турками, все йде до того, що на сторінку історії впливає новий могутній життєздатний народ, та все раптом летить шкереберть: гетьмани зникають, пропивши всі славні діла, полковники розкішно умирають, четвертовані, колесовані, на кіл посаджені, у мідних биках підсмажені, або стають московськими боярами, кличуть до себе воєвод і – ганьба! – стають рабами, незвоєвані, неподолані на полі бою, не примушені силою до покори». «Каже-те – добре вмирали?» – Остюк аж нахилився до ченця. «Умирали так, як ніхто в цілому світі не вмирав. У вас є якась гордість смерті...» «Чому ж вони не билися до загину?» «Вони були довірливі, коли ворог хотів їх ошукати, вони були нетривкі там, де треба було перчекати, вони були жалісливі там, де ворог удавав, що просить милості». Так-так, це той самий «героїзм перед лицем поразки», про який напише перегодом Наталя Кононенко-Мойл, як про основну прикмету наших козацьких дум – творів величних, неймовірно глибоких, красивих і сумних аж до моторошності. Я б сказав, що наше барокове XVII століття, а може, і вся історія – це якась прехимерна варіація на тему *ars bene moriendi* – «мистецтва добре вмирати».

У всякому разі, це «вічна» тема «великої Руїни», про яку писали і козацькі літописці, і Шевченко у своєму посланні «І мертвим, і живим...», і Валер'ян Поліщук у статті 1920 року «Як дивитись на мистецтво». Пам'ятаєте? «Найтяжче проходить соціальна революція на Україні, де борються два світи. Україна знову стала на старе історичне місце, де Схід стикається з Заходом, а через те, що Схід і Захід ніколи не можуть поладнати, Україна – «велика Руїна». Проте наш народ хоче бути Сходом, бо «ex oriente lux». Так! Ми тепер Схід, ми хочемо перекинути гнилий Захід, перевернути його банкові контори, як перекинув Христос в єрусалимському храмі міняльні столи з грішми». Саме з таких настроїв і виросла візія Хвильового про «азіатський ренесанс», про Аттілу, котрий «пройде з огнем і мечем м'ятежною грозою по ланах Європи»... Але ж Хвильовий – невинуватий романтик-«вітаїст». Людям, що мислили більш прагматично, як-от Сергій Пилипенко, здавалось, що український месіанізм Хвильового – то всього лиш «молодечий запал, а не реальні, продумані перспективи». Так-так, «ставка на азіатський ренесанс», – писав Пилипенко в 1926 році на шпальтах «Культури і побуту», – марна, бо «революційний рух східних народів є лише частка загального, а відродження Сходу – лише знаряддя для перевороту на Заході, і саме з цього у прийдешньому вільного Заходу маємо ми чекати на новий підйом культури, культури вже пролетарської, тимчасом як селянський Схід ще довгі десятиліття нидітиме в азіатчині». Чи не здається вам, дорогий читачу, що Сергій Пилипенко був «західником» не меншим за Хвильового? Що «психологічна Європа», без якої, як казав Хвильовий, «не обійдуться перші фаланги азіатського ренесансу», була його надією?..

А вже після Другої світової війни гасло «орієнтації на Європу» з новою силою зазвучить у програмних заявах діячів Мистецького українського руху. Здається, тільки мій земляк Іван Багряний був проти всіляких «орієнтацій». «Орієнтації, – казав він у 1946 році, – потребують старці, сліпці й заблукалі. Та ще мавпи», – а потім риторично питає: «І чому це Україна неодмінно повинна на когось орієнтуватися? Чому те не обов'язкове для інших, а обов'язкове для України? І хіба мало її й так орієнтують на ту «психологічну» Європу? Хіба, скажімо, цілий соціалізм і комунізм не є теж психологічною Європою?»

Не знаю, як вам, а мені імпонує пафос Багряного. Тим паче що «орієнтації» на Схід і на Захід проходять по живому тілу моєї Вітчизни. Маю на думці, зокрема, обридлий «міф Збруча», міф про наші

«Схід» і «Захід», тобто про те, що Галичина – то одне, а Наддніпрянська Україна – щось інше. І тут я пригадую, як у своїй «Книзі спостережень» Євген Маланюк писав: «...Ми маємо якийсь антиталант у справах міфотворчості, себто творені нами міфи звичайно не лише невдалі, а й позбавлені потрібної їм дози дійсності». І як красномовний приклад, поет наводив «міф Збруча», міф, який суперечив геть усьому, що він знав про Україну. До речі, це Шевченкова тема. Пам'ятаєте його чудові слова з повісті «Прогулянка...»? «Від берегів тихого Дону до крем'янистих берегів швидкоплинного Дністра одна й та сама земля, одна мова, один побут, одне обличчя народу; навіть пісні одні й ті самі. Наче одної матері діти».

Словом, коли я чую розмови наших письменників, учених і політиків про «східняків» і «західняків», про «Україну між Сходом і Заходом», на пам'ять мені приходить один епізод зі старої агіографії. Там чоловік, дивлячись на всілякі напасті, які обступають і його самого, і його рідний край, розгублено питає мудреця: «Отче, що мені робити?» «Стій», – відповідає старий. «Та де ж його стояти?» – знов питає той чоловік і чує у відповідь: «Стій там, де стоїш».

Розділ I

МЕДІЄВІСТИКА: АВТОР І КАНОН

УДК 82'01:099.5

Віра Сулима

ORCID – 0000-0002-1468-9553

«СЛОВО ПРО ЗАКОН І БЛАГОДАТЬ» МИТРОПОЛИТА КИЇВСЬКОГО ІЛАРІОНА : ТЕКСТ І КОНТЕКСТ, АВТОР І КАНОН

Подано результати ще одного прочитання «Слова про Закон і Благодать» митрополита Іларіона Київського – видатної літературної пам'ятки доби Середньовіччя. Текст проповіді розглянуто в руслі культурологічної інтертекстуальності. При окресленні текстуально-когнітивної залежності авторського тексту XI ст. від багато старших текстів біблійного канону, тобто при визначенні прототексту твору киеворуського автора, чи не вперше застосовано й формальний статистично-аналітичний метод. З'ясовано: митрополит Іларіон прийомом ампліфікації увів до своєї проповіді понад 300 цитат (точних або парафразованих) із 26 книг Біблії, що склало понад 50% тексту. Запропоновано прототекстом/прототипом проповіді Іларіона, надто в частині розкриття теми Закону і Благодаті через історію Агар і Сари, вважати старозавітну книгу Буття та Послання Апостола Павла до Галатів.

Ключові слова: Закон і Благодать, текст, канон, прототекст, ампліфікація, контекст, інтертекстуальність.

Vira Sulyma. “THE SERMON ON LAW AND GRACE” BY METROPOLITAN ILARION OF KYIV: TEXT AND CONTEXT, AUTHOR AND CANON

The paper presents the results of one more reading of “The Sermon on Law and Grace”, a notable literary work of the Middle Ages written by Metropolitan Ilarion of Kyiv. The research is based on the text version of the sermon published by Myroslav

Labunka in Rome in 1990 (the edition contains a photocopy of the 15th-century text version and its Ukrainian translation). The text of Ilarion's sermon is analyzed in terms of cultural intertextuality. For determining the textual-cognitive dependence of the author's 11th-century text from the much older texts of the biblical canon, that is, for identifying the prototext of the Ilarion's sermon under discussion, the formal statistical and analytical method has been applied. The research showed that the Kyivan author used more than 300 quotations (verbatim or paraphrased) from 26 Bible books that accounted for more than 50% of the text. According to the statistics, the author of "The Sermon on Law and Grace" based his work on the Books of Genesis and Leviticus, which form the ideological core of Judaism, that is Law, as well as on the Gospels of Matthew and Luke as sources of Grace originating from Jesus's teaching and mission. Although there are no direct quotations from the Epistle of Paul to the Galatians in "The Sermon on Law and Grace", this very book of the New Testament as well as the Old Testament book of Genesis can be considered the prototext/prototype of Ilarion's sermon, especially as it relates to the theme of Law and Grace through the story of Hagar and Sarah. However, the Bible books were prototypes for "The Sermon on Law and Grace" only to a certain extent. Much more relevant to the perception of the work at that time was the contemporary confessional context formed by Ilarion on the basis of the Old and the New Testament texts with the aim of establishing the Christian doctrine in the lands of Kyivan Rus.

Key words: Law and Grace, text, canon, prototext/prototype, amplification, context, intertextuality.

Вступ

Актуальність дослідження «Слова про Закон і Благодать» митрополита Київського Іларіона почасти умотивована плановою темою Відділу давньої української літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (2017–2021 рр), в рамках якої прототекст/текст/контекст розглядаються як інтерпретаційні стратегії дослідження давньої і модерної української літератури Х–XVIII ст. Становлення й особливості розвитку оригінальної церковної проповіді Київської Русі XI–XII ст., не в останню чергу й проповіді митрополита Іларіона, окреслювали Франко І., Грушевський М., Єфремов С. та інші вітчизняні історики літератури. У XX–XXI ст. твір митрополита Іларіона підпадав під увагу відомих сучасних медієвістів – Александрова О., Білоуса П., Левченко Н., Сліпушко О., Яременка В. та ін., котрі зробили різнопланові акценти у прочитанні старожитньої пам'ятки в пострадянській науці. Авторка студії захистила кандидатську дисертацію на тему «Свята Трійця в українській літературі XI–XV ст.: аспекти інтерпретації та художнього втілення»

(Київ, 2002 р.), де дослідила тему «Біблійна “префігурація” у богослов’ї Іларіона Київського» (як складову частину ширшої теми «Тринітарний аспект біблійної герменевтики XI–XII ст.»); зокрема було окреслено, що Митрополит Іларіон у «Слові про Закон і Благодать» з’ясовував сакральне тринітарне вчення на трьох смислових рівнях тексту – тілесному, душевному й духовному, при цьому духовний (символічно-алегоричний) рівень опрацьований найбільше (він присутній у назві, концепції, композиції, ідейно-образній тканині твору).

Важливий крок у дослідженні історії вітчизняної й зарубіжної біблійної герменевтики зроблено в монографії Н. Левченко; для нас особливо важливими є висновки розділу «Зразки біблійної ієрофанії у «Слові про Закон і Благодать» Іларіона» (Левченко, 2018: 119–125).

Враховуючи зроблене попередниками і спираючись на колективно здобутий літературознавчий досвід, у межах обраної теми плануємо продовжити поглиблене вивчення твору раннього Середньовіччя у світлі сучасних інтерпретаційних моделей комплексного аналізу, зокрема культурологічної інтертекстуальності. Зберігаємо увагу до окреслення історичного дискурсу, релігійно-конфесійної складової аналізованого тексту. З метою з’ясування когнітивної залежності авторського тексту, складеного в середині XI ст., від біблійного канону, ставимо перед собою завдання виявити конкретні апеляції Іларіона до книг Святого Письма, зокрема застосувавши статистично-аналітичний метод, що не раз практикував і Леонід Ушкалов, пам’ять якого вшановують автори колективної наукової монографії. Ще 2014 р., відповідаючи на своє ж запитання – «що таке наша література, починаючи від часів Хрещення й ледь не до самісінького кінця XVIII століття?», Леонід Ушкалов не без іронії відповів: «Наймичка богослів’я, чи пак, *ancilla theologiae*» (Ушкалов, 2014: 22). Для сучасних медієвістів процес богословсько-філологічного осмислення найстарших текстів залишається актуальним.

Результати дослідження

Підтвердженням тому, що києворуські проповідники ставали спадкоємцями традицій візантійської патристики, є творчість митрополита Київського Іларіона.

Назва твору митрополита Іларіона за списком XV ст. звучить так: «О Законѣ, Моисѣомъ данѣмъ, и о Благодати и Истинѣ, Исусомъ

Христомъ бывшии, и како Законъ отиде, благодать же и истина всю землю исполни, и вѣра въ вся языки простресея, и до нашего языка рускаго. И похвала кагану нашему Володимеру, о(т) него же кр(ε) щени быхомъ. И м(о)л(и)тва къ Б(о)гу о(т) всеа земля наша» («Про Закон, що був даний через Мойсея, і про благодать і істину, що прийшли через Ісуса Христа. І про це як Закон проминув, а благодать і істина наповнили всю нашу землю. І як віра поширилась на всі народи, і на наш руський нарід. І похвала каганові нашому Володимирові, що нас охрестив. І Молитва до Бога від усієї землі нашої»).

Тут і далі текст твору митрополита Іларіона наводимо за виданням, яке здійснив у Римі в 1990 р. Мирослав Лабунька (разом із фотокопією пам'ятки за списком XV ст. та її українським перекладом). Оригінал списку зберігається в московському Державному історичному музеї, – т. зв. кодекс С–591 (Лабунька, 1990). У назві «Слова про Закон і Благодать» заховані й прямо показані такі концепти: Закон // Благодать; Мойсей // Ісус Христос; Тора // Євангелія; іудаїзм // християнство, тобто проминання старої віри // поширення нової віри. «Той символічний паралелізм – писав Богдан Лепкий, – був не тільки вицвітом тодішнього ораторства, але вважався також верхом образованості <...>» (Лепкий, 1991: 155). Іларіон Київський, за словами Б. Лепкого, мав «образовання теологічне значне», і все ж він не творив оригінальний індивідуальний текст, – а, як і більшість середньовічних авторів, орієнтувався на твори Отців Церкви, на біблійний Канон, звідки запозичував влучні фрагменти та риторичні формули. Все підібране упорядковувалося методом ампліфікації – прийомом риторики, який ще Цицерон вважав тріумфом красномовства. Саму ампліфікацію уможливлювало й тодішнє розуміння авторства – доба Середньовіччя схвалювала анонімність.

Саме тому важливою рисою середньовічного текстотворення було анонімне цитування, тобто позичені/процитовані тексти практично не позначалися, – вони ставали органічною плоттю новоствореного тексту, та й сам текст був суцільним рядком. У своєму творі Іларіон обмежився знаменитим пасажем:

«Еже поминати въ писаніи сѣмъ и пр(о)р(о)чьскаа проповѣданіа (о) Х(рист)ѣ, и ап(осто)льскаа ученіа о будущиѣмъ вѣцѣ, то излиха естъ, и на тѣщеславіе съкланяся. Еже бо въ инѣ(х) книга(х) писано и вами вѣдомо, ти сѣе положити – то дрѣзости образъ естъ и славохотію. Ни къ невѣдущиѣмъ бо пишемъ, нѣ прѣизлиха насытити шемъ сладости книжныа, не къ врагомъ Б(о)жїемъ, иновѣрнымиѣ, нѣ самѣмъ с(ы)номъ Его, не къ стран(ь)нымиѣ, нѣ къ наслѣдникомъ

Н(ε)б(εс)наго Ц(а)рьства» (Лабунька, 1990: 57) («Але нагадувати в цьому письмі про пророчі передвіщення про Христа й апостольські вчення про прийдешній вік було б зайвим і скидалось би на марнослів'я. Бо те, що в інших книгах написано, – відомо й вам. Викладати це тут було б прикладом зарозумілості й славолюбством. Не для невігласів бо пишемо, але для тих, що вповні наситилися книжним солодом <...>») (Лабунька, 1990: 34).

Копітку роботу з метою виявлення цитованих києворуськими авторами біблійних книг, зокрема за твором Іларіона, проводили дослідники XIX–XX ст. «Більшість цитат з Біблії, – писав М. Лабунька, – ідентифікував уже А. В. Горський, а доповнили інші дослідники, що займались «Словом» від того часу, а особливо Л. Мюллер» (Лабунька, 1990: 19). Ми скористалися згаданою публікацією М. Лабуньки.

Аналіз посилань, наявних у «Слові про Закон і Благодать», показує, що в першій богословській частині твору (на ній ми й зупиняємося) всього 4019 слів, з них *авторських* слів – 1951 (48,5% тексту), слів із *біблійних* цитат – 2068 (51,5%). Отож твір Іларіона можна розглядати в контексті 15 книг Старого і 11 книг Нового Завіту (загалом це 26 книг із 66, що складають канон Біблії). Враховуючи густу сітку апеляцій до біблійних книг (разом це понад 300 випадків), ми визнаємо Святе Письмо, за сучасною термінологією, прототекстом (від гр. *πρώτος* – першість, первинність чого-небудь, і лат. *tekstum* – зв'язок, побудова), або своєрідним *прототипом* (від гр. *πρότυπον* – прообраз) тексту; у схожих випадках І. Я. Франко вживав терміни *предок* або *протопласт* тексту.

Окремо розглядаємо пропорційність висвітлення теми Закону і Благодаті. Як показує нам статистика, тут усе чітко витримано: тему Закону представляють цитати старозавітних книг Буття – 14 разів; Левит – 15; Благодать, відповідно, представляють цитати новозавітних книг Євангелія Матвія – 23, Євангелія Луки – 17, Євангелія Івана – 10 (для порівняння зазначимо, що взагалі у Біблії лексема закон зустрічається 500 разів, благодать – 150 разів, істина – 8 разів).

У творі Іларіона, відповідно до християнської традиції, Тора, власне Закон (П'ятикнижжя Мойсееве) цитується 40 разів: Буття – 14; Вихід – 2; Левіт – 15; Числа – 7; Второзаконня – 2. Найбільша увага виявлена до книги Буття – історії постання світу і діяння патріархів (про що скажемо згодом), а також до книги Левіт, в якій найбільше подано основи богослужби, ритуали культу та обов'язки священнослужителів (левітів). Далі цитування старозавітне

виглядає так: Історичні книги: 1-ша кн. Царів – 1; 2 кн. Царів – 1; 1 кн. Хроніки – 1; 2 кн. Хроніки – 2; Кн. Неемії – 1; Кн. Естер – 10; Книги поетичні: Псалми (Псалтир) – 10; Приповісті – 3; Вел. Пророки : Кн. Ісаї – 4; Кн. Єремії – 4; разом Старий Завіт представлений 77 цитатами.

З Нового Завіту Іларіон навів 70 цитат: із Євангелія Матвія – 23, Марка – 7, Луки – 17, Івана – 10; Дії св. апост. – 2; Послання: Павла до римлян – 3; Павла до євреїв – 2; Павла до ефес. – 1; Павла до Тита – 1; 1 Петра – 4.

Як показує статистика, опорними текстами Біблії києворуський автор визначив для своєї проповіді книги Буття і Левит, на яких і фундується ідейна домінанта іудаїзму – власне Закон, а також Євангелія від Матвія і Луки, де викладені основи науки й місії Ісуса Христа.

Іларіон, зрозуміло, формально-статистичними категоріями свій текст не міряв. Він створив власну *повідь*, в основу якої поклав драматичну житейську історію двох жінок – рабині Агар і вільної Сари – відомих персонажів із книги Буття; образи цих жінок уособлюють зустріч Закону і Благодаті; така колізія міжконфесійного характеру допомогла автору унаочнити для своїх читачів суть нового віровчення і сам процес прийняття й утвердження нової віри.

Цікава деталь: попередником Іларіона в осмисленні символічної алегорези (Закон – Благодать; Агар – Сара) був апостол Павло, який у Посланні до Галатів писав: *«Це має інше значення: оті дві жінки – то два завіти; один з гори Синаю, що рабів родить, це – Агар; а гора Синай в Аравії і відповідає теперішньому Єрусалимові, що дійсно поневолений з дітьми своїми. А вишній Єрусалим – вільний, він мати всім нам. <...> Ви ж, брати, як Ісаак, діти обітниць. Та як тоді, хто народився за тілом, гонив того, хто родився за духом, так і тепер. Тільки ж що Письмо каже: “Прожени рабиню та її сина, бо син рабині не успадкує з сином вільної.” Отак, брати, ми сини не рабині, а вільної»* (Святе Письмо, 1963: Ап. Павла: до Галатів: 24–26, 28–31).

Для новонавернених русичів, де багато хто ще пам’ятав старе язичництво, саме богословське Послання Апостола Павла до Галатів, що мешкали між Кападокією і Понтом, мало особливий сенс. Навернені Апостолом Павлом до науки Євангелія галати переоголом почали повертатися до приписів Закону, шанувати суботу тощо. Своїм листом Апостол Павло взявся напоумити збаламучених юдеями галатів і застерегти від змішування старого Закону з наукою Євангелія (див. коментарі до Послання: Святе Письмо, 1963: 233).

Підхопивши ідею апостола Павла, Іларіон виклав історію Агар і Сари ширше й значно ближче до першоджерела – до Книги Буття, понад те, цю старозавітну історію двох жінок Іларіон наситив новозавітними паралелями і християнськими богословськими коментарями.

Тобто, біблійні книги для «Слова про Закон і Благодать» були прототекстом лише в певних вимірах. Значно виразніше у цьому творі проступає контекст. Вибрані Іларіоном фрагменти старозавітних і новозавітних текстів формували широкий конфесійно-історичний дискурс, сприяли унаочненню суті християнського віровчення, впливаючи на процес прийняття й утвердження нової віри, якому притаманним був і полемічний модус. На середину XI століття християнство все ще мало явних і прихованих опонентів із числа прибічників старого руського язичництва, котре вважало християнство релігією чужою, позбавленою національної генетики. Спростовуючи такі тези, Іларіон засвідчував перед Богом, що русичі – він писав «ми» – вже цілком перемінили своє життя: *«И уже не капище сътонино съграждаемъ, нъ Христовы церкви зиждемъ»* («І вже не будемо бісівських капищ, а возносимо церкви Христові»); *«Се бо уже и мы съ всѣми христіаными славимъ Святую Троицу, а Юдеа молчить. Христос славимъ бываеъ, а юдеи кленоми. Языци приведени, а юдеи отриновени»* («І озеро закону висохло, а євангельське джерело, наводнившись водою і покривши всю землю, і до нас розплилося. Бо це вже й ми прославляємо з усіма християнами Святу Трійцю, а Юдеа мовчить<...>» (Лабунька, 1990: 40).

Сам акт спасіння руський митрополит розуміє як акт метаісторичний. З цього формується і його авторський хронотоп біблійної історії, яка втрачає у «Слові про Закон і Благодать» свою часову і фабульно-сюжетну однолінійність та обертається на образ вічності. Для Іларіона–християнина початок історії і її кінець – це заповідана пророками зустріч із Богом, отже це літургійне причастя, а тому так піднесено, майже екстатично, звучить його прикінцева апологія – величання на честь Господа.

Вищенаведене промовисто ілюструє думки сучасного вченого П. Білоуса, який, оглядаючи літературний процес X – першої половини XIII ст. у томі 1-му дванадцятитомної Історії української літератури, привертає увагу до важливих аспектів «становлення *середньовічного автора*» – не так творця тексту, як популяризатора й тлумача канону; автора, який «орієнтувався на апробовані в літературі взірці, вишукував цитати (здебільшого у Святому Письмі),

запозичував готові словесні формули, штампи, кліше» (Історія, 2014: 102). Щодо автора «Слова про Закон і Благодать» П. Білоус пише: у проповіді митрополит Іларіон «підносився до рівня державного ідеолога та діяча», а текст його твору «відзначається високою стильовою та образною культурою, спрямований на захист руської церкви та Руської землі. Розум і почуття автора–християнина трансформують біблійні символи у площину державної політики, а релігійні почуття набирають патріотичного забарвлення» (Історія, 2014: 107). Все це відчутно розширило й рамки жанру, підвівши церковну проповідь «до емоційних форм палкої публіцистики» (Історія, 2014: 107). Важливо, що сучасний історик літератури побачив в образі києворуського автора не лише ікону й притаманні їй «традиційні атрибути: освіченість, книжність, побожне ставлення до Слова», а відчув подих «життя і пристрастей давньої епохи» (Історія, 2014: 107).

Задля глибшого розуміння риторичної специфіки києворуського твору скористаємось поняттям *інтертекст* (від франц. – «міжтекстовість»), і в такий спосіб відчутно гармонізуємо наявний спектр міжтекстових відношень давньої пам'ятки. У «Слово про Закон і Благодать» важливі змістові модуси впроваджуються відтворенням окремих біблійних сюжетних ліній, прямим цитування, алюзіями, наслідуванням деяких стильових прикмет як і власне біблійних книг, так і творів візантійської патристики. Не виключено, що у «Слові про Закон і Благодать» найближче виявилась *інтертекстуальність генетична* – наразі нам очевидні біблійні прототексти/архітексти як органічні компоненти нарації і її художньо–образного вираження. На етапі атрибуції біблійних цитат у тексті «Слова про Закон і Благодать», як от у випадку М. Лабуньки та інших вчених, при підготовці ними тексту пам'ятки до публікації, мова могла бути про інтертекстуальність рецепційну.

Звичайно, досить ризиковано слова києворуського автора, записані ще в XI столітті, трактувати як інтертекстуальність інтенціональну – свідомо сплановану автором, та все ж він писав: *«Еже поминати въ писаніи сѣмъ и пр(о)р(о)чьскаа проповѣданіа (о) Х(рист)ѣ, и ап(осто)льскаа ученіа о будущіимъ вѣцѣ, то излиха естъ, и на тѣхъ-славіе съкланяся»*. До подібних слів напрошуються й такі підвиди інтертекстуальності, як центон, ремінісценція, алюзія, стилізація, переспів, тобто використання фрагментів із творів інших авторів без посилання на них. Термін плагіат рішуче опускаємо, оскільки цей вимір інтертекстуальності, як і багато інших модерних і постмодерних понять і термінів, до пам'яток києворуських застосовувати

можна, але це надасть нашому дослідженню антиісторичного дискурсу. На часи Середньовіччя літературні тексти творилися в координатах тогочасної ритори й поезики, літературно-релігійної етики й естетики, які передбачали усвідомлену орієнтацію на авторитетні богословсько-літературні взірці, на цілком легальне запозичення відпрацьованих формул і прикладів, штампів і кліше. У тексті пам'ятки (у підрозділі «Визнання віри») Іларіон засвідчив своє знайомство з церковним переданням (наприклад, щодо історії богословських потрактувань тринітарної проблематики, він писав: *«І ако же пріахъ о(т) писанія с(вя)тыхъ отецъ, тако научихся»* («І як прийняв я від святих Отців, так навчився»), *«И его же извергоша, и азъ измѣтаю, <...> и яже писаніємъ прѣдаша намъ, пріимаю»* («І кого вони відкинули, того й я відкидаю; а це, що вони передали нам через свої писання, я приймаю»)).

Висновки

Отже, ми представили результати ще одного прочитання «Слова про Закон і Благодать» митрополита Іларіона Київського, – видатної пам'ятки доби Середньовіччя. Текст проповіді розглянуто в руслі культурологічної інтертекстуальності. При окресленні текстуально-когнітивної залежності авторського тексту XI ст. від багато старших текстів біблійного канону, тобто при визначенні прототексту твору киеворуського автора, чи не вперше застосовано й формальний статистично-аналітичний метод. З'ясовано: митрополит Іларіон прийомом ампліфікації долучив до своєї проповіді понад 300 цитат (точних чи парафразованих) із 26 книг Біблії, що склало понад 50% тексту. Чітку пропорційність спостерігаємо при висвітленні теми Закону і Благодаті: тему Закону представляють цитати старозавітних книг Буття – 14 разів, Левит – 15 (на цих книгах фундується ідейна домінанта іудаїзму, – власне Закону); Благодать, відповідно, представляють цитати новозавітних книг Євангелія Матвія – 23, Євангелія Луки – 17, Євангелія Івана – 10 (від них походить наука про місію Ісуса Христа). У тексті «Слова про Закон і Благодать» прямих цитат із новозавітного Послання Апостола Павла до Галатів не виявлено. Та саме це Послання до Галатів, а також старозавітну книгу Буття, пропонується вважати прототекстом/прототипом проповіді Іларіона, надто в частині розкриття теми Закону і Благодаті через історію Агар і Сари. Біблійні книги для «Слова про Закон і Благодать» були прототекстом лише в певних вимірах. Значно актуальнішим

для тогочасного сприйняття твору став конфесійно-історичний контекст, сформований Іларіоном із старозавітних і новозавітних текстів в ім'я утвердження християнського віровчення на землях Київської Русі.

Література

1. Грушевський М. (1993). Історія української літератури: У 6-ти т., 9-ти кн. Т. II. Київ: Либідь.
2. Історія. (2014). Історія української літератури: У 12-ти т. Том 1. Давня література (друга половина X – перша половина XIII ст.). Київ: Наукова думка.
3. Лабунька М. (1990). Митрополит Іларіон і його писання. Рим: Видання католицького університету ім. Св. Климента Папи.
4. Левченко Н. (2018). Біблійна герменевтика в давній українській літературі. Монографія. Харків: Майдан.
5. Левченко Н. (2019). Біблійна герменевтика як структурант поетики «Слова про Закон і Благодать» Іларіона. Харків. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Випуск 81. С. 9–14.
6. Лепкий Б. (1991). Начерк історії української літератури. Мюнхен: Видання Українського вільного університету.
7. Святе Письмо. (1963). Святе Письмо Старого та Нового Завіту. Рим: Видавництво ОО. Василіян.
8. Сліпушко О. (2009). Образ автора у літературі Київської держави (XI – перша половина XIII століть). Навчальний посібник. Київ: ВПЦ «Київський університет».
9. Сулима В. (2018). Термінологічні дефініції та генеалогія жанрів ораторсько-проповідницької прози XI – XVIII століть. *ІЗБОРНИК 2012–2016. Дослідження. Критика. Публікації*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.
10. Ушкалов Л. (2014). Що таке українська література: есеї. Харків: видавець Іванченко І. С.

Referees

1. Hrushevskiy, M. (1993). *Istoriia ukrainskoi literatury* [History of Ukrainian literature]. V 6 tomakh 9 knyhakh. T. II. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
2. Istoriia. (2014). *Davnia literatura (druha polovyna X – persha polovyna XIII st.)* [Old literature (second half of the 10th – first half of the 13th century)]. *Istoriia ukrainskoi literatury: U dvanadtsiaty tomakh*. Tom 1. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]

3. Labunka, M. (1990). *Mytropolyt Ilarion i yoho pysannia* [Metropolitan Ilarion and his writings]. Rym: Vydannia katolytskoho universytetu im. Sv. Klymenta Papy. [in Ukrainian]
4. Levchenko, N. (2018). *Bibliina hermenevtyka v davnii ukrainskii literaturi* [Biblical hermeneutics in Old Ukrainian literature]. Monohrafiia. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
5. Levchenko, N. (2019). Bibliina hermenevtyka yak strukturant poetyky «Slova pro Zakon i Blahodat» Ilariona [Biblical hermeneutics as a key structural component of the poetics of “The Sermon on Law and Grace” by Ilarion]. Kharkiv: *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriiia «Filolohiia»*. Vypusk 81. S. 9–14. [in Ukrainian]
6. Lepkyi, B. (1991). *Nacherk istorii ukrainskoi literatury* [An outline of the history of Ukrainian literature]. Miunkhen: Vydannia Ukrainskoho vilnoho universytetu. [in Ukrainian]
7. Sviate Pysmo. (1963). *Sviate Pysmo Staroho ta Novoho Zavitu*. [The Holy Scriptures of the Old and New Testaments]. Rym: Vydavnytstvo OO. Vasyliian. [in Ukrainian]
8. Slipushko, O. (2009). *Obraz avtora u literaturi Kyivskoi derzhavy (XI – persha polovyna XIII stolit)* [The image of the author in the literature of the Kyivan state (11th – first half of the 13th centuries)]. *Navchalnyi posibnyk*. Kyiv. [in Ukrainian]
9. Sulyma, V. (2018). *Terminolohichni definitsii ta henealohiia zhanriv oratorsko-propovidnytskoi prozy XI–XVIII stolit* [Terminological definitions and genealogy of genres of oratorical prose of the 11th – 18th centuries]. *IZBORNYK 2012–2016. Doslidzhennia. Krytyka. Publikatsii*. Kyiv. *Vydavnychiy dim Dmytra Buraho*. [in Ukrainian]
10. Ushkalov, L. (2014). *Shcho take ukrainska literatura: esei* [What is Ukrainian literature: essays]. Kharkiv: Vydavets Ivanchenko I. S. [in Ukrainian]

СЛОВО ПРО ЗАКОН І БЛАГОДАТЬ МИТРОПОЛИТА ІЛАРІОНА КИЇВСЬКОГО ЯК ТВІР СТИЛЮ «ПЛЕТІННЯ СЛОВЕС»

Стиль «плетіння словес» традиційно співвідносять з періодом «другого південнослов'янського впливу». Вчені по-різному характеризують це стилістичне явище, вказують на різні його ознаки, називають «орнаментальним стилем», «емоційно-експресивним», «панегіричною медитацією», пов'язують з античними панегіриками, то з явищем ісихазму і зазвичай атрибутують його як рису пізньосередньовічної літератури. Але всі його ознаки можна знайти в деяких творах киеворуського та інших періодів, що свідчить про необхідність уточнити час виникнення прикрашеного стилю. Це обумовлює актуальність роботи.

Зокрема, у Слові про Закон і Благодать митрополита Іларіона Київського зустрічаються такі риси прикрашеного стилю, як художні повтори, синтаксичний паралелізм, ампліфікація, запозичення з богослужбових текстів, використання антитези, анафори й епіфори, молитовні інтонації, акафістні конструкції. Аналіз твору митрополита Іларіона з погляду його приналежності до стилю «плетіння словес» обумовлює новизну роботи.

Слово о Законі і Благодаті є твором стилю «плетіння словес». Митрополит Іларіон особливо часто використовує прийом ампліфікації, поєднаної з анафорою, епіфорою та антитезою, що уподібнює його текст богослужбовим творам на рівні синтаксису, метафорики та образності. Зв'язок із богослужінням підкреслено наявністю молитовних інтонацій, запозичень з гімнографії та загальним спокійним ритмом твору, дещо медитативним. Більш пізні автори прикрашеного стилю – Єпіфаній Премудрий, Пахомій Логофет, Григорій Цамблак – тільки відроджують риси «петіння словес» у своїх творах. Цей процес повернення до найважливіших стилістичних прийомів і породив так зване «православне Відродження» у східнослов'янських літературах, яке збіглося з актуалізацією ісихастського навчання, перекладацькою діяльністю східних слов'ян, реформою Євфимія Тирновського. Таким чином, зародження тієї стилістичної парадигми, яка панувала в нашій

літературі протягом XIV–XV ст., слід шукати в давніх наших творах, зокрема, у творчості Іларіона Київського.

Ключові слова: Іларіон Київський, Єпіфаній Премудрий, стиль «плетіння слівес», Д.І. Чижевський, Д.С. Лихачов.

Svinlana Shumilo. “THE SERMON ON LAW AND GRACE” BY METROPOLITAN ILARION OF KYIV AS AN EXAMPLE OF THE STYLE OF “INTERWOVEN WORDS”

The style known as “interwoven words” is traditionally associated with the “Second Southern Slavic Influence.” The scholars describe this method or style in many different ways, pointing out its various characteristics, calling it an “ornamental style”, an “emotionally expressive style” or “panegyric meditation,” and relate it either to the panegyrics of classical literature, or to the development of hesychasm. It is commonly considered a feature of late mediaeval literature. However, all of these elements can be found in several literary works of the Kyivan and other periods that indicates the necessity of determining the actual date of the appearance of this decorative style more precisely. The present study deals with this question.

Specifically, in the “The Sermon on Law and Grace” by Metropolitan Ilarion of Kyiv we find the distinguishing features of the decorative style, namely repetition, syntactic parallelism, exaggeration, borrowings from liturgical texts, alliteration and allegory, prayerlike exclamations, constructions akin to those found in akathists. This article presents a new approach to this literary work of Metropolitan Ilarion, analyzing it as an example of the style of “interwoven words”.

The research results enable the author of this study to conclude that the “The Sermon on Law and Grace” is truly a work written in the style under discussion. Metropolitan Ilarion uses exaggeration particularly often, together with alliteration, allegory and antitheses, allowing us to compare his work to a liturgical prayer, especially in reference to the syntax, the use of metaphors and allusions. Later authors who wrote in this style, such as Epiphanius the Wise, Pachomius Logothetes and Gregory Tsamblak merely revived these features of the decorative style in their works. This process of reviving the use of the most important stylistic devices and elements of the decorative style is one and the same as the so-called “Orthodox Renaissance” in Eastern Slavic literature, which coincided with the incorporation of hesychastic teachings, with the translation work of the Eastern Slavs, and the reforms of Evfimy of Tmovo. Thus, the origin of the stylistic archetype that dominated our literature throughout the 14th–15th centuries is found in our earlier literary works, and more specifically, in the works of Ilarion of Kyiv.

Key words: Ilarion of Kyiv, Epiphanius the Wise, style of the “interwoven words”, D. I. Chyzhevskiy, D. S. Likhachov.

Вступ

Постановка проблеми. Стиль «плетіння слівес» традиційно співвідносять із періодом «другого південнослов'янського впливу». Учені по-різному характеризують це стилістичне явище, окреслюють різні його ознаки, називають «орнаментальним стилем», «емоційно-експресивним», «панегіричною медитацією», пов'язують то з античними панегіриками, то з явищем ісихазму й зазвичай атрибутують його як рису пізньосередньовічної літератури. Але всі його ознаки можна знайти в деяких творах киеворуського періоду. Зокрема, в Слові про Закон і Благодать митрополита Іларіона Київського трапляються такі риси прикрашеного стилю, як художні повтори, синтаксичний паралелізм, ампліфікація, запозичення з богослужбових текстів, використання антитези, анафори та епіфори, молитовні інтонації, акафістні конструкції. Слово про Закон і Благодать є твором стилю «плетіння слівес», а пізніші автори цього стилю – Єпіфаній Премудрий, Пахомій Логофет, Григорій Цамблак – лише відроджують риси прикрашеного стилю у своїх творах, що й посприяло в пізньому середньовіччі виникненню так званого «православного Відродження» в східнослов'янських літературах, яке співпало з актуалізацією ісихастського вчення, перекладацької діяльності східних слов'ян, реформою Євтимія Тирновського. Так, зародження тої стилістичної парадигми, яка панувала в нашій літературі протягом XIV–XV ст., варто шукати в найдавніших творах, зокрема у творчості Іларіона Київського.

Термін «стиль “плетіння слівес”» часто використовують у дослідницькій і навчальній літературі з медієвістики, до того ж як у дуже широкому – щодо всіх творів пізнього середньовіччя, – так і в дуже вузькому – тільки щодо творчості Єпіфанія Премудрого – значеннях. Давно назріла проблема співвіднесення того чи іншого твору давньої літератури з цим стилем та уточнення його хронологічних меж.

Поняття «плетіння слівес» сформувалося наприкінці XIV ст., хоча тоді, безумовно, не сприймалося як точне термінологічне номінування стилю, а було лише одним із художніх виразів Єпіфанія Премудрого (ЖСП, 1995: 250). А втім, Єпіфаній Премудрий також використовував уже усталену формулу, назвавши свою манеру письма плетінням: до нього словосполучення «плетіння слівес», «ізвітє слівес», «вітїйство» багаторазово використовували в стародавній літературі, до того ж у різних значеннях. Аналізу семантичного

наповнення цих понять присвячено статтю В. Д. Петрової (Петрова, 2009: 314–320). Незважаючи на різні семантичні відтінки, які залежно від контексту може мати поняття «плетіння словес», воно досить точно відображує суть нової стилістики, поширеної в літературі всього Православного Сходу в пізньому середньовіччі.

Дискусії щодо досліджуваного явища

Складність поняття «прикрашений стиль», або «плетіння словес» (ми використовуємо ці терміни як синоніми), полягає в тому, що воно не вказує на хронологію існування стилістичного явища та межує з кількома іншими термінами, що застосовуються для визначення тих самих стилістичних особливостей. Стиль, що виник у середньовічних слов'янських літературах після монументального стилю, різні автори називають по-різному, зокрема, ми маємо такі визначення:

1. Орнаментальний стиль. Поняття введене Д. І. Чижевським, широко використовується в медієвістичній літературі, оскільки точно відображує суть нової стилістики – словесний орнамент (див. про порівняння стилю з орнаментом: Зубов, 1953: 145–158; Коновалова, 1974: 325–334). Д. І. Чижевський так характеризує орнаментальний стиль: «Одноманітна монументальність творів XI ст. замінюється розмаїттям орнаментальних прикрас кожного твору, прикрас, які іноді зовсім закривають провідну ідею, тенденцію, змінюють характер твору <...> або провідна ідея розвивається в творі, але проходить через окремі мотиви. Письменник іноді всю композицію твору робить “мозаїчною”, весь час працює з матеріалами різних планів <...> Читач відчуває, що ця заплутаність, складність побудови <...> стосується сутності стилю, тієї складної тканини, подібної до різнобарвного килима, якою тепер є структура літературного твору» (Чижевський, 1956: 133–134). Введене Д. І. Чижевським поняття, однак, є досить суперечливим: автор використовував його стосовно літератури вже другої половини XII ст., у той час як пізніші дослідники позначали ним твори XIV–XV ст., і, здається, мали підстави для цього. Вчений відніс до орнаментального стилю проповіді Кирила Туровського, Києво-Печерський патерик, Галицько-Волинський літопис та Слово о полку Ігоревім. Зазначені дослідником стилістичні особливості проповідей Кирила Туровського, безсумнівно, є результатом ґрунтовного літературного аналізу урочистих слів цього проповідника, але віднесення до цього ж стилю Києво-Печерського

патерика, Галицько-Волинського літопису або Слова о полку Ігоревім викликає сумніви, оскільки ці твори дуже неоднорідні за стилістикою (фольклорні вставки в Слові о полку Ігоревім свідчать про стильові особливості усної народної творчості, а не художньої літератури XII ст.), мозаїчність деяких просто продиктована жанром (патерика чи літопису, наприклад), а не особливостями стилю. Ці факти свідчать, що хронологічні межі орнаментального стилю потребують уточнення.

2. «Експресивно-емоційний стиль» – поняття, введене Д. С. Лихачовим, покликане насамперед позначити особливий стиль світогляду, характерний, на думку дослідника, для пізнього середньовіччя – епохи, коли набуло поширення ісихастське вчення, яке значно впливало на формування нової стилістики: «Зв'язок нового стилю в літературі, – вважав Д. С. Лихачов, розмірковуючи про стилістику того періоду, який він називає Передвідродженням, тобто про XIV–XV ст., – із новими розумовими течіями виразно може бути помічений на самому складі перекладної літератури XIV–XV ст. Перед нами переважно новинки споглядально-аскетичної літератури <...> ісихастів або твори, ними рекомендовані та їм близькі» (Лихачов, 1976: 93). Однак Д. С. Лихачов стверджує про зародження «експресивно-емоційного стилю» в XIV ст., що унеможливило розгляд у межах цієї стилістики творчості Кирила Туровського, Доментіана Хіландарського та інших ранніх авторів, хоча стилістично їхні твори подібні до літературної спадщини Єпіфанія Премудрого та інших письменників стилю «плетіння словес». Крім того, одночасно з Єпіфанієм Премудрим творить митрополит Фотій, проповіді якого ніяк не можна співвіднести з прикрашеним стилем, що ставить під сумнів правомірність називання «плетіння словес» стилем епохи.

3. Поняття «панегірична медитація» введене Г. М. Прохоровим, який, розглядаючи особливості стилю «плетіння словес», так пише про Єпіфанія Премудрого: «Він пройшов хорошу риторичну школу або в ростовському “Затворі”, або в південних слов'ян, або у Візантії в греків. Використовуючи, наприклад, прийом гомеотелевтона і гомеоптотона, відверто ритмізуючи при цьому текст, він створює без усякого переходу від звичайної прози, в прозовому оточенні, періоди, що наближаються, на сучасний погляд, до віршованих. Такого роду панегіричні медитації <...> трапляються зазвичай у тих місцях, де йдеться про щось, що викликає в автора почуття вічного, не вимовного звичайними словесними засобами. Такі періоди бувають перенасичені метафорами, епітетами, порівняннями. Синоніми,

метафоричні епітети, порівняння іноді шикуються, як і цитати з Писання, у довгі ланцюги» (Прохоров, 1988: 213). Ідея назвати стилістичну особливість Єпіфанієвих творів «медитацією» перегукується з припущеннями Д. С. Лихачова та багатьох інших учених про зв'язок нової стилістики з ісихазмом, що передбачає медитативну аскетичну практику (Сирку, 1902: 1–176; Дуйчев, 1963: 107–129; Георгієв, 1976: 37–48; Іванова, 1975: 167–175; Лихачов, 1986: 7–56; Каліганов, 1990: 3–34; Турилов, 2010: 235–438 та ін.). Потрібно, однак, зауважити, що деякі вчені, зокрема М. Мулич, говорять про можливу відсутність прямого зв'язку між поширенням цього вчення й виникненням прикрашеного стилю, і зводять досліджуваний стиль до античних панегіриків (Mulič, 1965: 141–156).

4. Стиль «плетіння слів», хронологічно співвіднесений більшістю вчених із XIV–XV ст., вказує на той корпус літератури, який прийнято пов'язувати з «другим південнослов'янським впливом» (Соболевский, 1894: 147–158, Лихачев, 1986: 30), і це ще одне визначення, яке, хоча й не відображає стилістичних особливостей художніх творів, але досить чітко охоплює саме той пласт творів, який ми зазвичай називаємо літературою стилю «плетіння слів»: твори Єпіфанія Премудрого, Пахомія Логофета, Григорія Цамблака та митрополита Кипріяна. Цей термін досить чітко визначає й хронологічні межі явища, і територіальні, але саме це змушує нас констатувати факт, що «другий південнослов'янський вплив» не може бути конкретно співвіднесений із досліджуваним нами стилем.

На наш погляд, прикрашений стиль зародився набагато раніше від того періоду, з яким його традиційно співвідносять, – ще в літературі Київської Русі. Розгляньмо з цього погляду літературну спадщину митрополита Іларіона Київського.

Методи дослідження

Для розгляду Слова про Закон і Благодать митрополита Іларіона ми використовували метод стилістичного аналізу художнього твору, який полягав у дослідженні основних рис прикрашеного стилю в обраному нами творі та їх співвіднесення зі стилем «плетіння слів». За основні риси прикрашеного стилю ми взяли: художні повтори, антитези, ампліфікацію, використання автором акафістних конструкцій, мотиви молитви, співчуття, сердечних переживань, використання літургійних текстів як літературного джерела.

Результати дослідження

Уже сам вступ до твору побудовано за законами прикрашеного стилю: *«Благословенъ Господь Богъ Израилевъ», Богъ християнскъ, «яко посѣти и сътвори избавление людемъ своимъ», яко не презрѣ до конца твари своеа идольскимъ мракомъ одержимъ быти и бѣсовскимъ служеваниемъ гибнути. Нѣ оправдѣ прежде племя Авраамле скрижальми и закономъ, послѣжде же Сыномъ Своимъ, вся языки спасе Евангелиемъ и крещениемъ, въводя въ обновление пакыбытия, въ жизнь вѣчную.*

Да хвалимъ Его убо и прославляемъ хвалимааго от ангелъ бспрѣстани, ипоклонимся Ему, Ему же поклоняются херувими и серафими, яко, призря, призрѣ на люди своа и не солъ, ни вѣстникъ, нѣ Самъ спасены, не привидѣниемъ пришедъ на землю, но истинно, пострадавъ за ныплотию и до гроба и съ собою въскрѣсив ны.

Къ живуциимъ бо на земли чловѣкомъ въплоть одѣвсья приде, къ суциимъ же въ адѣ распятиемъ и въгробѣ полежаниемъ сѣниде, да обои, и живии и мертвии познають посѣщение свое и Божие прихождение и рзумѣють, яко Тѣ есть живыимъ и мертвыимъ крѣпокъ и силенъ Богъ.

Кто бо великъ, яко Богъ нашъ. Тѣ единѣтворяи чюдеса» (СЗБ, 1997).

Ми бачимо тут використання ампліфікації: думка про те, що Бог Сам прийшов і зодягнувся у плоть, повторюється багаторазово й варіюється. Можна бачити і синтаксичні повтори, і використання дієслівної рими: *«Идольскимъ мракомъ одержимъ бути и бѣсовскимъ служеваниемъ гибнути»; «Къ живуциимъ бо на землѣ чловѣкомъ въ плоть одѣвсья приде, къ суциимъ же въ адѣ распятиемъ и въ гробѣхъ олежаниемъ сѣниде», і численні запозичення з богослужіння: «Хто бо великъ, яко Богъ нашъ. Тѣ един творяи чюдеса».*

Іларіон Київський широко використовує повтори тропів, особливо часто вони трапляються, коли проповідник тлумачить боголюдську природу Христа. Там само проповідник вживає антитезу, анафору й синтаксичний паралелізм:

«Яко чловѣкъ во утробу матерню растяше, и яко Богъ изиде, дѣвства не врѣждъ;

яко чловѣкъ матерне мѣлко приатъ, и яко Богъ пристави ангелы съ пастухы пѣти: «Слава въ вышнихъ Богу»;

яко чловѣкъ повиться въ пелены, и яко Богъ вълхвы звѣздою ведяше;

яко человекъ възлеже въ яслехъ, и яко Богъ от волхвъ дары и поклонение приатъ;

яко человекъ бѣжааше въ Египетъ, и яко Богу рукотворения египетская поклонишася;

яко человекъ прииде на крещение, и ако Бога Иорданъ устранився, възвратися;

яко человекъ, обнажився, вѣлѣе въ воду, и ако Богъ от Отца послушество приатъ: «Се есть Сынъ мой възлюбленный»;

яко человекъ постися сорок дни и възалка, и яко Богъ побди искушающаго» (СЗБ, 1997).

Ми навмисно наводимо значну за обсягом цитату зі Слова, щоб підкреслити характерну для «плетіння словес» надмірність словесних прикрас, однією з яких є антитеза, увиразнена різними художніми прийомами. У наведеному фрагменті простежуємо анафору – усі синтагми починаються з однакових конструкцій: «яко человекъ» або «яко Богъ», і це надає особливу ритмічність і поетичність твору; паралелізм синтаксичних конструкцій – кожне речення складається з двох частин, перша з яких містить інформацію про людське єство Христа, а друга – про божественне. Як відомо, саме паралельні синтаксичні конструкції Д. С. Лихачов особливо виділяв у творах давньоруської літератури, розглядаючи окремо випадки стилістичної симетрії як художній прийом, запозичений давньоруськими книжниками з Псалтиря (Лихачов 2001: 155).

Поєднуючи в одному реченні протилежні за змістом вислови про Христа, автор досягає ефекту парадоксальності. Особливо яскраво це виражено тоді, коли проповідник використовує словесний повтор для акцентування діаметрально протилежних явищ, як у реченні: «*Яко человекъ бѣжааше въ Египетъ, и яко Богу рукотворения египетская поклонишася*» (СЗБ, 1997). Такі фрази написані в найкращих традиціях «плетіння словес»: тут і повтор, і анафора, і паралелізм, і парадоксальне поєднання непоєднуваного, і надмірність – оскільки речення знаходиться серед подібних до нього, і кількість таких синтагм налічує не один десяток.

Отже, митрополит Іларіон використовує прийом парадоксально-го вислову про Бога – один із найпоширеніших у богослужбовій літературі. Особливо яскраво прагнення до парадоксальних з'єднань непоєднуваного відобразилося в житійній та проповідницькій літературі Болгарії в період «другого південнослов'янського впливу» (Каліганов, 1990: 3–33). Парадокс, як і всі художні засоби, безумовно, справляє естетичний вплив (він слугує особливому загостренню

естетичного сприйняття), але разом із тим завжди відображує певні особливості світогляду автора. Суперечливість – невід’ємна ознака святості в розумінні середньовічного книжника і всього середньовіччя загалом. Чим менше зовнішнє, тим більше внутрішнє, чим важче тілесне життя, тим солодше духовне. Перед нами парадокс уже не логічного рівня, а набагато вищого – світоглядного.

У творі Іларіона Київського трапляються такі яскраві прийоми стилю «плетіння слівес», як ланцюжки синтагм, синонімічні перелічення, тобто ампліфікації, художні повтори. Проповідник частіше використовує ампліфікацію в другій половині Слова: у першій половині автору важливо розповісти сюжет, тому ампліфікація тут менш доречна, у другій же половині твір наповнений вихваляннями, емоційними описами й молитовними періодами, і тут постійно використовується прийом ампліфікації.

Ліричні відступи у вигляді молитовних звернень автора до Бога повністю складаються з ампліфікацій. Очевидно, автор пов’язує ампліфікацію в тексті з молитовним підтекстом: щоразу такі синонімічні перелічення виникають тоді, коли за змістом передбачається молитовне звернення до Бога з проханням, подякою або славослів’ям. Цей же прийом допомагає автору створити похвалу й Володимирі Великому:

«Радуйся, учителю нашъ и наставниче благовѣрю! Ты правдою бѣ облѣченъ, крѣпостию прѣпоясанъ, истиною обутъ, съмысломъ вънчанъ и милостынею яко гривною и утварью златою красуєся. Ты бѣ, о честнаа главо, нагымъ одѣние, ты бѣ алчнымъ кѣрмитель, ты бѣ жаждюющимъ утробѣ ухлаждение, ты бѣ вѣдовицамъ помощник, ты бѣ страннымъ покоище, ты бѣ бескровнымъ покровъ, ты бѣ обидимымъ заступникъ, убогимъ обогащение» (СЗБ, 1997).

У цьому уривку привертає до себе увагу варіативність звернень до Володимира: автор підбирає безліч імен, щоб охарактеризувати князя, починає своє звернення словом «радуйся», і це споріднює наведений уривок із акафістом, для якого також характерні початкове «радуйся» та множинність іменувань.

Митрополит Іларіон нерідко використовує синтаксичний паралелізм для створення ампліфікації:

«Се бо уже и мы съ всѣми христиаными славимъ Святую Троицу, и Иудеа молчить; Христос славимъ бываетъ, а иудеи кленоми; языци приведени, а иудеи отринувени.

И уже не идолослужители зовемся, нѣ христианин, не еще безнадежници, нѣ уповающе въ жизнь вѣчную. И уже не капище

сьтонино съграждаемъ, нъ Христовы церкви зиждемъ; уже не за-
калаемъ бѣсомъ другъ друга, нъ Христос занызакалаемъ бываетъ
и дробимъ въ жертву Богу и Отцю» (СЗБ, 1997).

Висновки

Отже, всі основні художні прийоми прикрашеного стилю, тобто «плетіння слівес», легко виявляються в творах митрополита Іларіона, які, відповідно, можуть розглядатися як літературне джерело для авторів «другого південнослов'янського впливу» та як власне твори стилю «плетіння слівес». Сам прикрашений стиль треба розглядати як явище, що охоплює більш широкий хронологічний відрізок, ніж період «другого південнослов'янського стилю»: можна припустити, що і в пізньому середньовіччі, у творчості Єпіфанія Премудрого, Пахомія Логофета та Григорія Цамблака відбулося лише відродження того стилю, який почав існувати ще за часів Київської Русі.

Література

1. Георгиев Е. (1976). Розгрьщане на новаторските тенденции в книжовното дело на Евтимий Търновски от неговите ученици и последователи. *Търновска книжовна школа. Т. II: Втори международен симпозиум*. Велико Търново. С. 37–48.
2. Дуйчев И. (1963). Центры византийско-славянского общения и сотрудничества. *Труды отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ)*. Т. 19: Русская литература XI–XVII веков среди славянских литератур. Москва; Ленинград. С. 107–129.
3. Зубов В. (1953). Епифаний Премудрый и Пахомий Серб: к вопросу о редакциях Жития Сергия Радонежского. *ТОДРЛ*. Москва; Ленинград. Т. 9. С. 145–158.
4. Иванова К. (1975). Отражение борьбы между исихастами и их противниками в переводной полемической литературе балканских славян. *Actes du XIV-e congrès international des études byzntines*. Р. II. Roma. S. 167–175.
5. Иларион Киевский, митрополит. (1997). Слово о Законе и Благодати. *Библиотека литературы Древней Руси* / РАН. ИРЛИ; под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. Санкт-Петербург: Наука, 1997. Т. 1: XI–XII века. <http://lib2.pushkinskijdom.ru/tabid-4868>.
6. Калиганов И. (1990). Тысячелетние традиции болгарской литературы. *Родник златоструйный: памятники болгарской литературы IX–XVIII веков*. Москва. С. 3–34.

7. Коновалова О. (1974). Изобразительные и эмоциональные функции эпитета в Житии Стефана Пермского. *ТОДРЛ*. Ленинград. Т. 28. С. 325–334.
8. Лихачев Д. (2001). Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. Санкт-Петербург: Алетейя.
9. Лихачев Д. (1986). Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. *Исследования по древнерусской литературе*. Ленинград: Наука. С. 7–56;
10. Лихачев Д. (1973). Развитие русской литературы XI–XVII вв. Ленинград: Наука.
11. Петрова В. (2009). О содержании термина «Плетение словес» в средневековой славянской книжности. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. Нижний Новгород. № 6–2. С. 314–320.
12. Преподобного. (1995). Преподобного во священноиноких отца нашего Епифания, сочинено бысть слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшаго в Перми епископа. *Святитель Стефан Пермский: к 600-летию со дня преставления* / Пер., вступ. ст., подг. текстов Г. М. Прохорова. СПб.: (ЖСП).
13. Прохоров Г. (1988). Епифаний Премудрый. *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Ленинград. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 1. С. 213.
14. Соболевский А. (1894). Южнославянское влияние на русскую письменность в XIV–XV вв. Санкт-Петербург: Типография М. Меркушева.
15. Сырку П. (1902). Очерки из истории литературных сношений Болгар и Сербов в XIV–XVII вв. *СОРЯС*. Т. 71. Санкт-Петербург. № 2. С. 1–176.
16. Турилов А. (2010). *Slavia Cyrillomethodiana: источниковедение истории и культуры южных славян и Древней Руси. Межславянские культурные связи эпохи средневековья*. Москва: Знак. С. 235–438.
17. Чижевський Д. (1956). Історія української літератури. Нью-Йорк.
18. Mulič M. (1965). Pletenje sloves i hezihazam. *Radovi Zavoda za slavensku filologiju*. Kn. 7. Zagreb. S. 141–156.

References

1. Georgiyev, E. (1976). Rozgrshchane na novatorskite tendentsii v knizhovoto delo na Evtimiy Trnovski ot negovite uchenitsi i posledovateli [Unfolding of the innovative tendencies in the literary work of Evtimiy Tarnovski by his students and followers]. *Trnovska knizhovna shkola*. T. II: Vtori mezhhduranroden simpozium. Veliko Trnovo. P. 37–48. [in Bulgarian]
2. Duychev, I. (1963). Tsentry vizantiysko-slavyanskogo obshcheniya i sotrudnichestva [Centers for Byzantine-Slavic communication and cooperation].

- Trudy odela drevnerusskoy literatury (TODRL)*. T. 19: Russkaya literatura XI–XVII vekov sredi slavyanskikh literatur. Moskva; Leningrad. S. 107–129. [in Russian]
3. Zubov, V. (1953). Epifaniy Premudryy i Pakhomiy Serb: k voprosu o redaktsiyakh Zhitiiya Sergiya Radonezhskogo [Epiphanius the Wise and Pachomius the Serb: on the issue of editions of the Life of Sergius of Radonezh]. *TODRL*. Moskva; Leningrad. T. 9. S. 145–158. [in Russian]
 4. Ivanova, K. (1975). Otrazheniye borby mezhdu isikhastami i ikh protivnikami v perevodnoy polemicheskoy literature balkanskikh slavyan [Reflection of the struggle between hesychasts and their opponents in the translated polemical literature of the Balkan Slavs]. *Actes du XIV-e congres international des Studes byzntines*. P. II. Roma. S. 167–175. [in Russian]
 5. Ilarion, Kiyevskiy mitropolit. (1997). Slovo o Zakone i Blagodati [The Sermon on Law and Grace]. *Biblioteka literatury Drevney Rusi* / RAN. IRLI; pod red. D. S. Likhacheva. L. A. Dmitriyeva. A. A. Alekseyeva, V. Ponyrkov. Sankt-Peterburg: Nauka. T. 1: XI–XII veka. <http://lib2.pushkinskijdom.ru/tabid-4868>.
 6. Kaliganov, I. (1990). Tysyacheletniye traditsii bolgarskoy literatury [Millennial traditions of Bulgarian literature]. *Rodnik zlatostruyny: pamyatniki bolgarskoy literatury IX–XVIII vekov*. Moskva. S. 3–34. [in Russian]
 7. Konovalova, O. (1974). Izobrazitelnyye i emotsionalnyye funktsii epiteta v Zhitii Stefana Permskogo [The visual and emotional functions of the epithet in the Life of Stephen of Perm]. *TODRL*. Leningrad. T. 28. S. 325–334. [in Russian]
 8. Likhachev, D. (2001). Istoricheskaya poetika russkoy literatury. Smekh kak mirovozzreniye [Historical poetics of Russian literature. Laughter as a worldview]. SPb.: Aleteyya. S. 155. [in Russian]
 9. Likhachev, D. (1986). Nekotoryye zadachi izucheniya vtorogo yuzhnoslavyanskogo vliyaniya v Rossii [Some tasks of studying the second South Slavic influence in Russia]. *Issledovaniya po drevnerusskoy literature*. Leningrad: Nauka. S. 7–56; [in Russian]
 10. Likhachev, D. (1973). Razvitiye russkoy literatury XI–XVII vv. [The development of Russian literature in the XI–XVII centuries.]. Leningrad: Nauka. S. 93. [in Russian]
 11. Mulič, M. (1965). Pletenije sloves i hezhihazam [‘Interwoven words’ and hesychasm]. *Radovi Zavoda za slavensku filologiju*. Kn. 7. Zagreb .S. 141–156. [in Croatian]
 12. Petrova, V. (2009). O sodержanii termina «Pletenije sloves» v srednevekovoy slavyanskoy knizhnosti [On the meaning of the term ‘interwoven words’ in medieval Slavic literature]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*. Nizhniy Novgorod. № 6–2. S. 314–320. [in Russian]

13. Prepodobnogo. (1995). Prepodobnogo vo svyashchennoinokikh ottsa nashego Epifania. sochineneno byst slovo o zhitii i uchenii svyatogo ottsa nashego Stefana. byvshago v Permi episkopa [By our Reverend father Epiphanius, a sermon was written about the life and teachings of our holy father Stephen, who was bishop in Perm]. *Svyatitel Stefan Permskiy: k 600-letiyu so dnya predstavleniya* / Per., vstup. st. podg. tekstov G. M. Prokhorova. SPb. (ZhSP). S. 250. [in Russian]
14. Prokhorov, G. (1988). Epifaniy Premudryy [Epiphanius the Wise]. *Slovar knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi. Leningrad*. Vyp. 2 (vtoraya polovina XIV–XVI v.). Ch. 1. S. 213. [in Russian]
15. Sobolevskiy, A. (1894). Yuzhnoslavyanskoye vliyaniye na russkuyu pismennost v XIV–XV vv. [South Slavic influence on Russian writings in the XIV–XV centuries]. Sankt-Peterburg. S. 147–158. [in Russian]
16. Syrku, P. (1902). Ocherki iz istorii literaturnykh snosheniy Bolgar i Serbov v XIV–XVII vv. [Essays from the history of literary relations between Bulgarians and Serbs in the XIV–XVII centuries]. *SORYaS*. T. 71. Sankt-Peterburg. № 2. S. 1–176. [in Russian]
17. Turilov, A. (2010). Slavia Cyrillomethodiana: istochnikovedeniye istorii i kultury yuzhnykh slavyan i Drevney Rusi [Slavia Cyrillomethodiana: Source Study of the History and Culture of the South Slavs and Ancient Rus]. *Mezhslavyanskiye kulturnyye svyazi epokhi srednevekovia*. Moskva: Znak. C. 235–438. [in Russian]
18. Chyzhevskiy, D. (1956). Istoriia ukrainskoi literatury [History of Ukrainian literature]. New-York. [in Ukrainian]

УДК 821. 161–98. 09 «10/12»

Євген Джиджора

ORCID ID 0000-0003-3221-4866

EXORDIUM У КИЄВОРУСЬКІЙ АГІОГРАФІЇ XI–XIII ст.: РІЗНОВИДИ АВТОРСЬКИХ ІНТЕНЦІЙ ДО ЧИТАЧА

Досліджено різновиди авторського вступу у перекладній та оригінальній києворуській агіографії XI–XIII ст. З-поміж інших проаналізовано структурне функціонування тематичного ключа у двох формах, традиційної для середньовічної книжності *ars-poetica* у двох формах, заохочувального авторського звернення до читача. Відповідно до кожного різновиду вступу прокоментовано особливості авторської інтенції. Також в усіх випадках показане конкретне співвідношення основних стратегій літературного агіографічного викладу – розмірковування та оповіді.

Ключові слова: агіографія, exordium, тематичний ключ, *ars-poetica*, інтенція, автор, рецепція, читач.

Yevhen Dzhydzhora. EXORDIUM IN THE HAGIOGRAPHY OF KYIVAN RUS IN THE 11TH –13TH CENTURIES: THE TYPES OF AUTHOR'S INTENTION TO THE READER

The article discusses various types of author's introduction in the translated and original hagiography of Kyivan Rus in the 11th–13th centuries. Studying the correlation of the two main strategies of literary presentation – reflection and narration – in the leading genres of Early Ukrainian literature seems topical and necessary. The purpose of this study is to analyze different types of the hagiographic exordium. There is an introduction to the description of a saint's life, in which the author declares his intentions, expresses an aesthetic and moral vision of his own work and thus builds the appropriate reader's perception model. One of the most common forms of the author's intention in the hagiographic exordium is to build reader's perception with a thematic key. There are two ways to use a thematic key in an exordium in the hagiographic works of Kyivan Rus in the 11th–13th centuries. They are amplification and singulation. The second most prevalent form of intention to the reader is *ars-poetica*. This is special motivating reasoning in the introductory part of the medieval literary work in which the writer states his aesthetic program of realizing the concept

of beauty in writing. The least common form of the author's intention in the hagiographic exordium is an encouraging appeal to the reader. The research shows that different forms of hagiographic introduction have different strategies of the author's intentions to the reader. This is preparing the reader for a certain perception of the events with the help of biblical quotations; pointing out the secondary nature of the author's work and asking the readers to pray (maybe even correct the writing); inviting readers to reflect on the life of the saints.

Key words: hagiography, exordium, thematic key, ars-poetica, intention, author, perception, reader.

Вступ

Середньовічні агіографічні пам'ятки цікаві як з точки зору відтворюваних образів видатних християнських подвижників, так і з точки зору реалізації особливої жанрової структури. Ця структура передбачає дихотомію двох стратегій літературного викладу, за якої розмірковування (*oratio*) визначає і / або розкривається в оповіді (*narratio*). Вивчення особливостей співвідношення цих стратегій у провідних жанрах давньоукраїнського літературного процесу видається вкрай актуальним та потрібним.

Мета цього дослідження – проаналізувати різновиди агіографічного exordium, вступної частини життя святого, в якій автор декларує свої наміри, висловлює естетичне і морально-етичне бачення власної праці і тим самим вибудовує відповідну рецепцію читача. Ще в античній риторичній практиці пояснювальна преамбула стала літературним етикетом, якого дотримувалися оратори, хроністи, біографи, тощо. Середньовічні агіографи запозичували чимало античних риторичних напрацювань, зокрема, активно послуговувалися такою композиційною одиницею твору, як exordium. При цьому агіографи вдавалися до різноманітних форм вступного *oratio*. Цілком поділяючи думку Ю. Пелешенка про греко-слов'янсько-східно-романську металітературу (Пелешенко, 2012: 4), розглядатимемо в одному неподільному контексті як оригінальні, так і перекладні життя, що побутували в літературі Київської Русі XI–XIII ст.

Результати дослідження

Одна з найпоширеніших форм авторської інтенції в агіографічному exordium – вибудовування читачького сприйняття за допомогою **тематичного ключа**. Цей художній прийом детально описав

Р. Піккіо. На думку італійського славіста, у середньовічній християнській літературі тематичний ключ – актуальна цитата / цитати, або алюзії на біблійні твори, які дозволяють встановити семантичний зв'язок між відтворюваним (наприклад, подвижництвом святого) та сакральним першоджерелом – Св. Письмом (Піккіо, 2003: 437). Основна функція тематичного ключа – налаштувати читача на подальший виклад подій шляхом формування смислової призми.

У відомих агіографічних творах Київської Русі XI–XIII ст. спостерігаємо два способи використання тематичного ключа в exordium: 1) ампліфікація; 2) сингуляція.

За ампліфікації (розгортання думки) автор плете поетичне «павутиння» з кількох цитат, за необхідності розбавляючи їх власними міркуваннями. Ампліфікація тематичного ключа наявна, зокрема, у вступній частині Житія Кирила Філософа та Житія Мефодія. У творах на честь слов'янських просвітителів тематичний ключ складається з великої кількості цитатних блоків. В exordium Житія Кирила фахівці нараховують 10 цитатних блоків, в exordium Житія Мефодія – 9 (Піккіо, 2003: 438–439).

Таб. 1.

Житіє Кирила Філософа	Житіє Мефодія
<i>Богъ милостивъ и щедръ жадая на покаяние чловеце, да быша спасени вси были и в разумъ истинныи пришли, не хочеть бо смерти грѣшникомъ, но покаянию и животу</i> (цитатний монтаж: Йоїл 2: 13; 1 Тим. 2: 4; Єзек. 33: 11]) (Житіє Кирила Філософа, 1999: 22).	<i>По сих же въсѣхъ Богъ милостивый, иже хочеть, да бы всякъ человекъ спасенъ былъ и въ разумъ истинныи пришель (1 Тим. 2: 4), въ наша лѣта языка ради нашего, о немъже ся не бѣ никтоже николиже попекль, на добрыи чинъ въздвиже нашего учителя, блаженаго учителя Мефодия</i> (Житіє Мефодія, 1999: 70).

Попри те, що у Житії Кирила вступна ампліфікація включає 10 цитат, зв'язаних у суцільний текст, ми вважаємо, що наведений у Таб. 1 уривок є визначальним для авторської інтенції до читача. У ньому агіограф обґрунтовує тезу про милостивість Бога, який прагне спасти усіх людей і через те посилає проповідника. Саме про святих посланців та їхні діяння – решта цитатних блоків ампліфікації, яка становить більшу частину відносно короткого вступу.

У Житті Мефодія ампліфікація побудована інакше. Тут exordium розтягується на декілька рукописних аркушів. Проте 9 цитат не становлять суцільного тексту, як у Житті Кирила. Вони вплетені в окремі фрагменти великого історико-теологічне розмірковування про створення світу та про біблійних проповідників, яких Бог весь час посилає для духовного спасіння людей. Наведений у Таб. 1 вислів міститься в завершальній частині вступу, в якій книжник якраз і представляє такого проповідника – св. Мефодія. З нашої точки зору, у цих словах сформульована головна установка на сприйняття подальшого наративу. Ця установка задана за допомогою тої ж самої цитати, що і в Житті Кирила: *«Богъ милостивый иже хощеть да бы всякъ человекъ спасень былъ и въ разумъ истинныйи пришьль»* ((1 Тим. 2: 4), у попередньому творі вона скорочена). Ідентична «серцевина» тематичного ключа, мабуть, свідчить не тільки про те, що обидві пам'ятки написані в одному книжному середовищі послідовників Кирила і Мефодія (з цього приводу існує величезна наукова література, узагальнена М. Йоною у староболгарській літературній енциклопедії: Йонова, 2003: 412–413; Йонова, 2003: 413–414), але й про те, що автори в схожий спосіб бачать художнє обґрунтування оповіді про подвиги як одного, так і другого просвітителя.

Інший спосіб реалізації тематичного ключа в агіографічному exordium – сингуляція. За такого підходу укладач життя наводить усього лише одну генеральну цитату, яка або взагалі не має контекстуальних пояснень, або супроводжується додатковими авторськими коментарями. Сингуляція тематичного ключа наявна, наприклад, в Сказанні про Бориса і Гліба та Житті Марії Єгипетської.

Таб. 2.

Сказання про Бориса і Гліба	Житіє Марії Єгипетської
<i>Родъ правыхъхъ благословитьсѧ, – рече пророкъ, – и сѧмя ихъ въ благословении будеть</i> (Пс. 111: 2) (Сказання про Бориса і Гліба, 1997: 328).	<i>Тайну цареву добро есть хранити, а дѧла Божиа проповѣдати преславно есть</i> (Тов. 12: 7) (Житіє Марії Єгипетської, 1999: 190).

У Сказанні про Бориса і Гліба exordium складається лише з одної коротенької фрази із 111 Псалма (див. Таб. 2). У цих словах виражена ключова інтенція автора до читача. Відтак вся подальша житійна оповідь розкриває тезу про здобуття Борисом і Глібом Божого благословення для свого роду.

У Житії Марії спостерігаємо подібне явище. Тут вступ також починається з одної цитати, проте нею не вичерпується. Далі автор у відносно невеликій преамбулі роз'яснює, чому саме потрібно сповіщати про «дѣла Божиа», в чому користь розповіді про життя праведників і на яку кару заслуговує душа за заритий в землю талант. І хоча в цих міркуваннях є алюзія на євангельську притчу про таланти (Матф. 25: 14–30), домінуючу роль зосередження читацької уваги виконує все ж вказаний біблійний вислів (див. Таб. 2).

В агіографічному exordium тематичний ключ може бути реалізований або завдяки широкої ампліфікації, або – сконцентрованої сингуляції. Обидва способи дозволяють автору змодельовати горизонт очікування читача. Тож, переходячи до оповіді про життя подвижника, агіограф наповнює фактажем вже задані межі рецепції і тим самим розкриває сенс установок, заявлених у біблійних цитатах або власних коментарях до них. За такої ситуації в естетичному цілому твору стратегії літературного викладу співвідносяться так: вступне oratio визначає і розкривається в основному narratio.

2. В агіографічному exordium другою за поширеністю формою інтенції до читача є **ars-poetica**. Як ми вже писали на прикладі киевської гімнографії, *ars-poetica* – особливе мотивуюче міркування у вступній частині середньовічного твору, в якій книжник оприлюднює свою естетичну програму здійснення прекрасного на письмі. Ця програма передбачає, що автор, з одного боку, зізнається у власній художній некомпетентності, неспроможності, нездатності вправно висловитися, а, з іншого, запевняє читача в можливості здійснити літературний задум за умови Божого благословення (Джиджора, 2019: 12). Таким чином, стародавня *ars-poetica* складається із славнозвісного «топосу скромності» та обов'язкового звернення-моління до Бога, або ще й до оспіваного святого / святих.

В exordium агіографічних пам'яток Київської Русі XI–XIII ст. помічаємо два способи реалізації *ars-poetica*, яка може бути: 1) автономна; 2) доповнена тематичним ключем.

За автономної *ars-poetica* агіограф обмежується лише констатацією своєї художньої залежності від Бога. Відтак exordium містить авторський «топос скромності» та прохання до Бога дарувати належне слово в роботі. Такий спосіб обґрунтування літературної праці реалізується, приміром, у периферійній агіографії Київської Русі XIII ст. – у Житії Авраамія Смоленського та Житії Олександра Невського.

Таб. 3.

Житіє Авраамія Смоленського	Житіє Олександра Невського
<i>И се преже написаниа молю ти ся, Господи Исусе Христе Сыне Божий, молитвами пресвятыя и пречистыя Дэвы матере, и всэхъ святыхъ молбами, и дай же ми разумъ, просвъщенъ Божию благодатью, подаждь мнэ худому и грѣшнѣишу паче всэхъ свѣтлыхъ подвигъ житиа и терпѣннѣа начатыи еже о житиѣ блаженнаго Авраамѣа (Житіє Авраамія Смоленського, 1997: 30).</i>	<i>Азъ худый и многогрѣшный, малосъмысля, покушаюся писати житіе святаго князя Александра <...> Аще и грубъ есмь умою, но молитвою святаго Богородица и поспѣшеніемъ святаго князя Александра начатокъ положю (Житіє Олександра Невського, 1997: 358).</i>

У відносно не великому за обсягом exordium Житія Авраамія агіограф чітко зазначає, що перед тим, як такому «худому и грѣшнѣишу паче всэхъ» книжнику, як він, братися за оповідь про видатного подвижника, слід «преже написаниа» помолитися Ісусу Христу, Богородиці та всім святым (див. Таб. 3). Автор засвідчує, що потребує Божої благодаті і з нею пов'язує свою спроможність відтворити життя святого.

Схожу картину спостерігаємо й у Житії Олександра. Тут exordium більш короткий. А наведений фрагмент (див. Таб. 3) фактично становить початок і кінець усього вступного розмірковування. Згідно із «топосом скромності», автор зізнається, що він «худый и многогрѣшный малосъмысля», «грубъ есмь умою», тож начебто і не повинен писати про святого. Однак по молитві Богородиці вірить в неможливе і тому береться за оповідь.

На відміну від тематичного ключа, яким агіограф формує глибину рецепції всього наративу, автономна ars-poetica покликана підкреслити вторинність авторської діяльності порівняно з первинною божественною. Тож за такого exordium в цілому твору стратегії літературного викладу співвідносяться як рівноправні форми: вступне молитовне oratio та благословення Богом narratio.

За другого способу реалізації ars-poetica, доповненої тематичним ключем, бачимо трохи іншу картину. Тут агіограф декларує свою літературну неспроможність, але одночасно з тим завдяки потрібним цитатам впливає на читацьке сприйняття основної оповіді. З концептуальної точки зору, така форма авторського вступу є більш складною, ніж усі попередні. Відповідно, за обсягом подібне розмірковування досить велике. У цьому можна переконатися на прикладі

Читання про Бориса і Гліба та Житія Феодосія Печерського, агіографічних пам'яток XI ст., укладених, скоріш за все, одним і тим самим книжником – преп. Нестором.

Таб. 4.

Читання про Бориса і Гліба	Житіє Феодосія Печерського
1. <i>Владыко Господи, Вседержителю, створивый небо и землю и вся, яже на ней, Ты и нынэ, Владыко, призри на смирение мое и подаи же разумъ сердцю моему, да исповэжъ оканьный азъ всэжъ послушающимъ жития и мучения святу страстотерпцю Бориса и Глэба</i> (Читання про Бориса і Гліба, 1997: 195).	3. <i>Поноудихъ ся и на другое исповэдание приити, еже выше моя силы, емоу же и не бэхъ достоинъ гроубъ сы и неразумичьнъ, къ симъ не бэхъ оученъ же хытрости</i> (Житіє Феодосія Печерського, 2015: 168).
2. <i>Идэте въ виноградъ мои и дэлаите и еже будетъ правда, да то и возмете</i> (порів: Мф. 20: 4) (Там само: 200).	4. <i>О семь бо и самъ Господь прорече, яко мнози придоутъ отъ вэстокъ и западъ, и вэзлягоутъ съ Авраамьмъ и съ Исакьмъ и Ияковьмъ въ царствии небесьнэ</i> (Лк. 22: 29–30] <i>и пакы мнози боудоутъ послэднии ибо си и послэднии, вящи прьвыхъ</i> (Матф. 19: 30) (Там само: 169).
	5. <i>Молю же вы, о вэзлюблении, да не зазьрите пакы гроубости моя</i> (Там само).

У Читанні структура exordium багаточарова, і через те тут розкривається одразу декілька взаємоузгоджених тем. Вступ починається з молитви до Бога, в якій автор просить дарувати розум його серцю для того, щоб описати подвиги Бориса і Гліба. Молитва плавно перетікає у звернення до читачів не дорікати автору за його «грубість». Від цього звернення агіограф переходить до розгорнутого історико-теологічного переказу біблійних подій від створення світу до останнього благословення Христом учнів, яким належить проповідувати вчення свого Учителя. Аналіз завдань, поставлених перед апостолами, дозволяє автору зауважити, що на Русі таких проповідників не було. Оскільки Русь лишилася на узбіччі християнізації, то доречною виглядає подальша інтерпретація притчі про «робітників одинадцятої години», яку книжник переказує близько до тексту, але двічі цитує одну ключову фразу. Після інтерпретації притчі автор природно переходить до характеристики князя Володимира як того «робітника», який і сам вирішив найнятися у Божий виноградник, і ще й привів за собою інших. На цьому вступне oratio завершується, далі агіограф вже оповідає історію духовних спадкоємців Володимира – Бориса і Гліба.

У такій об'ємній та змістовній преамбулі книжник знаходить місце для молитви до Бога та констатації власної духовної ницості (див. Таб. 4, п. 1). В *exordium* Читання ці міркування виконують функцію *ars-poetica*. В іншому місці автор висловлює важливу для розуміння подальшої оповіді думку – наводить євангельську цитату про те, як Господар винограднику винаймає робітників (див. Таб. 4, п. 2). З нашої точки зору, ця фраза виконує функцію тематичного ключа. Наявність у вступній частині життя і *ars-poetica* і тематичного ключа призводить до складної дворівневої інтенції до читача. По-перше, агіограф констатує потребу у Божому благословенні, по-друге, задає призму сприйняття подальшої оповіді.

У Житті Феодосія структура *exordium* ще складніша. При цьому сама вступна частина вдвічі менша за обсягом, ніж у попередньому творі. Як і у Читанні, автор розпочинає преамбулу з подяки Творцю за благовоління в роботі над описом подвижництва Бориса і Гліба. Далі книжник зізнається у невігластві та відсутності належних знань для задуманої праці. Але це зізнання перетікає в розмірковування про бажання все ж відтворити життя печерського ігумена. Своє мотивування автор підкріплює двома євангельськими цитатами, які розгорнуто коментує. Після роз'яснення цитат автор повертається до «топосу скромності» – звертається до читачів з проханням не засуджувати його за художню недолугість. І наприкінці вступу – знову молитва до Бога, прохання «розкрити вуста» та посприяти гідному прославленню великого угодника.

На відміну від Читання, у Житті Феодосія *exordium* має кільцеву композицію. Вступ починається з *ars-poetica* – подяки Богу і констатації творчої неспроможності (див. Таб. 4, п. 3). І завершується теж *ars-poetica* – вибаченнями за «грубість» та молитвою до Бога (див. Таб. 4, п. 5). А між початковою та прикінцевою *ars-poetica* книжник розміщує тематичний ключ – дві концептуально з'єднані цитати, в яких йдеться про нових, останніх за часом, але перших за статусом, подвижників, які прийдуть «отъ вѣстокъ и западъ» і «възлягоуть» на лоні Авраама, Ісака та Якова (див. Таб. 4, п. 4).

В агіографічному *exordium* *ars-poetica* реалізується у два способи. Автор або просто вдається до осмислення можливості здійснити літературну працю, або підкріплює це ще тематичним ключем. Як показують Читання про Бориса і Гліба та Житіє Феодосія Печерського, такі вступні частини є досить великими за обсягом, композиційно складними та тематично багатозаровими. Останнє

дозволяє автору побудувати не одну, а одразу декілька інтенцій до читача – і щодо вторинності своєї роботи, і щодо семантичних меж, в яких слід сприймати оповідь про святого. Через те і співвідношення стратегій літературного викладу тут інше, ніж за автономної *ars-poetica*. Вступне *oratio* та основне *narratio* не мають чітко вираженої кореляції. Адже в контексті вираженої *ars-poetica*, вони рівноправні в естетичному цілому всього твору, але в контексті тематичного ключа – початкове розмірковування визначає подальшу оповідь.

3. Найменш поширеним різновидом авторської інтенції в агіографічному *exordium* слід вважати заохочувальне **звернення до читача**. Таке звернення не містить молитви до Бога або святого, як в *ars-poetica*. І не містить визначальних біблійних цитат та авторських коментарів до них, як за реалізації тематичного ключа. Заохочуючи читача, книжник пропонує звернуту увагу на певного святого і познайомитися з його подвигами. Такий спосіб агіографічного вступу реалізується, скажімо, в перекладному Житті Андрія Юродивого. Наводимо *exordium* в цьому творі повністю:

«Жизнь Богу угодну и житъе непорочно мужа добронрава, о возлюблены, хотяю ми исповедати, приклоните себе, молюся вамъ, на послушание сихъ. Есть бо си повѣсть якоже медвену нѣкаку воню каплющи, масть сладку и велми дивну. Тѣмже уготовитесь всею душею на се насыщение, да болми и азъ самъ подвигнуся на начатъе повести сея и положю пред вами духовныя доблести сего мужа» (Житіє Андрія Юродивого, 1999: 330).

У Житті Андрія у відносно короткому вступі автор закликає читачів вислухати його уважно, а відтак – насолодитися «солодким благовонним медом». Під «солодким медом» книжник розуміє не власне розповідь, а її предмет – життя видатного подвижника-юродивого. Звернімо увагу, в *exordium* остання фраза («*тѣмже уготовитесь всею душею на се насыщение*») вказує на невидимий діалог між автором і читачем. Агіограф зізнається: якщо читачі виражають готовність вислухати біографію Андрія, то це ще більше надихає його невідкладно розпочати. Тож тут *exordium* побудований за такою схемою: озвучена автором пропозиція – ймовірна згода читача – натхнений виклад автора. Відповідно, і співвідношення стратегій літературного викладу нагадує ситуацію із реалізацією тематичного ключа. Оскільки автор просить читача вислухати його і той погоджується, то вступне *oratio* визначає основне *narratio*.

Висновки

Отже, у розглянутих агіографічних пам'ятках Київської Русі XI–XIII ст. чітко прослідковуються щонайменше три різновиди *exordium*:

- 1) тематичний ключ:
 - у формі ампліфікації,
 - у формі сингуляції.
- 2) *ars-poetica*
 - в автономній формі,
 - доповнена тематичним ключем.
- 3) звернення до читача.

Відтак констатуємо і різноманітні стратегії авторських інтенцій до читача. Відповідно до вказаних способів реалізації *exordium* книжник прагне:

- 1) налаштувати читача на певне сприйняття відтворюваних подій за допомогою потрібних біблійних цитат;
- 2) позначити вторинність своєї праці та попросити читачів помолитися (іноді – виправити написане);
- 3) запросити читачів до спільного осмислення життя подвижника.

Утім, широкий спектр варіантів, за допомогою яких середньовічний книжник мав можливість вибудовувати художню взаємодію із потенційним читачем, зовсім не означає, що *exordium* реалізується в кожному агіографічному творі. Низка оригінальних та перекладаних пам'яток – Житіє князя Володимира («звичайне»), Мучення Дмитрія Солунського, Мучення Февронії, Житіє Пахомія Великого, Мучення Ірини та ін. – мають «нульову» преамбулу. Вказані твори розпочинаються не з вступного авторського *oratio*, а одразу з *narratio*, тобто із самого життєпису святого. Останні три пам'ятки розміщені у відомому Успенському збірнику XII ст., однак формат збірника тут ні до чого, адже в ньому є також Житіє Феодосія Печерського та Житіє Мефодія, які, як ми переконалися вище, мають розгорнуті вступні частини. Так само, як правило, без *exordium* укладалися проложні життя та житія в «короткій» редакції. Інші, не описані тут, різновиди агіографічних початків, більш панорамна картина оративних тенденцій візантійської, сирійської, староболгарської, північноруської агіографії повинна стати предметом окремих досліджень.

Література

1. Джиджора Є. (2019). *Ars-poetica* в києворуській гімнографії. *Проблеми сучасного літературознавства*. Вип. 28. Одеса. С. 11–19.
2. Йонова М. (2003). Пространно житие на Кирил. *Старобългарска литература. Енциклопедичен речник* / съст. Донка Петканова. 2 прераб. и допол. изд. Велико Търново. С. 413–414.
3. Житие. (1997). Житие Авраамия Смоленского/ Подг. текста и перевод Д.М. Буланина. *Библиотека литературы Древней Руси* / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. Санкт-Петербург: Наука. Т. 5. XIII в. С. 30–55; 456–460.
4. Житие. (1997). Житие Александра Невского. (1997). / Подг. текста и перевод В.И. Охотниковой. *Библиотека литературы Древней Руси* / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. Санкт-Петербург: Наука. Т. 5. XIII в. С. 358–369; 515–518.
5. Житие. (1999). Житие Андрея Юродивого / Подг. текста и перевод и комм. А.М. Молдована. *Библиотека литературы Древней Руси* / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. Санкт-Петербург: Наука. Т. 2. XI–XII века. С. 330–359; 541–544.
6. Житие. (1999). Житие Кирилла Философа / Подг. текста и перевод Л. В. Мошковой и А. А. Турилова, комм. Б. Н. Флори // *Библиотека литературы Древней Руси* / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. Санкт-Петербург: Наука. Т. 2. XI–XII века. С. 22–65; 492–500.
7. Житие. (1999). Житие Марии Египетской / Подг. текста и перевод О.В. Творогова. *Библиотека литературы Древней Руси* / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. Санкт-Петербург: Наука. Т. 2. XI–XII века. С. 190–215; 528–530.
8. Житие. (1999). Житие Мефодия / Подг. текста и перевод О. А. Князевской, комм. А. А. Алексеева. *Библиотека литературы Древней Руси* / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. Санкт-Петербург: Наука. Т. 2. XI–XII века. С. 66–81; 500–502.
9. Житіє. (2015). Житіє Феодосія Печерського // *Житенко І. В. Преподобний Феодосій Печерський: Джерела і матеріали*. Київ: Видавництво «Фенікс». С. 168–229.
10. Пелешенко Ю. (2012). Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII–XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. Постаті. 2-е видання, перероблене і доповнене. Київ: ПЦ «Фоліант».
11. Пиккио Р. (2003). Функция библейских тематических ключей в литературном коде православного славянства / Пер. с англ. О. Беловой. *Пиккио Р. Slavica Orthodoxa: Литература и язык* / Отв. ред. Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. Москва: Знак. С. 431–473.

12. Сказание. (1997). Сказание о Борисе и Глебе / Подг. текста и перевод Л.А. Дмитриева // *Библиотека литературы Древней Руси* / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. Санкт-Петербург: Наука. Т. 1. XI–XII века. С. 328–351; 528–531.
13. Чтение. (1997). Чтение о житии и погублении св. Бориса и Глеба. *Нестор Летописец, преподобный. Повесть временных лет. Жития*. Москва. С. 193–225.

References

1. Dzhydzhora, Ye. (2019). Ars-poetica v kyevorus`ki`j gi`mnografi`yi [Ars-poetica in Kyivan hymnography]. *Problemy suchasnogo li`teraturoznavstva*. Vip. 28. Odesa. S. 11–19. [in Ukrainian]
2. Jonova, M. (2003). Prostranno zhitie na Kiril [Extensive biography of Cyril]. *Starob`lgarska li`teratura. Encziklopedichen rechnik* / s`st. Donka Petkanova. 2 prerab. i dopol. izd. Veliko T`rnova. S. 413–414. [in Bulgarian]
3. Zhitie. (1997). Zhitie Avraamiya Smolenskogo [The Life of Abraham of Smolensk] / podg. teksta i perevod D.M.Bulanina. *Biblioteka literatury` Drevnej Rusi* / pod red. D. S. Likhacheva, L. A. Dmitrieva, A. A. Alekseeva, N. V. Pony`rko. Sankt-Peterburg: Nauka. T. 5. XIII v. S. 30–55; 456–460. [in Russian]
4. Zhitie. (1997). Zhitie Aleksandra Nevskogo [The Life of Alexander Nevsky] / podg. teksta i perevod V.I.Okhotnikovoj. *Biblioteka literatury` Drevnej Rusi* / pod red. D. S. Likhacheva, L. A. Dmitrieva, A. A. Alekseeva, N. V. Pony`rko. Sankt-Peterburg: Nauka. T. 5. XIII v. S. 358–369; 515–518. [in Russian]
5. Zhitie. (1999). Zhitie Andrey a Yurodivogo [The Life of Andrey the Holy Fool] / podg. teksta i perevod i komm. A.M.Moldovana. *Biblioteka literatury` Drevnej Rusi* / pod red. D. S. Likhacheva, L. A. Dmitrieva, A. A. Alekseeva, N. V. Pony`rko. Sankt-Peterburg: Nauka. T. 2. XI–XII veka. S. 330–359; 541–544. [in Russian]
6. Zhitie. (1999). Zhitie Kirilla Filosof [The Life of Cyril the Philosopher] / podg. teksta i perevod L. V. Moshkovej i A. A. Turilova, komm. B. N. Flori. *Biblioteka literatury` Drevnej Rusi* / pod red. D. S. Likhacheva, L. A. Dmitrieva, A. A. Alekseeva, N. V. Pony`rko. Sankt-Peterburg: Nauka. T. 2. XI–XII veka. S. 22–65; 492–500. [in Russian]
7. Zhitie. (1999). Zhitie Marii Egipetskoj [The Life of Mary of Egypt] / podg. teksta i perevod O.V. Tvorogovaю *Biblioteka literatury` Drevnej Rusi* / pod red. D. S. Likhacheva, L. A. Dmitrieva, A. A. Alekseeva, N. V. Pony`rko. Sankt-Peterburg: Nauka. T. 2. XI–XII veka. S. 190–215; 528–530. [in Russian]

8. Zhitie. (1999). Zhitie Mefodiya [The Life of Methodius] / podg. teksta i perevod O. A. Knyazevskoj, komm. A. A. Alekseeva. *Biblioteka literatury` Drevnej Rusi* / pod red. D. S. Likhacheva, L. A. Dmitrieva, A. A. Alekseeva, N. V. Pony`rko. Sankt-Peterburg: Nauka. T. 2. XI–XII veka. S. 66–81; 500–502. [in Russian]
9. Zhitiye. (2015). Zhitiye Feodosiya Pechers`kogo Zhilenko I`. *V. Prepodobnyj Feodosij Pecherskyj: Dzherela i materialy*. Kyiv: Vidavnicztvo «Feniks». S. 168–229.
10. Peleshenko, Yu. (2012). *Ukrayinska literatura pizn`ogo Seredn`ovichchya (druga polovina XIII–XV st.): Dzherela. Systema zhanriv. Dukhovni intenczii. Postati`* [Ukrainian Literature of the Late Middle Ages (second half of the 13th–15th centuries): Sources. Genre system. Spiritual intentions. Writers]. 2-e vidannya, pereroblene i dopovnene. Kiyiv: PTC «Foliant». [in Ukrainian]
11. Pikkio, R. (2003). Funkcziya biblejskikh tematiceskikh klyuchey v literaturnom kode pravoslavnogo slavyanstva [The function of biblical thematic keys in the literary code of the Orthodox Slavs] / per. s angl. O. Belovoj. *Pikkio R. Slavia Orthodoxa: Literatura i yazy`k* / otv. red. N. N. Zapol`s-kaya, V. V. Kalugin. Moskva: Znack. S. 431–473. [in Russian]
12. Skazanie. (1997). Skazanie o Borise i Glebe [The Legend of Boris and Gleb] / podg. teksta i perevod L. A. Dmitrieva. *Biblioteka literatury` Drevnej Rusi* / pod red. D. S. Likhacheva, L. A. Dmitrieva, A. A. Alekseeva, N. V. Pony`rko. Sankt-Peterburg: Nauka.. T. 1. XI–XII veka. S. 328–351; 528–531. [in Russian]
13. Chtenie. (1997). Chtenie o zhitii i pogublenii svv. Borisa i Gleba. *Nestor Letopisecz, prepodobny`j. Povest` vremenny`kh let. Zhitiya*. Moskva. S. 193–225. [in Russian]

УДК 821. 161–98.09

Євген Джиджора

ORCID ID 0000-0003-3221-4866

АВТОР-ТРАДИЦІОНАЛІСТ У СЕРЕДНЬОВІЧНОМУ ТВОРІ: ФОРМИ ВЗАЄМОДІЇ З ЧИТАЧЕМ

Вивчено особливі умови здійснення творчого процесу в середньовічній літературі. Такими умовами визнано авторський поетичний традиціоналізм, який розкривається на трьох рівнях: дотримання жанрового канону, слідування загальноприйнятим зразкам; застосування мовно-літературного етикету. Означені умови дозволяють автору-традиціоналісту налагодити естетичний зв'язок із потенційним читачем. Прокоментовано три форми такого зв'язку: налаштування читача на відповідне сприйняття за допомогою цитат; прохання помолитися або й виправити написане; звернення із певним закликом.

Ключові слова: середньовічна література, автор, традиція, читач, рецепція, «відкритий» твір.

Yevhen Dzhydzhora. TRADITIONALIST AUTHOR IN A MEDIEVAL LITERARY WORK: FORMS OF INTERACTION WITH THE READER

The article discusses special conditions of the creative process in medieval literature. So, the attention is focused on the participants of aesthetic activity in the medieval literary process: the author – the work – the reader. The first two categories are described in medieval studies, while the role of the reader is not clearly defined yet. The key issue of our research is to comment on the necessary conditions for the creative process and to trace the forms of interaction of the traditionalist author with the reader in medieval Christian literature. In the literary works of this period there was a special relationship between the author – the work – the reader. The author had to adhere to poetic traditionalism at three levels: not to avoid the genre canon; to follow set patterns in the meditation / narrative; to observe the rules of linguistic and literary etiquette. Setting a strategy of literary expression, the genre canon acted as an artistic guide to the author and therefore helped him to satisfy the needs of his audience. The adherence to traditional patterns does not unify the story of the ascetic so rigidly that all the works have the same plot. The medieval linguistic and literary etiquette allowed the use of “ready”

and therefore “better” expressions, which enjoyed this “status” not because they were once used, but because they were used by an authority. Since Christian literary texts had a didactic purpose, enlightened and taught spirituality, the writer was constantly concerned not only with attracting the attention of potential listeners but also with directing it to understanding the presentation in the right sense. To do this, he prepared the reader for the appropriate perception with the help of the phrases and ideas borrowed from authoritative sources; asked the readers to pray, or even to correct his one writing; addressed the audience with certain appeals. In the aesthetic triad, the author – the work – the reader, communicative relations were built on a hierarchical principle. The dominant meaning-generating role was given to the author, who initiated the literary discourse. The second in this hierarchy is the reader whom the author always tried to engage in creative interaction. A medieval literary work is usually an “open system”, which can be composed of “alien” but appropriate authoritative quotes, and which can be changed depending on the aesthetic and ideological preferences of the abstract reader who heard the author’s appeal and also wants to become the author.

Key words: medieval literature, author, tradition, reader, perception, “open” literary work.

Вступ

З назви підрозділу витікає, що наша увага сконцентрована навколо учасників естетичної діяльності у середньовічному літературному процесі: автора – твору – читача. Якщо перші дві категорії так чи інакше описані в медієвістиці (напр.: Александров, 2010; Пелешенко, 2012; Конявская, 2000), то читач – наразі найбільш не прояснена позиція. Хоча в останніх працях ми намагалися описати особливості *ars-poetica* в киеворуській гімнографії (Джиджора, 2019) та виявити різновиди авторських інтенцій до читача у вступній частині киеворуських агіографічних пам’яток (Джиджора, у друці). Проте така актуальна проблема потребує масштабнішого висвітлення.

Тож мета нашого дослідження – прокоментувати необхідні умови здійснення творчого процесу та простежити форми взаємодії автора-традиціоналіста з читачем в середньовічній християнській літературі.

Результати дослідження

Як відомо, в епоху Середньовіччя літературні твори здебільшого мали клерикальне призначення. Життя святих, проповіді авторитетних отців церкви, повчальні та пізнавальні фрагменти хронографів,

мінейні та тріодні канони, а також інші гімнографічні тексти призначалися для келійних та храмових служб. Це означає, що між автором – твором – читачем були організовані специфічні стосунки. Літературний твір передусім виконував дидактичну функцію. А його читач насправді був слухачем, адже під час богослужінь такі тексти виголошувалися читцями та співцями, відтак основна аудиторія сприймала їх зміст на слух. Відповідно, повторне ознайомлення із твором передбачало не перечитування, а переслухування. Повчальний характер і специфічна рецепція оративу / наративу висували чітку вимогу перед автором. Йому належало дотримуватися поетичного традиціоналізму на трьох рівнях:

- не ухилятися жанрового канону;
- слідувати загальноприйнятим зразкам у міркуванні / оповіді;
- проявляти мовно-літературний етикет (послугуватися «чужими», але авторитетними словами, зокрема, біблійними та свято-отецькими цитатами).

У середньовічній естетиці **жанровий канон** відігравав ключову функцію і тому формував обов'язкову умову творчого процесу. Скажімо, укладач гімнографічного жанру «канон» завжди оспівував будь-яку святкову подію у дев'яти піснях (хоча, друга часто опускалася). При цьому кожна з дев'яти пісень мала свою конкретну тему, задану відомою біблійною історією. Скажімо, у першій пісні гімнографічного канону потрібно було так оспівувати якесь свято (наприклад, Воздвиження Животворящего Хреста), щоб «вписатися» у тему подяки Творцю за визволення євреїв з Єгипту (Вих. 15: 1–18). А у шостій – щоб потрафити у тему пророка Йони, який, після триденного перебування у пащі морської риби, врятувався (Йон. 2: 3–10). На противагу гімнографу, автор хронографічного твору не мав потреби підпорядковувати наратив заданим біблійним темам. Проте він керувався не менш стійким правилом – позначати чіткі часові межі, в яких відбувалися описувані події. Часовий принцип оповіді передбачав або суб'єктивацію історичного викладу (як у «Хронографі» 1512 року, де кожна нова глава розповідає про те, що відбувалося за часів правління відомої особи або під час знаменного дійства: *за царювання Андроника, за царювання Іоанна Палеолога, по смерті Михайла, після Анкарської битви*, тощо), або його хронометризацію (як у «Повісті врем'яних літ», де кожний новий епізод становить річний календарний запис: *в лето 6574, в лето 6575*, тощо). Задаючи стратегію літературного висловлювання, жанровий канон виступав художнім дороговказом автору,

допомагав йому не загубитися під час роботи, не пуститися берега і не заблукати, а навпаки – триматися вказаного маршруту і відтак задовільнити запити своєї аудиторії.

Художньо-естетична установка Середньовіччя на канон як дороговказ обумовлює дотримання поетичного традиціоналізму і на рівні літературного сюжету та образної системи. Тут канонічність проявлялася у **слідуванні загальноприйнятим зразкам**. На думку Ю. Пелешенка, стародавній митець прекрасно орієнтується в тому, «як повинен бути побудований той чи інший образ» (Пелешенко, 2012: 11). «Будь-який твір будувався за певним стереотипом, – додає П. Білоус. – Будь-який сюжет описувався за відомою схемою, а персонаж зображувався за тим чи іншим зразком» (Білоус, 2013: 110). Скажімо, життя святого укладалося за традиційною схемою досягнення святості. Ця схема включала декілька тематичних блоків: народження – дитинство і юність – зрілість (діяння подвижника і/або чудеса) – смерть. Щоправда, не всі блоки реалізовувалися в кожному агіографічному творі. Частіше за все, випадало дитинство і юність, іноді – народження (як в «Житії Димитрію Солунському» або «Читанні про Бориса і Гліба»). З іншого боку, у багатьох пам'ятках могли бути усі блоки, причому деякі з них – доволі розлогими. Як у «Житії Феодосія Печерського», де дитинство і юність святого становлять окремий сюжет про складні взаємини молодого подвижника з матір'ю.

У свою чергу, кожний тематичний блок містив визначені літературною традицією теми. Наприклад, блок про народження міг розкриватися темою батьків (як у «Житії Олексія, чоловіка Божого», де у подробицях розповідається про благочестивий спосіб життя батька й матері Олексія), темою чудесних знамень перед народженням (як у «Житії Сергія Радонежського», де розповідається епізод про вагітну матір святого, у череві якої під час Літургії заспівав ще не народжений малюк), темою чуда при або одразу після народження святого (як у «Житії Миколая Чудотворця», де сказано, як щойно народжений малюк відмовився ссати материнське молоко, зате самостійно встав у купелі на обидві ноги і стояв, тримаючись рукою за її край), тощо. Вказані теми можуть по-різному комбінуватися, якісь з них пропускатися, а якісь розкриватися детальніше. Відтак художнє слідування загальноприйнятим зразкам не уніфікує оповідь про подвижника настільки жорстко, аби в усіх творах поставала одна й та сама фабула. Навпаки, схема досягнення святості одна, а наративи – завжди різні. Адже наповнення

тематичних блоків кожного разу обумовлене конкретними подвигами оспіваного святого.

І нарешті найнижчий рівень дотримання поетичного традиціоналізму – **мовно-літературний етикет**. У середньовічній літературі етикет дозволяв використовувати вже «готові» і тому «кращі» формулювання, які визнавалися такими не тому, що були вжиті колись, а тому, що відбулися у мові авторитетного «іншого». Тож автор немов би звертався до читача із таким не вираженим повідомленням: *«Це не моя художня зухвалість, це – слова Бога / пророка / євангеліста / святого отця»*.

Вдавання до «краще готових» висловів призводило до складного і варіативного процесу цитування в середньовічній літературі. У зв'язку з цим М. Гардзаніті запропонував розгорнуту класифікацію прямих та непрямих цитат: 1) посилання на поняття та реалії (згадка без коментаря, детальне тлумачення); 2) власне цитата (алюзія, парафраз або переказ, пряме цитування); 3) інсценування (переказ події у діалозі) (Гардзаніті, 2014: 12-13). Яскраві приклади такої багатопланової цитації знаходимо, серед іншого, у найбільш риторичних жанрах стародавньої книжності – у гомілетичних. Зокрема, у «Слові про Закон і Благодать» в контексті розмірковування про хрещення русичів, які відмовляються від язичництва, свого первинного сповідання, автор весь час вдається до алюзій і парафраз відомої біблійної розповіді, то просто згадуючи Авраама і Сару як історичних персонажів, то роз'яснюючи духовну першість їхніх синів – Ізмаїла (народженого першим, але від рабині Агар) та Ісака (народженого другим, але від вільної Сари).

Крім того, у «Слові» наявні численні прямі цитати, а також просто переказані євангельські пасажи, або ж переказані у діалозі персонажів. Зокрема, авторське розмірковування про пріоритет Благодаті над Законом вписане у старозавітний діалог Йосифа із старим Яковом, який благословляє своїх онуків, роблячи старшого Манасію другим, а молодшого Єфрема – першим по статусу. Вимірюючи Закон і Благодать за допомогою священної історії, стародавній книжник використовує авторитетний та вичерпний аргумент. Однак вдавання до аргументу «перевіреного» біблійного калібру і свідчить про мовно-літературний етикет та письменницьку культуру автора.

Отже, у середньовічному літературному процесі книжник дотримувався поетичного традиціоналізму на трьох тісно пов'язаних рівнях, які співвідносяться так:

- загальна структура поетичного цілого (жанровий канон);
- внутрішня організація оративу / наративу (загальноприйняті зразки міркування / оповіді);
- мова (етикетні формулювання).

У середньовічному творі автор-традиціоналіст особливим чином вибудовував взаємодію з читачем. Оскільки християнські літературні тексти мали дидактичне призначення, просвіщали та вчили духовності, то письменник весь час переймався тим, як не лише привернути увагу потенційних слухачів, але й спрямувати її на розуміння викладу у потрібну смислову площину. Для цього він, як було сказано вище:

- налаштовував читача на відповідне сприйняття за допомогою «чужого» слова;
- просив їх помолитися, або й виправити написане;
- звертався із певними закликами.

У середньовічній традиціоналістській естетиці **авторське налаштування читача на потрібне сприйняття** відбувалося за допомогою цитації, розташованої у вступній частині пам'ятки. Як вважає Р. Піккіо, біблійна або святоотецька цитата / цитати виконували функцію тематичного ключа, який немов би відкривав двері у смисловий простір твору (Пиккио, 2003: 437). Як, скажімо, у «Пам'яті і похвалі», яка розпочинається з двох апостольських цитат (2 Тим. 2, 2 та Лук. 1, 1–4). Причому друга є ключовою з точки зору обґрунтування концепції подальшого викладу. Автор цитує євангеліста: *«Понеже мнози начаши повѣсти дѣяти о извѣстныхъ вещехъ, бывшихъ в насъ, изволися и мнѣ, ходившу исперва и по всѣхъ, писати тебѣ, державный Феофиле, да разумѣеши, о нихъ же начатъ Иисусъ, творити же и учити»* (Пам'ять і похвала, 2002: 252). У цих словах криється дуже важлива думка: оскільки багато хто вже взявся розповідати про Христа, то слід долучитися і тому, хто весь час був поруч з ним і з перших вуст знає основи його вчення. Для автора «Пам'яті» ці слова – основний мотив літературної праці. Тож далі він природно пояснює своє бажання розповісти про князя Володимира, адже, за його словами, вже давно назбирав багато матеріалів: *«И мало събравъ отъ многыа добродѣтели его, написахъ, и о сыну его, реку же святую и славъную мученика Бориса и Глѣба, како просвѣти благодать Божіа сердце князю»* (Пам'ять і похвала, 2002: 252–253). Тут тематичний ключ, виражений євангельською цитатою, дозволяє автору сформувати горизонт очікування читача. І такий читач сприймає розмірковування про хрестителя Русі кризь

призму апостольської установки на правдиві повідомлення очевидця подій на тлі вражень інших письменників.

За інших обставин середньовічний книжник не налаштовував читача на певне сприйняття твору. Натомість, він звертався до своєї аудиторії та **просив помолитися і простити за написане** (а іноді – навіть долучитися до роботи і виправити те, що виглядає незграбним). Такі звернення, як правило, пов'язані із художньою грою автора, який зізнавався у відсутності літературного таланту, у поганому володінні словом, у вічних гріхах, що не давали осмислити предмет викладу, тощо. У літературознавстві таку гру автора з читачем прийнято називати «топосом скромності».

Яскравий «топос скромності» реалізований у «Ходінні ігумена Данила». На самому початку твору автор констатує, що попри духовну негідність, він все ж вирішив побачити святі місця й описати свою подорож. Але саме з причини недосконалого підходу «*во всяком дэлэ*», книжник вирішив звернутися до потенційних читачів і сердечно попросити вибачень за можливу недолугість та незграбність написаного: «*Братиа и отци, господне мои, простите мя грэшнаго и не зазрите худоумью моемоу и гроубости, еже писахъ о святэмъ градэ Иерусалимэ*» (Ходіння ігумена Данила, 2002: 111). Автор неначе виправдовується, що йому доводиться робити те, чого він насправді не вміє і тому не повинен робити. Як наслідок, вступний «топос скромності» завершується таким проханням: «*Но обаче надэся на милость Божию и на вашу молитву, да ми простить Христос Богъ моихъ грэховъ безиссленыхъ*» (Ходіння ігумена Данила, 2002: 111). Книжник звертається одночасно і до Бога, і до читачів. Першого просить простити незчисленні гріхи, а других – помолитися.

Ще більш розгорнутий і композиційно складний «топос скромності» у «Житті Стефана Пермського». Тут авторські зізнання у літературній неспроможності реалізуються двічі – у вступній частині та у завершальній, у «плачі з похвалою». У вступній частині «топос скромності» має традиційну форму – автор просить читачів вибачити його за літературне невігластво: «*Но молю вы ся, боголюбци, дадите ми простыню и молитвуйте о мнэ, азъ бо есмь умою грубъ, и словом невэжа, худ имэя разум и промысль вредоумень*» (Житіє Стефана Пермського, 1995: 52). Однак наприкінці Життя книжник йде далі. І тепер він не просто в черговий раз просить пробачення за невміло виконану роботу, він звертається до читачів із проханням долучитися до праці і переробити написане на краще: «*Не презрите*

мене, оканнаго, аще будет ми ся нэгдэ написала рэчь зазорна, и не-удобрена, и неустроена, и неухищрена. Мнэ же мнится, яко ниеди-но же слово довольно есть или благопотребно и стройно, но худа суть и грубости полна. Но аще и негораздо нэкая написана быша, но обаче възможно есть нэкому добрэйшему и мудрэйшему о Господэ построить сиа и добрэ починити, а неудобренная удобрити, и не-устроеная построить, а неухищренная ухитрити, и несвершенная на-кончати» (Житіє Стефана Пермського, 1995: 260). Таке розгалужене двоетапне звернення демонструє бажання автора перетворити своїх читачів на активних учасників творчого процесу – зробити їх спів-творцями агіографічного викладу.

У середньовічній книжності подібні акцентовані прохання по-молитися Богу та / або святим, простити за убогість, за необхідності переробити написане (*неудобренная удобрити, и неустроеная построить, а неухищренная ухитрити, и несвершенная накончати*) свідчать про повноцінний творчий діалог між учасниками естетич-ної діяльності – автором як ініціатором художнього дискурсу та чи-тачем як його реципієнтом.

Нарешті, ще один різновид звернень автора до читача – **звер-нення із певними закликами**. Слід уточнити, що тут маються на увазі звернення із закликами до абстрактного читача як такого, а не до конкретного адресата, як, наприклад у «Повчанні Володимира Мономаха» (до синів), або у «Молінні Данила Заточника» (до кня-зя). У стародавній літературі звернення із яким-небудь закликом до загального читача становлять найменш поширену форму взаємодії автора зі своєю аудиторією.

За цієї взаємодії книжник, як правило, закликав читача уваж-но придивитися до предмету викладу, сповнитися духовних мір-кувань, або й взяти приклад, якщо це оповідь про святого. Саме таке звернення спостерігаємо у «Житті Андрія Юродивого». У ко-роткому вступі автор вказує на те, що читачам слід сповнитися духовної насолоди при ознайомленні із діяннями видатного по-движника: *«Жизнь Богу угодну и житье непорочно мужа добро-нрава, о возлюблєньи, хотяю ми исповэдати, приклоните себе, молюся вамъ, на послушание сихъ. Есть бо си повэсть якоже мед-вену нэкаку воню каплющи, масть сладку и велми дивну. Тэмже уготовитесь всею душею на се насыщение, да болми и азъ самъ подвигнуса на начатье повэсти сея и положю пред вами духовныя доблести сего мужа»* (Житіє Андрія Юродивого, 1999: 330). Ви-ражаючи таку настійну пропозицію, книжник «вбирається» у різні

проповідника і прямо закликає аудиторію зануритися в історію життя юродивого, адже воно потече в душу, як солодкий духмяний мед (*«якоже медвену нэаку воню каплющи»*). Звернення автора із чіткими закликами – вочевидь, слід вважати найбільш відвертим способом спрямовування уваги абстрактного читача у потрібну семантичну нішу.

Тож особлива взаємодія середньовічного автора-традиціоналіста із читачем спонукувала першого застосовувати декілька поетичних прийомів:

- цитатний «тематичний ключ», яким увага читача спрямовувалася у потрібну семантичну площину;
- «топос скромності», за допомогою якого автор «загравав» із читачем і, за необхідності, долучав його до співтворчості;
- заклик до корисної дії, завдяки якому автор заохочував абстрактного (не конкретного) читача сповнитися певних ідей або вдаватися до відповідних дій.

Висновки

Таким чином, стародавній літературний процес мав досить специфічну організацію. В естетичній тріаді автор – твір – читач комунікативні стосунки вибудовувалися за ієрархічним принципом. Звісно, домінуюча смислопороджувальна роль відводилася автору, який виступав ініціатором художнього дискурсу. Однак, на відміну від письменників Античності, Ренесансу і, тим більше, Нового часу, середньовічний автор мав дотримуватися жорстких умов здійснення творчого процесу (жанровий канон, загальноприйняті зразки, мовно-літературний етикет). Ці умови обмежували автора формально, проте дозволяли зосередитися на семантичному вмісті.

Другим в цій ієрархії слід визнати читача, з яким автор весь час намагався вступити в творчу взаємодію. Пізніше, в епоху Бароко автор присвячуватиме читачу спеціальну передмову, на кшталт «слова до чительника». Але вже в літературі класичного Середньовіччя простежуються чіткі форми художньої комунікації автора-традиціоналіста зі своєю потенційною аудиторією (налаштування на відповідне сприйняття, прохання помолитися і / або виправити написане; звернення з певними закликами).

За таких обставин сам твір має особливе функціонування. По-перше, якраз через твір автор комунікує з читачем, іноді

перетворюючи його на активного співтворця. Якщо в інші літературні епохи читач не виходить за межі своєї естетичної компетенції, то в Середньовіччя – виходить, редагуючи, переписуючи, доповнюючи чужий текст, тощо. Відтак стародавній твір – це завжди «відкрите» утворення, яке може бути скомпоноване з «чужих», але підходящих авторитетних цитат, і яке може бути зміненим в залежності від художньо-естетичних та ідейних уподобань того абстрактного читача, який почув заклик автора і також захотів стати автором. Звідси таке різноманіття редакцій одного й того ж твору, що відрізняються між собою більшою / меншою кількістю подробиць (наприклад, діянь святого в агіографії), наявністю / відсутністю вставок (додаткових історій, інтерпретацій у щорічних записках, скажімо, у хронографі) тощо.

Література

1. Александров О. (2010). Література Київської Русі: Між міфопоетикою і християнським символізмом. Одеса: Астропринт.
2. Білоус П. (2013). Вступ. *Історія української літератури: у 12 томах / за редакцією В. Дончика*. Т 1. Давня література (X – першої половини XVI ст.) / наукові редактори Ю. Пелешенко, М. Сулима. Київ: Наукова думка. С. 89–112.
3. Гардзанини М. (2014). Библиейские цитаты в церковнославянской книжности. Москва: Индрик. 232 с.
4. Джиджора Є. (2019). Arg-poetica в києворуській гімнографії. *Проблеми сучасного літературознавства*. Вип. 28. Одеса. С. 11–19. DOI: <https://doi.org/10.18524/2312-6809.2019.28.165830>.
5. Житие. (1999). Житие Андрея Юродивого/ Подг. текста и перевод и комм. А.М. Молдована. *Библиотека литературы Древней Руси* / под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. Санкт-Петербург: Наука. Т. 2. XI–XII века. С. 330–359; 541–544.
6. Житие. (1995). Житие Стефана Пермского / Подготовка текста Т. Ф. Волковой, О. Б. Рыбаковой, перевод Г. М. Прохорова. *Святитель Стефан Пермский: к 600-летию со дня преставления / под редакцией Г. М. Прохорова*. Санкт-Петербург: Наука. С. 50–263.
7. Конявская Е. (2000). Авторское самосознание древнерусского книжника (XI – середина XV в.). Москва: Языки русской культуры.
8. Пам'ять і похвала. (2002). / Передмова і переклад О. Сліпушко. *Золоте слово: Хрестоматія літератури України-Русі епохи середньовіччя IX–XV століть: у 2 кн.* / за редакцією В. Яременка. Київ: Видавництво «Аконіт». Кн. 1. С. 252–265.

9. Пелешенко Ю. (2004). Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII–XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. Постаті. 2-е видання. Київ: ПЦ «Фоліант».
10. Пиккио Р. (2003). Функция библейских тематических ключей в литературном коде православного славянства / пер. с англ. О. Беловой. *Пиккио Р. Slavia Orthodoxa: Литература и язык* / отв. ред. Н.Н. Запольская, В.В. Калугин. Москва: Языки славянских культур. С. 431–473.
11. Ходіння ігумена Данила (2002). / передмова і переклад О. Сліпушко. *Золоте слово: Хрестоматія літератури України-Русі епохи середньовіччя IX–XV століть: у 2 кн.* / за редакцією В. Яременка. Київ: Видавництво «Аконіт». Кн. 1. С. 110–147.

References

1. Aleksandrov, O. (2010). *Literatura Kyivskoi Rusi: Mizh mifopoetykoiu i khrystyianskym symbolizmom* [Literature of Kievan Rus: Between mythopoetics and Christian symbolism]. Odesa: Astroprynt. [in Ukrainian]
2. Bilous, P. (2013). *Vstup* [Introduction]. *Istoriia ukrainskoi literatury: u 12 tomakh* / Za redaktsiieiu V. Donchyka. T 1. Davnia literatura (X – pershoi polovyny XVI st.) / naukovi redaktory Yu. Peleshenko, M. Sulyma. Kyiv: Naukova dumka. S. 89–112. [in Ukrainian]
3. Gardzaniti, M. (2014). *Biblejskie czitaty`v czerkovnoslavyanskoy knizhnosti* [Biblical quotations in Church Slavonic literature]. Moskva: Indrik. [in Russian]
4. Dzhydzhora, Ye. (2019). Ars-poetica v kyievoruskii himnografi [Ars-poetica in Kievan hymnography]. *Problemy suchasnoho literaturoznavstva*. Vyp. 28. Odesa. S. 11–19. [in Ukrainian]
5. Zhitie. (1999). Zhitie Andrey a Yurodivogo [The Life of Andrey the Holy Fool]. / Podg. teksta i perevod i komm. A.M. Moldovana. *Biblioteka literatury` Drevnej Rusi* / pod red. D.S. Likhacheva, L.A. Dmitrieva, A.A. Alekseeva, N.V. Pony`rko. Sankt-Peterburg: Nauka. T. 2. XI–XII veka. S. 330–359; 541–544. [in Russian]
6. Zhitie. (1995). Zhitie Stefana Permskogo [The Life of Stephen of Perm] / Podgotovka teksta T. F. Volkovoj, O. B. Ry`bakovoj, perevod G. M. Prokhorova. *Svyatitel` Stefan Permskij: k 600-letiyu so dnya predstavleniya* / Pod redakciej G. M. Prokhorova. Sankt-Peterburg: Nauka. S. 50–263. [in Russian]
7. Konyavskaya, E. (2000). *Avtorskoe samosoznanie drevnerusskogo knizhnika (XI– seredina XV v.)* [The author's self-awareness characteristic of the Old Russian scholar (the 11th – mid-15th century)]. Moskva: Yazy`ki russkoj kul`tury`. [in Russian]

8. Pamiat i pokhvala. (2002). [Memory and praise] / Peredmovna i pereklad O. Slipushko. *Zolote slovo: Khrestomatiia literatury Ukrainy-Rusi epokhy serednovichchia IX-XV stolit: u 2 kn.* / za redaktsiieiu V. Yaremenka. Kyiv: Vydavnytstvo «Akonit». Kn. 1. S. 252–265. [in Ukrainian]
9. Peleshenko, Yu. (2004). *Ukrainska literatura piznoho Serednovichchia (druha polovyna XIII–XV st.): Dzherela. Systema zhanriv. Dukhovni intensitsii. Postati.* [Ukrainian Literature of the Late Middle Ages (second half of the 13th – 15th centuries): Sources. Genre system. Spiritual intentions. Writers]. 2-e vydannia. Kyiv: PTs «Foliant». [in Ukrainian]
10. Pikkio, R. (2003). Funktsyia bybleiskyykh tematycheskyykh kliuchei v lyteraturnom kode pravoslavnoho slavianstva [The function of biblical thematic keys in the literary code of the Orthodox Slavs] / per. s anhl. O. Belovoi. *Pykkyo R. Slavia Orthodoxa: Lyteratura y yazy`k* / otv. red. N.N. Zapol'skaia, V.V.Kaluhyn. Moskva: Yazy`ky slavianskyykh kultur. S. 431–473. [in Russian]
11. *Khodinnia ihumena Danyla.* [The Pilgrimage of Abbot Daniel]. (2002). / Peredmovna i pereklad O. Slipushko. *Zolote slovo: Khrestomatiia literatury Ukrainy-Rusi epokhy serednovichchia IX-XV stolit: u 2 kn.* / za redaktsiieiu V. Yaremenka. Kyiv: Vydavnytstvo «Akonit». Kn. 1. S. 110–147. [in Ukrainian]

УДК 821.161.2"15/16".09

Назар Федорак

Orcid: 0000-0002-9243-1515

ДО ПИТАННЯ ПРО ЖАНРОВИЙ КОНТЕКСТ ЛЬВІВСЬКОЇ «ПРОСФОНЕМИ»

Крізь призму ранньобарокової «Просфонеми» 1591 року – першого відомого літературного твору, середовищем походження якого було Львівське братство, – у статті актуалізовано давнє дискусійне питання про жанрову природу цієї та цілої низки інших пам'яток кінця XVI – першої половини XVII ст. Показано, як поступово формувалось у науці розуміння жанрової полісемантичності ранньобарокових творів, їх приналежності водночас до літературної та прототеатральної сфер. «Просфонема» також стала полігоном для остаточного розрізнення таких жанрів давньої української драматургії, як декламація та діалог. Запропоновано перелік творів XVI–XVIII ст., які перебувають у схожому з «Просфонемою» жанровому контексті.

Ключові слова: «Просфонема», жанровий контекст, раннє бароко, декламація, діалог, панегірик, шкільний театр.

Nazar Fedorak. TOWARDS THE QUESTION ABOUT THE GENRE CONTEXT OF THE LVIV “PROSPHONEMA”

The article considers the long-standing debate about the genre nature of the early Baroque “Prosphonema” of 1591 (the first known literary work that originated from the Lviv fraternity) and a number of other texts of the late 16th – first half of the 17th c. The research shows the gradual process of scholarly understanding of the genre polysemanticity of early Baroque works, their affiliation to the literary and proto-theatre spheres. “Prosphonema” also became a training ground for the final distinction of such genres of the early Ukrainian drama as a recitation and dialogue. Therefore, the article offers a list of literary works of the 16th – 18th centuries, which are in the genre context similar to “Prosphonema.”

The topicality of this article is primarily determined by the focus on the genre distinction of works of Old Ukrainian literature, as well as the warning against simplifying the genre nature of these texts or its modernization, which usually distorts the object of the study and negates the expected results.

Naturally fitting into the genre parameters of the early Baroque poetry of the late 16th – 17th centuries, “Prosphonema” was at the dawn of the Ukrainian school theatre. We consider it a literary work that contributed to the formation of both the dramatic and poetic canon of the Baroque period in Ukraine. However, Ukrainian literary and later theatrical studies still had to point out the subtleties of genre and functional distinction in the early Baroque literature. Actually, the purpose of this article was to trace this path and to outline the modern plane of genre-functional coordinates, in which we put “Prosphonema” and similar works. Therefore, our task was to provide an overview of 19th–21st-century literary studies focusing on the genre characteristics of these works and consider them from the perspective of gradual complication “recitation – dialogue – drama”.

The research enables us to conclude that the recitation is a synthetic genre, which, from the point of view of literature, may include such elements as a lament or panegyric or can be even written in one of these genres; and from the theatrical perspective, it formed the basis of the Ukrainian school theatre, which covers elements of such genres as a dialogue, a Christmas, Easter or historical drama, etc. The Lviv “Prosphonema” of 1591 is the earliest known example of this synthetic genre.

The article concludes with a list of 17th-century literary works whose genre or oratorical nature allows to compare them with “Prosphonema” in search of genetic or typological connections. This list is the practical **result** of the study.

Key words: “Prosphonema”, genre context, the early Baroque, recitation, dialogue, panegyric, school theatre.

Вступ

Твори на кшталт «Просфонеми» здавна окреслювали (Франко, 1980: 367–368; Франко, 1981: 298, 303; Франко, 1983: 273, 277; Франко, 1984а: 91, 92; Франко, 1984б: 113; Петров, 1895: 77; Житецький, 1900: 106) як діалог чи як декламацію, тривалий час ототожнюючи ці поняття. Крім згаданих учених, таке саме ототожнення робили Володимир Перетц (Перетц, 1909: 142) і ранній Володимир Резанов (Резанов, 1910: 114–115). Чи не першим, хто спробував розрізнити діалог і декламацію, був Сергій Єфремов (Єфремов, 1995). У своїй «Історії українського письменства» (1911) він навів такий перелік творів, у яких, на його думку, ще не розмежовано функціонували українські вірші і драма: «Ляментъ дому Княжатъ Острозскихъ» (1603); «Възерунокъ цнотъ» (1618) Олександра Митури; різдвяні вірші Памва Беринди (1619); «Вършѣ на жалосный погребѣ Зацного Рыцера Петра Конашевича Сагайдачного» (1622) Касіяна Саковича; пасійні вірші Йоаникія Волковича; «Ляментъ» із приводу відомої острозької трагедії 1636 року; «Ляментъ людей побожныхъ» (1638);

«низка панегіриків та привітань Петрові Могилі»; «Перло многоцѣнное» (1646) Кирила Ставровецького (Єфремов, 1995: 130). Навіть те, що сьогодні в літературознавстві як усталені серед назв жанрів української барокової літератури фігурують, зокрема, лямент і панегірик, не спростовує цього спостереження С. Єфремова.

Тобто «Просфонема» 1591 року стоїть біля витоків українського шкільного театру, водночас органічно вписуючись у жанрові параметри ранньобарокової поезії кінця XVI – XVII ст. У такому двоякому аспекті її й варто розглядати: як твір, що неабияк доклався до формування і драматургічного, і поетичного канону українського бароко. Проте до з'ясування тонкощів жанрового та функціонального розрізнення в літературі раннього бароко українській літературознавчій, а згодом і театрознавчій науці ще слід було поступово дійти. Власне, простежити цей шлях і окреслити сучасну площину жанрово-функціональних координат, у яку вписуємо «Просфонему» та формально подібні до неї твори, покликана пропонована стаття.

Методи дослідження

Для досягнення окресленої мети найдоречніше скористатися напрацюваннями культурно-історичної школи, а також описовим і формальним методами.

Результати дослідження

Ідею С. Єфремова про нерозмежованість функціонування українських вірша і драми на ранньобароковому етапі їхнього становлення розвинув уже згаданий В. Резанов, який присвятив окрему розвідку (Резанов, 1913) питанню розрізнення діалогів і декламацій. Ось його висновки:

«1) Терміни “діалог” і “декламація” треба розрізняти.

2) Термін “декламація” в поетиках має сенс не літературного жанру, а означає власне шкільну церемонію з участю учнів і вчителів; на практиці термін цей уживано також щодо самих творів, призначених для виконання під час названої церемонії, – звідси змішування двох значень терміна.

3) Основою “декламацій” стали рецитації прозових і віршованих творів (їх складали вчитель чи самі учні), влаштовувані в певний час, які виконували один учасник услід за іншим у вигляді послідовних монологів. З часом до цієї первісної основи долучали у вигляді

нашарувань, що ускладнювали її, сценічні атрибути і драматичні елементи, які в певних випадках, при загальному смаку до театру, набували панівного значення.

4) Декламації поділялися на дві категорії: класні та святкові; зміст перших був доволі різноманітний, зміст других був обмежений переважно з'ясуванням ставлення до подій, що їх святкували (сама «Прос фонема», яка складається з двох частин, виголошених із дводенним інтервалом у різних місцях: церкві та школі, – не може належати повністю ні до класних, ані до святкових декламацій. – *Н. Ф.*).

5) Виконували декламації зазвичай без сценічної обстанови, проте в окремих випадках, при парадних, урочистих декламаціях, сценічну обстанову допускали» (Резанов, 1913, 39–40).

Далі В. Резанов запропонував своєрідну градацію чи ієрархію декламацій. Він переконував: «За своєю формою декламації становили: а) рецитацію прозових чи віршованих творів різноманітної літературної форми (промови, поеми, оди, елегії тощо), які послідовно декламували виконавці, змінюючи один одного; б) таку саму рецитацію, та серед більшої сценічної обстанови: виконавці вдягались у відповідні костюми реальних чи алегоричних осіб, декламували біля картин чи серед декорацій, робили певні дії, рухи; рецитацію відкривав вступ діалогічної форми, що його виконувало кілька учасників, котрі вели діалог, а закінчував епілог; в) невеликі драматичні вистави, проте спрощеної форми; нарешті г) цілі великі драми – трагедії (парадна декламація на страсті Христові)» (Резанов, 1913: 40).

На мою думку, така «класифікація» декламацій є занадто розлогою, а відтак і розмитою, бо, фактично, більшість віршованих і чи не всі драматичні твори української літератури щонайменше XVII ст. можуть легко вміститись у ці параметри.

Тим часом спостереження В. Резанова, спираючись на матеріал «львівської поетики кінця XVII ст.», підтримав у 1923 році Олександр Білецький у праці «Старинный театр в России» (український варіант назви: «Зародження драматичної літератури на Україні») (Білецький, 1965). Він теж наголосив, що «декламація» – це «не стільки літературний жанр, скільки певного роду шкільна церемонія». На його думку, «іноді декламації відбуваються перед іконою або картиною; в урочистих випадках, з дозволу начальства, допускаються і чисто сценічні атрибути <...> У тому і є значення діалогів і декламацій: на Україні вони були першою спробою драматичного роду; вони продовжували існувати і після того, як з'явилася драма – без

неодмінного зв'язку з нею; теми їх стають надзвичайно різноманітними, як і їх стиль: одні стримані і серйозні, інші – жартівливі» (Білецький, 1965: 307–308).

Власне, зародки цих «надзвичайно різноманітних тем», як і способів їхнього декламаційного висвітлення, вже досить опукло представлено у «Просфонемі» – творі, який для авторів принаймні XVII ст. мав бути канонічним. Органічний зв'язок «Просфонемі» зі шкільною драмою понад два десятки років обстоював, наводячи нові й нові аргументи, Ростислав Пилипчук (Пилипчук, 1991; Пилипчук, 1996; Пилипчук, 1998; Пилипчук, 1999; Пилипчук, 2001).

Особливу увагу на «Просфонему» в контексті шкільних декламацій і драматичних діалогів звернув Ярослав Ісаєвич у праці «Братства та їх роль в розвитку української культури XVI–XVIII ст.» (Ісаєвич, 1966). Він наголосив, що у Львові «Ставропігія видала цілу низку декламацій та драматичних діалогів, що їх виконували учні братської школи: “Просфонима” (1591), “Вірші о Різді” Памва Беринди (1616), “Христос Пасхон” Андрія Скульського (1630), “Розмишляє о муці Христа...” Йоаникія Волковича <...> Недарма ще на початку XVII ст. Іван Вишенський звинувачував братських проповідників, що вони “трудитися в церкві не хочуть, тільки комедії строять і грають”» (Ісаєвич, 1966: 164–165).

Ще помітніше скоротила відстань від «Просфонемі» й інших декламацій до театру Людмила Софронова, яка у праці «Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия» (Софронова, 1981) акцентувала, що шкільний театр – це передусім театр риторичний. І, навівши приклади «цілого класу ораторських творів, що перебували на стику літератури й театру», Л. Софронова, зокрема, зазначила щодо «Просфонемі», що «шкільна декламація могла наблизитися до панегірика (пор[івняй] українську декламацію на честь Михайла Рогози)» (Софронова, 1981: 127).

Тобто один і той самий текст міг належати до літературного жанру панегірика, а водночас бути виконуваним як декламація, що в поєднанні з можливими, нехай і мінімальними, елементами режисури, декорацій і самої глядацько-виконавської обстанови вже можна трактувати і як жанр театральний (звичайно, на рівні розвитку й уявлень про театр XVI–XVII ст.).

Л. Софронова також зробила спробу доповнити наведений вище резановський перелік розрізнень між діалогами та декламаціями кількома новими пунктами. Зокрема, тоді вона вважала (бо у своїй

пізнішій праці на цю тему: «Старинный украинский театр» (1996; українське видання – 2004) – уже відмовилася від будь-яких розрізень (Софронова, 2004), що:

- в основі діалогу лежав словесний конфлікт, суперечка, тоді як декламація була поширеним описом;

- «на відміну від декламацій, у діалогах частіше можна було вивити вигаданих героїв, історичні фігури, алегорії»;

- «діалоги легко поширювались, обростаючи прологом і епілогом, і перетворювалися на більш складний твір, аніж декламація, при тій самій трансформації»;

- монолог у декламаціях не був імітацією справжніх почуттів, а тільки «добре продуманою, спланованою промовою, в якій вирізняються подання теми, її розвиток і висновок <...> Так вибудовувався й ораторський жанр декламації, де виокремлювали вступ, обробку теми й епілог», – а тим часом «діалоги героїв нагадують диспути, надзвичайно популярні в епоху бароко» (Софронова, 1981: 128, 129, 135, 136).

Урешті, Р. Пилипчук, починаючи зі статті «Українському театрові – 400 років!», наголошував іще одну – здавалося би, доволі просту й очевидну, але часто нехтувану – тезу-розрізнення діалогу та декламації, яку ще в 1926 році акцентував В. Резанов: при декламації «учні-виконавці, один по одному, виходили перед слухачами та сидячи, стоячи або з кафедри декламували промови або вірші на певні теми; цей жанр “декламації” нічого спільного не має з “діалогом”, що невідмінно потребує принаймні двох співрозмовників» (Резанов, 1926: 20). Тобто діалог принципово відрізнявся від декламації ще й тим, що передбачав пряме звернення співрозмовників один до одного, а не до загалу публіки.

Висновки

Отже, декламація – це синтетичний, із літературного погляду, жанр, який може містити елементи, наприклад, ляменту чи панегірика або й бути написаним в одному з цих жанрів; а з погляду театального – є праклітиною українського шкільного театру, охоплюючи елементи таких жанрів, як діалог, різдвяна, пасійна чи історична драма тощо. І найраніший відомий нам зразок цього синтетичного жанру – львівська «Просфонема» 1591 року. На матеріалі творів раннього українського бароко можна спостерегти, що надалі при театральному переході від декламації до діалогу неминуче відбувався

й перехід від ляментацийної чи панегіричної форми викладу до містерійної, міраклевої чи, наприклад, трагікомічної. Лише ближче до кінця XVII – початку XVIII ст. і з розвитком в українській драматургії історичної тематики стало можливим поєднання сценічного дійства і, так би мовити, ансамблевої форми панегірика: «Милість Божа», «Владимир» Теофана Прокоповича.

Перелік творів, жанрова чи ораторська природа яких дозволяє зіставляти їх із «Просфонемою» в пошуках генетичного чи типологічного зв'язку, навіть лишень у XVII ст. доволі широкий. Вище вже було наведено своєрідні «пропозиції» С. Єфремова. Умовний список І. Франка, складений на базі низки його літературознавчих і театрознавчих праць, іще багатший:

- «Діалог християнський, в котром ся показує, хто єст християнин правдивий»;
- «Містерія страстей Христових» («Dialogus de passione Christi»);
- «Київська пасія 1629 р.» (Франко, 1981: 300);
- «Бенкет духовний» (умовна назва);
- «На Рожество Господа Бога и Спаса нашего Ісуса Христа вѣршѣ» Памва Беринди, – ці вірші названо «збірка рождественських декламацій» (Франко, 1983: 274);
- «Вѣзерунок цнот <...> Єлисея Плетенецького» Олександра Митури;
- «Лямент <...> на жалосное преставленіє [...] Леонтія Карповича» Мелетія Смотрицького;
- «Вѣршѣ на жалосный погреб зацного рицера Петра Конашевича Сагайдачного <...>» Касіяна Саковича;
- «Лямент по святоблिवе зешлом <...> Іоанні Васильєвичу <...>» Давида Андрієвича;
- «Епикидіон, албо Вѣршѣ жалобния на погребеніє Василіси Яцковни» Стефана Полумерковича (до нашого часу не зберігся);
- «Імнологія» Памва Беринди і Тараса Земки;
- анонімна «Евфонія веселобрмачая»;
- панегірик «Еводія» Григорія Бутовича на честь єпископа Арсенія Желиборського;
- «Вѣршѣ з трагодіи «Христос Пасхон» Андрія Скульського;
- «Розмишляне о муцѣ Христа, спасителя нашего» Йоаникія Волковича.

Крім того, театрознавець Петро Рулін свого часу звертав увагу на те, що «п'єса про “Алексѣя, челоуѣка Божьего” має назву діалог» (Рулін, 1925: 210), а Микола Петров уважав «Дѣйствіє» Митрофана

Довгалецького шкільною декламацією (Петров, 1911: 292), хоч останній твір належить уже до XVIII ст.

Що ж до століття XVII, то до цього переліку варто долучити згаданий у С. Єфремова «Лямент дому княжат Острозских над зешлым с того свѣта ясне освещеным князем Александром Константиновичем, князем Острозским, воеводою Волыньским» – імовірно, авторства Дем'яна Наливайка – й анонімний «Плач, або Лямент по зестю з свѣта сего вѣчной памяти годного Григорія Желиборского». Виразний перегук із «Просфоневою» може засвідчити і «Свхаристеріон» Софронія Почаського, причому перегук не тільки суто літературний, а й історичний.

Література

1. Білецький О. (1965). Зародження драматичної літератури на Україні. *Білецький О. Зібрання праць: У 5 т. Т. 1.* Київ: Наукова думка. С. 277–353.
2. Єфремов С. (1995). Історія українського письменства. Київ: Femina.
3. Житецький П. (1900). Енеида И. П. Котляревскаго и древнѣйшіи списокъ ея. *Кіевская старина*, 1899. Кн. X–XII. Кн. I–III. Окр. відбиток. Київ.
4. Ісаєвич Я. (1966). Братства та їх роль в розвитку української культури XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка.
5. Перетць В. (1909). Къ истории польскаго и русскаго народнаго театра. *Извѣстія Отдѣленія русскаго языка и словесности Академіи наукъ.* Т. 14. Кн. 1. С. 125–159.
6. Петровъ Н. (1875). Кіевская академія во второй половинѣ XVII и XVIII в. Київ.
7. Петровъ Н. (1911). Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII вѣковъ. Кіевская искусственная литература XVII–XVIII вв., преимущественно драматическая. Київ.
8. Пилипчук Р. (1991). Українському театрові – 400 років! *Український театр.* № 6. С. 6–8.
9. Пилипчук Р. (1996). Театр у контексті першого українського національного відродження (кін. XV – поч. XVII ст.). *Філософія. Історія культури. Освіта: Матеріали III Конгресу Міжнародної асоціації українців.* Харків. С. 167–174.
10. Пилипчук. (1998). Пилипчук Р. Початки українського шкільного театру: Ярослав Ісаєвич про «Просфониму» // *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність.* Вип. 5. Львів. С. 465–473.

11. Пилипчук Р. (1999). До історії українського шкільного театру кінця XVI – початку XVII століть. *Записки НТШ*. Т. ССXXXVII. Праці Театрознавчої комісії. Львів. С. 15–41.
12. Пилипчук Р. (2001). Театр: текст і дійство // *Історія української культури*: У 5 т. Т. 2 (Українська культура XIII – першої половини XVII століть). Київ: Наукова думка. С. 721–730.
13. Резановъ В. (1910). Къ исторіи русской драмы: Экскурсъ въ область театра іезуитовъ // *Извѣстія Историко-филологическаго института кн. Безбородко в Нѣжинѣ*, 1910. Т. 25. Окр. відбиток: Ніжин, 1910. 464 с.
14. Резанов. (1913). Резановъ В. Къ вопросу о старинной драмѣ: Теорія школьных «декламацій» по рукописнымъ поэтикамъ // *Извѣстія Отдѣленія русскаго языка и словесности Академіи наукъ*. Т. 18. Кн. 1. Санкт-Петербургъ, 1913. С. 1–40.
15. Резанов В. (1926). Драма українська. І. Старовинний театр український. Київ. Вип. І.
16. Рулін П. (1925). Студії з історії українського театру (1917–1924). *Записки Историко-філологічного відділу УАН*. Кн. 5. С. 207–228.
17. Софронова Л. (1981). Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. Москва: Наука.
18. Софронова Л. (2004). Старовинний український театр. Львів: ЛНУ імені Івана Франка.
19. Франко І. (1980). Банкет духовный. *Франко І. Твори: У 50 т.* Т. 28. Київ: Наукова думка. С. 365–374.
20. Франко І. (1981). Русько-український театр (Історичні обриси). *Франко І. Твори: У 50 т.* Т. 29. Київ: Наукова думка. С. 293–336.
21. Франко І. (1983). Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського. *Франко І. Твори: У 50 т.* Т. 40. Київ: Наукова думка. С. 7–370.
22. Франко І. (1984а). Українсько-руська (малоруська) література. *Франко І. Твори: У 50 т.* Т. 41. Київ: Наукова думка. С. 74–100.
23. Франко І. (1984б). Южнорусская література. *Франко І. Твори: У 50 т.* Т. 41. Київ: Наукова думка. С. 101–161.

References

1. Bilets'kyy, O. (1965). Zarodzhennya dramatychnoyi literatury na Ukraini [Origin of dramatic literature in Ukraine]. *Bilets'kyy O. Zibrannya prats': U 5 t.* Т. 1. Kyiv: Naukova dumka. S. 277–353. [in Ukrainian]
2. Yefremov, S. (1995). *Istoriya ukrayins'koho pys'menstva* [History of Ukrainian literature]. Kyiv: Femina. [in Ukrainian]

3. Zhytetskyi, P. (1900). Eneyida I. P. Kotlyarevskago i drevneyshyy spisok yeya [*Aeneid* by I.P. Kotliarevskyi and its old text version]. *Kiyevskaya starina*, 1899. Kn. X–XII; 1900. Kn. I–III. Okr. vidbytok. Kyiv. [in Russian]
4. Isayevych, Ya. (1966). *Bratstva ta yikh rol' v rozvytku ukrayins'koyi kul'tury XVI–XVIII st.* [Brotherhoods and their role in the development of the Ukrainian culture of the XVI – XVIII centuries]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
5. Perets, V. (1909). K istoriyi pol'skago i russkago narodnago teatra [Towards a History of the Polish and Russian People's Theater]. *Izvestiya Otdeleniya russkago yazyka i slovesnosti Akademiyi nauk*, 1909. T. 14. Kn. 1. S. 125–159. [in Russian]
6. Petrov, N. (1895). *Kiyevskaya akademiya vo vtoroy polovine XVII i XVIII v.* [Kiev Academy in the second half of the 17th and 18th centuries.] Kiev. [in Russian]
7. Petrov, N. (1911). Ocherki iz istoriyi ukrayinskoy literatury XVII i XVIII vekov. Kiyevskaya iskusstvennaya literatura XVII–XVIII vv., preimushchestvenno dramaticheskaya. [Essays from the history of Ukrainian literature of the 17th and 18th centuries. Kiev literary fiction of the XVII-XVIII centuries, mainly dramatic]. Kyiv. [in Russian]
8. Pylypchuk, R. (1991). Ukrayins'komu teatrovi – 400 roki! [Ukrainian theater is 400 years old!]. *Ukrayins'kyy teatr*. № 6. S. 6–8. [in Ukrainian]
9. Pylypchuk, R. (1996). Teatr u kontexti pershoho ukrayins'koho natsional'noho vidrodzhennya (kin. XV – poch. XVII st.) [Theater in the context of the first Ukrainian national revival (late XV – early XVII centuries)]. *Filosofoiya. Istoriya kul'tury. Osvita: Materialy III Kongresuy Mizhnarodnoyi asotsiatsiyi ukrayinistiv*. Kharkiv. S. 167–174. [in Ukrainian]
10. Pylypchuk, R. (1998). Pochatky ukrayins'koho shkil'noho teatru: Yaroslav Isayevych pro «Prosfonimu» [The beginnings of the Ukrainian school theater: Yaroslav Isaievich about *Prosfonyma*]. *Ukrayina: kul'turna spadshchyna, natsional'na svidomist', derzhavnist'*. Vyp. 5. L'viv. S. 465–473. [in Ukrainian]
11. Pylypchuk, R. (1999). Do istoriyi ukrayins'koho shkil'noho teatru kint'sya XVI – pochatku XVII stolit' [Towards the history of the Ukrainian school theater of the late 16th – the early 17th centuries]. *Zapysky NTSh*. T. CCXXXVII. Pratsi Teatroznavchoyi komisiyi. L'viv. S. 15–41. [in Ukrainian]
12. Pylypchuk, R. (2001). Teatr: text i diystvo [Theater: Text and action]. *Istoriya ukrayins'koyi kul'tury: U 5 t. T. 2* (Ukrayins'ka kul'tura XIII – pershoyi polovyny XVII stolit'). Kyiv: Naukova dumka. S. 721–730. [in Ukrainian]
13. Rezanov, V. (1910). K istoriyi russkoy dramy: Exkurs v oblast' teatra iyezu-yitov [Towards the history of Russian drama: Excursion to the Jesuite

- theater]. *Izvestiya Istoriko-filologicheskago instituta kn. Bezborodko v Nezhnye*, 1910. T. 25. Okr. vidbytok: Nizhyn. [in Ukrainian]
14. Rezanov, V. (1913). K voprosu o starinnoy drame: Teoriya shkol'nykh «deklamatsiy» po rukopisnym poetikam [Towards the question of the old drama: Theory of school "declamations" based on handwritten poetics]. *Izvestiya Otdeleniya russkago yazyka i slovesnosti Akademiyi nauk*. T. 18. Kn. 1. Saint Petersburg, 1913. S. 1–40. [in Russian]
 15. Rezanov, V. (1926). *Drama ukrayins'ka. I. Starovynnyy teatr ukrayins'kyy* [Ukrainian drama. I. Old Ukrainian theater]. Kyiv. Vyp. I. [in Ukrainian]
 16. Rulin, P. (1925). Studiyy z istoriy ukrayins'koho teatru (1917–1924) [Studies on the history of Ukrainian theater (1917–1924)]. *Zapysky Istoryko-filolohichnoho viddilu UAN*. Kn. 5. S. 207–228. [in Ukrainian]
 17. Sofronova, L. (1981). *Poetika slavyanskogo teatra XVII – pervoy poloviny XVIII v.: Pol'sha, Ukrayina, Rossiya* [Poetics of the Slavic theater of the 17th – first half of the 18th centuries: Poland, Ukraine, Russia.]. Moscow: Nauka. [in Russian]
 18. Sofronova, L. (2004). *Starovynnyy ukrayins'kyy teatr* [Old Ukrainian theater]. L'viv: LNU imeni Ivana Franka. [in Ukrainian]
 19. Franko, I. (1980). Banket dukhovnyy [The Spiritual banquet]. *Franko I. Tvory: U 50 t.* T. 28. Kyiv: Naukova dumka. S. 365–374. [in Ukrainian]
 20. Franko, I. (1981). Rus'ko-ukrayins'kyy teatr (Istorychni obrysy) [Russian-Ukrainian Theater (Historical Outlines)]. *Franko I. Tvory: U 50 t.* T. 29. Kyiv: Naukova dumka. S. 293–336. [in Ukrainian]
 21. Franko, I. (1983). Istoryia ukrayins'koyi literatury. *Chast' persha. Vid pochatkiv ukrayins'koho pys'menstva do Ivana Kotlyarevs'koho* [History of Ukrainian literature. Part 1. From the beginnings of Ukrainian literature to Ivan Kotliarevskyi]. *Franko I. Tvory: U 50 t.* T. 40. Kyiv: Naukova dumka. S. 7–370. [in Ukrainian]
 22. Franko, I. (1984a). Ukrayins'ko-rus'ka (malorus'ka) literatura [Ukrainian-Russian (Little Russian) literature]. *Franko I. Tvory: U 50 t.* T. 41. Kyiv: Naukova dumka. S. 74–100. [in Ukrainian]
 23. Franko, I. (1984b) Yuzhnorusskaya literatura [South Russian literature]. *Franko I. Tvory: U 50 t.* T. 41. Kyiv: Naukova dumka, 1984. S. 101–161. [in Ukrainian]

УДК 821. 161. 2. «17/18»: 821. 162. 1:2-285.4

Руслан Ткачук

ORCID: 0000-0003-0809-5115

**ХУДОЖНЄ ДЕКОДУВАННЯ ТЕКСТУ
ТА МІЖКОНФЕСІЙНИЙ КОНТЕКСТ ПЕРЕДМОВИ
ДО ЧИТАЧА ІЛЛІ МОРОХОВСЬКОГО У ТВОРІ
«ΠΑΡΗΓΟΡΙΑ ALBO UTULENIE USZCZYPLIWEGO
LAMENTU MNIEMANEJ CERKWIE ŚWIĘTEJ
WSCHODNIEJ ZMYŚLONEGO THEOPHILA
ORTHOLOGA»**

Досліджено передмову до читача книги Іллі Мороховського «Παρηγορία albo Utulenie uszczypliwego Lamentu mniemanej Cerkwie Świętej wschodniej zmyśłonego Theophila Orthologa» з погляду її змісту, задуму та художнього оформлення. На підставі історико-культурного контексту православно-уніатського протистояння здійснено спробу пояснити викладені унійним полемістом богословські рефлексії стосовно таких християнських чеснот, як поблажливість та правдомовність. Розкрито рецепцію Іллею Мороховським твору Мелетія Смотрицького «Θρηνος to iest lament iedyney Ś. Powszechney Apostolskiey Wschodniey Cerkwi» та розтлумачено розуміння уніатами причин конфесійної кризи у Віленській єпархії на початку XVII ст.

Ключові слова: Ілля Мороховський, «Παρηγορία», Мелетій Смотрицький, «Θρηνος», митрополит Іпатій Потій, Віленська єпархія, архімандрит Самуїл Сінчило, протоієрей Вартоломей Зашковський, українська полемічна література.

Ruslan Tkachuk. Artistic Decoding of the Text and Interconfessional Context of the Preface to the Reader in Illia Morokhovskiy's Work "Παρηγορία albo Utulenie uszczypliwego Lamentu mniemanej Cerkwie Świętej wschodniej zmyśłonego Theophila Orthologa"

The topicality of the research into the text of the preface to the reader in Illia Morokhovskiy's work "Παρηγορία albo Utulenie uszczypliwego Lamentu mniemanej Cerkwie Świętej wschodniej zmyśłonego Theophila Orthologa" is explained by a fault in the copy of the book, which is available in the Department of Early Printed and Rare Books at V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine. Probably,

the pages of the preface to the reader were torn out of the book to loose the communication of the polemicist with the Orthodox audience and also soften its sharp criticism against Meletii Smotrytskyi's «Θρηνος» and the defence of the church administration of Metropolitan Ipatii Potii.

The aim of the paper is to analyze the preface to the reader in Illia Morokhovskiy's work «Παρηγορια albo Utulenie uszczypliwego Lamentu mniemanej Cerkwie Świętej wschodniej zmyślonego Theophila Orthologa» from the point of view of its contents, intention and linguistics of the text.

Taking into account the historical and cultural context of confrontation between the Orthodox and Uniate ecclesiastics, the author of the article makes an attempt to explain Illia Morokhovskiy's theological reflections on such Christian virtues as indulgence and truthfulness. The researcher describes the Uniate polemicist's reception of «Θρηνος to iest lament iedyney Ś. Powszechney Apostolskiewy Wschodniej Cerkwi» by Meletii Smotrytskyi and explains the reasons of the interconfessional crisis in the eparchy of Vilno in the early 17th century. According to the author of the article, Illia Morokhovskiy arrived at a conclusion, that the image of “Mother-Church,” created by Meletii Smotrytskyi, had no traits in common with the Eastern Church. The Uniate author could not see in that lamentation of “Mother-Church” such virtues as humbleness, obedience and fraternal solidarity characteristic of Eastern Christianity.

Key words: Illia Morokhovskiy, «Παρηγορια», Meletii Smotrytskyi, «Θρηνος», Metropolitan Ipatii Potii, the eparchy of Vilno, archimandrite Samuil Sinchylo, archpriest Vartolomei Zashkovskiy, Ukrainian polemical literature.

Вступ

Примірник книги Іллі Мороховського «Παρηγορια albo Utulenie uszczypliwego Lamentu mniemanej Cerkwie Świętej wschodniej zmyślonego Theophila Orthologa»¹, що зберігається у відділі стародруків і рідкісних видань НБУ ім. В. І. Вернадського, не містить передмови до читача, яка, з огляду на свій зміст та ранньобароковий стиль викладу, відігравала важливу роль у її персвазивній системі. Можемо припустити, що однією з причин знищення цієї складової частини композиції твору в згаданому екземплярі, була спроба послабити комунікацію Іллі Мороховського з православним читачем, оскільки в невеликій за обсягом вступній частині унійний полеміст стисло та художньо вправно виклав свої основні міркування стосовно праці «Θρηνος to iest lament iedyney Ś. Powszechney Apostolskiewy

¹ Пер. укр. – «Паригорія, або Втихомирення ущипливого Лементу неправдивої святої Східної церкви вигаданого Теофіла Ортолога».

Wschodniej Cerkwi» Мелетія Смотрицького, які він докладно розвинув у тематичних розділах книги. Згадана передмова до читача твору Іллі Мороховського є відлунням подій православно-уніатського протистояння у Віленській єпархії, об'єктивне вивчення якого передбачає звернення до наукового доробку М. Грушевського (Грушевський, 1995) П. Жуковича (Жукович, 1901), митрополита Московського і Коломенського Макарія (Булгакова) (Макарий, 1996), Т. Кемпи (Kempa, 2016).

Методи дослідження

Застосування дескриптивного методу дало можливість описати зміст передмови до читача твору Іллі Мороховського «Парґґорія»; історико-культурне коментування пояснює висловлені у ній книжником міркування стосовно негативних наслідків таких християнських чеснот, як поблагливість і правдомовність, а також розкриває панораму православно-уніатського протистояння у Віленській єпархії на початку XVII ст.; за допомогою функціонально-комунікативного та риторичного аналізу з'ясовано, якими персвазивними засобами посплюговувався Ілля Мороховський для переконання опонентів.

Результати дослідження

Текст передмови до читача (Morochowski, 1612: VII–XIII), апології урядування митрополита Іпатія Потія у Віленській єпархії, Ілля Мороховський розпочинає протиставленням двох християнських чеснот – поблагливості та правдомовності, які у творі метафорично названо «шляхетними матерями», їхнім відмінним плодам. Як писав богослов, зіпсутість людини призвела до того, що поблагливість подекуди породжувала розпутну гордість, а результатами правдомовності відповідно були гнів, ненависть та пекельна нечисть: *«Dwie są osobliwe ślachetne matki, które wewszem sobie nie podobne corki spładzaią. Pierwsza iest Connuientia, to iest pobłażanie, która choć z ludzkością y łaskawością wieździe bliskie powinowactwo, iednak rospustną wzgardę rodzi. Druga iest prawda. Y stey pospolicie gniew, y nienawiść, iędze one piekielne rostą. Ale to by namniey nie obchodzi godności, y zacności ich, ponieważz to za przewrotnymi obyczaiami ludzkimi idzie, którzy tak na świecie żyją, że się zdadzą właśnie przeciwne sobie we wszem rzeczy łączyć, wodę z ogniem, światłość z ciemnością»* (Morochowski, 1612: VII). Таке контрастне протиставлення, яке було

поширеним прийомом у бароковій літературі, мало викликати в читачів здивування та привернути їхню увагу до, на перший погляд, суперечливих висновків полеміста. Висловлені міркування Іллі Мороховського, як дізнаємося з подальшого змісту передмови до читача, були відповіддю на звинувачення Мелетієм Смотрицьким у вступній частині «Θρηος»-у митрополита Іпатія Потія у виданні наклепницьких, «повних нечуваної безсоромності» (Ortholog, 1610: XXI) творів «Zmartwychwstały Nalewajko»², «Relacja, y uwazenie postępkow niektórych około Cerkwi Ruskich Wileńskich»³, а також конфесійне протистояння, що відбувалося у Вільні в 1608–1609 рр. Ілля Мороховський був безпосереднім учасником непоступливої православно-уніатської боротьби за церковні бенефіції Вільна. Він як «вправний у філософії і богослів'ї» секретар Іпатія Потія 16 (26) грудня 1608 р. захищав у міському суді Вільна очільника унійної церкви та ієромонаха Свято-Троїцького монастиря Йосифа Велямина-Рутського від звинувачень Самуїла Сінчила та Вартоломея Зашковського у введенні догматичного вчення латинників у православ'я, насильницькому поширенні Берестейської унії (Макарий, 1996: 211).

Перехід архімандрита монастиря Святої Трійці Самуїла Сінчила та протоієрея Вільна Вартоломея Зашковського в опозицію до митрополита Іпатія Потія, яким той надав церковні достоїнства, незважаючи на їхні минулі провини, пом'якшення Сигізмундом III покарання за зневаження королівської грамоти віленського райця Івана Тупеки, який згодом вчинив замах на життя унійного первоієрарха, очевидно, підштовхнули Іллю Мороховського до песимістичних висловлювань щодо наслідків такої християнської чесноти, як поблагливість, дотримання якої звеличує духовне життя християнина. Крім того, об'єктивний виклад («prawda» (Morochowski, 1612: VII)) митрополитом Іпатієм Потієм у книзі «Relacja, y uwazenie postępkow niektórych około Cerkwi Ruskich Wileńskich» перебігу історико-правової суперечки між унійними і православними ієрархами за належність церков і монастирів Вільна, що, писав Ілля Мороховський, викликав гнів і ненависть в опонентів, був очевидним для мешканців Речі Посполитої, як «сонячне світло серед білого дня» (Morochowski, 1612: VIII). Зведення Мелетієм Смотрицьким у «Θρηος»-і наклепів на унійного первоієрарха, твердив полеміст, засвідчували як «славні

² Пер. укр. – «Воскреслий Наливайко».

³ Пер. укр. – «Реляція і виклад деяких учинків стосовно Руських Віленських Церков».

мешканці Вільна», так і «німі стіни»: *«Nie tylko sławni obywatele wileńskiego miasta, ale nawet [wierz mi] y nieme ściany wołać na cię, y twoię przewrotność na oczy wyrzucać będą»* (Morochowski, 1612: IX). Зокрема, Мелетій Смотрицький розповідав у своєму творі, що митрополит Іпатій Потій, втративши людський сором і страх перед Богом, вмістив у своїх останніх книгах «силу огидних і складених з явних пліток повістей», перевершив диявола в оскарженні невинних людей (Ortholog, 1610: XXI–XXII). Вербальну агресію православного книжника проти Іпатія Потія посилювало порівняння його зі старозавітними боговідступниками Датаном й Авироном, яких за виступ проти Мойсея поглинула земля, називання унійних ієрархів «перекручувачами, а не вчителями, гасителями, а не світильниками, самозванцями, а не пастирями, єпискотами, а не єпископами» (Ortholog, 1610: 15). Стилїстика «Θρηνος»-у Мелетія Смотрицького, який для досягнення переконливого впливу на читача в назві книги неправдиво вказав на її переклад з грецької мови, пояснюється, на думку М. Грушевського, депресивним становищем православної церкви, спричиненим втратою переваги над уніатами у Вільні. Незважаючи на здобуті перемоги в судах, підтримку багатьох унійних священнослужителів, православна спільнота Вільна через позицію короля Сигізмунда III змушена була повернути уніатам усі відібрані маєтності. Безвихідь ситуації, у якій опиналася православна церква, художньо змалював Мелетій Смотрицький у «Θρηνος»-і, що приніс йому славу «нового Златоуста» (Грушевський, 1995: 284).

Боротьба унійних і православних церковників за бенефіції Вільна наприкінці першого десятиліття XVII ст. мала важливе значення для утвердження або ж ліквідації Берестейської унії в Речі Посполитій, невдоволення якою зростало серед священників, що підпорядковувалися митрополиту Іпатію Потію. З огляду на широку підтримку унійними ієреями православної спільноти у Віленській єпархії історики констатують, що переважна більшість священнослужителів не розуміла концептуальних засад Берестейської унії (Макарий, 1996: 212). Це підтверджує і подана наприкінці листопада 1608 р. у міський суд Вільна заява єпархіального духовенства про невизнання юрисдикції митрополита Іпатія Потія, автори якої обґрунтовують своє рішення насамперед не порушенням артикулів Берестейського собору унійним первоієрархом, а його відступом від даних їм обіцянок не вносити нічого нового в «стародавню грецьку віру й обряди» (Макарий, 1996: 210). Претекстом до загострення протиріч між унійним і православним священством у Вільні стало

призначення митрополитом Іпатієм Потієм у липні 1608 р. своїм намісником у Віленській єпархії ієромонаха Свято-Троїцького монастиря Йосифа Велямина-Рутського. Видане унійним достойником розпорядження викликало заперечення з боку частини віленського духовенства, в авангарді протесту якого стали архімандрит Свято-Троїцького монастиря Самуїл Сінчило, а також протоієрей Вартоломей Зашковський.

Поставленню митрополитом Іпатієм Потієм Самуїла Сінчила в 1605 р. настоятелем Віленського монастиря передувала непроста історія їхніх взаємин. Ідеться про те, що Самуїл Сінчило в 1601 р. підтримав здійснення чину анафемування митрополита Іпатія Потія ігуменом Супрасльського монастиря Іларіоном Масальським, за що останнього було відлучено від церкви й засуджено на вигнання з Речі Посполитої (Рускій, 1897: 83). Проте, оцінивши всю складність ситуації, Самуїл Сінчило розкався перед митрополитом Іпатієм Потієм у своєму вчинку і той, виявивши поблажливість, прийняв його до унійної церкви та відрядив провадити чернече служіння у Свято-Троїцький монастир. В особі Самуїла Сінчила митрополит Іпатій Потій знайшов підтримку в утвердженні Берестейської унії у Вільні, через що в 1605 р. звів його в сан архімандрита та домігся в короля передати йому в довічне управління всі маєтності Свято-Троїцького монастиря без участі віленських бурмістрів. У випадку з Вартоломеем Зашковським ситуація була дещо іншою. Він розпочав священницьке служіння в місті Ярослав Перемишльської єпархії, яке змушений був залишити через викриття місцевим єпископом вчинення ним гріха блудодійства. Вартоломей Зашковський, не розкривши митрополиту Іпатію Потію приховані мотиви свого переходу з православної в унійну церкву, про що сам первоієрарх розповідає у своєму творі «*Relacja, u uwazenie postępkow niektorych około Cerkwi Ruskich Wileńskich*» (Pociej, 1906: 236), звернувся до нього з ініціативою стати уніатом. Іпатій Потій, узявши від Вартоломея Зашковського письмову розписку про зобов'язання виявляти йому послух у питаннях урядування унійною митрополією, поставив священника-втікача протоієреєм Вільна.

23 серпня 1608 р., через місяць після того, як митрополит Іпатій Потій розпорядився призначити своїм намісником у Віленській єпархії Йосифа Велямина-Рутського, Самуїл Сінчило та Вартоломей Зашковський разом з іншими священнослужителями звернулися до міського магістрату зі скаргою про порушення архієпископом їхніх прав і привілеїв у питанні організації церковного управління,

а також звинуватили його в намірі ввести в унійну церкву обрядову практику католицизму. Свою думку вони вмотивували тим, що в Київській церкві не було посади митрополичого намісника по всій єпархії, яку запровадив Іпатій Потій для того, щоб ієромонах Йосиф Велямин-Рутський звершив його задум перетворити унійну церкву на католицьку. У відповіді віленським бурмістрам від 18 вересня 1608 р. митрополит Іпатій Потій, обґрунтовуючи рішення ввести нову посаду, покликався на приклад адміністративної ієрархії Римської церкви, де існував чин офіціала; він пояснював, що це нововведення є несуттєвим і покликане насамперед зміцнити церковну дисципліну. Розпочалося складне протистояння віленського унійного духовенства з Іпатієм Потієм у судах та сеймах, постанови яких підтверджували вихід очільника Київської кафедри за межі своїх повноважень. Ситуація для унійного першоєрарха у Вільно стала критичною після того, як Пречистенський кафедральний собор, митрополичий будинок та всі віленські церкви було виведено з-під його юрисдикції, а генеральний сейм у Варшаві завимагав дотримуватися Сеймової конституції 1607 р., яка виразно розмежовувала права унійного і православного духовенства на церковні маєтності та монастирі Вільна. Це означало, що Святодухівське братство, до якого приєдналося більшість унійних священнослужителів, опинилося за крок до цілковитого витіснення Берестейської унії з Вільна, Новогрудка та Гродна (Макарий, 1996: 213). Поразка митрополита Іпатія Потія у Віленській єпархії здавалася неминучою, проте йому вдалося виправити ситуацію на свою користь. І, вочевидь, не останню роль у цьому відіграли тісні контакти з польським королем Сигізмундом III, письменницький хист унійного першоєрарха («стиль живий і ядерний, що характеризує всі твори Потія» (Пам'ятки, 1906: LIV)), а також стійкість Йосифа Веляміна-Рутського в боротьбі за Свято-Троїцький монастир, останній у той час бастион унії в Вільні.

Зберігся лист, написаний митрополитом Іпатієм Потієм до польських єпископів католицької церкви напередодні засідання генерального сейму у Варшаві: йому належить важливе місце в успішному розв'язанні кризової ситуації, що склалася для унійної церкви. Першоєрарх Київської кафедри, яку він називав через розкол і суперечки «плачевною», розповів католицьким священнослужителям про втрату позицій Берестейської унії у Вільні, звернувся з проханням залучити до вгамування бунту православної спільноти папу Павла V та короля Сигізмунда III, оскільки від цієї боротьби між православними й уніятами «залежало все» (Макарий, 1996: 214). Іпатій Потій

метафорично порівнював унійну Київську митрополію з «молодим пагінцем», прищепленим до «стовбура» Римської церкви, який потребував опіки своїх покровителів (Макарий, 1996: 213). У притаманній йому щирій та емоційній манері («*Pectus est, quod disertos facit*» (див.: Ткачук, 2011: 131)) він нагадував католицьким ієрархам їхню колишню ревність до унії Східної і Західної церков, закликав не стояти осторонь від проблем унійних священників, які, опинившись у меншості, зазнавали фізичних утисків з боку православних вірян. Зокрема, митрополит Іпатій Потій навів у листі відомості про те, як «один схизматик» відтяв руку архімандриту через ненависть до унії, а священнику, якого він відправив у Підгір'я, було розрубано руку так, що вона ледь трималася на шкірі. Те, що Іпатій Потій боровся за збереження унійної Київської митрополії не для зиску («дочасних пожитків» (Духовное, 1883: 392)) підтверджує викладене ним в епістолі пояснення своєї непоступливості в питанні конфесійної належності церковних маєтностей Вільна. Визначальною домінантою духовного життя первоієрарха в той час була відповідальність перед Богом втримати цілісність «довіреної» (Макарий, 1996: 214; див. також: Новий, 2009:94) йому унійної церкви для того, щоб «спокійно» завершити земне життя. Розповідь митрополита Іпатія Потія в посланні про постійне очікування смерті не була «риторичним маневром». Правдивість його слів засвідчує складений ним 19 листопада 1609 р. духовний заповіт, який було вписано до Володимирських земських книг 23 жовтня 1613 р. (Духовное, 1883: 391–396). Згаданий лист митрополита Іпатія Потія безсумнівно позначився на формуванні позиції короля Сигізмунда III та католицького духовенства щодо подій у Вільні. Так, прислухавшись до рішення церковного суду, яким було виправдано Іпатія Потія та Йосифа Велямина-Рутського, Сигізмунд III скасував ухвалу трибунального суду про накладення на них грошового стягнення (десять тисяч злотих) за незаконне заволодіння Свято-Гроїцьким монастирем і передав справу на розгляд задвірного (асесорського) суду. У липні 1609 р. задвірний суд, очолюваний канцлером Левом Сапігою, в присутності Сигізмунда III, який у той час, ведучи своє військо проти Московії, затримався на кілька тижнів у Вільні (Кемра, 2016: 286), остаточно підтвердив законність скасування вироку трибунального суду та постановив повернути під юрисдикцію Іпатія Потія Пречистенський собор з митрополичим будинком та всі раніше відібрані церкви Вільна. Православна спільнота змушена була поступитися польському королю, найвищому подавцю церковних

достойнств і бенефіцій у Речі Почполитій, особливо після того, як 11 серпня 1609 р. віленський райця Іван Тупека вчинив замах на життя першоєрарха, унаслідок якого йому було відтято два пальці лівої руки і розсічено ланцюг архієрейського хреста (Яковенко, 2001: 517). Для того, щоб протистояти митрополиту Іпатію Потію, православні священники та братчики поширювали вигадки про вчинення королівськими дворянами Сеньковським і Краєвським насильства над дружиною і дітьми Самуїла Зашковського під час відбирання церкви Святого Миколая, хоч, як відомо, той не був одруженим (Макарий, 1996: 219), активно вели літературну полеміку, підтвердженням чого слугує «Θρηως» Мелетія Смотрицького, написаний під впливом конфесійного конфлікту у Вільні.

З'ясування деталей перебігу протистояння між уніатами і православними за церковні маєтності Віленської єпархії дає змогу докладно зрозуміти зміст передмови до читача книги «Παρθγορια» Іллі Мороховського, у якій він відгукується про згадані події у формі богословських рефлексій та правових коментарів. Полемізуючи з Мелетієм Смотрицьким стосовно правдивості відомостей, наведених митрополитом Іпатієм Потієм у творі «Relacia, y uważenie postępkow niektórych około Cerkwi Ruskich Wileńskich», унійний книжник розкрив власне бачення причин конфесійного антагонізму, ставши на захист ухвали задвірного суду про належність церков Вільна уніатам. Викладаючи свої міркування, Ілля Мороховський послуговувався такими риторичними фігурами, як анафора, ампліфікація, риторичне запитання, завдяки яким передав свої емоції незгоди читачам: *«Ciebie ciebie mówię, ieśli prawdziwie Orthologiem mianowany być chcesz, y za takowego miany, na świadectwo, pod obowiązkiem sumnienia twego [ieżełigo ieszcze iaką isierkę masz] wzywam, powiedź, a zasz nie ci mianowani tey, która się tam opisuie tragedyeey auctorami byli? to iest ieżeli Cerkwie przeciwnikom a miłym pobratymom twoim do których żadnego prawa niemieli, przez nie wydane nie byli? ieżeli Protestatie ze wszech miar kłamliwe! spisy na zdrowie ludzi Zacnych szkodliwe czynione niebyły? zaczął był lud pospolity do rozruchu, do znieważenia urzędu, nawet y samego maiestatu Pańskiego pobudzony. Powiedź ieżeli te y tak wielkie Exorbitancie remedio ordinario powagą sądu należnego pohamowane niebyły? ieśli Cerkwie komu należeli Urzędownie oddane i winni sprawiedliwym wyrokiem lecz niebez wielkiej łaskawości pokarani nie zostali?»* (Morochowski, 1612: VIII).

Значну увагу у передмові до читача Ілля Мороховський приділяє критиці створеного Мелетієм Смотрицьким персоніфікованого

образу «Матері-Церкви». Для унійного полеміста Східна церква, зображена в «*Θρηνος*»-і, не мала нічого спільного зі святоотцівським ученням, у якому важливе місце належить ідеї смирення, покорі та духовної єдності християн («*Ktorey te zawsze przyzwoite były ozdoby pokora, y cichość Pana Chrystusowa: nadroższe klejnoty miłość, zgoda braterska <...>*» (Morochowski, 1612: X–XI)). Вдаючись до алегоризму та метафоричності, полеміст порівнює змодельований Теофілом Ортологом образ «руської віри» зі «злою почварою, жінкою корчемного виховання», виведеною Теофілом Ортологом «під плащем поважного імені святої Східної церкви ніби на театр усього світу з пекельної безодні» (Morochowski, 1612: IX). Безпокаянний плач, інвективно-ущиплива веломовність «Матері-Церкви» Мелетія Смотрицького щодо унійних ієрархів, яку було не під силу витримати навіть «святоблिवим законникам», писав Ілля Мороховський, дискредитували духовні цінності православ'я, яке в його уяві асоціювалося насамперед з наслідуванням мовчання і терпіння Ісуса Христа на судах Синедріону і Пилата, а також «Ісаєвою Горлицею» (Morochowski, 1612: IX). У 49-му розділі Книги пророка Ісаї, на який покликається полеміст у розповіді про горлицю, йдеться про провіщення помилування Сіону (символ Єрусалима), який у часи Вавилонського полону ремствуватиме на Бога, що Він його залишив і забув (Morochowski, 1612: IX; див.: Іс. 49:14). Ілля Мороховський, увівши в текст образ «Ісаєвої Горлиці», екстраполює слова пророка про Сіон на Новозавітну церкву, з якою він пов'язує остаточне виповнення виголошених Ісаєю Божих обітниць. Порівнюючи Христову Церкву з горлицею, унійний книжник звертав увагу православного духовенства на важливість дотримання таких чеснот, як послух і вірність Богу. Зокрема, ці особливі властивості горлиці зауважив у «Слові про горлицю, або про Церкву» (Златоуст, 1899: 678–683) святий Іоанн Златоуст. Вказівка Іллі Мороховського на обов'язковість виконання православними церковниками послуху, який вважається головною чеснотою чернечого і церковного життя, почасти пояснюється тим, що митрополит Іпатій Потій критикував у творі «*Relacja, y uwazenie postępku niektorych około Cerkwi Ruskich Wileńskich*» унійних священнослужителів Вільна за виступ проти нього: «*Daleko więcej godziło się nam ten szkarady uczynek synow prawdziwie Belialowych iarzmo zwierchności, y przełożęstwa swowolnie z siebie zdzierających do wiadomości tym pisanem wszystkich przywieść*» (Pocieja, 1906: 231–232). Одним із основних атрибутів належності священнослужителів до істинної Східної церкви, на думку

полеміста, було визнання верховенства єпископів Рима у вселенському християнстві. Правдива «Матір-Церква», розповідав Ілля Мороховський, стримувала «мундштуком святої покори» своїх дітей від посягання на першість римських пап й устами Максима Сповідника наставляла всіх правовірних християн «дивитися на Римський костел як на сяюче сонце» (Morochowski, 1612: IX). Знецінюючи образ «Матері-Церкви» Мелетія Смотрицького, Ілля Мороховський змальовує її в різних місцях передмови у закривавленому одязі, сповненою пихи, страшною, підбурювачкою до бунтів. Така негативна характеристика є літературним відлунням православно-уніатського протистояння у Вільні та кривавого інциденту, що стався з митрополитом Іпатієм Потієм 11 серпня 1609 р., коли уніатам було повернено всі відібрані церкви. Розповідь Іллі Мороховського про «ще не застиглу кров» унійного первоієрарха, якою не наситилась «Матір-Церква», занурює читача в жорстку атмосферу міжконфесійної боротьби того часу, оприявнює значний вплив тієї трагедії на свідомість мешканців Вільна, а також підкреслює виняткову роль Іпатія Потія в історії Київської унійної митрополії. Полеміст з прикрістю писав, що православних церковників найбільше пригнічувало те, що Бог зберіг життя Іпатію Потію до глибокої старості для служіння «вірним своїм вівцям» (Morochowski, 1612: XI). Ілля Мороховський міркував, що, якби опоненти унійного архієпископа були мудрими і справедливими, то не позивалися б проти нього до суду та уникали негативних висловлювань. Безпідставність поширених ними звинувачень щодо Іпатія Потія книжник порівнював із парадоксальним оскарженням консулом Римської республіки Гаєм Флавієм Фімбрієм великого понтифіка Квінта Муція Сцеволи, якого той викликав до суду через те, що він залишився живий після завданого йому мечем поранення. Використовуючи антитетичну форму викладу, Ілля Мороховський охарактеризував сутність «Матері-Церкви» Мелетія Смотрицького та його самого так: *«Przełoż przystoyniey ią nazwać nie świętą ale przekłątą, nie powszechną, ale pokątną, y nową i nie Apostolską ale Scyzmaticką i nie wschodnią ale podziemną, nie Cerkwią, ale Synagogą i co się niżej rzeczą samą dowiedzie. A Ciebie ktory się iey Synem własnym być mianujesz a Oyca nie wspominasz, bo podobno o nim niewiesz, słusznie nie Theophilem, iako się nazywasz, ale Theomachem i nie Orthologiem, ale Pornologem nazywam»* (Morochowski, 1612: XI–XII).

Передмова до читача твору «Парфюорія» засвідчує те, що емоційні закиди Мелетія Смотрицького про користолюбство, лицемірність,

лукавство, зрадливість унійних ієрархів, які Ілля Мороховський уважав наклепницькими, досягнули поставленої мети – завдали опонентам моральної шкоди. Цим пояснюється розповідь унійного полеміста про спостереження Іоанна Златоуста в «Бесіді XII на 2 Кор. VI, 1–2» (Златоуст, 1904: 579–590) над тим, як лихослів'я викликало сум'яття («душевні скорботи» (Златоуст, 1904: 584)) серед біблійних постатей. Пророк Єремія, писав Ілля Мороховський, витерпівши великі переслідування, занеміг духом через обмовлення себе нечестивцями, а тому промовив: «Не буду я нагадувати про Нього і не буду більше говорити в ім'я Його» (Єр. 20:9; цит. за вид.: Біблія, 2004: 803). Іншою ілюстрацією думки полеміста слугував приклад «непереможного терпінням» Йова, який найбільше засмутився не через втрату маєтностей, загибель дітей, захворювання проказою, а через «ущипливі докори» друзів (Елифаз-феманитянин, Вилдад-савхеяннин, Софар-наамитянин) (Morochoowski, 1612: XII). Усе це підводило читача до зробленого Іоанном Златоустом висновку про непосильний тягар душевних страждань від очорнення («Справді, немає нічого важчого для того, хто мучиться скорботами, за слово, що ранив душу» (Златоуст, 1904: 584)), який перегукується з віршем Книги премудрості Ісуса, сина Сирахового: «Удар бича робить рубці, а удар язика розтрощить кістки» (Сир. 28: 20; цит. за вид.: Біблія, 2004: 713). «Матір-Церква» Мелетія Смотрицького, твердив Ілля Мороховський, споганила добру славу шляхетних мирян і благочестивих достойників. Окрім цього, обурювався книжник, її «сморідні уста», які у творі порівняно з мишею, що прогризла гроби спочилих у Бозі християн, заплямували пам'ять минулих поколінь церковних ієрархів: *«A ta twoia prostowłosych obyczaiow mniemana Cerkiew, wdarszy się bez wstydu w poczet ludzi zacnych, y pobożnych, iako się pastwi ięzykiem wszeteczny na dobrej sławie ich? iako ie zewsząd szczypie? <...> Nakoniec żryła mysą swą dawno zawarte groby, y tam iuż odpoczywających w Panu Kalumniami, y szczerego fałszu pełnemi wrzaski wzrusza i nagość odkrywa, a drugich swądem niewstydlivych ust swoich, kości iuż zbutwiałe, zaraża»* (Morochoowski, 1612: IX–X). Образа честі і гідності митрополита Іпатія Потія, критиці урядування якого у «Θρηνος»-і відведено значне місце (Соловій, 1978: 182), спонукали Іллю Мороховського перервати мовчання уніатів щодо твору Мелетія Смотрицького, яке він пояснював віршем із Книги притч Соломонових («Не відповідай нерозумному за глупотою його, щоб він не став мудрецем в очах своїх» (Пр. 26:5; цит. за вид.: Біблія, 2004: 660)), та стати на захист унійного архієпископа.

У 1612 р. священнослужителі Вільна першими прочитали книгу «Παρηγορία», яка була ґрунтовною відповіддю на опублікований у 1610 р. «Θρηνος» та мала на меті «втихомирити ущипливий Лемент» Східної церкви, завдяки якому православні віряни пройнялися співчуттям до становища «грецької віри» в Речі Посполитій.

Висновки

Передмова до читача твору Іллі Мороховського «Παρηγορία albo Utulenie uszczypliwego Lamentu mniemanej Cerkwie Świętej wschodniej zmyślonego Theophila Orthologa» відображає православно-уніатське протистояння за церковні маєтності у Віленській єпархії на початку XVII ст. Докладний аналіз цієї частини твору дав можливість розкрити її зміст, занурений у історико-культурний контекст, з'ясувати особливості функціонування елементів риторичної стилістики, представити Іллію Мороховського вправним письменником-полемістом.

Література

1. Біблія. (2004). Біблія. Книги священного писання Старого та Нового завіту в українському перекладі з паралельними місцями та додатками. Київ: Видання Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату.
2. Грушевський М. (1995). Історія української літератури: в 6 т. 9 кн. Київ: Либідь. Т. 5.
3. Духовное. (1883). Духовное завѣщаніе уніатскаго митрополита Ипатія Потѣя. Апологія унії. 1609 года, ноября 19. *Архивъ Юго-Западной Россіи*. Ч. I. Т. VI. Кіевъ. С. 391–396.
4. Жукович П. (1901). Сеймовая борьба православнаго западнорусскаго дворянства съ церковной уніей (до 1609 г.). Санкт-Петербургъ: Типография Главнаго управления уделов.
5. Златоуст Іоан. (1904). Бєсѣда XII. Споспѣшествующе же и молемъ, не вощще благодать Божію пріяти вамъ. Глаголетъ бо: во время пріятно послушахъ тебе и въ день спасенія помогохъ ти (2 Кор. V, 1–2). *Творенія святаго отца нашего Іоанна Златоуста, Архієпископа Константинопольскаго*. Санкт-Петербургъ: Издание Санкт-Петербургской Духовной Академии. Т. X. Кн. I. С. 579–590.
6. Златоуст Іоан. (1899). Слово о горлицѣ, или о Церкви. *Творенія святаго отца нашего Іоанна Златоуста, Архієпископа Константинопольскаго*. Санкт-Петербургъ: Издание Санкт-Петербургской Духовной Академии. Т. V. Кн. I. С. 678–683.

7. Макарий (Булгаков) Митрополит Московский и Коломенский. (1996). История Русской Церкви. Москва: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря. Кн. VI: Период самостоятельности Русской Церкви (1589–1881); Патриаршество в России (1589–1720); Отд. I: Патриаршество Московское и всяя Великия России и Западнорусская митрополия (1589–1654).
8. Новий. (2009). Новий Завіт: пер. о. Рафаїла Турконяка. Книга Псалмів. Книга приповістей Соломонових: пер. проф. Івана Огієнка. Мейнерцхаген: Фриденсботе.
9. Пам'ятки. (1906). Пам'ятки полемічного письменства кінця XVI і поч. XVII ст. Львів: Видав д-р К. Студинський. Т. I. 314 с.
10. Русскій. (1897). Русскій біографическій словарь. Санкт-Петербург: Типография Главного управления уделов. Т. 8: Ибакъ-Ключаревъ.
11. Соловій М. (1978). Мелетій Смотрицький як письменник. Рим; Торонто: Вид-во ОО. Василян-Торонто. Т. 2.
12. Ткачук Р. (2011). Творчість митрополита Іпатія Потія та полемічна література на межі XVI – початку XVII ст. Джерела. Риторика. Діалог. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.
13. Яковенко Н. (2011). Реформа грецької церкви: унія, оновлення православ'я. *Історія української культури у 5-ти т.* Київ: Наукова думка. Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII ст. С. 505–530.
14. Kempa T. (2016). Konflikty wyznaniowe w Wilnie od początku reformacji do końca XVII wieku. Toruń.
15. Morochowski H. (1612). ΠΑΡΗΓΟΡΙΑ albo Utulenie uszczypliwego Lamentu mniemanej Cerkwie Świętej wschodniej zmyślonego Theophila Orthologa. Wilno.
16. Ortholog Theophil. (1610). ΘΡΗΝΟΣ to iest lament iedyney Ś. Powszechney Apostolskiey Wschodniej Cerkwie, z objaśnieniem Dogmat Wiary. Wilno.
17. Pocij H. (1906). Relacja, у уваженіе поступковъ некторыхъ около Cerkwi Ruskich Wileńskich. *Пам'ятки укр.-рус. мови і літератури.* Львів. Т. 5. С. 230–249.

References

1. Bibliia. (2004). *Bibliia. Knyhy sviashchennoho pysannia Staroho ta Novoho zavitu v ukraïnskomu perekladі z paralelnymy mistsiamy ta dodatkamy* [Bible. The Scriptures of the Old and New Testaments in Ukrainian translation with parallel passages and appendices]. Kyiv: Vydannia Kyivskoi Patriarkhii Ukrainkoi Pravoslavnoi Tserkvy Kyivskoho Patriarkhatu. [in Ukrainian]
2. Hrushevskiy, M. (1995). *Istoriia ukrainskoi literatury* [History of Ukrainian literature]: v 6 t. 9 kn. Kyiv: Lybid. T. 5. [in Ukrainian]

3. Dukhovnoe. (1883). Dukhovnoe zavbshhani'e uni'atskago mitropolita Ipati'ya Potb'ya. Apologi'ya uni'i. 1609 goda, noyabrya 19 [The spiritual testament of the Uniate Metropolitan Hypatius Potius. Apology of the Union. 1609, November 19, 1609]. *Arkhiv` Yugo-Zapadnoj Rossi`i*. Ch. I. T. VI. Ki'ev`. S. 391–396. [in Russian]
4. Zhukovich, P. (1901). *Sejmovaya bor`ba pravoslavnago zapadnorusskago dvoryanstva s` czerkovnoj uni`ej (do 1609 g.)* [The struggle of the Western Russian Orthodox nobility against the church union (until 1609)]. Sankt-Peterburg`: Tipografiya Glavnogo upravleniya udelov. [in Russian]
5. Zlatoust, Ioan. (1904). Besbda XII. Spospbshestvuyushhe zhe i molem`, ne vottshhe blagodat` Bozhi`yu pri`yati vam`. Glagolet` bo: vo vremya pri`yatno poslushakh` tebe i v` den` spaseni`ya pomogokh` ti (2 Kor. V, 1–2) [Conversation XII. We help you and pray that the grace of God is not greater for you. To speak more: while it is pleasant to listen to you and on the day of salvation, help you (2 Cor. V, 1–2)]. *Tvoreni`ya svyatago otca nashego I`oanna Zlatousty, Arkhi`episkopa Konstantinopol`skago*. Sankt-Peterburg : Izdanie Sankt-Peterburgskoj Dukhovnoj Akademii. T. X. Kn. I. S. 579–590. [in Russian]
6. Zlatoust, Ioan. (1899). Slovo o gorliczb, ili o Czerkvi [The sermon on the turtledove, or about the Church]. *Tvoreni`ya svyatago otca nashego I`oanna Zlatousty, Arkhi`episkopa Konstantinopol`skago*. Sankt-Peterburg: Izdanie Sankt-Peterburgskoj Dukhovnoj Akademii. T. V. Kn. I. S. 678–683. [in Russian]
7. Makarij (Bulgakov) Mitropolit Moskovskij j Kolomenskij. (1996). *Istoriya Russkoj Czerkvi* [History of the Russian Church]. Moskva: Izd-vo Spaso-Preobrazhenskogo Valaamskogo monasty`rya. Kn. VI: Period samostoyatel`nosti Russkoj Czerkvi (1589–1881); Patriarshestvo v Rossii (1589–1720); Otd. I: Patriarshestvo Moskovskoe i vseya Velikiya Rossii i Zapadnorusskaya mitropoliya (1589–1654). [in Russian]
8. Novyi. (2009). *Novyi Zavit* [New Testament]: per. o. Rafaila Turkoniaka. Knyha Psalmiv. Knyha prypovistei Solomonovykh: per. prof. Ivana Ohienka. Meinertskhahen: Frydensbote. [in Ukrainian]
9. Pamiatky. (1906). *Pamiatky polemichnoho pysmenstva kintsia XVI i poch. XVII st.* [Monuments of polemical writing of the late 16th and the early 17th centuries]. Lviv: Vydav d-r K. Studynskiy. T. I. 314 s. [in Ukrainian]
10. Russkii. (1897). *Russkii biohrafycheskii slovar* [Russian biographical dictionary]. Sankt-Peterburg :Typohrafyia Hlavnoho upravleniya udelov. T. 8. [in Russian]
11. Solovii, M. (1978). *Meletii Smotrytskyi yak pysmennyyk* [Meletii Smotrytskyi as a writer]. Rym; Toronto: Vyd-vo OO. Vasyliianm-Toronto. T 2. [in Ukrainian]
12. Tkachuk, R. (2011). *Tvorchist mytropolitya Ipatii Potiia ta polemichna literatura na mezhi XVI – pochatku XVII st. Dzherela. Rytoryka. Dialoh*

[Works of Metropolitan Hypatius Potius and polemical literature at the turn of the 16th – early 17th centuries. Sources. Rhetoric. Dialogue.]. Kyiv: Vydavnychiy dim Dmytra Buraho. [in Ukrainian]

13. Iakovenko, N. (2011). Reforma hretskoi tserkvy: uniia, onovlennia pravoslavia [Reform of the Greek Church: Union, Renewal of Orthodoxy]. *Istoriia ukrainskoi kultury u 5-ty t.* Kyiv: Naukova dumka. T. 2: Ukrainska kultura XIII – pershoi polovyny XVII st. S. 505–530. [in Ukrainian]
14. Kempa, T. (2016). *Konflikty wyznaniowe w Wilnie od początku reformacji do końca XVII wieku.* Toruń. [in Polish]
15. Morochowski, H. (1612). *PARNHORIA albo Utulenie uszczypliwego Lamentu mniemanej Cerkwie Świętej wschodniej zmyśłonego Theophila Orthologa.* Wilno. [in Polish]
16. Ortholog, Theophil. (1610). *ΘΡΗΝΟΣ to iest lament iedyney Ś. Powszechney Apostolskiej Wschodniej Cerkwie, z objaśnieniem Dogmat Wiary.* Wilno. [in Polish]
17. Pocij, H. (1906). Relacja, y uważenie postępkuw niektórych około Cerkwi Ruskich Wileńskich. *Pamiętki ukr.-rus. mowy i literatury.* Lviv. T. 5. S. 230–249. [in Polish]

УДК 821.161.2.09Смотр.+81'25:801.8

Роман Кисельов

ORCID:0000-0002-6777-9229

З ЯКИХ ДЖЕРЕЛ ПЕРЕКЛАДАВ ЄВАНГЕЛЬСЬКІ ЧИТАННЯ МЕЛЕТІЙ СМОТРИЦЬКИЙ?

Об'єктом дослідження є україномовні тексти євангельських читань, що передують проповідям у «Євангелії Учительному» (Єв'є, 1616). Дослідники неодноразово вказували, що джерелом українських Євангелій у цій книзі був польський переклад Симона Будного. Автор студії прагне перевірити це твердження і здобути ширші відомості про методи перекладацької роботи Мелетія Смотрицького. Для цього український текст 10 читань із різних частин книги зіставлено з рядом джерел, якими міг скористатися Смотрицький. З'ясовано, що переклад Симона Будного був для Смотрицького найчастіше вживаним, але не єдиним зразком. Український перекладач використовував також інші польські переклади, церковнослов'янський переклад та оригінальний грецький текст.

Ключові слова: переклади Біблії, Євангеліє, принципи перекладу, Мелетій Смотрицький, Симон Будний, староукраїнська мова.

Roman Kyselov. FROM WHICH SOURCES DID MELETII SMOTRYTSKYI TRANSLATE THE GOSPEL READINGS?

The paper deals with the Ukrainian-language texts of the Gospel readings, which precede the homilies in “Yevanheliie Uchytelnoie” (Yevie, 1616). Researchers have repeatedly stated that the source of the Ukrainian Gospels in this book was a Polish translation by Symon Budnyi. The author of the paper aims to verify this statement and gain more information about the methods of Meletii Smotrytskyi’s translation. For this purpose, the Ukrainian text of 10 readings from different parts of the book was compared with the main Polish translations that could be used by Smotrytskyi, as well as with the Church Slavonic text of the Ostroh Bible from 1581. In some cases, it was necessary to include the Greek original text and the Latin Vulgate.

It is clear that M. Smotrytskyi’s text is not a result of an independent translation from the Greek original, but the translation of particular places allows to assume that the original Greek text was among the sources. The most often used

sample was the translation by Symon Budnyi in its 1570 or 1572 version. However, Smotrytskyi started following Budnyi not from the beginning, but in the process of his work on translations, when some part of the job had already been completed. The translator surely used other Polish translations as well, in particular the one of Marcin Czechowic. The coincidences in the Polish texts themselves do not always make it possible to name the specific source with certainty, but there are features that may point to the Gospels translated by Stanisław Murzynowski and Jakub Wujek, the New Testament from M. Szarffenberg's edition, and the Bible of Leopolda. The Church Slavonic translation, most likely in the version of the Ostrokh Bible, was also used. Following any models, Smotrytskyi does it in a creative way and never lets his critical eye sleep. He often selects lexemes and grammatical constructions independently if he considers it necessary for conveying the meaning precisely or meeting the requirements of the Ukrainian literary usage.

Key words: Bible translations, Gospels, principles of translation, Meletii Smotrytskyi, Symon Budnyi, Ruthenian language, Old Ukrainian language.

Вступ

«Євангеліє Учительне» українською (= «руською», «простою», українською та білоруською літературною) мовою, що вийшло друком 1616 р. в Єв'є (тепер Vievis у Литві), а 1637 р. було перевидане в Києві, є важливою мовною пам'яткою і значущим фактом літературного життя. За змістом це – переклад грецького компілятивного збірника, відомого як «Патріарший гоміліарій», що, як вважають його дослідники, був створений у XII ст., а в XIV ст. розширений і перекладений на церковнослов'янську мову (Якшин, 2011: 97). Ц.-сл. переклад цього тексту відомий у численних рукописах починаючи з XIV ст. (Якшин, 2012: 6). Перша друкована ц.-сл. версія вийшла з друкарні І. Федорова та П. Мстиславця в Заблудові, пізніше книгу кілька разів видавали віленські друкарі В. Гарабурда та брати Мамоничі, а 1606 р. – друкарня Г. Балабана в Крилосі (Бондар, 2017: 99–100). Утім, ц.-сл. мова на поч. XVII ст. на українських землях безперечно не належала до мов широкого літературного вжитку і тим паче мало пасувала до тексту, призначеного для доволі широкої аудиторії, а передусім для священиків і, за їхнім посередництвом, слухачів-парафіян. Віленські видавці в передмові аргументують використання української («руської») мови зверненням до євангельської притчі про закопаний талант: *«То(й) ко(ш)то(в)ный а не(к)ный в(ъ) Ев(анге)лїи Учите(л)ню(м) словенского языка скритостю закопанный кле(й)но(т), тене(р) (за ласкою и помощью Б(о)жею) руского*

языка понятие(м) ω(т)копаний, и до не(р)шого пожи(т)ку и оужи-ва(н)я приве(р)нены(й) и поданы(й)».

Перекладач вирішив долучити до основного тексту «Євангелія Учительного» (далі – ЄУ) і повний переклад усіх євангельських читань, з якими пов'язані проповіді. Це читання на неділі цілого року та на ряд нерухомих свят. Як один із ранніх перекладів Святого Письма на українську мову, так ще й у друкованому вигляді, євангельський текст у версії Смотрицького, безперечно, має суттєве історично-культурне значення. І одне з істотних питань, яке вже на раз було порушене, але досі не дістало переконливої відповіді, винесене в заголовок пропонованого дослідження. З яких джерел перекладав євангельські тексти Мелетій Смотрицький?

Оскільки йдеться про пам'ятку неабиякої культурної ваги, ця нібито суто текстологічна проблема, як видається, набула певної гостроти. Адже Девід Фрік, відомий дослідник і видавець спадщини М. Смотрицького, висловився з цього приводу категорично: «Смотрицький “перекладав” Євангелія, пропонуючи підправлену (corrected) руську версію польського тексту Будного» (Frick, 1987: XII–XIII). Як бачимо, саму назву відповідної творчої дії – «перекладати» – дослідник бере в лапки, маючи на увазі, що текст Смотрицького – це насправді, в неокреслений детальніше спосіб, мовно адаптований текст Євангелій у польському перекладі антитринітарія Симона Будного. Припускаю, що такий висновок Д. Фрік зробив на підставі звірки обмеженої кількості цитат. В усякому разі, він ілюструє своє твердження лише одним реченням з перекладного тексту Смотрицького, що є граматично й лексично тотожне з версією Будного, хоча водночас і дуже близьке до т. зв. Біблії Леополіти та Біблії в перекладі Я. Вуєка. Водночас підозрюю, що Д. Фрік не надто поважним словом «коригувати» прагнув окреслити серйозну аналітичну роботу Смотрицького. Адже в іншому дослідженні, узагальнюючи практику опрацювання біблійних цитат у різних творах автора, сам Д. Фрік пише про його критичний і творчий підхід: «У всіх своїх працях – граматичних, полемічних, проповідницьких – він “коригував” багато церковнослов'янських, польських і руських біблійних джерел, подаючи точніший переклад авторитетного традиційного грецького тексту». (Фрік, 1992: 220). А досліджуючи його польськомовний «Тренос», Д. Фрік на багатьох прикладах показує, що Смотрицький зазвичай використовував для цитування Біблію в католицьких перекладах Леополіти та Вуєка (Frick, 1995: 363–367). Останній факт, безперечно, також спонукає до ретельної перевірки

залежності від Будного в ЄУ і, якщо вона існує, до з'ясування природи цієї залежності.

Італійський вчений Марчелло Гардзаніті підтримував думку Девіда Фріка про цілковиту підпорядкованість євангельських читань в ЄУ текстові Будного. Однак і його аргументи не можна визнати достатніми і переконливими. М. Гардзаніті зіставляє близько двох десятків довільно вибраних слівформ і фраз із відповідними одиницями в польському перекладі С. Будного та в ц.-сл. тексті ЄУ московського видання 1686 р. (Гардзаніті, 1999). Насправді жоден із прикладів, що їх подає автор, не надається до підтвердження залежності Смотрицького від Будного. У більшості з них немає власне і збігу (*v sobie / особно; daleko / оподаль; zszedł / отишо(л); na drugi brzeg / в дальший берегъ; pozdychały / помонули; u co było z opętánemi / и што са стало з бѣсноватыми* тощо – Гардзаніті, 1999: 177–178), а в кількох випадках, де збіг справді наявний (наприклад *do nieba podnieść / поднести на небо; bił w persi swoe / билъ перси свои; z iych granic / з границъ ихъ; zachowan (był) świat prezeń / захован бы(л) свѣ(т) чере(з) него* – Гардзаніті, 1999: 177–179), він не є абсолютним з погляду лексики й граматики, і переконливішим його поясненням була б не текстова залежність, а існування ділянки спільного українсько-білорусько-польського лексичного фонду, яка лишається великою й тепер і була величезною в часи Смотрицького – як у розмовній мові, так і в літературній старопольській та «простій» українській та білоруській.

На беззастережні твердження про переклад Будного як єдине джерело для Смотрицького можна натрапити й у найновіших дослідженнях, які не обов'язково стосуються мови. Так, Раймунд Петкевич у роботі про культурні впливи польських антитринітарних перекладів Біблії пише, що Смотрицький «євангельські читання переклав з текстів Будного» (Pietkiewicz, 2017: 278).

Власне, критична оцінка тверджень Д. Фріка та М. Гардзаніті уже була висловлена у статті спільного авторства Л. Довгої та мого. Однак тут доведеться покритикувати й себе, оскільки наші припущення щодо невикористання перекладу Будного і, натомість, щодо ролі Острозької Біблії як основного джерела перекладу євангельських цитат в ЄУ (Dovha, Kyselov, 2018: 105), також, треба визнати, базувалися на недостатній аргументації (а саме, на зіставленні з текстом Будного та кількома іншими польськими версіями двох читань із початкової частини книги, яке, за браком місця, було до того ж не надто щедро проілюстроване). Врешті, на цю недостатність

вказував і анонімний рецензент нашої статті. Тож я вирішив поглибити розгляд питання про біблійні джерела Смотрицького і дати на нього більш аргументовану відповідь.

Методи дослідження

Для аналізу я взяв 10 вибраних довільно читань з різних частин книги, включно з кінцевою, що містить казання на нерухомі свята, з яких лише деякі подані в супроводі євангельських читань. Перекладний текст Смотрицького цитую за оригінальним виданням СУ 1616 р., яке фототипічно видав Д. Фрік.⁴ Увесь текст читань звірено з текстом Острозької Біблії 1581 р. та основними польськомовними перекладами. Я використав текст Острозької Біблії, який науково опрацював і видав, з додатком власного українського перекладу, о. Рафаїл Торконяк⁵. Більшість польських перекладів узято з сайту «Szesnastowieczne przekłady Ewangelii» (<https://ewangelie.uw.edu.pl/>), на якому науковці Варшавського університету вмістили повнотекстові версії, споряджені зручними інструментами пошуку. Текст Нового Заповіту 1574 року в перекладі Симона Будного та Нового Заповіту, надрукованого в Ракові 1606 р., взято на сайті «BibliePolskie.pl» (<http://bibliepolskie.pl/>). Текст Нового Заповіту 1589 р. в перекладі С. Будного взято з оригінального видання, відскановане зображення якого можна знайти на сайті «polona.pl» (<https://polona.pl/item/nowy-testament,NzY4NzA1Nw/5/#info:metadata>). Нижче подаю список використаних текстів у хронологічному порядку, із зазначенням уживаних для них скорочень у цій статті, місця та року видання, перекладача (якщо достеменно відомий), друкаря або друкарні та конфесійної належності, без деталізації щодо антитринітарних течій (православні – прав., католики – кат., антитринітарії – антитр., кальвіністи – кальв., лютерани – лют.). Тут-таки наприкінці додаю розшифровку скорочених покликань на словники.

⁴ The Jevanhelije učytelnoje of Meletij Smotryc'kyj, Harvard Library of Early Ukrainian Literature. Texts. Vol. II, Harvard University 1987. XVI, 552 p.

⁵ Библія, сирѣч Книгы Вѣтхаго и Новаго Завѣта ... 1581: [Книги Євангелій від Матея та Марка] / Опрацював та приготував до друку ермнх. архимандрит др. Рафаїл (Роман Торконяк). Львів: Українське біблійне товариство; Благодійний фонд «Книга», 2005. 114 с.; Библія... 1581: [Книги Євангелій від Луки та Івана] / Опрацював та приготував до друку ермнх. архимандрит др. Рафаїл (Роман Торконяк). Львів: Українське біблійне товариство; Благодійний фонд «Книга», 2005. 70 с.

Муж. – Nowy Testament. Przekład Stanisława Murzynowskiego. Królewiec: A. Augezdecki, 1553. (лут.)

Шап. – Nowy Testament. Kraków: Drukarnia dziedziców Marka Szarffenberga, 1556. (кат.)

Леоп. – Biblia... Redakcja Jana Nicza (Leopolity). Kraków: Drukarnia dziedziców Marka Szarffenberga, 1561. (кат.)

Бер. – Biblia... Brześć: Drukarnia M. Radziwiłła, 1563. (кальв.)

Б. – Biblia. Przekład Szymona Budnego. Nieśwież: D. Łęczycki w druk. Kawieczyńskich, 1572. (антитр.)

Б.1 – Nowy Testament, znowu przełożony, a na wielu mieyscach za pewnemi dowodami od przysad przez Simona Budnego oczyszciony, y krotkimi przypiskami po kraioch objaśniony. Łosk: [Daniel z Łęczycy], 1574. (антитр.)

Чех. – Nowy Testament. Przekład Marcina Czechowica. [Kraków]: A. Rodecki, 1577. (антитр.)

ОБ – Библия... Острог: Друкарня В. К. Острозького, 1581. (прав.)

Б.2 – Nowy Testament. Przekład Szymona Budnego. [Łosk: F. Bolewski, ok. 1589] (антитр.)

В. (В.1) – Nowy Testament. Przekład Jakuba Wujka. Kraków: A. Piotrkowczyk, 1593. (кат.)

В. (В.2) – Biblia. Przekład Jakuba Wujka. Kraków: Drukarnia Łazarzowa, 1599. (кат.)

Пак. – Nowy Testament. Przekład Walentego Szmalcza, Hieronima Moskorzowskiego, Jana Licinius Namysłowskiego. Raków: S. Sternacki, 1606. (антитр.)

Словники:

Карл. – Słownik języka polskiego, red. J. Karłowicz, A. A. Kryński, W. Niedźwiedzki. Т. I–VIII. Warszawa, 1900–1927.

ЕСУМ – Етимологічний словник української мови / Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України. Т. 1–6. К.: «Наукова думка», 1982–2012.

ПБ – Беринда П. Лексіконъ славеноросскій и именъ тлъкованіе. К.: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1627.

СУМ 16–1/17 – Словник української мови XVI – першої половини XVII ст. / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Вип. 1–17. Львів, 1994–2017.

Тимч. – Тимченко Є. Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV – XVIII ст. У 2 кн. / В. В. Німчук, Г. І. Лиса (підготували до видання). К., Нью-Йорк, 2002–2003.

Крім цього, текст звірено з Новим Заповітом 1570 р. в перекладі С. Будного. Але оскільки в межах зіставлюваних текстів жодних релевантних відмінностей між цим виданням і Новим Заповітом у складі Біблії 1572 р. в перекладі Будного не виявлено, у цитатах використано тільки текст 1572 р. У випадках, коли в усіх версіях Будного (1570, 1572, 1574, 1589 pp.) немає відмінностей, я також покликаюся тільки на видання 1572 р. (Б.) Перекладні версії Будного 1574 і 1589 р. найчастіше тотожні, тому, якщо їхній текст однаковий, але відрізняється від уміщеного у виданнях 1570 і 1572 pp., я подаю покликання тільки на видання 1572 р. (Б.) та 1574 р. (Б.1). Підготовка до друку видання 1589 р. полягала передусім в усуненні найрадикальніших ідеологічно зумовлених перекладацьких рішень, наявних у Новому Заповіті 1574 р. Про це пише сам С. Будний в передмові до видання 1589 р. (Budny, 1589: F. [21–24v]). До всього, Новий Заповіт 1589 р. (принаймні в частині його примірників), як пише Р. Петкевич, був «змонтований» з аркушів непроданих примірників видання 1574 р., які не потребували виправлення, та новодрукованих (Pietkiewicz, 2003: 253). Нарешті, забігаючи наперед, скажу, що підстав припускати використання радикальної антитринітарної версії Будного 1574 р. чи її переробки 1589 р. для перекладу євангельських читань в ЄУ я не виявив.

Тексти перекладів Якуба Вуєка 1593 та 1599 pp. також переважно збігаються (у межах зіставлюваних уривків): у такому разі даю покликання «В.»; якщо ж наявні відмінності, покликання на Вуєка виглядають як «В.1» та «В.2».

В окремих випадках, коли польські переклади й ц.-сл. текст давали підстави думати, що Смотрицький міг використати як джерело не їх (або не тільки їх), я звертався до грецького оригінального тексту та латинської Вульгати.

Звичайно, нижче відзначені не всі випадки тотожності й подібності в перекладах, а тільки ті, які я вважаю показовими. Багато збігів не є релевантні, оскільки варіант Смотрицького часто близький до всіх або до більшості польськомовних Євангелій. Іноді й ц.-сл. переклад дуже близький за граматичною структурою до польських, а близькість українського та польського лексичного фондів у таких випадках теж часом заважає визначити, чи перекладач мав за джерело ц.-сл. текст, чи польський. Виявляти ц.-сл. джерело непросто ще й через виразне розмежування українського та ц.-сл. мовних узусів у процесі перекладу ЄУ і, переважно, загалом у часи Смотрицького. Мода на «слов'яноруські» гібридні українсько-церковнослов'янські тексти – явище пізніше. Тобто Смотрицький, приміром, теоретично

міг перекладати якийсь фрагмент із Острозької Біблії, але ц.-сл. лексика, навіть якщо б вона очевидно не становила проблем для розуміння, до перекладу не потрапляла, оскільки, згідно з мовною свідомістю перекладача, належала до іншої мовної системи. Лише подекуди тотожні граматичні риси та рідкісні випадки стилістичного використання церковнослов'янізмів дають нам змогу побачити за українським текстом ц.-сл. першоджерело.

З іншого боку, оскільки я цитую передусім збіги, думаю, що в когось із читачів може скластися хибне враження про надмірну залежність Смотрицького від того чи іншого джерела. Тож варто наголосити, що більшість євангельських віршів не повторює достеменно синтаксису й лексики жодного з польських перекладів, і через те ці вірші не процитовані нижче. Хоч, водночас, з огляду на спорідненість самих мов, вони можуть містити небагато елементів, яких немає в жодному з польських джерел.

Цитовані фрагменти та словоформи з ЄУ та ОБ подані в дещо спрощеній формі. Наголоси та інші надрядкові знаки не відтворено. Паєрки замінені на ь та ъ в дужках: отже, (ь) та (ъ) тут не конче свідчать про тверду чи м'яку вимову попереднього приголосного або ж про вимову з йотацією. Літера «е вузьке» умовно замінена на *ε*, і переважно її треба вимовляти як українське «е», але часом і з йотацією, як новочасну «є». Літеру «е широке» замінено на *ε̇*. Титла розкрито в дужках, виносні літери також подано в дужках.

Польські тексти, узяті з указаних джерелознавчих інтернет-ресурсів, процитовано так, як вони представлені на сайтах, без осучаснення орфографії та інших змін. В окремих випадках, де варіанти в польських перекладах відрізняються лише фонетично та/або орфографічно (на кшталт *sercem dobrym i cnotliwym* / *sercem dobrem i cnotliwym*), я подаю лише одну версію, хоча покликаюся на всіх перекладачів, які використали відповідну лексему чи вираз.

Аналізовані уривки я нумерую, щоб мати можливість покликатися на них у висновковій частині. Так читач, який бажає насамперед ознайомитися з висновками, може легко перевірити те чи інше твердження на прикладах, які стали підставою для нього.

Результати дослідження

1. У «Читанні на неділю митаря і фарисея» (ЄУ, 1–1 зв.; Лк. 18:10–14) немає суттєвих ознак, які б переконливо вказували на залежність від котрогось перекладу, оскільки й ц.-сл., і пол. переклади дуже

близькі структурно. Можна вказати лише окремі відповідності, що привертають увагу.

а) У цитованих словах митаря порядок слів (18:13) збігається лише з ОБ та Шар.: *Б(о)же милостивъ будь мнѣ грѣшному* (ЄУ), *Б(о)же м(и)л(о)стивъ буди мнѣ грѣшному* (ОБ), *Boże miłościw bądź mnie grzesznemu* (Шар.). У решті польських джерел – *Boże bądź miłościw mnie grzesznemu* (у Рак. – *grzesznikowi*). У фразі *отишо(л) сеѣ до дому своего оуправедливенъ на(д) оного* (18:14) слово *оного* збігається з варіантом ОБ (*паче оного*) та Шар. (*od onego*). У решті пол. джерел – *niżli on, od niego, od Licemiernika*. У завершальному словосполученні *будеть вывышонъ* словоформа *вывышонъ* збігається тільки з варіантом Б. *wuwyszszon*. Тоді як в ОБ – *възнесе(т)са*, у решті пол. джерел – *powyszszon, powyszszon, podwyższon*.

б) Незалежність від усіх польських джерел виказують, зокрема, лексеми і словосполучення *грабѣжници* (*drapieżni, drapieżnicy, drapieżce*; ОБ – *хищници*), *два разы* (*dwakroć*; ОБ – *два краты*) *оподаль* (*z daleka, daleko*; ОБ – *издалече*). Це при тому, що в основному тексті проповідей лексема *драпѣжникъ* трапляється (ЄУ, 14).

2. У великому «Читанні на неділю блудного сина» (ЄУ, 9–9 зв.; Лк. 15:11–32) значно більше матеріалу, який зближує переклад Смотрицького з тим чи іншим зіставляваним текстом.

а) У 15:12 в ЄУ читаємо: *ѡче, дай ми часть маѣтности, котора на мене приходить*. Фраза повністю збігається з версією Шар. (*Ojczy daj mi część majątności która na mnie przychodzi*) і майже цілком – з Муж. (*Ojczy daj mi część majątności tę którą na mnie przychodzi*). У решті маѣтність характеризують вирази *która na mnie przypada* (Леоп.), *mnie należącej* (Бер.), *mi przypadającą* (Б.), *na mnie przypadającą* (Чех.), *na mnie przypadającej* (В.1), *na mnie przypadający* (*dział majątności*) (Рак.), *która na mnie przypada* (В.2). В ОБ текст виглядає так: *о(т)че, дажд(д)ь ми достойную часть имѣнія*.

б) У наступному євангельському вірші (15:13) є зворот *не по многихъ днехъ* (ЄУ, 15:13); в ОБ – *не по мносѣ(х) дне(х)*. Тут маємо явне наслідування ц.-сл. тексту, причому навіть зі збереженням ц.-сл. відмінкової форми слова *день*, що є рідкісним явищем у перекладі читань в ЄУ. Найближче до ЄУ, але інакше – в Мужинівського (*nie po wielu dniow*), в Будного – (*po niemnogich dniach*), у Чех., В. і Рак. (*po niewielu dni*), але ціле речення скрізь суттєво відрізняється. У решті польських джерел щось цілком інше: *w rychłym czasie, w krótkim czasie, po małuczkiem tedy czasie*. Привертає увагу й кінець того ж таки речення: *живучи вшѣтєчнѣ*. Полонізм *вшѣтєчнѣ*, який,

без сумніву, побутував не тільки в літературній мові (СУМ 16–1/17, вип. 5, с. 80), а й у розмовній, і поданий в ПБ (с. 8) як перший відповідник до ц.-сл. *блудно* (в ОБ, Лк. 15:13, використано саме цю лексему), не трапляється в жодному з польських перекладів, де маємо *tarnie* (Муж.), *rozpustnie* (Шар., Леоп., Бер., Чех., В., Рак.), *zbytecznie* (Б.).

в) Наступне речення в ЄУ (15:14): *А кды все потратилъ, сталъ са голодъ великій в(ъ) сторонѣ той, а оному почало недоставати*. Кінцева частина граматично й лексично наближається до версій Чех. (*á temu poczęło niedostawać*) та Рак. (*a jemu poczęło niedostawać*). У інших: *on począł niedostatek cierpieć* (Муж., Шар., Леоп.), *onemu poczęło nie stawać żywności* (Бер.), *ten począł niedostatek cierpieć* (Б.), *on począł niedostatek cierpieć* (В.). В ОБ – *и той начатъ лишатисѧ*.

г) У Лк. 15:16 згадано плоди ріжкового дерева, *рожки* (у грец. тексті – *κεράτια*, у Вульгаті – *siliquae*): *И жадалъ накормити чрево свое рожками, которыхъ свинѣ ели: и нѣхто ему не давалъ* (ЄУ, 9). Тут перекладач, як і ОБ, де маємо *и желаше насытити чрево свое ѿ рожецъ*, не відступає від оригіналу. Натомість у всіх польських перекладах це щось інше – солод, жолуді, зерно (*młoto, żołądzie, ziarna*) або ж *luszczynę* (Бер., Рак.), що може означати ‘лушпиння’ або ж без конкретизації – ‘стручки’.

д) У фразі *якъ многимъ наймитомъ ѿца моего збывает(ъ) хлѣба* (15:17) дієслово *збывати* ‘бути в надлишку’ також, імовірно, перейшло з ц.-сл. тексту. В ОБ маємо: *колико наемникомъ ѿца моего избываютъ хлѣбы*. У пол. перекладах – *mają dosyć (chlebá), mają dostatek chlebá, obfitują (chlebem, chlebam, w chleby)*.

е) У 15:18 в ЄУ маємо *з(ъ)грѣшихемъ на н(ѣ)бо и пре(д) тобою*, в ОБ – *съгрѣши(х) на н(ѣ)бо и пре(д) тобою*. Натомість у всіх, крім одного, пол. текстах – *zgrzeszyłem przeciw niebu i przed tobą*. Тільки у Муж. – *zgrzeszyłem ku niebu i przed tobą*. Очевидно, якби перекладач був тут залежний від польського тексту або не брав до уваги ц.-сл., він би вжив конструкцію типу «згрѣшити против (противко) небу». Таке прийменникове керування зі словами *грѣшити / згрѣшити* засвідчує СУМ 16–1/17 (вип. 7, с. 107; вип. 11, с. 174), тоді як за приклад уживань з прийменником *на* у словнику править лише ця ж таки перекладна цитата з Євангелія, відтворена в київській Тріоді 1627 р. (СУМ 16–1/17, вип. 11, с. 174).

є) У 15:20 привертає увагу дієслівна форма *улитовалъ са* ‘змилювався, виявив співчуття’. Відповідну лексему вжито в Чех. і В.1 (*ulitował się*), хоч це не конче свідчить про взорування. У інших – *rozlitował się* (Рак.), *litością poruszony* (Муж.), *miłosierdzim poruszony*

(Шар.), *zruszony miłosierdzim* (Леоп.), *ruszony miłosierdziem* (Бер.), *miłosierdziem wzruszony* (В.2), *użalił się* (Б.); в ОБ – *милъ ему бысть*.

ж) Зрадівши поверненню блудного сина, батько звелів заколоти *те(л)ца оного кормного* (15:23). В ОБ це – *телець оупитанный*. Варіант ЄУ відповідає пол. версії Муж. (*cielca onego karmne(go)*), а також Шар. і Леоп. (*cielcá karmnego*). У інших маємо: *thuste cielę* (Бер., В.1), *cielę syte* (Б.), *onego thustego cielcá* (Чех.), *cielcá utuczonego* (В.2), *onego cielca utuczonego* (Рак.).

з) Старший син господаря, якому прийшлася не до вподоби велика щедрість батька стосовно сина блудного, дістав звістку про описувані події бувши в полі (грец. *ἐν ἀγρῷ*, лат. *in agro* – Лк. 15:25). У ц.-сл. тексті ОБ це виглядає як *на селѣ*. Оскільки семантика укр. лексеми *село* не тотожна з ц.-сл., Памво Беринда ввів її до реєстрової частини свого словника і витлумачив як «мешканє, хлопські дворе(ц), або поле, фолварокъ, лука, сѣножать» (ПБ, с. 145). В усіх польських перекладах ідеться про оброблювану ділянку землі: *na rolěj* (Муж.), *na roli* (Шар., Леоп., Рак.), *ná polu* (Бер., Б., Чех., В.). Натомість Смотрицький, попри семантичну асиметрію різномовних лексем (якщо тільки *село* в якихось діалектах не мало також значення 'поле'), чомусь обрав варіант, співзвучний з ц.-сл. Можна припустити, що перекладач і мав на увазі 'село', оскільки грецьке *ἀγρός* може позначати не тільки оброблювану землю, але й загалом сільську місцевість або відповідний тип людського поселення.

и) Блудний син розтратив маєтність *з(ъ) вшеетечницами* (ЄУ, Лк. 15:30), в ОБ – *с(ъ) любодѣйцами*. Словоформу відповідної лексеми (*z wszetecznicami*) маємо в Бер., Чех., Б.1 і Рак. Деінде – *z merchami* (Муж.), *z prostnymi niewiastami* (Шар.), *z nierządnicami* (Леоп., Б., В.).

і) Фраза з останнього вірша читання (15:32) *увеселитисѧ теды и урадовати пристоѧло* співвідносна з варіантом Будного: *weselić się zás i radować przystało* (у Б.1 – *radować się przystało*). У інших замість *przystało* маємо *miałeś* (Муж.), *godziło się* (Шар., Леоп.), *było potrzebá* (Бер., Чех.), *potrzeba było* (Рак.), *trzeba było* (В.1); в ОБ – *подобааше*.

к) Автор не орієнтується на жодні взірці, вживаючи лексему *най-मितъ*, якому в ОБ відповідає *наємникъ*, те саме – в усіх пол. текстах (*najemnik*). У 15:22 маємо *odbyłте (ego)*, тоді як в ОБ – *obleczýте*, як і в усіх пол. текстах (*obleczcie*).

3. У «Читанні на другий тиждень Великого посту» (ЄУ, 51 зв.–52; Мк. 2:1–12) впадають в око передусім тлумачні доповнення перекладача до євангельського тексту.

а) Перший вірш в ЄУ виглядає так: *Часу оного: Пришоль І(су)с(ъ) до Капернауму, и слышано было же в(ъ) дому ест(ъ)*. В ОБ: *И вниде паки в(ъ) Капернаумъ по днехъ*. Ні в ц.-сл. тексті, ні в жодному з польських, ні в грецькому чи латинському імені Спасителя немає. Воно з'являється аж у 5 вірші. Хоча зрозуміло, що це доповнення зроблено задля загального розуміння читаного євангельського уривка.

б) Вірш 2:3 в ЄУ подано як: *А ото пришли до него несучи парализе(м) зараженого, которого несли чотыри*. В ОБ: *И прїидоша к нему носяще раслаблена жилами, носима четьirmi*. Польські старші переклади, а саме Муж., Шар. та Леоп. характеризують хворого як *paraliżem zarażonego*, так само Рак.; Б.1 – як *paraliżowatego*, усі решта – як *powietrzem ruszonego*. Із перших трьох, з погляду синтаксису речення з ЄУ найближче до варіанту Леоп.: *I przyszli do niego niosąc paraliżem zarażonego, ktorego czterzej nieśli*. Синтаксис Рак. зовсім інакший.

в) 2:4 в ЄУ відтворено як: *А не могуци приблизити ся до него для множества народа, розобраши [!] дахъ где былъ: и стелю пробравши, звѣсили ложко, на которомъ ро(з)слабленный лежа(л)*. В ОБ маємо: *и не могуще(м) приблизитися к нему народа ради, ѿкрыша покровъ, идѣже бѣ, и прокопавше, свѣсиша одръ, на нем(ъ) же раслабленный лежаще*. Зв'язок з ц.-сл. текстом тут очевидний. Слово *раслабленный* – церковнослов'янізм (у Муж., Шар., Леоп. це, як і в 3 вірші, *paraliżem zarażony*, у решті пол. текстів – *powietrzem ruszony*). Цікаво, що вживши один раз на початку назву *парализе(м) зараженого*, Смотрицький далі в цьому читанні вживає церковнослов'янізм *розслабленный* 4 рази, тоді як ц.-сл. і пол. тексти послідовні у використанні одного варіанту. Це може бути однією з указівок на множинність зразків Смотрицького. Очевидно, *приблизитися* теж узято з ц.-сл. джерела.

Зіставляючи текст українського перекладача з грец. оригіналом, бачимо, що творець укр. версії вирішив уточнити дієприкметник *ἐξορύξαντες* (у Вульгаті – *patefacientes*, в ОБ – *прокопавше*) у фразі «ἀπεστέγασαν τὴν στέγην οἴκου ἧν, καὶ ἐξορύξαντες χαλῶσι τὸν κράββατον». Смотрицький уточнює, що йдеться вже не про дах, де було зроблено перший отвір, а про ще один хід – у стелі (*стелю пробравши*). І в грец. Євангелії, і у Вульгаті та в ц.-сл. версії текст справді двозначний: незрозуміло, чи євангеліст каже про той самий отвір у даху, чи про другий у стелі. Із пол. перекладачів подібне уточнення робить тільки Чех.: *A nie mogąc go przedeń przynieść dla rzesze, odárli dách tám gdzie był Pan: á przebrawszy połáp, spuścili łozko, ná ktorym powietrzem ruszony leżał*. Старопольське слово *połap* позначає

дерев'яний дах (Karł., t. 5, s. 432). Хоча в іншому, як бачимо, варіант Чех. далекий від ЄУ.

г) У 2:10 привертає увагу слово *владза* (*владзу маєть с(ы)нь ч(о)л(о)вѣчій*) – регулярне для тих часів запозичення з чеської або польської, що згодом закріпилося в українській мові у формі *влада* (ЕСУМ, т. 1, с. 409). На таку форму натрапляємо тільки в Б. (*władza* *ta syn człowieczy*). У інших це *тос* або *zwierzchność*, в ОБ – *власть*.

д) 2:12 точно відповідає за порядком слів ОБ та майже відповідає Б. Усі вжиті лексеми в ЄУ – точні відповідники ц.-сл. і пол. слів: *И вста(л) заразъ: а взявши постель, вышолъ пере(д) всѣми, же са дивовали всѣ, и славили Б(о)га мовачи, нѣколисмо та(к) не видѣли* (ЄУ); *и въста абіє, и взем(ъ) одрѣ, изыде пре(д) всѣми, яко дивитися всѣмъ, и славити Б(о)га, г(лаго)лющемъ, яко николиже тако видѣхо(м)* (ОБ); *I wstał wnet, á wziąwszy łóżko wyszedł przed wszystkimi, ták iż się wszyscy zdumieli, i chwalili Bogá mówiąc Nigdyśmy ták nie widali* (Б.). Інші пол. варіанти мають помітні відмінності. Наприклад, Леоп.: *A on nátychmiast wstał, i wziąwszy łóże szedł precz przed wszystkimi, ták że sie dziwowali wszyscy, i chwalili Bogá, mówiąc: Iżeśmy nigdy ták nie widzieli*.

е) Виразну незалежність перекладача від взірців бачимо в 2:9, де Смотрицький не пішов за жодним з пол. варіантів: *Што єсть лацнѣйшого; рєчи ро(з)слабленому, ѿпускают(ъ)са тобѣ грѣхи: або рєчи, встань, и возми постелю свою и ходи* (ЄУ). На місці *лацнѣйшого* в пол. джерелах маємо *łatwiejszego, łatwiej, łatwiej*, і тільки в Б.1 прислівник *łatniej*, але він не показовий, бо крім того, що це таки інша частина мови, суттєво відрізняється й ціла фраза: *Cóż łatniej rzecz paraliżowatemu, odpuszczone są tobie grzechy. Albo rzecz, wstań a weźmi łóżko twe i chodź?* В ОБ використано прислівник *оудобѣе*. Замість *постелю* в пол. текстах маємо *łóże* або *łóżko* (*łóžko*), в ОБ – *одрѣ*.

4. «Читання на третій тиждень Великого посту» (ЄУ, 59 зв.–60; Мк. 8:34–38; 9:1).

а) Привертає увагу незалежність перекладача в 8:35: *Хто бовѣм(ъ) захочетъ душу свою збавити, загубить єи: а хто загубить душу свою для мене, и для Єв(аггє)лїа, той збави(т) єи* (ЄУ). Він обирає лексеми *збавити* і *загубити*, тоді як в ОБ маємо *спасти* та *погубити*. І *спасти*, і *погубити* цілком надавалися і для «русько-мовного» тексту, якби Смотрицькому йшлося лише про адаптацію ц.-сл. версії для розуміння. Але його переклад виразно типологічний, і він добирає одиниці, найбільш адекватні для узусу цільової

мови, тобто староукраїнської. У більшості пол. перекладів маємо відповідно *zachować* і *stracić/utracić*. Слово *заховати* у значенні ‘зберегти’ побутувало в укр. текстах (СУМ 16–1/17, вип. 11, с. 25), як і слово *стратити* у значенні ‘втратити’ (Тимч., кн. 2, с. 370). Однак Смотрицький їх не використав. У Шар. замість *zachować* маємо (*duszę*) *zbáwioną uczynić* і *zbawić*: *Abowiem ktoby chciał duszę swoją zbáwioną uczynić, stráci ją. Ale ktoby strácił duszę swą dla mnie, i dla Ewánjelijej, zbáwi ją*. Але взорування на Шар. тут малоімовірно (*abowiem* ужито й у більшості інших пол. перекладів, тому зіставлення з *бoвѣм(ъ)* не показове; також у Шар. є сполучник *ale*, тоді як в ЄУ – *a*; також *stráci*, яке не відповідає ЄУ). У Рак. маємо *zachować/straci* в першій частині речення і *stracił/zbawi* в другій, але ціла фраза теж суттєво відрізняється від ЄУ.

б) Мк. 8:36 в ЄУ виглядає так: *Што бoвѣмъ за пожитокъ чeлoвѣкoви, бы добрe и вeсь свѣтъ позыскалъ, а на душѣ своeй шкoдoвалъ*. Ц.-сл. варіант містить лексику, що не надавалася до перенесення в український узус: *Каа бо пол(ъ)за ч(є)л(овѣ)ку, аще приoбращeтъ миръ вeсь, и ѿщeтитъ д(у)шy свою*. З пол. варіантів ЄУ найближче тут до Леоп., де є форми *pożytek* і *pozyskał*, однак є й чимало відмінностей: *Bo á co zá pożytek uczyni człowiekowi, by pozyskał wszytek świat? á szkodę duszy swej uczynił?* Взорування не виключене, але, як бачимо, в кінці Смотрицький замість виразу на кшталт «учинити шкоду душі» вибирає своєрідний зворот. Показове також художнє доповнення в ЄУ у вигляді прислівника *добрe*, який додає фразі емоційності. Його немає в жодному з пол. текстів, як і в грец. оригіналі та Вульгаті.

в) Вірш 8:37 міг бути взорований на Чех. або В. Варіант ЄУ: *Або якую ѿмѣну дасть чeлoвѣкъ за душy свою?* Варіант Чех.: *Abo co zá odmiánę da człowiek zá swą duszę?* У В.1 ще ближче (збігається порядок слів): *Abo, co zá odmiánę da człowiek zá duszę swą?* Варіант В.2 відрізняється від В.1 формою *albo* на початку. Подібно й у Рак., але порядок слів цілком інакший: *Abo co da człowiek za odmiánę za swą duszę?* У решти замість *odmiánę* маємо *zamiánę* (Шар., Леоп.), *nagrodę* (Бер.) або дієприслівник *okupując* (Муж., Б.). В ОБ: *Или что дастъ ч(є)л(овѣ)къ измѣну на д(у)шy своeй?*

г) В останньому реченні (Мк. 9:1) перекладач засвідчує оригінальність: *И мовиль до ни(х), заправды повѣдаю вамъ, суть нѣкoторыи з(ѣ) тутъ столacихъ, которыи не мають дознати смeрти, ажъ обача(т) ц(а)р(с)тво Б(о)жее, прише(д)ише в(ъ) потужности (ЄУ)*. Тільки про дієприкметник *прише(д)ише* можна сказати, що він

очевидно потрапив сюди з ц.-сл. тексту (в ОБ – *пришедшее в силѣ*), оскільки дисонує з простомовним узусом. Натомість відповідників виразам *в(ъ) потужности* та *дознати смерти* у жодному з зіставлених текстів немає. Лексемі *потужность* в усіх пол. перекладах відповідає *moc*, а на місці *дознати (смерти)* маємо *ukuszą* або *skosztują (śmierci)*.

5. «Читання на неділю П'ятдесятниці» (ЄУ, 164 зв.; Йн. 7:37–52; 8:12).

а) Вірш 7:42 найближчий до варіанту Б.: *Не писмо ли повѣдаєт(ъ), ижъ з(ъ) насѣна Д(а)в(идо)вого, з(ъ) Вифлѣема села, где былъ Д(а)в(ид)ъ, Х(ристо)с приходитъ?* (ЄУ); *Nie pismo li powieida, iż z nasienia Dawidowego, i od Bethlehemá wsi, gdzie był Dawid, Krystus przyjdzie?* (Б.). Варіант ОБ: *Не писаніє ли рє(чє), яко ѿ сѣмене Д(а)в(идо)ва, и ѿ Вифлѣемьскыя веси, идѣже бѣ Д(а)в(ид)ъ, Х(ристо)с прїидетъ?* Серед пол. перекладів тільки в Б. є частка *li*. В інших речення починається так: *Zaż pismo nie powiedziało* (Муж.); *Zaż pismo nie powiáda* (Шар., Леоп.); *Izaż pismo nie powieida* (Бер., Чех., В.1); *A zaż Pismo nie rzekło* (Рак.). Вифлєєм названо селом (*wieś*) теж тільки в Б., в інших – це *miasteczko*. Решта слів повторюються в багатьох перекладах і не є релевантні окремо взяті, але загальний збіг фрази схиляє до думки, що *ли* та *село* з'явилися таки більше завдяки Будному, а не ОБ (де також – *ли, весь*). Хоча й тут можна радше говорити про використання, а не наслідування, оскільки в ЄУ слово *приходитъ*, у теп. часі, не відповідає граматичній формі майб. часу в Б. (*przyjdzie*). В ОБ також майб. час (*prїидетъ*). Аналогічна до варіанту ЄУ форма є тільки в Шар. (*przychodzi*), але ціла фраза цілком інакша: *Zaż pismo nie powiáda, iż z plemienia Dawidowego, i z Bethleem miástecká gdzie był Dawid, przychodzi Christus?* (Шар.) Можливо, *приходитъ* ужито за аналогією до попереднього речення в українському тексті читання (Йн. 7:41): *Иниѣи зась мовили, изали з(ъ) Галилеи Х(ристо)с приходитъ?* (ЄУ). В останньому фрагменті (7:41) і в ОБ виступає форма *приходитъ*. Але не виключено, що перекладач пішов за грец. оригіналом або Вульгату, де і в 7:41, і в 7:42 маємо теперішній час (*ἐρχεται, venit*).

б) У 7:43, схоже, маємо в перекладі контамінацію з Б. та ОБ: *Розорван(є) прето было в(ъ) народѣ для него* (ЄУ); *Rozerwanie przeto między tuszczą było dla niego* (Б.); *Raspra же бысть в народѣ его ради* (ОБ). Решта пол. версій суттєво відрізняються лексично, а іноді й порядком слів. Інакший і відредагований переклад Будного 1574 р.: *Rozerwanie przeto między tłumem było przeń* (Б.1). У жодній версії, крім Б., не вжито прислівника *przeto*, у старших перекладах

немає і слова *rozerwanie*. Натомість у Муж. *roztargnienié*, у Шар. і Леоп. – *roznicá*. Хоча полонізм *тлуца* ‘натовп’ уживали в укр. текстах (Тимч., кн. 2, с. 393), Смотрицький, схоже, визначив його як недостатньо узуальний і замінив книжним виразом *в народѣ*.

в) 7:44 теж веде до Будного: *А нѣкоторые з нихъ хотѣли его поимати, але нѣхто не поднеслѣ на него руки* (ЄУ); *Niektorzy zaś z nich chcieli pojmąć go, ale nikt nie podniósł nań ręki* (Б.); *Нѣции же ѿ ни(х) хотѣху яти его, но никтоже възложи на нь руцѣ* (ОБ). З усіх пол. перекладів у Б. найближчий до ЄУ синтаксис, і тільки в нього є слово *podniósł*, тоді як в інших – *targnął, ściągnął, wrzucił*.

г) 7:51 теж виказує шаблон Будного: *Изали законъ нашъ осужаетъ челоѡвка, если бы не бы(л) слуха(л) ѿ него первѣй, и позналъ бы што чинить?* (ЄУ); *Izali zakon nasz sądzi człowieka, jeśli by nie wysłuchał od niego pierwej, a poznałby co czyni?* (Б.) Єда законъ наш(ѣ) судить ч(є)л(овѣ)ку, аще не слышитъ ѿ него прѣж(д)е, и разумѣетъ, что творить? (ОБ). Зрештою, поодинокі всі лексеми Б. вживаються і в інших пол. перекладах, але саме в комбінації Б., і з його синтаксисом, фраза засвідчує виразну схожість з варіантом ЄУ.

д) Те саме можна сказати і про початок 7:52. Тут, поза фонетичними мовними відмінностями, фрази ЄУ і Б. тотожні. Переклад взорований на Будного: *Ѡповѣдѣли и рекли ему, чили и ты з(ѣ) Галилеи естєсь?* (ЄУ); *Odpowiedzieli i rzekli jemu: czyli i ty z Gálilejej jesteś?* (Б.) *Ѡвѣщааша, и рекоша ему, еда и ты ѿ Галилеа еси?* (ОБ)

е) Натомість у другому реченні з 7:52 варіант Б. влаштував Смотрицького не цілком: *Бадай сѧ а обачъ, же пророкъ з(ѣ) Галилеи не повставаєтъ* (ЄУ); *Испитай и вижд(ѣ), яко пр(о)пр(о)къ ѿ Галилеа не приходить* (ОБ). У Б. не збігається перше слово: *Rozbierz i obacz, że Prorok z Gálilejej nie powstawa* (Б.). Найближчий до УЄ за початком варіант Чех.: *Bádaťže siě á obáčť žeč z Gálilei Prorok nie powstał*. Можливий також зв'язок з Леоп.: *Bádať sie w pišmie, á obáčť, žeč od Gálilejej Prorok nie powstáwa*. Як і незалежний вибір лексеми.

є) Останній вірш читання (Йн. 8:12) за сумою збігів так само найближчий до Б., і їх забагато, щоб припустити випадковість: *Засѣ теды реклѣ имѣ І(с)у(с) мовачи, а естємѣ свѣтлост(ѣ)ю свѣта: хто идєтъ за мною, не будє(т) ходити в(ѣ) тѣмноти, але мѣти будє(т) свѣтлостъ живота* (ЄУ); *Tedy zasię rzekł im Jezus, mówiąc, Ja jestem światło światła, kto idzie za mną, nie będzie chodzić w ciemności, ale będzie miał światłość żywota* (Б.). Варіант ОБ: *Пакы же имѣ І(с)у(с) рече, з(лаго)ла азъ есмѣ свѣтъ миру. Ходѣй по мнѣ, не имать ходити въ тмѣ, но имать свѣтъ животныи*.

6. «Читання на неділю Всіх Святих» (ЄУ, 1–1 зв. III рах.; Мт. 10:32–42).

а) Вірш 10:32 найближчий до варіанту Чех., однак певності щодо використання джерела тут немає: *Всакій хто мене визнаєть пере(д) люд(ь)ми, вы(з)наю его и а пере(д) ѿцемъ моимъ который естъ на н(е)б(е)сех(ь)* (ЄУ); *Wszelki tedy ktoryby mię wyznał przed ludźmi, wyznam go ja też przed Ojcem moim który jest na niebiesiech* (Чех.). Можливо, Смотрицький відтворює тут граматичний шаблон ОБ: *Всакъ оубо иже исповѣсть ма пред(ь) ч(е)л(овѣ)кы, исповѣ(м) его и аз(ь) пре(д) ѿцем(ь) моим(м), иже на н(е)б(е)сех(ь)*. Хоча в попередньому казанні автор нерідко взурувався на Б., в останнього бачимо цілком іншу кінцівку: *Wszelki przeto kto mię wyzna przed ludźmi, wyznam go i ja przed Ojcem moim niebieskim* (Б.).

б) Привертає увагу 10:35, що в ЄУ виглядає так: *Пришолє(м) абовѣмъ розлучити ч(о)л(о)в(ѣ)ка з(ь) ѿцемъ его, и дочку з(ь) маткою єи, и невѣсту з(ь) свєкровью єи* (ЄУ). В ц.-сл. тексті ОБ інше керування у словосполученнях: *Прїидо(х) бо разлучити ч(е)л(о)в(ѣ)ка на ѿца своего, и дщєре на м(а)т(е)рє свою, и невѣсту на свєкровь свою*. Найближчий, знов-таки, варіант Чех.: *Bom przyszedł rozłączyć człowieka z ojcem jego, i córkę z matką jej, i niewiaścę z siostrą jej*. Тільки в Чех. і В. є слово *rozłączyć*. У решті джерел це *wadzić* (Муж., Бер.), *rozdwoić* (Б., Рак.), *rozdzielać* (Шар.), *łączyć* (Леоп.; у старопол. мові це означало також 'розділяти, розлучати'). У виданні 1589 р. Будний залишив форму *rozdwoić*, але зробив до неї глосу «*al. rozłączyć*» (Б. 2). Форма *niewiaścę* є тільки в Чех. і Шар. У Муж. це *synowa*, в усіх решти – *niewiastkę*. Прикметне використання лексеми *дочка*. В усіх пол. джерелах засвідчено словоформу *córkę*. Слово *цорка* побутувало в укр. діалектах і регулярно в літературній мові (Тимч., кн. 2, с. 472), але перекладач волів тут не йти за пол. зразком.

в) Вірш 10:37 в ЄУ подано так: *Хто любить ѿца або матку на(д) мене, не естъ мене годєнь: и хто любить сына або дочку на(д) мене, не естъ мене годєнь*. Переклад тотожний синтаксично і за винятком слів *miłować* і *córka*, які Смотрицький замінив укр. відповідниками, – лексично – з варіантом Чех. і В.1, які є цілком однакові: *Kto miłuje ojcá ábo mátkę nad mě, nie jest mnie godzien, á kto miłuje syna ábo córkę nád mě, nie jest mnie godzien*; а також із Рак., де вжито сполучник *i* в другій частині речення (*i kto miłuje syna...*). Дуже близька до них версія Бер., але в одному місці порядок слів інакший (*jest godzien mnie*). Переклад Б. виразно відрізняється від решти двічі повтореною формою *dostojen*.

г) Цікаво, що в 10:39 Смотрицький доволі далекий від усіх варіантів і в лексичі, і в граматиці: *Хто найдетъ д(у)шу свою, загубить єи: а хто загубить д(у)шу свою, для мене, знайдетъ єи* (ЄУ). Пор. ОБ: *Обрътыи д(у)шу свою, погуби(т) ю. А иже погуби(т) д(у)шу свою мене рад(и), обраще(т) ю.* Більшість пол. перекладачів починають обидві синтаксично паралельні частини вірша умовною конструкцією з часткою *by* (*kto by znalazł, kto by utracił*), Будний – активним дієприкметником (*najdujący, utracający*), Шар. і Леоп. у першій частині подають дієслово недок. виду в теп. часі (*kto najduje, który najduje*), а в другій також конструкцію з *by* (*kto by utracił*). Натомість Смотрицький, як бачимо, обидві частини починає дієсловом доконаного виду, дійсного способу, майбутнього часу (*найдетъ, загубить*). У грец. оригіналі на відп. місці маємо два дієприкметники (*εὐρών, ἀπολέσας*). Найближче до ЄУ стоїть Вульгата, де, як і в ЄУ, вжито два дієслова дійсного способу, однак перше в теп. часі, а друге в майб. (*invenit, perdiderit*). Тож схоже, що перекладач тут, не наслідуючи до кінця нікого, віддав перевагу природному звучанню фрази в цільовій мові.

7. «Читання на неділю 21 після Зішестя Святого Духа» (ЄУ, 120 III рах.; Лк. 8:5–15).

а) Вірш 8:6 вказує на Будного: *А другое пало на камени, а взникнувши оусхло, ижъ не мѣло вѣлготности* (ЄУ); *A drugie padło na skalę, á wznikszu uschło, iż nie miało wilgotności.* Окрім слова *камень*, яке відповідає версії ОБ (у всіх пол. перекладах – *na skalę* або *na opokę*), текст тотожний з варіантом Б. І тільки в Б. вжито дієприслівник *wznikszu*; у інших – *wszczedszy/wszedszy*. В ОБ вірш має такий вигляд: *А другое паде на камени, и прозабъ оусше, зане не имаше влаги.*

б) Подібне маємо у 8:8. Фрази ЄУ і Будного майже тотожні, і тільки в Б. з усіх пол. джерел є форма *wzniknawszy* (у інших – *wszczedszy/wszedszy*): *Другое за(с) пало на землю добрую, взникнувши оучинило овоц(ъ) стокро(т)ны(ѣ)* (ЄУ); *A drugie padoło na ziemię dobrą, á wzniknawszy, uczyniło owoc stokrotny* (Б.). В ОБ речення виглядає так: *другое же паде на земли блазѣ, и прозабъ сътвори пло(д) сторицею.*

в) Ще одна неточність стосовно оригіналу проступає у Смотрицького у вірші 8:10, що в ОБ завершується як: *да видаще, не видать, и слышаще, не разумѣютъ.* Перекладач робить конструкції семантично паралельними: *абы выдачи не видѣли, и слышачи не слышали* (ЄУ). Хоча і в грец. оригіналі, і у Вульгаті в другій частині вислову маємо форми дієслова зі значенням 'розуміти': *καὶ ἀκούοντες μὴ*

συνιῶσιν; et audientes non intelligant. В усіх пол. перекладах – *nie rozumieli*.

г) Вірш 8:11 дуже подібний до Шар.: *Есть теды приповѣсть с.а.а. Насѣн(ѣ)е есть слово Б(о)жее* (СУ); *Jest tedy tá przepowieść. Násienie jest słowo boże.* Подібно в Леоп., але зі вставкою частки *to*: *Jest tedy tá przepowieść. Násienie: to jest słowo Boże* (Леоп.). Інші переклади відрізняються суттєвіше: у деяких немає прислівника *tedy*, і в більшості замість *przepowieść* маємо *podobieństwo*. У Рак. теж *przepowieść*, але ціла фраза зовсім інакша: *A jest ta przepowieść: Ono nasienie jest ona mowa Boża*. Пор. у Б., на якого Смотрицький щойно взорувався: *Jest zaś to podobieństwo: Nasienie jest słowo Boże.* (Б.) В ОБ так: *Есть же сїа прутча, сьма есть слово Б(о)жїе*.

д) Але в тому, що 8:12 знову зроблено за шаблоном Будного, сумніву немає: *а которыи при дорозѣ, суть слушающїи, потомъ приходитъ діаволь, и беретъ слово ѿ с(ѣ)р(д)ца ихъ, абы вѣрачи не были збавлены* (СУ); *A ktorzy przy drodze, są słuchający, po tym przychodzi dyjabeł, i bierze słowo od serca ich, aby wierząc nie byli zbawieni.* У цьому випадку Смотрицькому вистачило морфологічної і фонетичної адаптації, щоб використати версію Б. У решті пол. перекладів є суттєві відмінності в лексиці, граматичних формах слів, їх порядку та синтаксичних зв'язках. В ОБ вірш має такий вигляд: *а иже при пути, суть слышащеи, потом же приходитъ діаволь, и вземлетъ слово ѿ с(ѣ)р(д)ца ихъ, да не вѣровавше, сп(а)сутс.а.* Нерозмовна форма *діаволь* в СУ не конче перейшла з ОБ, оскільки й у межах простої мови це слово часто вживали як стилістично марковане (СУМ 16–1/17, вип. 8, с. 30), а мода наслідувати його грецьке написання (*διάβολος*) вельми давня.

е) Очевидне наслідування Будного і у 8:13. Перекладач тільки замінив *skalę* Б. на *камень* і чомусь не вподобав сполучника *zaś* (його й сам Будний у переробці 1574 р. часто змінював на *lepak* або *a*), хоча, як ми бачили, деінде Смотрицький його вживає. (Дослідник мови письменника Стефан П'ю нарахував 356 випадків використання *zась* в україномовних текстах Смотрицького. – Pugh, 1996: 238.) В СУ: *А которыи на камени, тыи кды оуслышат(ѣ), з(ѣ) радост(ѣ)ю прїимуютъ слово, а тыи корєна не мають, которыи до часу вѣрѣт(ѣ), а часу покуше(н)ѣ ѿпадають(ѣ).* У Б.: *Ktorzy zaś ná skále, ci gdy usłyszą, z radością przyjmują słowo, a ci korzenia nie mają: ktorzy do czasu wierzą, a czasu pokuszenia odpadają.* Окрім багатьох інших різнорівневих відмінностей версії Б. та решти пол. текстів, впадає в око форма *odpadają*: це слово використане тільки в Б. (щоправда, *ѿпадають* маємо і в ОБ). Варіант ОБ такий: *а иже на камени, иже*

εξ(δ)α οὐστυшаѣтъ, с радостію пріѣмлют(ѣ) слово, и сїи корене не имут(ѣ), иже въ время вѣрують, и въ время напасти ꙗпадоють.

є) Подібне і у 8:14. Смотрицький загалом взорується на Будного, копіюючи його лексику і навіть уже дещо архаїчний для тодішньої української літературної мови синтаксис: *А которое пало межи тернье, тыи суть, которые оуслышавши, але ѿ трѡскѣ и бога(т)-ства, и роскошами живота идучи заглушѣны бывають(ѣ), и овоцу не приносятъ* (ЄУ); *Ktore zaś do ciernia pądło, ci są (ktorzy) usłyszawszy lecz od troskania i bogactwá, i rozkoszy żywotá bywáją zágłuszeni idący, i owocu nie przynoszą* (Б.). Та оскільки він у цьому читанні не прихильний до сполучника *zaś*, який вживає Б., варіант початку йому могли підказати Чех. і В., де засвідчено цілковитий збіг: *A ktore pądło między ciernie*. В ОБ: *А иже в тернїи па(д)шѣе, сїи суть слышавшии, и ѿ печали и богатѣства и сластьми житѣискими ходяще подавляются, и не съвръшаютъ плода*.

Повертаючись до синтаксису, зауважу, що в пізнішій версії Будного замінено дієприслівник *usłyszawszy*, який виступав у ролі другорядного присудка і був поєднаний з основним присудком сполучником *lecz*, на дієслово в особовій формі *śluchali*, що дає: *A które do ciernia pądło, ci są (którzy) śluchali, lecz od troskania i bogactwa, i rozkoszy żywota bywają zágłuszeni idący, i owocu nie przynoszą* (Б.1). Це виправлення у Смотрицького не відображене, що свідчить про невикористання Б.1 для перекладу вірша.

ж) Вірш 8:15 із притчі про сівача також наслідує шаблон Будного: *А которые на доброй земли, тыи суть, которые с(ε)р(δ)-цемъ добрымъ и охочимъ оуслышавши слово задержуютъ, и овоцъ приносятъ в(ѣ) терпливости* (ЄУ); *Ktore zaś ná dobrej ziemi, ci są, którzy sercem dobrym i błogim, usłyszawszy słowo, zatrzymawáją i owoc przynoszą w cierpliwości* (Б.) Смотрицький у версії Б. послідовно для цього уривка не вподобав *zaś* і мусив замінити прикметник *błogi*, який був чужим для укр. узусу. Ц.-сл. *благїй* для укр. тексту також не надавалося. Натомість вибір прикметника *охочий* – дуже проникливий хід у перекладі, але й черговий випадок творчого втручання в текст. Грецьке *ἀγαθός* (тут маємо *ἐν καρδίᾳ καλῇ καὶ ἀγαθῇ*) може виступати як узагальнення різних позитивних якостей, але не позначає саме готовність і схильність до чогось, як укр. *охочий*. Так само й лат. *optimus* (найвищ. ст. від *bonus*; у Вульгаті тут – *in corde bono et optimo*). Принаймні не богослову, а пересічному читачеві/слухачеві два наведені означення в оригіналі та в його точних перекладах видаються майже тавтологічними (що потверджує лат. версія).

ОБ не відступає від оригіналу: *добрым(ь) с(ε)р(δ)цемъ и бл(а)гомъ*. Поляки вирішують цю проблему по-різному, але ніхто настільки, як ЄУ, не конкретизує другої означуваної характеристики, обираючи натомість назви, що тільки додають різні конотації до риси, яку можна визначити як загальна позитивність. У Б. це (*sercem*) *dobrym i blogim*, Б. 1 – *pięknym i dobrym*, у інших – *dobrym a cnotliwym* (Муж., Леоп.), *dobrym i wybornym* (Шар.), *dobrym á wybornym* (В.2), *dobrym a uprzejmym / dobrym i uprzejmym* (Бер., Чех., В.1, Рак.). Усі ці версії дисциплінованіше відтворюють оригінальний євангельський текст, ніж Смотрицький, який вирішив таки витлумачити, про яке добро йдеться – ревність, завзятість у виросуванні «насіння слова Божого», що впало в серце.

з) Читання у Смотрицького завершує фраза, що йде після 8:15: *А тоє рекши заволає, хто маєть оуха слышати, нехай слышитъ* (ЄУ). В ОБ вона виглядає як: *Сія гл(агол)а вѣз(ь)гласи. Имѣай оуши слышати, да слышитъ*. З якихось причин цей вислів у межах відповідного читання вжито в ОБ двічі: як завершення 8:8 (так само в грецькому оригіналі, у Вульгаті та в усіх пол. перекладах) та після 8:15. У другому випадку наведеного вислову немає ні в грец. текстах (за даними о. Р. Турконяка)⁶, ні у Вульгаті, ні, відповідно, у пол. перекладах. Але Смотрицький, слідом за ОБ, його вживає. Однак, очевидно, щоб уникнути повтору, він усуває цю фразу з 8:8 (де вона має бути згідно з грец. текстом і є в усіх перекладах, з ОБ включно). Виходить, що перекладач дозволив собі вилучити з євангельського тексту ціле речення, через повтор, що з якихось причин наявний в ОБ. Однак залишив його, слідом за ОБ, у невластивому (з огляду на доступні нині грец. тексти, але також і пол. переклади сучасників) місці. Що, втім, не завадило йому скористатися напрацюваннями Будного з 8:8 і представити його адаптовану версію після 8:15. У Б. це: *To rzekszy wolał: Kto ma uszy słyszeć, niech słyszy*. Дієприслівник *rzekszy* є тільки в Б., у інших – *powiedziwszy* (Шар.), *powiedziawszy* (Леоп.), *mówiąc* (Муж., Бер., Чех., В., Рак.)

и) До елементів оригінальності в цьому читанні належить слово *сѣвачъ* (8:5): *Вышолъ сѣвачъ сѣяти насѣн(ь)а своего*. В ОБ маємо дієприкметник *сѣаи*, що точно відтворює грец. *σπείρων*. Деякі пол. перекладачі використовують іменник *rozsiwca* (Муж., Б., Чех.), у Рак. – *siewca*, у багатьох – описова конструкція: *ktory sieje* (Шар., В.2), *ten ktory sieje* (Леоп., В.1), *niektory co siał* (Бер.)

⁶ Библія... 1581: [Книги Євангелій від Луки та Івана... С. 29.

8. «Читання на неділю 22 після Зішестя Святого Духа» (ЄУ, 127 зв.–128 III рах.; Лк. 16:19–31) містить явні свідчення використання перекладу Будного, але також і ОБ.

а) Вірш 16:19 вказує на використання ц.-сл. тексту. В ЄУ: Ч(о)-л(о)в(ь)къ нѣкоторый бы(л) бога(т) и оболока(л)сѧ в(ь) шарлатъ и в(ь) вуссонъ веселачисѧ на кождый де(н) гоине. В ОБ: Ч(е)л(о)-в(ь)къ же нѣкии бѣ богатъ, и облачаешѧ в(ь) порфѹру и вуссонъ, веселяся на всѧ дни свѣтло. Впадає в око збіг грецького слова *вуссонъ* (βύσσος, у Вульгаті – *byssus*), яке з пол. перекладачів вживає тільки Будний у відредагованій версії 1574 р., але ціла його фраза суттєво відрізняється: *Człowiek lepak niektóry był bogaty, i obloczył szarlat i wisson, dobrej myśli co dzień świetno* (Б.1). Інші перекладачі *βύσσος/byssus* передають як *szaty jedwabné* (Муж.), *ciénkie lniáne odzienie* (Бер.), *subtylne płotno* (Чех., Рак.), і решта – *bisior*. Укр. дієприслівник *веселачисѧ* відповідає ц.-сл. дієприкметнику *веселяся*, тоді як у більшості пол. перекладачів тут ужито особове дієслово *używał*, напр. *ná každý dzień hojnie używał* (Бер.); у Чех. – описова конструкція: *ná každý dzień był dobrej myśli okazále*; у Б. – прикметник: *wesoły co dzień hojnie*; і тільки в Рак. – дієприслівник, але фраза відрізняється від ЄУ: *rozweselając się na każdy dzień świetnie*. Дієслівні форми Рак., ОБ та ЄУ ближчі до грецького оригіналу, де маємо дієприкметник *εὐφραίνόμενος*.

б) Натомість наступний вірш 16:20, без сумніву, скопійовано з Будного. В ЄУ маємо: *Былъ те(ж) и жебракъ нѣакий именемъ Лазаръ, который лежалъ оу воротъ его овродѣлый*. У Б.: *Był też i żebrak niejaki imieniem Łazarz, który leżał u wrot jego owrzedziály*. У решті зіставлюваних текстів є більші чи менші відмінності.

в) Те саме можна сказати і про вірш 16:21. В ЄУ: *И жадалъ наестисѧ з(ь) одробинъ падающихъ ѿ столу богатого: але и пси приходячи лизали вроды его*. У Б.: *I żądający najeść z odrobin padających od stołu bogatego, ale i psy przychodzący liźli wrzody jego*. У Смотрицького відрізняється тільки дієслово в минулому часі *жадалъ*, тоді як Будний використовує дієприкметник *żądający*.

г) Невдовзі Смотрицький відходить від взірця Будного, якого щойно наслідував, і повертається до ОБ. Вірш 16:23 в ЄУ виглядає так: *И в адѣ подне(с)иши очи свои, будучи в(ь) мука(х), обачилъ Авраама здалека, и Лазара на лонѣ его*. В ОБ: *И въ адѣ възве(д) очи свои сыи в(ь) мукахъ, оузрѣ Авраама издалече, и Лазара на лонѣ его*. Для порівняння подаю версію Б.: *A w piekle podniosszy oczy swoje, będąc w mekach, widzi Abrahámá z daleká, i Łazarzá w łoniech jego*. Смотрицький

в цілому реченні наслідує граматичні форми і зв'язки ОБ. Зокрема, це й дієслово в минулому часі (*обачиль/оузрѣ*), і тотожна кінцівка зі словом *лоно* в однині (*на лонѣ єго*), тоді як у Б. теп. час (*widzi*) і *łono* в множині та з іншим прийменником (*w łoniech*). У Вуєка, приміром, теж маємо *ná łonie*, але ціле речення суттєво різниться. Прикметне також збереження, слідом за ц.-сл. текстом, грецизма *адъ*; у всіх пол. перекладачів це *piekło*. І *пекло*, і *адъ* (СУМ 16–1/17, вип. 1, с. 75) були звичними одиницями для укр. узусу часів Смотрицького, але, очевидно, мали різні стилістичні характеристики.

д) У наступному вірші 16:24 Смотрицький добирає деякі лексеми, що не мають відповідників у його пол. взірцях, хоча, теоретично, міг би використати варіанти пол. перекладачів, оскільки вони не виходили за межі укр. лексичного узусу. Вірш в ЄУ виглядає так: *И той крикнувши, рекль, ѿче Авраамѣ змилуйся надо мною, а послѣ Лазара абы омочиль конѣць палца своего в(ѣ) водѣ и охолодил(ѣ) языкъ мой, и(ж) мучуся в(ѣ) поломени сѣмѣ*. Формі *крикнувши* немає відповідників у пол. текстах та в ОБ, де вжито відповідно: *wołając/zawołał/zawoławszy* та *въз(ѣ)глашѣ*. Формі *мучуся* є відповідник тільки в Б.1 (*męczę się*), тоді як деінде це *cierpieć ciężką mękę* (Муж.), *męczenie cierpieć* (Шар.), *ciężką mękę cierpieć* (Леоп.), *bociem utrapion* (Бер.), *cierpie* (Б.), *boleję* (Чех., Рак.), *cierpieć męki* (В.) та *стражду* в ОБ. Однак Смотрицький, напевно, і тут скористався з версії Будного 1572 р., а не 1574, оскільки за граматичною структурою його текст тотожний з першою і відрізняється від неї, по суті, лише двома згаданими лексемами: *I on zawaławszy rzekł: Ojcze Abráhámie, zmiłuj sie náde mną, á poszlej Łázárzá, áby omoczył koniec pálcá swego w wodzie, i ochłodził język moj, iż cierpie w płomieniu tym* (Б.). Б.1 від Б. різниться початком (у Б.1 – *A on wołając rzekł*, та словоформою *męczę się* замість *cierpie*).

е) Максимально можливі лексичні збіги (власне, лише за винятком деяких займенників та службових слів, які перебували поза межами укр. узусу) і тотожна граматична будова речення не залишають сумніву, що в 16:26 Смотрицький теж наслідує Будного: *А на(д) тоѣ все, межи нами и вами ѿхланѣ великаа оутверже́на, ижъ хота́чи ѿсѣль переступити до ва(с) не могутъ: а́нѣ ѿтамтоль до нас пере́йти* (ЄУ); *A náđ to wszystko, między námi i wámi otchłań wielka utwierdzona, iż chcący przestąpić z owąd k wam nie mogą, ani stámtąd k nam prześć* (Б.). Версія ОБ: *И на(д) всѣми сими, между нами и вами пропасть велика утвердися, яко да хота́щеи пре́йти ѿсюду к вамъ, не възмогутъ ниже ѿтуду к намъ преходатъ*.

є) 16:27 і 16:28 – теж фонетично-граматична укр. адаптація Будного: *Рекл(ъ) зась, прошу прето тебе ѿче, абы еси послалъ его до дому ѿца моего: бо маю пать братѡвъ, абы имъ посвѣдчилъ, жебы и тыи не пришли на сіе мѣстѣ муки* (ЄУ); *Rzekł zaś: prosze przeto ciebie ojcie, abyś go posłał do domu ojca mego. Mam bo pięć bráciej, aby im poświadczył żeby i ci nie przyszli ná to miejsce meki*. (Б.) Очевидно, з якихось стилістичних міркувань Смотрицький в кінці фрагменту вживає ц.-сл. займенник *сіє*. Кінцівка в ОБ – *на мѣсто се мучное*.

ж) 16:30 і 16:31 – теж із Будного. Як ми бачили вище, перекладаючи Євангелія Смотрицький чомусь недолюблював сполучник *zась/зась*. І якщо в 16:30 він замість нього використав *а*, то в 16:31 залишив і його. Що знов-таки свідчить про невикористання пізнішої версії Будного 1574 р. (Б.1), де перекладач, редагуючи свій текст, сам уникав цього сполучника і замінював його переважно на *lepak*, а іноді на *а* чи *і*, як у цьому випадку (*I rzekł ti* – Б.1). В ЄУ маємо: *А онъ реклъ, ни ѿче Авраамѣ, але если бы хто ѿ мертвыхъ шоль к(ъ) ни(м), покают(ъ) сѧ. Реклъ за(с) ему, если Моисѣа и Пророкѡ(в) не слухаютъ, анъ, хотѧ бы хто ѿ мертвыхъ всталъ, оувѣратъ*. У Б.: *On zaś rzekł: Nie ojcie Abráhámie ále jeśliby kto od martwych szedł k nim, pokają sie. Rzekł zaś jemu: Jeśli Mojżeszá i prorokow nie słuchają, (tedy) áni chociaby kto zmártwychwstał, uwierzą*.

9. «Читання на початок нового року (1 вересня)» (ЄУ, 201 III рах.; Лк. 4:16–22).

а) У першому ж вірші (4:16) Смотрицький вкотре засвідчує своє вміння відступити від усіх взірців, якщо їхні варіанти його не задовольняють: *Пришоль І(су)с до Назарѣту, где былъ вхованъ: и вишоль ведлугъ звычайю своего в(ъ) день суботный до Збориска: и всталъ читати* (ЄУ). Хоча в цілому текст дуже подібний до варіанту Буєка: *I przyszedł do Názaretu, gdzie był wychowan: i wszedł według zwyczajú swego w dzień Sobotni do boźnice: i wstał czytać*. З інших перекладів близький Б., але в нього *obyczajú*, а не *zwyczajú*. Ім'я *I(су)с* у цьому вірші немає, його додано для загального розуміння уривка. Але найприкметніше те, що Смотрицького не задовольнив жоден із перекладів назви юдейського релігійного зібрання (у грец. Біблії це *συναγωγή*, у Вульгаті – грецизм *synagoga*). Його варіант *збориско* є точним перекладом грецького слова (звісно, негативної конотації, яку має ця лексема тепер, для Смотрицького в ній не було). В ОБ на відповідному місці маємо *сонмище*, у пол. перекладах такі одиниці: *boźnica* (Муж., Шар., Леоп., Бер., В.), *szkoła* (Б.), *zgromadzenie* (Чех., Рак.).

б) У 4:18 маємо помітну залежність від Будного, однак не безоглядну: *Д(у)хъ Господень надо мною, для чего помазалъ мене: Ева(гг)еліе повѣдати оубогимъ(ъ) послалъ ма, лѣчити оутрапленыхъ с(ε)р(δ)цємъ, проповѣдати пойманымъ выпущε(н)ε, а слѣпымъ прозре(н)ε: ѿпустити поламаны(х) в(ъ) выпущε(н)ε (ΕΥ); Duch Páński náde mną, dlatego (i) pomázalъ mię ewánjelijon powieǳać ubogimъ posłał mię, leczycъ te (ktorzy są) udręczonego sercá, przepowiedać pojmanemъ wypuszczenie, á ślepymъ przejrzenie, odpuścić połamane w wypuszczeniu (Б.)* Тут хочу звернути увагу на фрагмент *leczycъ te (ktorzy są) udręczonego sercá*. У більшості пол. перекладів тут ідеться про серце *skruszone* (Муж., Леоп., Бер., Чех., Б.1, В., Рак.), у Шар. – *starte*. В ОБ маємо також *исцѣлѣти съкрушєныя с(ε)р(δ)цємъ*. У грецьк. Біблії це *συντετριμμένος τὴν καρδίαν*, у Вульгаті – *contritos corde*. Дієслово *скрушити* у значенні ‘розбити, роздробити’ побутувало в XVII ст. (його фіксує Тимч., щоправда з прикладом 1659 р. – Тимч., кн. 2, с. 327). Пол. *skruszyć* мало значення і ‘розбити, роздробити’, і ‘привести до скрухи, розчулити, розм’якшити’ (Karł., t. 6, s. 182). Друге значення тут ніяк не підходить, оскільки грец. дієприкметник *συντετριμμένος*, утворений від дієслова *συντρίβω*, як і лат. *contritus* (від *contero*), позначав наслідок дії розбиття/розтирання на дрібні шматочки, або ж, у переносному значенні – пригноблення, пригнічення, змучення. Отже, про розчулення й скруху в цьому уривкові не йдеться. Очевидно, Будний не пішов тут шляхом попередників задля уникнення небажаної двозначності. Та оскільки його варіант *udręczonego sercá* для українського узусу не надавався, Смотрицький вибрав форму *оутрапленыхъ*.

Окремо хочу навести цей вірш у відредагованому варіанті Будного 1574 р.: *Duch pański na mnie dla tego pomazał mię, Ewanielionu powieǳać ubogimъ posłał mię (leczycъ skruszone na sercu.) przepowiedać pojmanymъ wypuszczenie, odpuścić pokruszone w wypuszczeniu (Б.1).* У цій версії Ісус каже, що Дух Господній «на» Ньому, а не «над» Ним, і немає згадки про сліпих. Це, знов-таки, свідчить про те, що Смотрицький навряд чи користувався Б.1.

в) Наступні вірші близькі до версій Будного, а останній вірш читання (16:22) точно відтворює його варіант: *И всѣ посвѣдчали ему, и дивовалися словамъ вѣдчны(м) выходячи(м) з(ъ) оустъ его (ΕΥ); I wszyscy poświadczałi jemu i dziwowali się słowamъ wychodzącymъ z ust jego (Б.)*. Варіант ОБ виразно інакший не тільки лексично, а й синтаксично: *И вси свѣдѣтельствоваху ему, и дивляхуся о словесехъ бл(агода)ти, исходящихъ изъ оустъ его*.

10. «Читання на неділю перед Хрещенням Господнім (1 вересня)» (ЄУ, 275 зв. III рах.; Мк. 1:1–8).

а) В ЄУ вірш 1:2 виглядає так: *ото а посылаю агг(ε)ла моего пре(д) лицѣмъ твоимъ, который зготуеъ дорогу твою пере(д) тобою*. Цікаво, що Смотрицький не йде за прикладом Будного і деяких інших пол. перекладачів та не замінює грецько-церковнослов'янського *аггела* на посланця (*posła*), як це роблять Муж., Бер., Б., Чех., Рак. (у решті – *aniola*).

б) В 1:3 він наслідує Будного: *Голосъ волающаго в(ъ) пустыни: готуйте дорогу Г(оспод)ню, просты чинѣте стѣжки его* (ЄУ); *Głos wołającego w pustyni: gotujcie drogę pańską, proste czyńcie ścieżki jego* (Б.). Тільки Б. вживає форму *w pustyni*, у решті пол. текстів – *na puszczy*. В ОБ: *Гласа въпїющаго в(ъ) пустыни. Оуготоваите путь Г(осподе)нь, правы творите стѣса его*.

в) Однак уже в наступному вірші 1:4 переклад Б. не цілком задовольняє Смотрицького: *Былъ Іоаннь крещаячи в(ъ) пустыни, и проповѣдаючи крещеніе покуты, на ѿпущеніе грѣх(о)в(е)* (ЄУ); *Był Johan krzczący w pustyni, i przepowiadający krzest kájanía ná odpuszczenie grzechow* (Б.); *Бысть Иоаннь кр(ε)ста в(ъ) пустыни и проповѣдал кр(ε)щеніе покааніа въ ѿпущеніе грѣховъ* (ОБ). Тут привертає увагу вираз *крещеніе покуты*, якому в ОБ відповідає *кр(ε)щеніе покааніа*, а в Б. *krzest kájanía*. Припускаю, що Смотрицький оминув слово *хрест/krzest*, оскільки воно неоднозначне і не має вираженої граматично (суфіксально) процесуальності, як *хрещення/крещеніе* чи *βάπτισμα* (*metabóias*), яке маємо в грец. оригіналі (у Вульгаті вжито грецизм *baptismus*). Подібно зробив Чех., який використав слово *ponurzenie* ‘занурення’ (те саме повторено в Рак.), що є буквальним перекладом грец. *βάπτισμα*, а також згодом і сам Будний, який у версії 1574 р. вживає *nurzenie* (*kajania*). У решті пол. перекладачів – *krzest/chrzest*. Для перекладу грец. *μετάνοια* Муж. використовує слово *upamiętanie*; Шар., Леоп., В. – *pokuta*; Бер. – *uznanie*; Б. – *kajanie*; Чех., Рак. – *pokajanie*. Не виключено, звісно, що Смотрицький зазірнув у переклади з варіантом *pokuta*, утім початок речення в них усіх відрізняється. Імовіріше, він обрав *покуту* через усталену староукраїнську (як і польську) назву одного з семи церковних таїнств – *сакраментъ покути* (Могила, 1996: 176–180).

г) Подібно і в 1:5: Смотрицький точно калькує Будного, однак прикметник *judska* (*kraina*), якому в ОБ відповідає *юудѣскаа* (*страна*) його не влаштував. Очевидно, він вважав, що назва *юдейська* не буде достатньо зрозумілою для можливих слухачів, і тому обрав форму

жидовскаа, як і Муж., Шар., Леоп., В.2. (*żydowska*). Однак, попри цю деталь, наслідував він саме Будного: у решті перекладів наявні суттєві лексичні та граматичні відмінності. Текст в ЄУ: *И выходила к(ъ) нему вся жидовскаа краина, и іерусалимлане, и крестили сѧ всѣ ѿ него во Іорданѣ рѣцѣ, визнаваючи грѣхи свои*. У Б.: *I wychodziła k niemu wszystkǎ Judska kráiná i Jerozolimczycy, i krzcili się wszytcy od niego w Jordanie rzece, wyznawǎjąc grzechy swoje*.

Варто зауважити й тут, що Б.1 суттєво відрізняється від попередніх версій Будного, і Смотрицький напевно її не наслідував: *wychodziła k niemu wszystka Judska kraina i Jerozolimczycy, i nurzali się wszytcy od niego w Jordanie rzece, wyznawǎjący grzechy swoje* (Б.1). Тут Будний замінює *krzcili się* на *nurzali się*, очевидно, з ідеологічних міркувань, а також дієприслівник *wyznawǎjąc* на дієприкметник *wyznawǎjący*.

д) Останній вірш (1:8) теж веде до Будного, але містить і суттєві відмінності: *Я толко покрестилемъ васъ водою, а онъ покреститъ васъ Д(у)хомъ С(ва)тымъ* (ЄУ); *Ja tylko pokrzciłem was w wodzie, on zaś pokrzci was w duchu świętym* (Б.). З версією Б. варіант ЄУ різнить тільки форма орудного відмінка водою, Д(у)хомъ С(ва)тымъ, що відповідає прийменникові з іменником у місцевому відмінку в Б. В ОБ маємо прийменник з іменником у першій частині і О.в. у другій: *азъ оубо кр(ес)тихъ вы в(ъ) водѣ, тои же кр(ес)ти(т) вы д(у)хомъ с(ва)-ты(м)* (ОБ). У грецькому оригіналі – прийменниково-іменникові конструкції, які й відтворює Б.: *ἐγὼ μὲν ἐβάπτισα ὑμᾶς ἐν ὕδατι, αὐτὸς δὲ βαπτίσει ὑμᾶς ἐν Πνεύματι Ἁγίῳ*. Імовірно, версія Будного подиктована не тільки прагненням до буквалізму, але й ідеологічними міркуваннями у зв'язку з догматом Пресвятої Трійці. Адже два орудних відмінки, як і Смотрицький, використали всі інші пол. перекладачі, крім антитринітаріїв: у Чех. і Рак., як і в Б., тут також по дві прийменниково-іменникові форми. Утім, решта перекладів містить інші виразні відмінності у зіставленні з ЄУ. Цікаво, що безприйменникові конструкції в Ablativo, а не прийменники з іменниками, маємо і у Вульгати: *ego baptizavi vos aqua ille vero baptizabit vos Spiritu Sancto*.

Висновки

Порівняння частини євангельських читань з «Євангелія Учительного» 1616 р. в українському перекладі М. Смотрицького з польськими перекладами, якими він міг користуватися, а також із ц.-сл. перекладом ОБ, дало змогу зробити такі основні висновки:

I. Переклад М. Смотрицького не був незалежним перекладом з грецького оригіналу. Однак версії перекладу окремих місць (2г, 2з, 5а) дозволяють припустити, що серед його джерел був і оригінальний грецький текст. Немає певності щодо того, чи залучав він текст латинської Біблії. Випадків, які можуть свідчити на користь цього (5а, 10д), недостатньо для висновку.

II. Джерелом, яке Смотрицький використовував найбільше і найчастіше, був переклад Шимона Будного у версії 1570 або 1572 рр. (1а, 2і, 3д, 5а, 5б, 5в, 5г, 5д, 5е, 5є, 7а, 7б, 7д, 7е, 7є, 7ж, 7з, 8б, 8в, 8д, 8е, 8є, 8ж, 9а, 9б, 9в, 10б, 10в, 10г). Найімовірніше – він не брав до уваги відредагованого перекладу Будного у версіях 1574 та 1589 рр. (2і, 5б, 7є, 8а, 8д, 8ж, 9б, 10г).

III. Переклад Будного не скрізь був основним взірцем для Смотрицького. Можливо, в розглянутих читаннях 1, 2, 3, 6 він узагалі його не залучав. У кожному разі – він став активно взоруватися на нього не від початку, а в процесі роботи над перекладами, коли певна частина праці вже була завершена.

IV. Смотрицький користувався також іншими польськими перекладами. Зокрема, він напевно використовував переклад Марчіна Чеховича (2в, 2є, 4в, 5е, 6а, 6б, 6в, 7є), що особливо помітно в читанні на неділю Всіх Святих.

V. Польські взірці Смотрицького – це не тільки версії Будного та Чеховича, однак збіги власне в польських перекладах і недостатня кількість виявлених фактів у межах проаналізованих читань не дають змоги з певністю вказати на те чи інше джерело. Загалом ідеться про Муж. (1а, 1б, 2ж), Шар. (1а, 2а, 2ж, 7г), Леоп. (2ж, 3б, 4б, 5е, 7г), В. (2є, 4в, 6б, 6в, 7є, 9а).

VI. М. Смотрицький використовував також і ц.-сл. переклад, імовірно – у версії Острозької Біблії 1581 р. (1а, 2г, 2д, 2е, 3в, 3д, 4г, 5а, 5б, 7а, 7е, 7з, 8а, 8г).

VII. Наслідкування будь-яких взірців у жодному разі не було некритичним. Навіть там, де воно явне, перекладач дуже часто засвідчує свою творчу незалежність і добирає лексичні одиниці й граматичні конструкції, які йому видаються відповіднішими з художньо-змістового боку або з огляду на український літературний узус (1б, 2б, 2з, 2к, 3е, 4а, 4б, 4г, 5е, 6б, 6в, 6г, 7и, 8д, 9а, 9б, 10а).

VIII. У виняткових випадках Смотрицький вдається до втручань тлумачного характеру в євангельський текст. Серед них є незначні, як от долучення ім'я Ісуса задля кращого розуміння читаного

євангельського уривка: 3а, 9а. Можливо, це було загальною практикою. Але є і втручання творчої природи: 3в, 4б, 7в, 7ж.

Література

1. Budny Sz. (1589). [Przedmowa]. *Nowy Testament*. [Łosk.] (відсканований оригінал: <https://polona.pl/item/nowy-testament,NzY4NzA1Nw/25/#info:metadata>)
2. Dovha L. (2018), Kyselov R. Principles of Quoting the Holy Scriptures in Works by 17-th Century Ukrainian Authors: Approaching the Issue. *Studi Slavistici*. XV. P. 87–110.
3. Frick David A. (1987). Meletij Smotryc'kyj's Ruthenian Homiliary Gospel of 1616. *The Jevanhelije učytelnoje of Meletij Smotryc'kyj*. Harvard Library of Early Ukrainian Literature. Texts. Vol. II. Harvard University. P. IX–XVI.
4. Frick David A. (1995). Meletij Smotryc'kyj. Harvard University Press.
5. Pietkiewicz R. (2003). Pismo Święte w języku polskim w latach 1518–1638. Sytuacja wyznaniowa w Polsce a rozwój edytorstwa biblijnego: praca doktorska. Wrocław.
6. Pietkiewicz R. (2017). Polskie antytrynitarские przekłady Biblii w dialogu Pierwszej Rzeczypospolitej ze wschodnią i zachodnią Europą. *Antytrynitaryzm w Pierwszej Rzeczypospolitej w kontekście europejskim. Źródła – rozwój – oddziaływanie* / Ed. M. Choptiany, P. Wilczek. Warszawa. P. 262–286.
7. Pugh Stefan M. (1996). Testament to Ruthenian: A Linguistic Analysis of the Smotryc'kyj Variant. Cambridge: Harvard University Press.
8. Бондар Н. (2017). Унікальні варіанти друку Євангелія учительного (Єв'є, 1616) *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського*. Вип. 47. Київ, 2017. С. 99–117.
9. Гардзанити М. (1999). «Учительное Евангелие» Мелетия Смотрицкого в контексте церковнославянской традиции евангельской гомилетики и проблема перевода евангельских чтений. *Traduzione e rielaborazione nelle letterature di Polonia, Ucraina e Russia. XVI–XVIII secolo* / G. Brogi Bercoff, M. Di Salvo, L. Marinelli (a cura di). Alessandria. P. 167–186.
10. Могила П. (1996). Катехизис Петра Могили / Упор. проф. А. Жуковский, пер. В. Шевчук. Київ: Воскресіння.
11. Фрік Девід А. (1992). Мелетій Смотрицький і руське мовне питання. *Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці філологічної секції*. Т. СХХІV. Львів. С. 210–229.
12. Якшин И. (2011). Источники и структура поучений «Евангелия Учительного» – Патриарший гомилийный. *Вестник Новосибирского*

государственного университета. Сер.: История. Филология. Т. 10. Вып. 8: Филология. Новосибирск : НГУ. С. 96–105.

13. Якшин И. (2012). Литературная история «Евангелия Учительного» (рукописная традиция конца XIV – XVII в.) : автореф. дис.... канд. филол. наук. Екатеринбург.

References

1. Budny, Sz. (1589). [Przedmowa]. *Nowy Testament*. [Łosk.] (a scanned copy of the original text: <https://polona.pl/item/nowy-testament,NzY4NzA1N-w/25/#info:metadata>)
2. Dovha, L., Kyselov, R. (2018). Principles of Quoting the Holy Scriptures in Works by 17th Century Ukrainian Authors: Approaching the Issue. *Studi Slavistici*. XV. P. 87–110.
3. Frick, David A. (1987). Meletij Smotryc'kyj's Ruthenian Homiliary Gospel of 1616. *The Jevanhelije učytelnoje of Meletij Smotryc'kyj*. Harvard Library of Early Ukrainian Literature. Texts. Vol. II. Harvard University. P. IX–XVI.
4. Frick, David A. (1995). *Meletij Smotryc'kyj*. Harvard University Press.
5. Pietkiewicz, R. (2003) *Pismo Święte w języku polskim w latach 1518–1638. Sytuacja wyznaniowa w Polsce a rozwój edytorstwa biblijnego*: praca doktorska. Wrocław. [in Polish]
6. Pietkiewicz, R. (2017). Polskie antytrynitarskie przekłady Biblii w dialogu Pierwszej Rzeczypospolitej ze wschodnią i zachodnią Europą. *Antytrynitaryzm w Pierwszej Rzeczypospolitej w kontekście europejskim. Źródła – rozwój – oddziaływanie* / Ed. M. Choptiany, P. Wilczek. Warszawa. P. 262–286. [in Polish]
7. Pugh, Stefan M. (1996) *Testament to Ruthenian: A Linguistic Analysis of the Smotryc'kyj Variant*. Cambridge: Harvard University Press.
8. Bondar, N. (2017). Unikalni varianty druku Yevanheliia uchytnohoho (Yevie, 1616). [Unique versions of the Didactic Gospel (Yevie, 1616)]. *Naukovi pratsi Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho*. Issue 47. Kyiv. P. 99–117. [in Ukrainian]
9. Gardzaniti, M. (1999). “Uchitel'noe Evangelie” Meletiya Smotriczkogo v kontekste tserkovnoslavyanskoy tradicii evangel'skoj gomiletiki i problema perevoda evangel'skikh chtenij [Meletii Smotrytskyi's "Didactic Gospel" in the Context of the Church Slavonic Tradition of Evangelical Homiletics and the Problem of Translation of the Gospel Readings]. *Traduzione e rielaborazione nelle letterature di Polonia, Ucraina e Russia. XVI–XVIII secolo* / G. Brogi Bercoff, M. Di Salvo, L. Marinelli (a cura di). Alessandria. P. 167–186. [in Russian]

10. Mohyla, P. (1996). *Katekhyzys Petra Mohyly* [Petro Mohyla's Catechism] / Compiled by prof. A. Zhukovskyi, transl. by V. Shevchuk. Kyiv: Voskresin-
nia. [in Ukrainian]
11. Frick, David A. (1992). Meletii Smotrytskyi i ruske movne pytannia [Meletii
Smotrytskyi and the issue of the Ruthenian language]. *Zapysky naukovo-
ho tovarystva imeni T. Shevchenka. Pratsi filolohichnoi seksii*. T. CXXIV.
Lviv. S. 210–229. [in Ukrainian]
12. Yakshin, I. (2011). Istochniki i struktura pouchenij «Evangeliiya Uchi-
tel'nogo» – Patriarshij gomiliarij [Sources and structure of the teachings
of the "Didactic Gospel" – Patriarchal Homiliary]. *Vestnik Novosibirsko-
go gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Istoriya. Filologiya*. T. 10. Vyp. 8:
Filologiya. Novosibirsk : NGU. S. 96–105. [in Russian]
13. Yakshin, I. (2012). *Literaturnaya istoriya «Evangeliiya Uchitel'nogo» (ru-
kopisnaya tradicziya koncza XIV–XVII v.)* [Literary history of the "Didactic
Gospel" (handwritten tradition of the late 14th – 17th centuries)]. *Extended
abstract of candidate's thesis*. Ekaterinburg. [in Russian]

УДК 821.161.2'04.02:7.034

Лариса Семенюк

ORCID ID: 0000- 0002-6619-9695

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРНЕ БАРОКО В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ: РОЗВИТОК ТРАДИЦІЙ ТА АВТОРСЬКІ НОВАЦІЇ

Здійснено критичний аналіз найновіших наукових праць, присвячених проблемам українського бароко, зокрема таких знаних літературознавців як В. Шевчук, В. Соболев, Л. Ушкалов, І. Ісиченко. Визначено основні дослідницькі вектори сучасного дискурсу: пошук національної ідентичності українського літературного бароко, розв'язання питань світоглядного, філософсько-онтологічного плану, важливих для розуміння контексту доби, природи та морфології барокового тексту, відстеження динаміки розвитку бароко, дослідження його жанрово-видової парадигми, виявлення поетично-риторичних, філософських та морально-етичних знаків барокової літератури, проблема контекстуального простору українського бароко, тягlosti його традицій.

Ключові слова: бароко, бароковий текст, стиль, медієвістика, традиція, новація.

Larysa Semeniuk. UKRAINIAN LITERARY BAROQUE IN MODERN SCIENTIFIC DISCOURSE: DEVELOPMENT OF TRADITIONS AND AUTHOR'S INNOVATIONS

The topicality of the study of the Baroque in terms of modern scientific discourse is determined by the need to construct a holistic picture of its vision in order to outline further scientific prospects and by the need to summarize the existing scientific experience in the field of Baroque studies.

The author of the article aims to analyze the latest academic papers that deal with the main issues of Ukrainian literary Baroque, identify the key research vectors, and determine their value for further study of Baroque literature and culture.

In the interpretations of contemporary researchers, special attention is paid to the artistic and stylistic parameters of Baroque literature, which allows to speak about the typology and characteristic national features of Ukrainian Baroque. The scholars under discussion deal with little-known factual material; their studies provide a thorough and highly competent analysis of primary sources; they deal with

such topical issues as the ethno-creative function of the Baroque and its role in the formation of the Ukrainian nation. The productive aspect of modern studies is the problem of the genology of Ukrainian literature of the 17th – 18th centuries. Special attention is paid to the stylistic varieties of Ukrainian literary Baroque. One of the key issues is the problem of defining the immanent baroque image of the world, which is an artistic form of reproduction of "everyday reality" in the system of literary texts. The problems of the contextual space of Ukrainian Baroque and continuity of traditions are also becoming increasingly topical.

Both traditional and innovative methods are employed for the analysis of the above-mentioned issues. To interpret the Baroque phenomenon, the latest conceptual terms and definitions are used, namely: "proto-type" (V. Shevchuk), "worldview of the Ukrainian Baroque" (S. Krymskyi), "re-creation of the world" (B. Krysa), "universal picture of the world" (V. Shevchuk), "Baroque God-thinking (spiritual thinking)" (L. Ushkalov).

Key words: Baroque, Baroque text, style, medieval studies, tradition, innovation.

Вступ

Літературознавство двох попередніх століть, попри елементи заангажованості та упередженості з боку представників імперської науки, досягнуло значних успіхів у галузі комплексного вивчення літературної спадщини XVII–XVIII ст., яку прийнято називати бароковою. Розвиваючи плідні наукові здобутки класиків українського літературознавства, насамперед знаного вченого-славіста Д. Чижевського, українські дослідники зробили багато для з'ясування теоретичних засад національного бароко як художньо-стильового явища, вивчення української барокової філософії та ментальності, культурної антропології, історіографії та міфології, церковного життя й теології, інших сфер духовної культури.

Ці та інші аспекти духовного буття ранньомодерної України перебувають у центрі уваги й сучасних учених-медієвістів, серед яких десятки знаних в Україні та за її межами імен: І. Ісіченко, С. Кримський, Б. Криса, В. Коптілов, М. Корпанюк, Р. Радишевський, Т. Рязанцева, В. Соболев, М. Сулима, Л. Ушкалов, В. Шевчук та ін. Результати їх наукових досліджень презентовано ґрунтовними науковими розвідками: статтями, монографіями, навчальними посібниками, кандидатськими й докторськими дисертаціями. Знаковою стала поява в 2004 році двотомного видання «Українське бароко» (Українське, 2004). «Головна мета проекту, – за визначенням його наукового й літературного редактора Л. Ушкалова, – полягала в тому, щоб

зусиллями найкращих фахівців створити стереоскопічний образ українського бароко» (Ушкалов, 2015: ???). Його реалізація показала: в осмисленні феномену літературного бароко українська медієвістика має серйозні напрацювання, що складають науковий ґрунт для подальших студій в цій ділянці літературознавства.

Актуальність вивчення бароко з точки зору сучасного наукового дискурсу зумовлена, з одного боку, об'єктивною потребою конструювання цілісної картини його бачення з метою накреслення подальших наукових перспектив, а з іншого – необхідністю узагальнення наукового досвіду в царині барокових студій.

Мета цієї розвідки передбачає критичний аналіз найновіших наукових праць, присвячених проблемам українського бароко, зокрема таких знаних літературознавців як В. Шевчук, В. Соболев, Л. Ушкалов, І. Ісиченко, визначення їх основних дослідницьких векторів та значення для майбутнього студіювання літератури й культури бароко.

Методи та методики дослідження

Робота здійснена на основі історико-порівняльного та історико-культурного методів дослідження.

Результати та дискусії

Спираючись на досвід українського та закордонного літературознавства, сучасні вчені-медієвісти пропонують системну характеристику бароко як цілісного художньо-стильового явища. Для цього використовуються як апробовані дослідницькі стратегії, так і нові підходи до потрактування художніх явищ та фактів.

У сучасних наукових інтерпретаціях особлива увага приділяється художньо-стильовим параметрам літератури, що дозволяє говорити про типологію та національну специфіку українського бароко. Розмова про барокові стильові домінанти сьогодні виходить на новий рівень типологічних узагальнень. Окрім традиційних ознак, що надійно закріпилися за цим стилем від початку його дослідження (драматична напруженість, динамізм, контрастність, стильова вишуканість тощо), вчені дедалі частіше звертають увагу на такі стильові характеристики, які досі не привертали належної уваги науковців. Так, у працях В. Шевчука барокові тексти постають передусім як вишукані, складні інтелектуальні конструкції, головною ознакою яких

є семантична багатозначність, можливість кількарівневого прочитання. Ці характеристики вчений узагальнює поняттям «явище прообразності» та саме його вважає ключем до розуміння складної семантики барокових текстів (Шевчук, 2005: 393–405).

Про стилетворчі коди, притаманні творам бароко, говорить також архієпископ Ігор (Ісіченко). Шляхом їх розшифрування, вважає вчений, можна зрозуміти прихований, таємничий зміст барокових пам'яток. Для цього необхідне занурення не лише в текстову структуру, а й у позалітературні сфери. Завдяки такій стратегії розкривається внутрішня організація художнього твору: він «відсилає сам себе до “другого дна”, глибинного шару, доступного для втаємничених у загадки символічного коду тексту» (Ісіченко, 2011: 31). Тобто, йдеться про врахування онтології самого твору, розшифрування його прихованих сенсів.

Для Л. Ушкалова своєрідність бароко як мистецького стилю проявляється в його наскрізній філософічності. Нею визначається і морфологія тексту, і його звернення до філософських матерій, і жанрова природа барокової літератури (Ушкалов, 2019).

Отож, хоча типологізація ознак барокового стилю не зазнала суттєвих змін, однак сучасна наука пропонує новітнє номінування його окремих рис (наприклад, прообразність) або всієї барокової стилістики та поетики (алегорично-аніمالістична поетика, стилетворчі коди бароко тощо).

У сучасних наукових студіях досить продуктивними є дослідницькі методики, апробовані «старою школою» медієвістів. Йдеться про звернення до маловідомого фактологічного матеріалу, ґрунтовний і компетентний аналіз першоджерел, що розширюють базу досліджень. Цієї дослідницької стратегії свого часу дотримувались І. Франко, М. Возняк, В. Перетц та учні його філологічної школи. На сучасному етапі ця методика не втратила своєї важливості, що демонструють новітні праці В. Шевчука, І. Ісіченка, В. Соболя та інших учених. Їх дослідження не просто розширюють чи поглиблюють знання про літературу XVI–XVIII століть, а певною мірою відкривають забуті й невідомі сучасному читачеві імена. «Людиноцентричний» характер, за спостереженням О. Солецького, мають праці В. Шевчука, завдяки чому «конкретні персоналії визначають історичне форматування літератури». До того ж, Шевчукові спроби відтворення внутрішнього життя українських письменників XVI–XVIII століть, за оцінкою дослідника, – «це авторські версії “психоісторії” бароко» (Солецький, 2008).

Залучення маловідомого матеріалу, відкриття малознаних імен та глибокий аналіз джерельного матеріалу актуалізований також у працях сучасної дослідниці В. Соболю. Суть її наукової стратегії – «показати дискурс різного бароко, поєднуючи традиційні методи його дослідження з антропологічними практиками» (Соболь, 2015: 170). Авторка крізь призму приватності аналізує українські барокові щоденники Дмитра Туптала, Йоасафа Горленка й Пилипа Орлика. Завдяки такому підходу їй вдається заглибитися в особливості національної ментальності, розкрити історію людської повсякденності й приватності (Соболь, 2015: 170–238). Попри вагомість наукових напрацювань В. Соболю та інших учених, мусимо констатувати, що історія приватного життя барокової доби – це надзвичайно широка тема, котра ще чекає свого дослідника. Про її важливість для розуміння національної ментальності можна судити зі слів В. Соболю: «Якщо буде написана історія приватного життя на українському матеріалі <...>, то барокова сторінка в цій історії постане в красі і мудрій силі» (Соболь, 2015: 238).

Останні десятиліття в українській медієвістиці позначені також активними пошуками джерел національного бароко. У підходах до цього питання сучасні дослідники спираються на традиційний погляд, згідно з яким література XVII–XVIII століть своїми витоками сягає глибинних джерел національної культури, книжної та фольклорної традицій, синтезує кращі досягнення українського та західноєвропейського письменства. Відповідно до наміру простежити початки традиції, що визначили характер барокової поетики, дослідники надають перевагу тому чи іншому вектору впливу. Так, В. Шевчук пов'язує активне використання метафоричних, алегоричних форм в літературі XVI–XVIII ст. з «архаїчною поетикою» символічного тлумачення світу, що утвердився в середньовічній культурі (Шевчук, 2005: 78–90). М. Кашуба, аналізуючи філософське підґрунтя українського бароко, знаходить його головню у зверненні до книжної культурної спадщини Відродження, Реформації та Просвітництва (Українське, 2004: 175–215). Не менш продуктивним видається ще один вектор пошуку джерел формування бароко як загальноєвропейського стилю, запропонований музикознавцем І. Юдкіним-Ріпуном, – шляхом студіювання народництва як провідної особливості барокової культури (Українське, 2004: 525–567). Про активне використання бароковими митцями фольклорного досвіду вчені писали й раніше, однак лише в новітніх дослідженнях народництво як джерельна база бароко постає в ширшій перспективі: і як реакція на ренесансний

аристократизм, і як оприявлена протидія класицизму, і як паралельна до бароко художня система, носій історичної пам'яті, без якого поява бароко була б неможливою (Українське, 2004: 525–567).

Продуктивний напрям сучасних досліджень джерельної бази бароко осягнення екзегези біблійного тексту та проблеми безперервності в засвоєнні античної традиції на українських землях. Найбільш визнаними та авторитетними в цій ділянці наукових студій є висновки професора Л. Ушкалова. На думку вченого, серцевиною української барокової біблійної герменевтики є «чотирисенсовий метод інтерпретації Святого Письма, оточений, з одного боку, буквальним тлумаченням Біблії (*defektus*), а з іншого – її всеосяжною алегорезою (*excessus*)» (Ушкалов, 2019: 140). На підтвердження тези про неперервність античної традиції в українській культурі дослідник наводить переконливі факти існування найрізноманітніших форм рецепції греко-римської культури на українських теренах доби бароко – «від “наслідування” античних літературних взірців, широкого використання латинської і грецької мов до травестійних обробок греко-римських образів та сюжетів» (Ушкалов, 2019: 171).

Науковою новацією професора Л. Ушкалова є також введення в науковий обіг поняття «українське барокове богомислення», яке він застосовує в етюдах про Григорія Сковороду (Ушкалов, 2001). «Барокове богомислення», на думку вченого, цілком відповідає «скородинській методі з'єднання з Абсолютом» (Ушкалов, 2001: 215). Окрім того, воно властиве природі всієї барокової духовної культури, яскравим репрезентантом якої, як це видно з праць Л. Ушкалова, постає Г. Сковорода (Ушкалов, 2001; Ушкалов, 2007).

У дослідженнях барокової культури в останні десятиліття дедалі більшої актуальності набуває проблема етнокреативної функції бароко, його ролі у становленні української нації. Це формує сучасний погляд на національну специфіку українського бароко, його ментальні риси, що дозволяє, з одного боку, бачити його відповідність європейським культурним стандартам, а з іншого – вирізняти як національно своєрідне явище. З точки зору С. Кримського, попри потужний інтеграційний потенціал барокової культури, в українському бароко виразними є прояви українського менталітету: воно не лише акумулює життєві, культурні та національні вартості своєї епохи, а й «вирізняється своїм героїко-стоїстичним патосом, поєднанням гуманістичної концепції людини з просвітницькою ідеєю розуму, ідеалами софійності та символічного антропоцентризму» (Українське, 2004: 45). Важливими для розуміння етноментальних характеристик українського бароко

видаються також дослідження, присвячені вивченню сфери функціонування барокової культури в Україні, зокрема на рівні суспільних інституцій, церковного життя епохи тощо Українське, 2004: 49–173).

На думку О. Солецького, пошук національної ідентичності українського літературного бароко – одна з головних методологічних засад праць В. Шевчука, зібраних у книзі «Муза Роксоланська» (Солецький, 2008). Українська барокова література для вченого служить матеріалом історіографічної моделі України, тож літературні твори він розглядає як художні проєкції конкретних соціально-історичних та культурних подій. Одна з головних засад наукового методу дослідника – з'ясування джерел та зв'язків поміж текстом та історичним контекстом. У цьому сенсі його наукова модель близька до традицій «старої» школи. Подібно до І. Франка, М. Грушевського, С. Єфремова. В. Шевчук пов'язує вивчення давньої літературної спадщини з «постанням Української держави» та потребами «національного самопізнання» (Шевчук, 2004: 8).

Продуктивним аспектом сучасних барокових студій залишається проблема генології літературної спадщини XVII–XVIII ст. Ця тема, що вже не раз була предметом наукових досліджень, сьогодні актуалізована у зв'язку з проблемою синтетизму сучасного літературного процесу. Так, В. Шевчук, досліджуючи барокову поезію, драму, прозу, доходить висновків, що жанрові форми літератури творилися на основі попередніх та мали синкретичну, взаємоперехідну природу: поетичні жанри часто абсорбували елементи драми, проза – поетичні, й навпаки (Шевчук, 2004: 95–101; Шевчук, 2005: 46–77, 382–392).

Л. Ушкалов у ході дослідження взаємозв'язків літератури й філософії переконливо доводить високу продуктивність функціонування в часи бароко т. зв. «літературно-філософських жанрових моделей», з-поміж яких вирізняє апофтегми, притчі, байки, «сократівський» діалог (Ушкалов, 2019: 331–376).

Питомою рисою сучасних медієвістичних досліджень є увага до стильових різновидів українського бароко, що склалися в силу історичних, соціальних та суто філологічних чинників. Це дозволяє говорити не лише про існування різних стильових рівнів бароко (високе, середнє, низьке), а й про механізми творення таких його різновидів, як метафізичне, козацьке, бурлескне бароко, кожен з яких стає формою відображення соціальної аксіології певних станових груп (Семенюк, 2016). Такий підхід застосований, наприклад, у працях В. Шевчука, спрямованих на виявлення історичного, ідеологічного або ж соціального підґрунтя барокових текстів та їх прихованих

ідейних концептів. Окрім суто формальних, поетичних, стилістичних відмінностей цих різновидів, В. Шевчук акцентує на морально-етичних, релігійних, естетичних та філософських розходженнях між творами, які він відносить до високого, середнього й низького бароко (Шевчук, 2005: 348–369).

Однією з центральних у сучасному дослідницькому дискурсі є проблема виявлення іманентного барокового образу світу – такого, що презентує художні форми відтворення «буттєвої реальності» в системі літературних текстів. Тон у розмові на цю тему задала Б. Криса з її креативною ідеєю барокового «пересотворення світу» (Криса, 1997). Сучасні дослідники оперують різноманітними означеннями для номінації принципів відображення в поезії бароко: символічність, метафоричність, алегоричність, і т. д. Спільним є переконання, що бароковий текст приховує додаткові семантичні значення, має здатність створювати, за словами І. Ісіченка «своє друге дно», додатковий «глибинний шар, ...що репрезентує світ» (Ісіченко, 2011: 31).

Типологічний огляд корпусу барокових творів, здійснений В. Шевчуком, спонукав ученого до моделювання т. зв. «універсальної картини світу», де текст або система текстів виступають сферою втілення буттєвого універсуму (Шевчук, 2005: 38–45). Бароковий універсалізм, на думку дослідника, проявляє себе на різних рівнях, у тому числі, – в багатомовності літератури, що є проявом універсальності картини мовного світу доби бароко (Шевчук, 2004: 83–94).

У сучасних умовах все більшої актуальності набуває проблема контекстуального простору українського бароко, його співвіднесеності з культурами інших народів. Ці питання висвітлюються в наукових розвідках Д. Наливайка, Р. Радишевського, П. Михеди, Є. Пашенка, В. Соболя та ін. Сучасне розуміння європейського контексту національної барокової літератури узагальнено, зокрема, в дослідженнях Д. Наливайка (Українське, 2004: 7–19). Про роль польського посередництва у формуванні українського бароко, його зв'язки з сусідніми літературами (російською, сербською) йдеться в наукових студіях П. Михеди та Є. Пашенка, Р. Радишевського (Українське, 2004: 123–217; Київські, 2004: 7–28).

Активне вивчення міжнаціональних зв'язків та типологічних аналогій в межах барокової літератури українців та сусідніх народів при-таманне також науковим дослідженням В. Соболя. Зокрема, в праці «Українське бароко. Тексти і контексти» подано масштабне зіставлення української літератури із західноєвропейським письменством

загалом і польським зокрема (Соболь, 2015). Для дослідниці принципово важливим є виявлення домінантних світоглядних, аксіологічних, ментальних ознак, що визначали та визначають особливості духовного буття української нації в європейському контексті. Завдяки цьому «зримо проступає незаперечний факт: історико-культурна спадщина українського народу – це складник європейської духовної скарбниці» (Зимомря & Ткачук & Зимомря, 2017: 405).

Актуальною в сучасних наукових студіях залишається проблема тяглості барокових традицій, їх проявлення в різних стильових системах, що особливо важливо для глибшого розуміння історії української літератури як такої. Показовим у цьому сенсі є один із висновків В. Соболь: «Присутність бароко в українській естетичній свідомості є органічною, і її жодним чином не уникнути ані тепер, ані в майбутньому» (Соболь, 2015: 332). Ця думка, чи не вперше висловлена Д. Чижевським, сьогодні актуалізована в працях О. Новик (Новик, 2009; Новик, 2011), Л. Ушкалова (Ушкалов, 2006; Ушкалов, 2007), Д. Горбачова (Українське, 2004: 219–251) та ін., які в бароковій культурі вбачають потужні надчасові можливості.

Висновки

Отож, бароковий пласт української літератури посідає вагоме місце в сфері наукових зацікавлень учених-медієвістів. Головними дослідницькими векторами сучасних праць є пошук національної ідентичності українського літературного бароко, розв'язання питань світоглядного, філософсько-онтологічного плану, важливих для розуміння контексту доби, природи та морфології барокового тексту, відстеження динаміки розвитку бароко, дослідження його жанрово-видової парадигми, виявлення поетично-риторичних, філософських та морально-етичних знаків барокової літератури, проблема контекстуального простору українського бароко, тяглості його традицій.

Осмилення актуальних наукових проблем ведеться сьогодні як у руслі традиційних методик, з урахуванням попереднього наукового досвіду, так і шляхом пошуку новацій. Для потрактування феномену бароко використовуються новітні дефініції концептуального характеру: «прообразність» (В. Шевчук), або семантична багатозначність барокових текстів, що уможлиблює кількарівневе його сприйняття; «менталітет українського бароко» (С. Кримський), що передбачає вироблення власних ідейних та естетичних маркерів на основі запозиченого та питомо етнічного досвіду; «пересотворення світу»

(Б. Криса) як спосіб художнього моделювання реальності засобами барокової поетики; «універсальна картина світу» (В. Шевчук), що узагальнює індивідуальні авторські художні досвіди до масштабу цілісної картини буття; «барокове богомислення» (Л. Ушкалов) як результат екзегези біблійного тексту в XVII–XVIII ст. та світоглядний маркер епохи та ін.

Кожен із заявлених сучасною наукою векторів не лише презентує актуальні напрямки наукових досліджень барокової літератури, а й відкриває широкий простір для подальших студій у цій ділянці літературної медієвістики.

Література

1. Зимомря М. (2017)., Ткачук М., Зимомря І. Українське бароко: вимір контекстуального простору (Соболь В. Українське бароко. Тексти і контексти. Варшава : Видавництво Варшавського університету, 2015. 382 с.). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету*. Вип. 46. С. 403–409.
2. Ісиченко Ігор, архієпископ. (2011). Історія української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.). Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Львів–Київ–Харків : Святогорець
3. Київські. (2004). Київські полоністичні студії. Українсько-польські літературні контексти доби Бароко : зб. наук. пр. Т. VI. Київ. 568 с.
4. Криса Б. (1997). Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII століть / відпов. ред. Р. Радишевський. Львів : Свічадо.
5. Новик О. Традицієтворча роль барокової літератури. URL : vuzlib.com.ua/articles/book/14915-Traditivorchcha_rol_barokov/1.html
6. Новик О. (2011). Неповторність повторного. Барокові традиції в літературі українського романтизму : монографія. Харків : Майдан.
7. Семенюк Л. (2016). Сильові течії українського літературного бароко: до постановки наукової проблеми. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки. Літературознавство*. № 8 (333). С. 150–155.
8. Соболь В. (2015). Українське бароко. Тексти і контексти. Варшава: Видавництво Варшавського університету.
9. Солецький О. (2008). Валерій Шевчук – дослідник та інтерпретатор українського літературного бароко: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ. URL : referatu.net.ua/referats/7569/177563
10. Українське (2004). Українське бароко : у 2-х т. / Керівник проекту Д. Наливайко. Харків : Акта. Т. 1. 636 с. (Бібліотека державного фонду фундаментальних досліджень).

11. Українське (2004). Українське бароко : у 2-х т. / Керівник проекту Д. Наливайко. Харків : Акта. Т. 2. (Бібліотека державного фонду фундаментальних досліджень).
12. Ушкалов Л. (2001). Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду. Харків : Акта.
13. Ушкалов Л. (2006). Есеї про українське бароко. Харків : Факт, Наш час.
14. Ушкалов Л. (2007). Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури. Київ : Факт. 552 с.
15. Ушкалов Л. (2015). Що таке українське бароко (за сторінками книги Валентини Соболя). *Гуманітарний журнал*. № 1–2. С. 158–172. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/gumj_2015_1-2_20
16. Ушкалов Л. (2019). Література і філософія: доба українського бароко. 2-ге вид., стер. Харків : Видавець Олександр Савчук. (Серія «Слобожанський світ». Випуск 13).
17. Шевчук В. (2004). Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть: у 2-х кн. Кн. 1. : Ренесанс. Раннє бароко. Київ : Либідь.
18. Шевчук В. (2005). Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть : у 2-х кн. Кн. 2. : Розвинене бароко. Пізнє бароко. Київ : Либідь.

References

1. Zymomria, M. (2017). & Tkachuk, M. & Zymomria, I. *Ukrainske baroko: vymir kontekstualnoho prostoru* [Ukrainian Baroque: The parameter of the contextual space]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu*. 2017, issue 46, pp. 403–409. [in Ukrainian]
2. Isichenko, I. (2011). (Archbishop Ihor). *Istoriia ukrainskoi literatury : epokha Baroko (17–18 st.)* [History of Ukrainian Literature: the Baroque Epoch (17th –18th centuries)]. Lviv–Kyiv–Kharkiv. [in Ukrainian]
3. Kyivski (2004). *Kyivski polonistychni studii. Ukrainsko-polski literaturni konteksty doby Baroko* [Kyivan Polonistic Studies. Ukrainian and Polish literary contexts of the Baroque period]. Vol. VI. Kyiv. [in Ukrainian]
4. Krysa, B. (1997). *Peresotvorennia svitu. Ukrainska poeziia 17–18 stolit* [Re-creation of the world. Ukrainian poetry of the 17th –18th centuries]. Lviv. [in Ukrainian]
5. Novyk, O. (*Tradytii i tvorchcha rol barokovoi literatury* [The role of Baroque literature in the creation of traditions]. Available at: vuzlib.com.ua/articles/book/14915-Traditvorchcha_rol_barokov/1.html
6. Novyk, O. (2011). *Nepovtornist povtorno. Barokovi tradytzii v literaturi ukrainskoho romantyzmu* [The uniqueness of replicable. Baroque traditions in the Literature of Romanticism]. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]

7. Semeniuk, L. (2016). Stylovi techii ukrainskoho literaturnoho baroko: do postanovky naukovoï problemy [The style trends of Ukrainian Baroque Literature: towards the definition of a scientific problem]. *Naukovyi visnyk Shkhidnoievropeiskoho natsionalnogo universytetu imeni Lesi Ukrainky. Seriya: Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*. No. 8 (333), pp. 150–155. [in Ukrainian]
8. Sobol, V. (2015). *Ukrainske baroko. Teksty i konteksty* [Ukrainian Baroque. Texts and contexts]. Varshava. [in Ukrainian]
9. Soletskyi, O. (2008). *Valerii Shevchuk – doslidnyk ta interpretator ukrainskoho literaturnoho baroko* [Valery Shevchuk is a researcher and interpreter of Ukrainian Literary Baroque]. Extended abstract of a PhD thesis (Literary theory). Ivano-Frankivsk. [in Ukrainian]
10. Ukrainske. (2004a). *Ukrainske baroko* [Ukrainian Baroque]: u 2-kh kn. Kharkiv. Kn. 1. [in Ukrainian]
11. Ukrainske. (2004b). *Ukrainske baroko* [Ukrainian Baroque]: u 2-kh kn. Kharkiv. Kn. 2. [in Ukrainian]
12. Ushkalov, L. (2001). *Ukrainske barokove bohomyslennia. Sim etiudiv pro Hryhoriia Skovorodu* [Ukrainian Baroque Spiritual Thinking: Seven Essays on Hryhoriia Skovoroda]. Kharkiv. [in Ukrainian]
13. Ushkalov, L. (2006). *Esei pro ukrainske baroko* [Essays about Ukrainian Baroque]. Kharkiv. [in Ukrainian]
14. Ushkalov, L. (2007). *Skovoroda ta inshi: Prychynky do istorii ukrainskoi literatury* [Skovoroda and others: An introduction to the History of Ukrainian Literature]. Kyiv. [in Ukrainian]
15. Ushkalov, L. Shcho take ukrainske baroko (za storinkamy knyhy Valentyny Sobol) [What is Ukrainian Baroque (by the pages of Valentyna Sobol's book)]. In: *Humanitarnyi zhurnal*. 2015, No. 1–2, pp. 158–172. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gumj_2015_1-2_20
16. Ushkalov, L. (2019). *Literatura i filozofia: doba ukrainskoho baroko* [Literature and philosophy: The epoch of Ukrainian Baroque]. Kharkiv. [in Ukrainian]
17. Shevchuk, V. (2004). *Muza Roksolanska. Ukrainska literatura 16–18 stolit* [The Muse of Roksolania. Ukrainian Literature of the 16th-18th Centuries]: u 2-kh kn., kn. 1. : Renesans. Rannie baroko. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
18. Shevchuk, V. (2005). *Muza Roksolanska. Ukrainska literatura 16–18 stolit* [The Muse of Roksolania. Ukrainian Literature of the 16th-18th Centuries]: u 2-kh kn., kn. 2. : Rozvynene baroko. Piznie baroko. Kyiv: Lybid. (in Ukrainian).

1726 РІК У ЖИТТІ ГЕТЬМАНА (на підставі палеографічних студій)

*До 350-річчя від дня народження
і 280 років від дня смерті Пилипа
Орлика, першого політичного емі-
гранта і першого гетьмана Украї-
ни у вигнанні*

У статті аналізується розшифрований авторкою щойно зараз, відповідно до засад палеографії та інструкції, яка до сьогодні є обов'язковою при виданні старопольських текстів (Instrukcja wydawnicza dla źródeł historycznych od XVI do połowy XIX wieku, 1953: 1–66) рукопис діаріуша Пилипа Орлика за 1726 рік. Основна мова рукопису – тогочасна польська, із рясними латинсько-польськими макаронізмами. Уведені автором до щоденника листи написані латиною, французькою або польською (наприклад, лист короля Станіслава Лещинського до Орлика, який викликав гучний резонанс). Листування гетьмана з королем актуалізує інший доеміграційний дискурс: спільні плани Карла XII, Мазепи і Орлика, яким не судилося зреалізуватися. Довідка про нього подана до друку в колективній монографії «Діалог двох культур. Україна-Польща».

У порівнянні до вже знаних частин діаріуша 1720–1724 років і загадково стислих записів 1725 року, діаріуш 1726 року оприявнює цілий ряд знакових подій у житті гетьмана. Метою статті є наближення до змісту, ролі і до контексту найважливіших подій, занотованих у рукописі 1726 року. 1726-й рік – це сімнадцятий рік еміграції українського гетьмана і четвертий рік його напівув'язнення в провінції Салоніки.

Як переконув зміст і суть рукопису, його автор всупереч випробуванням долі витримував тест на зрілість державного мужа в один із найскладніших і найтрагічніших періодів, коли козацька Україна перебувала на зламі цивілізації.

У статті використано засади теорії «місць пам'яті», яку вибудував П'єр Нора (Pierre Nora), представник третього покоління школи «Анналів».

Зафіксовані в діаріуші місця пам'яті набирають драматичної напруги й прозорливості. Вона очевидна у здатності Орлика-мислителя за триста років до сьогоднішніх цивілізаційних змін спрогнозувати події. Очевидною є його блискуча проєкція на українські місця пам'яті XXI століття.

Ключові слова: рукопис, 1726 рік, діарій, місця пам'яті, Пилип Орлик, еміграція

Valentyna Sobol. THE YEAR 1726 IN THE LIFE OF THE HETMAN (BASED ON THE PALEOGRAPHIC STUDIES)

The article analyzes the manuscript of Pylyp Orlyk's diary for 1726, recently deciphered by the researcher, in accordance with the principles of palaeography and instructions, which are now obligatory for the publication of Old Polish texts (Instrukcja wydawnicza dla źródeł historycznych od XVI do połowy XIX wieku, 1953:1-66). The main language of the manuscript is Polish of that period, with abundant Latin-Polish hybrid words. The letters included in the diary by the author are written in Latin, French or Polish (for example, the letter of King Stanisław Leszczyński to Orlyk, which had great resonance). The correspondence of the hetman with the king represents another pre-emigration discourse type: the joint plans of Charles XII, Mazepa and Orlyk that were destined never to be realized. Information about them is submitted for publication in the collective monograph "Dialogue of Two Cultures. Ukraine-Poland."

In comparison with the already known parts of the diary for 1720-1724 and the mysteriously concise entries for 1725, the diary for 1726 reveals a number of significant events in the hetman's life. The aim of the article is to describe the content, role and context of the most important events mentioned in the manuscript in question. The year 1726 is the seventeenth year of the Ukrainian hetman's emigration and the fourth year of his semi-imprisonment in the province of Thessaloniki.

As the content of the manuscript shows, its author, despite the trials of fate, passed the maturity test as a statesman during one of the most difficult and tragic periods when the Cossack Ukraine was at the turn of civilization.

The article uses the principles of the theory of 'sites of memory', developed by Pierre Nora, a representative of the third generation of the *Annales* school. The 'sites of memory,' fixed in the diary, are characterized by dramatic tension and insight. They can be seen in Orlyk's ability to predict events three hundred years before today's civilizational changes. The thinker's brilliant projections for the Ukrainian 'sites of memory' of the 21st century are obvious.

Key words: manuscript, the year 1726, diary, sites of memory, Pylyp Orlyk, emigration

Вступ

Зовсім незабаром виповнюється 350 років від дня народження і 280 років з дня смерті першого політичного емігранта і першого гетьмана України у вигнанні Пилипа Орлика (1672–1742). Це була людина, обдарована високим інтелектом, письменницьким хистом, дивовижною емпатією, а ще сміливістю, багатим досвідом, енергією. Ця енергія еманує зі сторінок його п'ятитомного щоденника, який він провадив упродовж 1720–1731 років. Він написаний тогочасною польською мовою XVIII століття зі вставками латиною та французькою, з химерними (за Чеславом Гернасом, дуже звичними для бароко) латинсько-польськими макаронізмами, зі словами-вставками турецькими, українськими, церковнослов'янськими.

Мета даної розвідки – увиразнити зміст щойно розшифрованого з рукопису діарія Орлика за 1726, зміст якого виразно відмінний від попередніх років. До роботи спонукає чимало чинників. Один, тільки один з-посеред багатьох – це прикра неповнота інформації про наші українські его-документи від найдавніших часів, навіть у поважних словниках та довідниках, адресованих і сучасним, і майбутнім поколінням. У словнику, який визнано навчальним посібником за оновленими програмами для вчителів та учнів (Кузьменко, 1997: 222) у статті «Щоденник» згадано «Журнал» Т. Шевченка, щоденники В. Винниченка, О. Довженка, В. Стуса. У наступному (Гетьманець, 2003:148) – у статті «Щоденник» не названо жодного (про давньоукраїнські ані слова). Радість дарувала, однак, міні-розвідка «Автобіографія» (Гетьманець, 2003:6), бо в ній ідеться про «Автобіографію» Шевченка. Однак, не виправдалася надія на перевидання написаного авторитетними вченими «Словника-довідника» в серії *Nota bene* у гаслі «Автобіографія» є згадка тільки Володимира Мономаха, а далі – XIX століття. Де ж поділася біографістика українського бароко? Дозволю навести довгу цитату зі справді фахової, доброї, однак, але неповної статті:

«Автобіографія (грец. *autos* – сам, *bios* – життя і *graphô* – пишу) – літературний жанр, головним героєм якого (в літературному сенсі) є сам автор; основа автобіографістики, що включає, крім автобіографії, мемуари (спогади), щоденники, почасти й листування, а також автобіографічні художні твори. Все це разом можна означити «автобіографізмом», тобто тією особливістю, що полягає в наповненні твору фактами з власного життя письменника. Як жанр автобіографія у світовій літературі дуже поширена і має давню

історію (Юлій Цезар, Ж.-Ж. Руссо, Й.-В. Гете, О. Герцен, Л. Толстой). В українській літературі родовід автобілграфії започатковується «Поученієм» Володимира Мономаха. XIX ст. дало чимало видатних творів, починаючи від невеликого нарису Т. Шевченка (1860) і «Автобіографії» П. Куліша (1867), а також мемуаристики М. Драгоманова, М. Костомарова, І. Нечуя-Левицького, І. Франка та ін. (Самі про себе. Автобіографії видатних українців XIX століття / За ред. Ю. Луцького. Нью-Йорк, 1989). XX ст. для української літератури в галузі автобіографістики особливе: в Україні під ідеологічним тиском цензури вона існувала хіба що у формах художніх («Мандрівка в молодість» М. Рильського, «Зачарована Десна» О. Довженка та ін.). Великою подією була поява «Розповіді про неспокій» Ю. Смолича (1968–1972). Значні набутки має українська еміграційна мемуаристика («Зустрічі і прощання» Г. Костюка, 1987). Виняткова роль автобіографії, зокрема автобіографістики, виявляється у збереженні історичної пам'яті, у самопізнанні людини та нації» (Літературознавчий, 2006:10–11).

Результати дослідження

Діарій Пилипа Орлика обіймає 5 томів, автор писав його упродовж 1720–1731 років. Початковий том років 1720–1723 був уперше розшифрований з рукопису Яном із Токар Токаржевським і (Діарій, 1936: 1–184). У 1936 Український Науковий Інститут видав цей фрагмент у Варшаві в 1936 році. У 1937 році Український Науковий Інститут у Варшаві видав книжку Бориса Крупницького про гетьмана-емігранта «Гетьман Пилип Орлик (1672–1742). Огляд його політичної діяльності». Ця праця, яка відіграла велику роль у дослідженні життя та політичної, дипломатичної діяльності Пилипа Орлика⁷, в свою чергу постала не без впливу особливої атмосфери, яка панувала на сторінках варшавського тижневика «Biuletyn Polsko-Ukraiński» (1932–1938). На появу монографії Крупницького

⁷ Рецензуючи книжку Б.Крупницького, Юзеф Лободовський висновує, що монографія про Орлика, оперта на багатому й ретельному історичному матеріалі, є чимось значно більшим, аніж просто монографічна розвідка, ніж звичайний нарис політичної діяльності гетьмана. Монографію про Орлика Лободовський назвав „неоцінним причинком для пізнання істоти московського імперіалізму, завжди того самого, як з-перед віків, так і сьогодні...якщо коли-небудь афоризм про «історію – учительку народів» був слушним, то перш за все в цьому випадку» (Łobodowski, 1938:246).

Юзеф Лободовський відгукнувся солідною рецензією у знаному виданні «*Biuletyn polsko-ukraiński*» (1932–1938).

Через сімдесят років, у 2006-му цей фрагмент за роки 1720–1723 п'ятитомного діаріуша Ростислав Радишевський переклав сучасною українською як «Діарій подорожній. По землі Українській Польської держави» і видав у збірнику, до якого увійшли також конституція, маніфести та літературна спадщина (Орлик, 2006: 209–386).

Франції пощастило володіти оригіналом діаріуша, ціннішим (тут цілком солідаризуємося з переконанням Данієля Бовуа (Бовуа, 2004: 323) за інші, поетичні та публіцистичні Орликові твори. Але Україні пощастило також, бо в 2013 київське видавництво «Темпора» видало якісну цифрову копію рукопису, з яким у 2012 році я мала щасливу нагоду працювати в архіві Міністерства закордонних справ Франції. Звідти маю недосконалу любительську копію, тому радію з можливості досконалого видання рукопису у видавництві «Темпора». У цьому місці складаю також щиру вдячність громадянці Франції українського походження Наталі Замулко-Дюбуше, яка допомогла мені в дні праці в архіві: цією згадкою хочу увічнити її світлу пам'ять. Авторка віршів українською мовою, а повістей російською, Наталя Замулко-Дюбуше у серпні 2020 раптово відійшла в кращі світи, за кілька днів до її несподіваної смерті ми активно листувалися.

На друк у видавництві чекає текст розшифрованого мною рукопису й перекладеного сучасною українською мовою щоденника Орлика за 1724 рік. За матеріалами палеографічних студій постало понад двадцять розвідок, до окремих з них сьогодні ставлюся критично, бо вчилася на власних помилках. Найголовніші результати були апробовані в доповідях на Конгресах Славістів у 2008 в Охриді (Соболь, 2008: 617–630), у 2013 році – в Мінську (Соболь, 2023: 1–40), в 2018 – у сербському Белграді (Sobol, 2018: 243–253).

У межах однієї цієї розвідки не вдасться всебічно увиразнити зміст щойно розшифрованого з рукопису діарія Орлика за 1726, зміст якого виразно відмінний від попередніх років. Тут є якась таємниця Орлика: нотатки попереднього 1725 року є стислі і малоінформативні. Складно довідатися і встановити, що мусило статися в житті гетьмана в 1725-му, що він не мав змоги регулярно вести діарій, як то робив до цього і після.

Отож, важливо проаналізувати, як жив український інтелектуаліст у 1726 році, адже на сімнадцятому році еміграційних поневірянь (серед них – на третьому році перебування в провінційних

Салоніках) автор діаріуша замислюється над тим вічним питанням, над яким міркуватиме Григорій Сковорода, яке і в нашому часі ставить екзистенціалізм, про те, «як бути справжнім самому собі» (Sara Upstone, 2017: 288). Зі щойно розшифрованого рукопису еманує, якщо послужитися тут словами Еріха Фромма, енергія «глибокого рівня внутрішньої дійсності» (Фромм, 2017: 150), який постає зі сторінок его – документа гетьмана.

Методологічні засади. Перспективним видається осмислення його змісту і ролі нотаток Орлика – з відстані в часі (а минуло 16 років від спільних планів Карла XII, Мазепи і Орлика, яким не судилося зреалізуватися) – у світлі теорії місць пам'яті. Автором концепції «місць пам'яті», є П'єр Нора (Pierre Nora), (Нора, 2014: 188–256), представник третього покоління школи «Анналів». Його міркування сягають доби, яку умовно можна назвати «рефлексивною». На перший план виходить не філософська історія або філософія історій, а внутрішнє запитування самого історичного об'єкта. Виникнення его-історії, наголошує автор книжки «Теперішнє, нація, пам'ять», «невіддільне від цього інтелектуального потрясіння» (Нора, 2014: 90). Це перша обставина, яка посприяла народженню его-історії. Як другу рису, яка посприяла народженню его-історії, П'єр Нора називає зв'язок між двома ніби як і непов'язаними явищами, а саме «загальною тенденцією, яку заведено визначати як «повернення суб'єкта», і активізацією сучасної історії. Під «поверненням суб'єкта» після великої епохи марксизму, структуралізму та лінгвістичного формалізму розуміли перенесення людської особи в центр думки та дії. В історії ця тенденція означала привернення уваги до частки автономії, волі, свободи індивіда, що мислить і діє стосовно структур, колективних детермінацій та масових рухів, яким, здавалось, повністю була присвячена історія. Тоді знову потрапила в милість біографія, що поширилася неймовірно» (Нора, 2014: 90), – наголошує Нора.

«Антропологія минулого, це занурення в товщину суспільств, була виражена в увазі до історичного пережитого досвіду: звідси, безперечно, відновлення інтересу до біографії та особистого документа» (Нора, 2014: 76). Нора переконує нас у повній зміні центру ваги історії як дисципліни. На зламі 1970–1980 років у Франції відбувається перехід від історичної самосвідомості до свідомості пам'яттєвого типу.

Нас цікавить явище, яке П'єр Нора називає двома боками однієї медалі нашого нового режиму історичності. Це его-історія та місця пам'яті, які, – переконує нас Нора, – «черпають в одному натхненні,

постають із одного регістру, відповідають на однакову потребу» (Нора, 2014: 92). Що в них є спільне? Вони обидва «дають можливість поглянути на тему, яку ми більше не переживаємо спонтанно» (Нора, 2014: 92). Его-історія інтелектуала, яким був Орлик, апробована в публікаціях, в яких зроблено спробу осягнути, яким був Орлик як учений. Сама постать ученого у новочасному розумінні, зазначає Паоло Россі, постала в Європі поміж кінцем XVI – початком XVII століття, коли повсюдно вживаним стає термін «наукова революція»: «W ciągu XVII w. zachodzi seria zmian: pojawiają się pierwsze instytucje naukowe i zaproponowany zostaje obraz nauki, który zawiera pewne elementy pozwalające nam uznać ją za „naszą”» (Rossi, 2001: 318–319). Орлик не вважав себе людиною науки, але став нею в еміграції. Мало сказати, що він «цікавиться всім» (Борщак, 1962: 320), хоча слушно Ілько Борщак виєкспонує багатогранність інтересів. Орлик за довгі роки самотності й поневірянь, ціною багатьох спроб прагне вибудувати стратегію. При цьому повертаючись до місця пам’яті, коли за участі Орлика вперше гетьманським урядом у переговорах «декларувалося визнання протекції Карла XII», а в тексті договору визнавалося, що «хай Україна» – буде вільним народом» (Смолій, 2016: 290).

Висновки

У щойно розшифрованому рукописі щоденника за 1726 рік можна засигналізувати кілька визначальних мотивів, які у своєрідний спосіб озвучують місця пам’яті гетьмана-вигнанця. Перший – Орлик постійно згадує Мазепу, пересвідчується в правоті свого попередника. Згадує також його освіченість, ерудицію. Батурин став Меккою для іноземних мандрівників, і гетьмана всі вони хвалили як найкультурнішу людину в Східній Європі. У світі знали, що він вибудував «вишукані банкетні зали, збройні приміщення, бібліотеку, усі кімнати, необхідні культурному та здоровому європейському джентльмену» (Розумний, 1960: 1).

Обрання Орлика на гетьманство – з огляду на смерть Івана Мазепи 21 вересня 1709 року в Бендерах – відбулося при активній підтримці і козацької еліти, і шведського короля Карла XII Густава. Рядки думи Мазепи «Жалься, Боже, України, що не в купі має сини» резонують у нотатках діаріуша і в 1726 році. Наступний мотив – дипломатичний. Орлик отримує датований 19 лютого 1726 року лист від короля Станіслава Лещинського, нав’язує контакти з королем,

стаючи гордістю еліти міста Салоніки. Звістка про отримання Орликом листа від польського короля в 1726 році швидко стала знаною в провінції, де гетьманові судилося прожити в напівзасланні довгих 12 років. Лист Лещинського до Орлика і відповідь гетьмана королеві – обидва уведені до діаріуша листи заслуговують на окреме текстологічне вивчення. Як заслуговує на видання і переклад текст его-документа за 1726 рік. Рік, коли до Орлика приходить розуміння фатальності в його долі. За словником «Софія-логос» доля – це «поняття-міфологема, яке виражає ідею детермінації як несвободи, неволі» (Аверинцев, 1999:165). Випадає додати міцніше сформулювання – таке як фатум (від лат. *Fatum*, від *fari* – говорити, римське божество призначення, те, що «сказав Бог», вислів невідворотної постанови Бога, в грецькій релігії уподібнюється до божеств, пов'язаних із людською долею, як наприклад, мойри (Religia, 2002: 7).

В діаріуші переживання Орлика від непевності накопичуються внаслідок багатьох подій: пандемія холери (спершу в малому містечку Салоніки помирає щодня 200 і більше, а в 1726 пандемія лютує в Стамбулі і Смирні), російська агресія, інформація про те, що діється в Україні – від мандрівників та із газет (французьких, голландських та англійських), які морським шляхам, часом із великим запізненням, діставалися до рук гетьмана), тривога про дружину, яка сама опікується дітьми і бідує, невпинна молитва гетьмана за їхнє здоров'я і життя. Бо ж помирає 10-річний Якуб, немовлям донька Катерина, а згодом, у розквіті сил і краси – і первістка Анастасія, осиротивши двох онуків: Карла (названого на честь Карла XII Густава) і Пилипа (на честь гетьмана). Тому й подибуємо вислів, який у тексті 1724 року довго не піддавався зрозумінню та перекладу, «*infectis rebus*», що означає «нічого не доконавши» (Żywoty, 1921: 63–66). У 1726-му гетьман усвідомив даремність обіцянок сильних світу, завагався в можливості реалізувати намір утворення антиросійської коаліції у світі, врешті з'єднатися з дружиною і родиною. З-поміж усіх переживань Орлика найбільш діткливою є тривога про родину та вісьмох дітей. Цей мотив є найбільш особистим, інтимним. Він у цілому діаріуші є домінантним, багато разів набуває різних барв та відтінків. Є ліричним, як тоді, коли замовляє служби за здоров'я дружини в усіх церквах у день свого шлюбу (з Анною Герцик у 1698-му), хоча залишиться у довічній розлуці з дружиною. Як і тоді, коли із запізненням, з листа від дружини дізнається, що найстарша донька Анастасія (дружина генерала Стенфліхта), народжує ще й донечку – про неї немає жодних свідчень ...

Всупереч найфатальнішим збігам Орлик не зламався, провадив свій діаріуш аж до 1731 року, нагадуючи сильним світу про Україну, тепер уже при допомозі сина Григорія. Про це свідчать і нотатки 1727-го, який розшифровую, і унікальні записи 1730 року (Соболь, 2007: 111–121).

Завершити хочеться рядками з книги Іова: «*Спитай лишень у давніх поколінь, і уважай на досвід предків <...>*» (Йов. 8. 8). Надія не гасне, що так неодмінно буде.

Література

1. Аверинцев С. (1999). Софія-Логос. Словник. Київ: «Дух і Літера».
2. Бовуа Д. (2004). «Щоденник» Пилипа Орлика: від міражу вигнанця до українського міфу. Переклад з французької Зої Борисюк (в:) Український археографічний щорічник. Нова серія. Випуск 8/9. Том 11/12, Видавництво М. П. Коць, Київ–Нью-Йорк. С. 322–345.
3. Боршак І. (1962). Пилип Орлик – людина. *Записки Наукового Товариства ім.Шевченка. Збірник на пошану Зенона Кузеля*. За ред. Володимира Янева, Париж–Нью-Йорк–Мюнхен–Торонто–Сідней 1962. Том CLXIX. С. 316–326.
4. Гетьманець М.(2003). Сучасний словник літературознавчих термінів. Харків: Веста.
5. Діярій. (1936). Діярій гетьмана Пилипа Орлика / Опрацював до друку Ян із Токар Токаржевський Карашевич. Варшава: Видання Українського Наукового Інституту.
6. Крупницький Б. (1937). Гетьман Пилип Орлик (1672–1742). Огляд його політичної діяльності. Варшава: Український Науковий Інститут.
7. Кузьменко В. (1997). Словник літературознавчих термінів. Київ: Український письменник.
8. Літературознавчий. (2007). Літературознавчий словник-довідник. Видання друге, виправлене, доповнене. Київ: Видавничий центр «Академія».
9. Łobodowski J. (1938). Książka o hetmanie Orliku. *Biuletyn Polsko-Ukraiński*. № 23 (262). S. 246.
10. Нора П. (2014). Теперішнє, нація, пам'ять. Переклад з французької Андрій Репа. Київ: Видавництво «Кліо».
11. Орлик П. (2006). Діярій подорожній. По землі Українській Польської держави. 1720–1723. *Орлик Пилип. Конституція, маніфести та літературна спадщина*. Вибрані твори. Київ: МАУП. С. 209–386.
12. Розумний Я. (1960). Ренесанс шкільництва й освіти в Україні Мазепинського періоду. Доповідь, виголошена на Мазепинській сесії НТШ і ОУПК в Торонто. *Наша мета*. Торонто. С. 1–8.

13. Rossi P. (2001). *Uczony. Człowiek baroku*. Pod red. Rosaria Villariego. Z włoskiego przełożyli: Bogumiła Bielańska, Monika Gurgul, Monika Woźniak. Warszawa: Świat książki. S. 315–344.
14. Святе. (2018). Святе Письмо Старого і Нового завіту. Переклад тексту о. Іван Хоменко, мовна редакція І. Костецький–В. Барка–М. Орест–Зеров. Співвидавці: видавництво отців Василіян «Місіонер», Українське Біблійне Товариство, Видавництво «Свічадо».
15. Смолій В. (2016), Степанков В., Чухліб Т. Дипломатія на «межі світу»: міжнародні відносини та зовнішня політика Української держави (XVII ст. – 1750-ті рр.). Посібник для університетів. Київ: Видавництво «AMENHOTEP».
16. Sobol W. (2018). Międzysłowiański przekład: polskojęzyczny diariusz Filipa Orlika (1672–1742) w tłumaczeniu na ukraiński. *Z polskich studiów slawistycznych. Literaturoznawstwo. Kulturoznawstwo. Folklorystyka*. Prace na XVI Międzynarodowy kongres slawistów w Belgradzie 2018. Poznań: Wydawnictwo naukowe UAM. S. 243–253. [in Polish].
17. Соболев В. (2007). Фрагмент дипломатії батька і сина Орликів. *Symbolae in honorem Stefan Kozak*. Warszawa: wydawnictwo Tyrsa. С. 111–121.
18. Соболев В. (2008). Слов'янська щоденникова проза і діаріуш Орлика. *Слов'янські обрії*. Доповіді до XIV Міжнародного Славістичного конгресу. Київ: НАН Країни, Український комітет славістів, Національна бібліотека імені В.І.Вернадського. С. 617–631.
19. Соболев В. (2013). Діаріуш Орлика. Проблеми текстології, палеографії, видання. Минск: «Право и экономика».
20. Соболев В. (2020). Антропология родинної пам'яті і філософія витривалості. *Studia Polско-Ukraińskie* / red. W.Sobol. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Tom 7. С. 13–28.
21. Upstone S. (2017) *Literary theory. A complete introduction*. London: Carmelite House.
22. Фромм Е. (2017). Мистецтво любові. Переклад з англійської Віри Кучменко. Харків: Видавництво «Клуб сімейного дозвілля».
23. Żywoty. (1921). *Żywoty sławnych mężów Korneliusza Neposa na podstawie tekstu «Czytanki łacińskiej» Aleksandra Frączkiewicza*, opracował Wiktor Kłak (1921). Przemysł: Książnica klasyków łacińskich.

References

1. Averyntsev, S. (1999). Sofia-Lohos [Sophia-Logos]. Slovnyk. Kyiv: «Dukh i Litera». [in Ukrainian]
2. Bovua, D. (2004). «Shchodennyk» Pylypa Orlyka: vid mirazhu vyhnantsia do ukrainskoho mifu [Pylyp Orlyk's "Diary": from the exile mirage to the Ukrainian myth]. Pereklad z frantsuzkoï Zoi Borysiuk (v:) Ukrainskyi

- arkheohrafichnyi shchorichnyk. Nova seriia. Vypusk 8/9. Tom 11/12, Vydavnytstvo M. P. Kots. Kyiv–Niu-York. S. 322–345. [in Ukrainian]
3. Borshchak, I. (1962). Pylyp Orlyk – liudyna [Pylyp Orlyk as a man]. Zapytsky Naukovoho Tovarystva im. Shevchenka. Zbirnyk na poshanu Zenona Kuzeli. Za red. Volodymyra Yaneva, Paryzh–Niu-York–Miunkhen–Toronto–Sidnei 1962. Tom CLXIX. S. 316–326. [in Ukrainian]
 4. Hetmanets, M. (2003). Suchasnyi slovnyk literaturoznavchykh terminiv [Modern dictionary of literary terms]. Kharkiv: Vesta. [in Ukrainian]
 5. Diiarii. (1936). Diiarii hetmana Pylypa Orlyka [Diary of Hetman Pylyp Orlyk] / Opratsiuvav do druku Yan iz Tokar Tokarzhevskiy Karashevych. Varshava: Vydannia Ukrainskoho Naukovoho Instytutu. [in Polish]
 6. Krupnytskyi, B. (1937). Hetman Pylyp Orlyk (1672–1742). Ohliad yoho politychnoi diialnosti [Hetman Pylyp Orlyk (1672–1742). An outline of his political activities]. Varshava: Ukrainskiy Naukovy Instytut. [in Polish]
 7. Kuzmenko, V. (1997). Slovnyk literaturoznavchykh terminiv [Dictionary of literary terms]. Kyiv: Ukrainskiy pysmennyk. [in Ukrainian]
 8. Literaturoznavchyi. (2007). Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk [Dictionary and reference book of literary terms]. Vydannia druhe, vypravlene, dopovnene. Kyiv: Vydavnychiy tsentr «Akademiia». [in Ukrainian]
 9. Łobodowski, J. (1938). Książka o hetmanie Orliku. Biuletyn Polsko-Ukraiński. № 23 (262). S. 246. [in Polish]
 10. Nora, P. (2014). Teperishnie, natsiia, pamiat [The present, the nation, and the memory]. Pereklad z frantsuzkoï Andrii Riepa. Kyiv: Vydavnytstvo «Klio». [in Ukrainian]
 11. Orlyk, P. (2006). Diiarii podorozhnii. Po zemli Ukrainskii Polskoï derzhavy. 1720–1723 [Travel diary. On the Ukrainian lands of the Polish state. 1720–1723.]. *Orlyk Pylyp. Konstytutsiia, manifesty ta literaturna spadshchyna*. Vybrani tvory. Kyiv: MAUP. S. 209–386. [in Ukrainian]
 12. Rozumnyi, Ya. (1960). Renesans shkilnytstva y osvity v Ukraini Mazepynskoho periodu [The Renaissance of schooling and education in Ukraine of the Mazepa period]. Dopovid, vyholoshena na Mazepynskii sesii NTSh i OUPK v Toronto. *Nasha meta*. Toronto. C. 1–8. [in Ukrainian]
 13. Rossi, R. (2001). Uczony. Człowiek baroku. Pod red. Rosaria Villariego. Z włoskiego przełożyli: Bogumiła Bielańska, Monika Gurgul, Monika Woźniak. Warszawa: Świat książki. S. 315–344. [in Polish]
 14. Sviatē. (2018). Sviatē Pysmo Staroho i Novoho zavitu [The Holy Scriptures of the Old and New Testaments]. Pereklad tekstu o. Ivan Khomenko, movna redaktsiia I. Kostetskyi-V. Barka-M. Orest-Zerov. Spivvydavtsi: vydavnytstvo ottsiv Vasyliian «Misioner», Ukrainske Bibliine Tovarystvo, Vydavnytstvo «Svichado». [in Ukrainian]
 15. Smolii, V. (2016), Stepankov V., Chukhlib T. Dyplomatiia na «mezhi svi-tu»: mizhnarodni vidnosyny ta zovnishnia polityka Ukrainskoï derzhavy

- (XVII st. – 1750-ti rr.) [Diplomacy on the "border of the world": international relations and foreign policy of the Ukrainian state (the 17th century – the 1750s)]. Posibnyk dlia universytetiv. Kyiv: Vydavnytstvo «AMEN-NOTER». [in Ukrainian]
16. Sobol, V. (2018). Międzysłowiański przekład: polskojęzyczny diariusz Filipa Orlika (1672–1742) w tłumaczeniu na ukraiński. Z polskich studiów slawistycznych. Literaturoznawstwo. Kulturoznawstwo. Folklorystyka. Prace na XVI Międzynarodowy kongres slawistów w Belgradzie 2018. Poznań: Wydawnictwo naukowe UAM. S.243–253. [in Polish]
 17. Sobol, V. (2007). Fragment dyplomacji ojca i syna Orlykiv [A fragment of the diplomacy of Orlyk and his son]. *Symbolae in honorem Stefan Kozak*. Warszawa: wydawnictwo Tyrsa. S. 111–121. [in Polish]
 18. Sobol, V. (2008). Slovianska shchodennykova proza i diariush Orlyka [Slavic diary prose and Orlyk's diary]. *Slovianski obrii*. Dopovidi do XIV Mizhnarodnoho Slavistichnoho konhresu. Kyiv: NAN Ukrainy, Ukrainyskyi komitet slavistiv, Natsionalna biblioteka imeni V.I. Vernadskoho. S. 617–631. [in Ukrainian]
 19. Sobol, V. (2013). Diariush Orlyka. Problemy tekstolohii, paleohrafii, vydannia. [Orlyk's Diary: problems of tekstology, paleography, and publishing]. Minsk: «Pravo i ekonomika». [in Ukrainian]
 20. Sobol, V. (2020). Antropolohiia rodynnoi pamiaty i filosofiia vytryvalosti [Anthropology of family memory and philosophy of endurance]. *Studia Polsko-Ukraińskie* / red. W.Sobol. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Tom 7. S.13–28. [in Ukrainian]
 21. Upstone, S. (2017) Literary theory. A complete introduction. London: Carmelite House.
 22. Fromm, E. (2017). Mystetstvo liubovi [The art of loving]. Perekład z anhliiskoi Viry Kuchmenko. Kharkiv: Vydavnytstvo «Klub simeinoho dozvillia». [in Ukrainian]
 23. Żywoty sławnych mężów Korneliusza Neposa na podstawie tekstu «Czytanka łacińskiej» Aleksandra Frączkiewicza, opracował Wiktor Kłak (1921). Przemyśl: Książnica klasyków łacińskich. [in Polish]

УДК 82'01 9 (477)

Світлана Бойко

ORCID: 0000-0002-0541-0215

ЄВРОПЕЙСЬКІ ПОЕТИКИ ТА ЕМБЛЕМАТИЧНІ ТЕКСТИ ЯК ХУДОЖНЬО-ТЕОРЕТИЧНІ ПІДВАЛИНИ УКРАЇНСЬКОЇ БАРОКОВОЇ ЕПІГРАМИ

Дослідження засвідчує, що велика кількість літературних творів XVII ст. демонструють вплив емблеми на формування символічного уявлення, влаштованого таким способом, щоб відкривати істину імпліцитно або експліцитно в послідовному розміщенні елементів. Середньовічна зацікавленість символом й алегорією спонукала появу “empresas” – символічних малюнків, які стали модними в європейському придворному світі XV ст. Вважалося, що емблема має здатність сповіщати істину розумові більш безпосередньо, ніж за допомогою слів, відображаючись у ньому, доки погляд блукає символічними деталями емблеми. Чимало поетичних образів (словесних емблематичних кодів) XVII століття походять від знаних емблем, які були засобами сприйняття, тлумачення та відкриття світу Біблії для барокового читача.

Ключові слова: алегорія, барокова література, емблематична література, емблематична поезія, поетика, символ.

Svitlana Boiko. EUROPEAN POETICS AND EMBLEMATIC TEXTS AS AN ARTISTIC AND THEORETICAL FOUNDATION OF UKRAINIAN BAROQUE EPIGRAMS

The following research provides evidence that a large number of 17th-century literary works showed the influence of the emblem on the formation of symbolic representation, arranged to reveal the truth implicitly or explicitly through the sequential placement of the elements. The medieval interest in symbol and allegory led to the appearance of “empresas” – symbolic pictures that became fashionable at the royal courts of Europe in the 15th century. It was believed that the emblem could communicate truth to the mind more directly than with the help of words. It was reflected in the mind, while the person’s gaze wandered through the symbolic details of the emblem. Many poetic images (verbal emblematic codes) of the 17th century

come from well-known emblems, which were means of perceiving, interpreting, and opening the world of the Bible to the Baroque reader.

Key words: allegory, Baroque literature, emblematic literature, emblematic poetry, poetics, symbol.

Вступ

У процесі «трансплантації», за влучним формулюванням Дмитра Наливайка, європейських поетик і систем віршування «в українську літературу перебудовуються традиційні середньовічні жанри» (Наливайко, 1988: 114). До певного часу, за якісною освітою, українські (як і польські) спудеї мандрували до єзуїтських колегіумів, а часом і далі, до західноєвропейських університетів. Однак, як зазначає в своїй монографії львівський дослідник української латиномовної літератури, Мирослав Трофимчук, – «20–30-ті роки XVII ст. кардинально змінили культурну ситуацію в Україні» (Трофимчук, 2014: 251). Адже саме в цей час (1632 року) була заснована Києво-Могилянська академія, що природним чином спричинилося до створення цілої низки вітчизняних лекційних та практичних курсів і підручників з філософії, теології, риторики та, звичайно – поезики. Спираючись на найвагоміші, на той час, розробки у цьому напрямку, переважно на трактат «Про поетичне мистецтво» Марка Джеронімо Віді (1527) та популярний у всій Європі підручник «Poetices libri septem» (з лат. Сім книжок поезії) (1561), Юлія Цезаря Скалігера, а також на посібник Якова Понтана «Поетичні настанови» від 1600 року, викладачі поезики у новоствореній колегії, за європейською традицією, посилались ще й на античні джерела, зокрема на праці Аристотеля чи Горация. На кожний навчальний рік створювались нові й нові рукописні курси з поезики, «У бібліотеках Києва та Львова зберігаються тридцять поетик XVII–XVIII ст., ідентифіковані дослідниками як українські» (Циганок, 2012: 87). «Більшість із цих рукописних курсів, – як стверджує М. Трофимчук, – мають барокові розбудовані титули, насичені античною, інколи Біблійною топікою, а декотрі мають прості раціональні назви» (Трофимчук, 2014: 252). Серед них найвідомішими є «Institutio poetica ad mentem huius aevi inchoata Anno Domini 1678» (Наука поезики для мислі цього віку, почата Року Божого 1678), «Idea artis poeseos ad usum et institutionem studiosae iuventuti Roxolanae <...> Laurentio Horka <...> anno 1707» (Ідея поетичного мистецтва, виголошена для користі та навчання студентської молоді Роксоланії <...> Лаврентієм Горкою року 1707),

і, звичайно, відомий курс Теофана Прокоповича «De arte poetica libri <...> Domini 1705» та «Fons Castalius in duplices rivulos <...> anno Domini 1685» (Касталійське священне джерело, поділене та пущене двома ручаями <...> року Божого 1685». Зокрема, в останньому «наявний матеріал про силабічне віршування, чого, не побачимо у жодній з нормативних поетик авторів Західної Європи, які були прототипами для київських викладачів» (Трофимчук, 2014: 254).

Результати дослідження

Слід зазначити, що барокова доба (і в Україні також) характеризується так званим емблематичним світосприйняттям, при якому реальний (об'єктивний) світ усвідомлюється як багатогранна система глибинних значень та символів, «дешифрування» яких відкриває шлях до духовного, до пізнання божественної істини. «Вважалося, що емблема має здатність сповіщати істину розумові більш безпосередньо, ніж за допомогою слів, відображаючись у ньому, доки погляд блукає символічними деталями емблеми. Так, єзуїти використовували емблему, як могутній інструмент навчання. Тим більше, що для освіченої людини всесвіт здавався зітканим з емблем» (Levchenko, 2020: 64).

Найвідоміший український дослідник зорової поезії Микола Сорока, зокрема, наголошує, що «особливо популярними в добу бароко були збірники емблем, такі як «Emblematum liber» (Книга емблем) Андре Альціато (1531), що містила 103 емблеми і перевидавалася 170 разів», а також «Amorum emblemata» (Емблеми любові) (1608), «Amoris divini emblemata» (Емблеми божественної любові) (1615) Отто Веніуса, «Pia desideria» (Благочестиві жадання) єзуїта Германія Гуго (1624), «Typus mundi» (Типовий світ) (1627), укладених поетами єзуїтської орденської школи в Антверпені, «Emblems» (1635) англійського поета Франсиса Кверлза та інших (пер. назв з лат. Б. С.) (Миненко, 2010: 206). Дослідники вважають, що суттєвий вплив на українську епіграматичну, зокрема емблематичну, поезію справила збірка німецького філолога Йоахіма Камерарія «Symbolorum et emblematum» (Символи та емблеми) (1590). Таким чином, автори українських барокових поетик мали собі за взірць багатий досвід європейських колег-попередників. Узявши за основу славетний твір Андреа Альціати з його емблематичною «тріадою» («inscriptio» – напис, заголовок; «subscriptio» – розгорнутий підпис, – епіграма; та «pictura» – картинка-ілюстрація), створює «одну з найперших

класифікацій зорової та емблематичної поезії в Україні <...> професор Києво-Могилянської академії Митрофан Довгалецький, автор поетики «Hortus Poeticus» («Сад поетичний», 1736–1737)» (Соболь, 2013: 229).

Цікавим є те, що, як стверджує більшість дослідників емблематичної та візуальної поезії в Україні (І. Ісіченко, В. Кречетень, Ю. Миненко, Д. Наливайко, В. Соболь, О. Солецький, М. Сорока, Д. Чижевський та інші), найпершими вітчизняними емблематичними поезіями були геральдичні та епітафіальні поезії. Видатний представник харківської медієвістичної школи, Леонід Ушкалов з цього приводу зазначає, що «українська емблематична поезія розвивалася здебільшого на ґрунті церковно-релігійному. Коли ж ідеться про світське письменство, то за найповажніший її ґатунок слід уважати поезію геральдичну» (Ушкалов, 2006б: 35).

Першою «гербовою» поезією на вітчизняних теренах став вірш Герасима Смотрицького «Похвала на герб князів Острозьких» (1581), вміщена в якості реквізиту-заставки в «Острозькій Біблії». Прикметно те, що дана епіграма вважається першою поезією написаною книжною українською (а не польською чи латиною). З тих пір було створено численні авторські та анонімні «гербові» емблеми на «клейноти» шляхетних родів (як от на «Дом Могилов» або «панов Балабанов» чи «Их милостей панов Желиборських» і тому подібне). Здавалось би, що може бути нуднішим за стандартного змісту чотири-шести-восьмивірші з усталеною римою, на кшталт «цноти – клейноти». Але часом подибуємо твори, що вишукано і дотепно, в найкращих європейських традиціях, «розшифровують» потаємний сенс герба-картинки, вживаючи при цьому досить вдалі рими. Таким прикладом міг би бути реквізитно-посвятний вірш на герб Ясинських в рукописній книжці Івана Величковського «Зегар з полузегарком» (1690), одній з двох, піднесених в дарунок митрополиту Варлааму Ясинському:

*Лунà, гдѣ нам ущербна зрится, в той час свѣише
Єст свѣтлѣйша, єст кру́гла, єст вполнѣ и лишше.
Прѣто лунà єст ко́лом бо́льшым, а звѣзд па́рка,
Пѣвне, сут то мѣнише колка до зегарка,
Стрѣла зась єст то индекс годѣны являти –
І так мѡжем Ясинских гѣрб зегаром звати.* (Величковський, 1972: 39).

До справжніх шедеврів на загальному тлі геральдичних українських епіграм можна сміливо віднести вірш на герб Запорозького

козацького війська, що був включений до доволі об'ємного декламаційного (аж на 19 спудеїв) твору Касіяна Саковича «Вършѣ на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного, гетмана войска <...> Запорозкого», написаний 1622 року. Герб містить стилізоване зображення козака з мушкетом на плечі, і як зазначає І. Ісіченко, «брак символічних образів на гербі стимулює концентрування уваги <...> на лицарських подвигах козаків» (Ісіченко, 2011: 357). Козака поет величає «рицером» :

*Который ото готов ойчизнѣ служитьи,
За волность єи и свой живот положитьи.*
(Ісіченко, 2011: 356).

До тих же емблематичних віршів, Микола Сорока, в своїй класифікації зорової поезії, відносить епітафії (надгробні надписи), послугуючись аналогією з античними стелами. І дійсно, на думку дослідниці фунеральної поезії в Україні, Ольги Циганок, до тепні епітафії доби Відродження цитувались і наслідувались поетами вітчизняного бароко досить часто. Так «в українських курсах (у 18 поетиках, тобто більш ніж у кожній другій із збережених!) була епітафія якомусь учителеві граматики:

*Вивчив граматику я, й багатьох навчив за ті роки,
Провідмінати, однак, слова «могила» не зміг»*
(Циганок, 2012: 87).

Даний вірш приписується фламандському філологу Іоанну Деспавтерію Нінівіті (Despauterius Ninivita 1480–1520). Втім, далеко не всі барокові українські епітафії є емблематичними, і зовсім не тому, що більша частина їх не пов'язана з жодною картинкою чи стеллою. Однак, дійсним зразком емблематики у цьому жанрі можна назвати «анонімний» вірш «Герби і трени при гробѣ <...> отца и пастыра Кирила Сильвестра Косова». Наведемо досить промовистий уривочок, доречі, під картинкою, де смерть тримає пісковий годинник, висипаючи пісок на стилізовану «могилу»:

*«Земля-сь и в землю пойдеш», – потрясает
Клещидру, жизни годину кончает.
Не льта, цноти пѣском поличила,
Пѣску не стало, смерть льта скончила.*

*Нелѣтостива з толь ся називает,
Не лѣта, цноти пѣском же зличает <...>* (Укр. поезія, 1992: 67).

Неймовірно цікавим є не лише «декодування» доволі складної емблеми, але й гра слів «нелѣтостива» («немилосердна» – з польської) і «не лѣта...».

Крім того київський дослідник Віктор Андрушко висуває досить аргументовану гіпотезу щодо приналежності вищенаведеної епіграми перу Івана Величковського (Андрушко, 2012: 255). І це цілком може бути з огляду на емблематичну глибину та гру слів варту рівня поезій пресвітера Іоана Величковського.

Класичними емблематичними епіграмами можна вважати вірші до священних зображень (ікон). У того ж Івана Величковського є підбірка «Вѣрши на Євангеліє для иконописцов» де послідовно розміщені двовірші на епізоди життя Спасителя в чотирьох Євангеліях від народження до хресної смерті, воскресіння, вознесіння і другого пришествя при кінці сього світу (всього 64 емблематичних епіграми, свого роду «словесні ікони» достатньо яскраві, щоб візуалізувати в уяві описувані події без допомоги традиційного компонента емблеми (згідно з Альціато), – «pictur'и»).

Варто відмітити також, що все розмаїття вітчизняних творів у жанрі епіграми (переважно релігійного, дидактичного, часом панегіричного чи викривального змісту) можна віднести до зразків так званого «високого бароко», що створювалось едукованою духовною елітою в основному трьома мовами: книжною українською, церковнослов'янською та польською (або польсько-латинським макаронічним міксом).

Висновки

Отже, епіграма, зародившись в античній Греції (Симонід Кеоський, Платон, Аристотель), отримавши суттєвий розвиток у давньоримській поетичній спадщині (Марціал I ст. н. ери), серйозно вплинула на розквіт даного жанру в середньовічній та ренесансній віршовій культурі, а через ґрунтовні теоретико-поетичні праці європейських поетів Ю. Ц. Скалігера, М. Дж. Віди, Ф. Сідні та інших була органічно засвоєна бароковою добою і набула глибокого метафізичного християнського звучання. При цьому, епіграма (в класичному прояві), протягом всіх етапів свого розвитку лишалася стислою, змістовною, дотепною (часом ущипливою) і чітко структурованою. Візуалізація

поетичного образу у вигляді фігурної чи курйозної епіграми як, власне й емблематичний спосіб поетизування, не будучи, насправді виключно бароковими винаходами (подібні зразки подибуємо навіть у архаїчну доеллінську добу), все ж стали визначальними маркерами даного часу в європейських літературах. Квінтесенцією емблематики на барокових теренах стає збірка «Emblemata» італійського поета Андреа Альціато (1492–1550). Названа книга перевидавалась більше 170 разів у різних країнах і стала дороговказом для барокових (і не тільки) поетів-епіграматистів як на західноєвропейських обширах, так і в східноєвропейських країнах таких, як Польща й Україна.

Вітчизняна література долучила до світової скарбниці «малого» барокового жанру, окрім певної кількості класичних епіграматичних творів (книжною українською, польською, церковнослов'янською, латиною), також яскраві вишукані зразки візуальної (зорової), зокрема, курйозної та емблематичної поезії. Серед таких українських барокових авторів варто назвати Варлаама Ясинського, Данила Братковського, Івана Величковського, Дмитрія Туптала та інших, а також багато цікавих епіграматичних зразків досі вважаються «анонімними».

Серед вітчизняних медієвістів, що досліджували ті чи інші аспекти епіграматичної поезії слід щонайперше назвати В. Колосову, В. Крекотня, Д. Наливайка, В. Соболя, М. Сороку, О. Солецького, М. Сулиму, О. Ткаченко, а також, безперечно, Д. Чижевського (хоч його твори були написані та вперше видані за кордоном) та багато інших, чії праці можуть стати фундаментальною базою для подальших історико-літературних та теоретичних студій.

Література

1. Андрушко В. (2012), Гатальська С. Невідомий поет Іван Величковський: Новий вимір традиційної української поезики. *Дух і літера*. № 24. С. 251–271.
2. Величковський І. (1972). Твори. Київ: Наукова думка.
3. Зосімова О. (2005). Своєрідність художнього втілення ідеї *Vanitas* в українській бароковій епіграмі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Харків. № 666. Вип. 45. С. 46–50.
4. Зосімова О. (2007). Мотив “марного марнот” в українській поезії другої половини XVII – початку XVIII століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література”. Харків.
5. Зосімова О. (2013). Мотив *Vanitas* в українській та англійській бароковій епіграмі. *Наукові записки Харківського національного педагогічного*

- університету ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство». Харків: ППВ «Нове слово». Вип. 4 (76). Ч. I. С. 70–85.
6. Ісіченко Ігор, Архієпископ. (2011). Історія української літератури : епоха Бароко (XVII–XVIII ст.). Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Львів.
 7. Миненко Ю. (2010). Емблематичний та панегіричний струмені української геральдичної поезії. *Вісник Житомирського державного університету. Серія «Філологічні науки»*. Вип. 51. Житомир, 2010. С. 206–208.
 8. Наливайко Д. (1988). Бароко європейське, бароко українське. *Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність*. Київ: Дніпро. С.113–155.
 9. Соболев В. (2013). Відчуття в українській бароковій літературі (на прикладі зорової поезії). *Волинська філологічна: текст і контекст*. Вип. 16. С. 229–243. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vftk_2013_16_24.
 10. Трофимук М. (2014). Латиномовна література України XV–XIX ст.: жанри, мотиви, ідеї: монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка.
 11. Українська. (1992). Українська поезія. Середина XVII ст. / Упор. В.І. Крекотень, М.М.Сулима. Київ: Наукова думка.
 12. Ушкалов Л. (2006). Ідеї та форми української барокової поезії. *Ушкалов Л. Есеї про українське бароко*. Київ: Факт – Наш час. С. 20–80.
 13. Циганок О. (2012). Епітафії Марціала в українських поетиках та риториках XVII – першої половини XVIII ст.: деякі особливості і шляхи рецепції. *Українське літературознавство*. Вип. 75. С. 86–93. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/UI_2012_75
 14. Levchenko N. (2020)., Liamprekht O., Zosimova O., Varenikoba O., Boiko S. Emblematic Literature as a Form of Biblical Hermeneutics. *Amazonia Investiga*, 9(32), 61–69. <https://doi.org/10.34069/AI/2020.32.08.7>

References

1. Andrushko, V. (2012), Hatalska, S. Nevidomyi poet Ivan Velychkovskyi: Novyi vymir tradytsiinoi ukrainskoi poetyky [The Unknown Poet Ivan Velychkovskyi: A New Dimension of Traditional Ukrainian Poetics]. *Dukh i litera*. № 24. S. 251–271. [in Ukrainian]
2. Velychkovskyi, I. (1972). *Tvory* [Works]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
3. Zosimova, O. (2005). Svoieridnist khudozhnoho vtillennia idei Vanitas v ukrainskii barokovii epigrami [Special features of the artistic interpretation of the idea of Vanitas in the Ukrainian Baroque Epigram]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriiia «Filolohiia»*. Kharkiv. № 666. Vyp. 45. S. 46–50.
4. Zosimova, O. V. (2007). Motyv “marnota marnot” v Ukrainiskii poezii druhoi polovyny XVII – pochatku XVIII stolittia [The motif “vanitas vanitatum”

- in Ukrainian poetry of the second half of the 17th – the early 18th century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv: Skovoroda KhNPU [in Ukrainian].
5. Zosimova, O. V. (2013). *Motyv Vanitas v ukrainskii ta anhliiskii barokovii epihrami* [Motif *Vanitas* in the Ukrainian and English Baroque Epigram]. *Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. H. S. Skovorody. Seriiia «Literaturoznavstvo»*. Kharkiv: PPV «Nove slovo». Vyp. 4 (76). Ch. I. S. 70–85.
 6. Isichenko Ihor, Arkhyiepyskop. (2011). *Istoriia ukrainskoi literatury: epokha Baroko (XVII–XVIII st.)* [History of Ukrainian literature: The Baroque epoch (the 17th – 18th centuries)]. *Navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchykh navchalnykh zakladiv*. Lviv. [in Ukrainian]
 7. Mynenko, Yu. (2010). *Emblematychnyi ta panehirychnyi strumeni ukrainskoi heraldychnoi poezii* [Emblematic and panegyric trends in Ukrainian heraldic poetry]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu. Seriiia «Filolohichni nauky»*. Vyp. 51. Zhytomyr, 2010. S. 206–208. [in Ukrainian]
 8. Nalyvaiko, D. (1988). *Baroko yevropeiske, baroko ukrainske* [European Baroque, Ukrainian Baroque]. *Nalyvaiko D.S. Spilnist i svoieridnist*. Kyiv: Dnipro. S.113–155. [in Ukrainian]
 9. Sobol, V. (2013). *Vidchuttia v ukrainskii barokovii literaturi (na prykladi zorovoi poezii)* [Senses in Ukrainian Baroque literature (on the visual poetry example)]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*. Vyp. 16. S. 229–243. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vftk_2013_16_24. [in Ukrainian]
 10. Trofymuk, M. (2014). *Latynomovna literatura Ukrainy XV–XIX st.: zhanry, motyvy, idei* [Latin literature in Ukraine in the 15th – 19th centuries: genres, motives, ideas]: monohrafiia. Lviv: LNU imeni Ivana Franka. [in Ukrainian]
 11. Ukrainska. (1992). *Ukrainska poeziia. Sredyna XVII st.* [Ukrainian poetry. The middle of the 17th century] / Upor. V.I. Krekoten, M.M.Sulyma. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
 12. Ushkalov, L. (2006). *Idei ta formy ukrainskoi barokovoi poezii* [Ukrainian Baroque poetry ideas and forms]. *Ushkalov L. Esei pro ukrainske baroko*. Kyiv: Fakt–Nash chas. S. 20–80. [in Ukrainian]
 13. Tsyhanok O. (2012). *Epitafii Martsiala v ukrainskykh poetykakh ta rytoryka XVII – pershoi polovyny XVIII st.: deiaki osoblyvosti i shliakhy retseptsii* [Martial's epitaphs in Ukrainian poetics and rhetoric of the 17th – first half of the 18th century: some features and ways for reception]. [Elektronnyi resurs]. *Ukrainske literaturoznavstvo*. Vyp. 75. S. 86–93. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/UI_2012_75 [in Ukrainian]
 14. Levchenko, N. (2020), Liamprekht, O., Zosimova, O., Varenikoba, O., Boiko, S. Emblematic Literature as a Form of Biblical Hermeneutics. *Amazonia Investiga*, 9(32), 61-69. <https://doi.org/10.34069/AI/2020.32.08.7>

Тетяна Гетц

«КЛЮЧ РОЗУМІННЯ» ІОАНИКІЯ ГАЛЯТОВСЬКОГО: ГЕРМЕНЕВТИКА НАЗВИ І ТЕОРІЯ ЧОТИРЬОХ ЗМІСТОВИХ ВИМІРІВ ТЕКСТУ

Учені-медієвісти сучасності активно звертаються до вивчення теорій біблійної герменевтики, що застосовувалися представниками ораторської прози бароко. Актуальність статті полягає в тому, що сама назва збірки проповідей Іоанікія Галіатовського «Ключ розуміння» аналізується як частовідтворюваний у теоретико-риторичній традиції герменевтичний символ. Увагу зосереджено на інтерпретаційних маневрах автора, який, апелюючи до старо- і новозавітних топосів зі стрижневим словом «ключ», вводить завдяки новому контексту власні прочитання символу.

Ключові слова: символ, герменевтика, проповідь, риторика, топос.

Tetiana Getz. “KEY TO UNDERSTANDING” BY IOANYKII GALIATOVSKYI: HERMENEUTICS OF THE TITLE AND THEORY OF FOUR SEMANTIC LEVELS OF THE TEXT

Modern medieval scholars frequently turn their attention to the study of theories of biblical hermeneutics, which were used by the representatives of Baroque oratorical prose. The topicality of the article consists in the fact that the title of the sermon book by Ioanykii Galiatovskyi “Key to Understanding” itself is analyzed as a hermeneutical symbol.

The purpose of the study is to show the stages of the deciphering of this symbol. Firstly, the author introduces its literal meaning: he depicts the key to the door on the cover engraving. Right here, in the engraving, is represented one of the biblical topoi, which opens an allegorical interpretation of the image.

Our task is to show which stylistic devices were used by Ioanykii Galiatovskyi to offer more and more new semantic levels of the main symbol. To achieve this goal, the following methods were used: descriptive, comparative and historical, hermeneutic, and topos research method.

As a result, it has been found that in his interpretation of the symbol of the ‘key’, the author of the book was guided by the versions, given in the Bible and traditionally explained by the representatives of biblical hermeneutics.

Special attention has been paid to the hermeneutic theory of the four semantic levels of the sacred text. It can be concluded that the theory was not only supported, but also actively used in practice by Ioanykii Galiatovskiyi, his predecessors, and followers. During the Baroque period, this theory gained popularity in rhetorical treatises. The authors of Baroque rhetoric books presented the theory of biblical hermeneutics of the four possible levels of reading the text to help the preachers in compiling homilies.

Key words: symbol, hermeneutics, sermon, rhetoric, topos.

Вступ

1994 року побачила світ робота Леоніда Ушкалова «Світ українського барокко. Філологічні етюди» (Ушкалов, 1994). Саме це дослідження одне з перших серед сучасних студій із медієвістики відтворювало рядки першого «Казаня на Воскресеніє Господне» Іоанікія Галятовського про «*Чворакій <...> сенс в Писмѣ Святѣмъ: литералный, моралный, аллегоричный и анагогичный*» (пам'ятаємо, звичайно, і розвідку 1975 р. Костянтина Біди) (Галятовський, 1659: 83; Біда, 1975: LXV). За тих часів, коли переважна більшість його колег-сучасників продовжувала послуговуватись порівняльно-історичним та описовим методами, Леонід Ушкалов акцентував увагу на біблійній герменевтиці, і як вченні, що представлене текстами української барокової літератури, і як методологічній стратегії, яка допомагає в осягненні письменницького доробку бароко. Відтоді згадана цитата відтворювалась і продовжує активно відтворюватись у численних барокових студіях, а дослідження з біблійної герменевтики стають більш масовими і розгалуженими.

Наталія Левченко, для якої Леонід Ушкалов був науковим керівником кандидатської роботи і консультантом докторської, уже довгі роки є дослідницею, котра долучилась до справи вчителя. Власне, саме їй і належить одна з найсвіжіших монографій в означеній царині – «Біблійна герменевтика в давній українській літературі» (Левченко, 2018). Перший розділ цієї роботи, як і належить науковому дослідженню, подає достатньо вичерпну картину в історичному і сучасному зрізі про стан студій із біблійної герменевтики (Левченко, 2018: 14–65).

В означеній тематиці я теж не є неофітом. Дозволю собі згадати, що третій розділ моєї кандидатської роботи – «Ключ розуміння» Іоанікія Галятовського як явище риторичної культури бароко» – було присвячено аналізу герменевтичних стратегій як самого

Іоанікія Галятовського, так і його сучасників та послідовників, окрім того, окремо висвітлювались етапи становлення герменевтичного вчення про чотири смислові виміри Святого Письма (Левченко, 2003: 78–102).

Перш ніж перейти до аналізу предмета нашого дослідження, думаю, доречним буде звернення до найсвіжіших наукових розвідок, в яких представлена актуальна для Іоанікія Галятовського теорія трактування Святого Письма. Власне, мова буде йти про дві докторські роботи, уже згадану дисертацію Наталії Левченко та дослідження Світлани Сухаревої, а також монографію Наталії Яковенко (Левченко, 2018; Сухарева, 2016; Яковенко, 2017). Акцентуємо увагу на поглядах дослідниць щодо використаного Іоанікієм Галятовським чотиривимірної підходу до розуміння біблійних текстів.

Наукові зусилля Світлани Сухаревої дозволю собі продемонструвати просто обмежившись великою цитатою, навмисне великою, аби уникнути звинувачень, що вона вилучена з контексту: «На початку гомілетичної науки автор безапеляційно зазначив, що кожна з проповідей повинна черпати своє багатство зі Святого Письма, інакше це було б не проповідництво, а моралізаторський твір з імітацією християнських цінностей та ідеалів. До біблійної герменевтики він долучив патристичні зразки повчань, літургійні традиції, догмати й гімни. Галятовський виокремив три основні частини проповіді: ексордіум, нарацію та конклюдію. Він радив проповідникам в інтерпретації Св. Письма дотримуватися традиційних чотирьох сенсів: літерального, морального, алегоричного й аналогічного, а також указував на значну роль ампліфікації, за допомогою якої можна розширити проповідь, використовуючи з цією метою приклади, порівняння, крилаті вислови, синонімічні звороти тощо. Можемо стверджувати, що своєю гомілетичною наукою Йоанікій Галятовський вивів вітчизняне проповідництво, у тому числі й польськомове, на літературну колію розвитку, водночас зробивши незрівняний внесок у його жанрову ідентифікацію» (Сухарева, 2016: 123). Зазначу, що не змогла досягнути ані зміст цієї цитати, ані логіку викладу.

Йдемо далі... Наталія Яковенко, на мій погляд, теж не змогла презентувати себе як фахівець із біблійної герменевтики. Отже, наступна цитата саме з нової книги відомої історикині: «В українському богослов'ї схему чотирьох сенсів при тлумаченні Святого Письма уперше застосував, на думку Мажанни Кучинської, Кирило Транквіліон Ставровецький у «Євангелії Учительній» 1619 р., хоч <...> про його новаторство можна судити лише гіпотетично, бо гомілії решти

адептів «латинських басней» першої половини – середини XVII століття до нас не дійшли. У Галятовського застосування квадриги постає як звичне, проте за браком інших гомілетичних текстів важко судити, чи це вже входило до повсякденних практик екзегези, чи далі являло собою певну екзотику. На друге, зокрема, опосередковано натякає те, що в одній із проповідей 1659 р. він «роз'яснює» своїм слухачам/читачам, про що йдеться <...>» (Яковенко, 2017: 275).

Зробити припущення, що серед сучасників Галятовського звернення до «квадриги» становило «певну екзотику» можна було лише в таких випадках: по-перше, якщо не вдаватися до поглибленого прочитання текстів і, по-друге, за умови ігнорування наукових розробок своїх українських колег. Що, власне, і демонструє шановна дослідниця. Скажімо, до доробку Леоніда Ушкалова історикinia звертається лише раз, а саме, аналізуючи «монаший етос», пропонує познайомитись із більш широким висвітленням цього питання в роботі «Світ українського барокко. Філологічні етюди», та й ту, за дивним збігом обставин, забуває вказати у своїй бібліографії (Яковенко, 2017: 186, 509). Описуючи друге видання «Ключа розуміння» (Львів, 1663), не звертається до оригіналу, бо як інакше пояснити той факт, що шановна дослідниця не помітила наступне: ця публікація нагадує конволют, де під однією обкладинкою практично дві книги, кожна зі своєю пагінацією сторінок, із окремими блоками проповідей і окремими гомілетичними розділами. В описові згадано лише розділ гомілетики «Наука короткая, albo способ зложеня казаня» (із «Казань, приданых <...>» 1660), ще й помилково стверджується, що він «розширений за рахунок введення взірців жалобної проповіді» (ці схематичні зразки погребових казань були вже представлені в першому виданні «Ключа» 1659 р., а тут відтворювалися вже вдруге і не в цьому розділі), натомість шановна дослідниця загубила два інші розділи гомілетики: «Наука, albo способ зложеня казаня» та «Наука, albo способ зложеня казанья на погребѣ» (відтворювалися за першим виданням «Ключа» 1659) (Яковенко, 2017: 64). Також не відповідає дійсності твердження Наталії Яковенко про третє видання 1665 р.: «до львівського видання Галятовський додав дві гомілії на вчм Георгія» (Яковенко, 2017: 42). Ці проповіді були вже представлені в «Казанях, приданых <...>», а в цій публікації побачили світ вже втретє. Перелік огріхів, помилкових тверджень, гіпотез без належної аргументації можна продовжувати і продовжувати<...> Та це не є предметом нашого дослідження.

Отже, тепер черга монографії Наталії Левченко... Дослідивши висвітлення проблем біблійної герменевтики у студіях своїх

попередників і сучасників, проаналізувавши тексти барокових авторів і навівши відповідний ілюстративний матеріал, Наталія Левченко приходить до переконливого і надійно обґрунтованого висновку: «Магістральним шляхом розуміння та тлумачення Святого Письма для українських барокових письменників, зокрема для Іоанікія Галятовського, Антонія Радивиловського, Дмитра Туптала, Лазаря Барановича, Стефана Яворського та ін., стала чотирисенсова біблійна герменевтика» (Левченко, 2018: 251).

Результати дослідження

Нарешті, можемо перейти до нашого дослідження і зосередитись на наступних завданнях:

- по-перше, проаналізуємо назву посібника з гомілетики «Ключ розуміння» авторства Іоанікія Галятовського, зокрема представимо рівні її семантичного розгортання та зв'язок із біблійними топосами зі стрижневим словом «ключ»;

- по-друге, проілюструємо, як топос «ключ розуміння» активно використовувався у теоретико-риторичній та герменевтичній традиціях бароко.

Зазначимо, що у роботі залучені описовий, порівняльно-історичний, герменевтичний методи та метод дослідження топів.

«Ключ разумѣнія» – назва типова для бароко, яка ґрунтується на традиційному символі біблійної герменевтики. Наведемо інші приклади звернення до символічної інтерпретації топосів Старого та Нового Завіту як традиційні прийоми називання збірок ораторської прози. Так, назви збірок Лазаря Барановича «Меч духовний еже естъ Глагол Божий на помощь церкви воюющей» (1666) і «Трубы словес проповѣдных на нарочитыя дни праздников Господних, Богородичных, Англьских, Пророческих, Апостолских, Мученических <...>» (1674) є символічним розгортанням топосів, відповідно, Послання св. апостола Павла до ефесян («Візьміть <...> меча духовного, який є Слово Боже» 6:17) та Книги псалмів («Господь во гласѣ трубиѣ» 46:6; «Вострубите на новомѣсец трубою в нарочитый день праздника нашего» 80: 4) (Баранович, 1666; Баранович, 1674).

Відповідні топоси наводили титульні гравюри, де цитовані рядки супроводжувались ілюстративним втіленням. Символіка назви, як правило, живилась образами, що відсилали до різних контекстуальних вимірів сакрального тексту, встановлюючи їх зв'язок у розгортанні нового іпостасного вияву інваріанту. Структурувати

значеннєве ядро допомагали зведення біблійних топосів, так звані конкорданції (від лат. *concordia* – згідність, сполучення), або симфонії (від гр. *συμφωνία* – співзвучність). Вони систематизували за стрижневим словом топоси Святого Письма, розсіяні «по різних книгах, у різних випадках, з відмінним спрямуванням, з відмінним обмеженням», тим самим слугуючи «до пізнання Слова Божого більше, ніж буквенно» (Симфонія, 1823).

Герменевтичний підхід, а саме, відчитування змістових зрізів образу, пропонується у гомілетичі Іоанікія Галятовського як один із нових способів укладання казань. Аргументацією на користь такому підходу стають слова Послання св. апостола Павла до ефесян, що демонструють застосування екзегези: *«Яко в неделю и в свято, так и на погребѣ, можеш людем показати якую реч новую, <...> зброю, панцыр справедливости, тарчу вѣры, шишаки збавленія и меч духовный – слово Божіе, молитву, <...> выльчаєт тую зброю Апостол Павел мовячи: Оболкнися в броня правды, воспріймѣте щит вѣры, Шлем спасенія и Меч духовный, еже єсть глагол Божій»* (6:13–17) (Галятовський, 1659: 248–248 зв.).

Основоположний топос символічної назви збірки «Ключ розуміння»: *«Горе вам, законникам, бо взяли ви ключа розуміння: самі не ввійшли, і тим, хто хотів увійти, боронили!»* (Лк. 11:52) – І. Галятовський подає на титульній гравюрі, вписавши його у зображення ключа (у львівському виданні 1665 року ця гравюра була заміненена іншою, щоправда, із збереженням основних принципів композиційної будови і цитованих євангельських рядків) (Новий, 1994: 104; Галятовський, 1659; Галятовський, 1665). Таким чином, автор декларує як буквальне сприйняття образу *ключа*, так і наявність його подальшого змістового розгортання. Сама титульна гравюра виступає єдиним емблематичним цілим із текстовим наповненням збірки.

Подальше тлумачення назви автор викладає у передмові «Чителнику ласкавый», мотивуючи її двома причинами: по-перше, гомілетичною, оскільки збірка містить взірці казань і правила їх укладання, по-друге, есхатологічною, оскільки прочитання і дальше слідування у житті Божим істинам, виведеним як у даній збірці, так і в казаннях інших риторів, що написані згідно з її настановами, сприятиме спасінню душі: *«Ключем назвalem тую книгу для того, бо тут написаны казаня, на котріи поглядаючи, священники могут собѣ иншіи казаня учинити и повѣдати, тут же написанный способ учиненія и повѣданія казаня, зачим тая книга слушне ся ключем называєт,*

поневаж священником до казаня двери отмыкает. Еще и для того ключем назваем тую книгу, бо если священники будут оную читати и ведлуг оной будутся справовати, могут тым ключем и собѣ и людем иншим двери до Неба одомкнути» (Галятовський, 1659: II).

Наведені рядки передмови відсилають до іншого євангельського топосу, слів Ісуса, звернених до св. апостола Петра: *«І ключі тобі дам від Царства Небесного, і що на землі ти зв'яжеш, те зв'язане буде на небі, а що на землі ти розв'яжеш, те розв'язане буде на небі!»* (Мт. 16:19) (Новий, 1994: 29). Трактування цих слів, зокрема символічного значення ключа, зустрічаємо у пам'ятці XIII ст. «Книг(ы) нарицяємыя Изборник и от мног отець тълкованы», де тлумачами виступають Іоан Золотоустий, Папа Римський Григорій I (Двоєслов, або Бесідовник) та архієпископ Олександрійський Афанасій: *«Что есть ключъ, его же да Господь Петру, т(о) ученье евангелскоє»* (1, с. 5 зв.) (Ковтун, 1963: 157-158). Зі словами Господа Саваофа у Книзі пророка Ісаї пов'язаний старозавітний вияв символу: *«І дам ключа дому Давидового на рамено його, – і коли він відчинить, не буде кому замикати, коли ж він замкне, то не буде кому відчиняти»* (Іс. 22:22) (Біблія, 1990: 702).

Екзегезою наведених топосів І. Галятовський починає перше «Казанє на Рождество Пресвятои Богородици»: *«Предвѣчная Мудрость Божая (Христос) збудовала собѣ дом для мешканя – Церков святую, бо Церков домом называет сам Бог мовячи: Дам ключ дому Давидова на рамя его. Ключем ест Крест святой, который Христос несл на раменах своих на Гору Голгофскую. Ключем ест и вѣдомост Писма Святого, которую мають преложонныи Церковныи, так мовил Христос: Горе вам законником яко взяте ключ разумѣнія, сами не вѣдoste и входящим възбранисте. Еще Ключем ест и моц отпуцаня грѣхов, которую Пастырове церковныи мають, такіи ключи обѣцал Христос дати апостолови Петрови, мовячи: Дам ти ключа Царствія Небесного»* (посилання на відповідні місця Старого і Нового Завіту позначені на полях збірки) (Галятовський, 1659: 164).

Із герменевтичним потрактуванням назви пов'язує І. Галятовський введену до видання 1665 року посвяту єпископові Афанасію Желиборському. Він пропонує умовивід: як менший засновок згадуються слова Сина Божого, звернені до апостола Петра (Мт. 16:19), як більший засновок постає виклад сакральної історії (*«Не только апостолу Петру, але всѣм апостолам дал тьи ключѣ, моц отпуцанья*

и задержанья грѣхов<...> Зачым тыи ключѣ през апостолов дал Христос епископом, яко наступцом апостолским»), і маємо висновок («Яснепревелебный епископе, <...> святобливость твоя наступилесь на мѣстце апостолское и маєш ключ през апостолов, от Христа собѣ даный, власть раздрѣшати и связати») (Галятовський, 1665: 1 зв.). Продовжує герменевтичне розгортання образу ключа логічна зв'язка з основним текстом: «<...> Я до того ключа другой ключ розумнїя святоблости твоєї дедикую» (Галятовський, 1665: 1 зв.).

Символічні аналогії з різними значеннєвими модусами ключа далі вишукуються у зображенні родового герба панів Желиборських: «Святобливость твоя, при своих двох косах волчих, два ключѣ маєш. Єдним ключем можеш добрым и послушным сыном своим Небо одомкнути. Другым ключем можеш злым и непослушным людем пекло отворити. <...> При своих крестах двох <...> маєш два ключѣ, єдним можеш сердце челоувѣчое одомкнути, жебы скруху и жаль за грѣхи показало. Другим ключем одомкнути можеш уста челоувѣчыи, жебы грѣхи свои на исповѣди визнавали и хвалу Богу выдавали» і далі (Галятовський, 1665: 2, 4).

До екзегези стрижевого образу збірки І. Галятовський повертається також у першому «Казані на святого Іоанна Богослова», що представлене третім виданням «Ключа розуміння» 1665 року. Тут ключ, як наука, виявляє дві іпостасні антиномії: еретицьку, яка відчиняє двері пекельні, та Божу, праведну, що проводить до царства Небесного. Періоди із виведеними антиноміями становлять обрамлення конклюдзії: «Преложонный духовный великій отступил и собѣ иншую вѣру вымыслил геретицкую. <...> Отступникови тому дано ключ, то єст дано власть студенца, бездны пекелнои, который студенец, гды одомкнул, вышол дым от студенца пекелного, вышла наука геретицкая, заразливая и затмила солнце правды, Христа, збавителя нашего». – «В тых словах знайдѣтся до нашего зетаря ключ, власть Бозская, бо всемогучій Бог властю своєю Бозскою, яко ключем, той зетар, святого апостола Іоанна, керуєт и на-строюєт ведлуг воль своєи» (Галятовський, 1665: 454–454 зв.). Завершує проповідь традиційне молитовне звернення до святого, на день пам'яті якого приурочене виголошення: «Святый апостоле Іоанне, поневаж єстєсь зетар, властю Бозскою, нѣбы ключем, на-строєный, выбїяй же в небѣ години и квадрансы пред маєстатом Божиим, то єст, каждои години и каждого квадрансу молитвами своими благаи маєстат бозскій, жебы умилисердился Бог над нами,

перебачил нам грѣхи наши и дал нам Царство Небесное. Аминь» (Галатовський, 1665: 454 зв.–455].

Отже, по суті, завдяки актуалізованим цитатам і проведеному їх аналізу ми спостерігаємо, як автор «Ключа розуміння» апелює до чотирьох біблійних топосів, пов'язаних із символікою *ключа*. Представимо ці чотири топоси (чотири значеннєві модуси) за виданням «Симфонія, или мѣста и примѣры, выбранныя из книг Священнаго Писанія» (1773): 1) «Ключъ царства земнаго» (Іс. 22:22); 2) «Ключъ царства небеснаго» (Мт. 16:19; Об. 3:7); 3) «Ключъ разумѣнія» (Лк. 11:52); 4) «Ключъ ада, смерти, бездны» (Об. 1:18, 9:1, 20:1) (Симфонія, 1773: 58 зв.).

Можемо констатувати, що символ «ключа» у всіх нових і нових інтерпретаційних зусиллях гомілета виявляє динамічну структуру своїх значеннєвих рівнів, які, відштовхуючись від біблійних текстів, набувають власнеавторських ознак у запропонованих контекстах. Про виняткову оригінальність введеної екзегези і представлених семантичних зрізів символу мова не йде, тут автор поводить себе доволі традиційно.

Окрім І. Галатовського, до відчитування символіки «ключа» виявляють інтерес й інші барокові книжники. Так, «ключ розуміння» як знаряддя біблійної герменевтики постає у вступі трактату Стефана Яворського «Знаменія пришествія антихриста и кончини вѣка» (1703). Полемізуючи з есхатологічними сюжетами, запропонованими XVII ст., ототожненням сучасності із настанням другого приходу Христа і Судного дня, Москви із Вавилоном і престолом антихристового царства, Стефан Яворський подібне трактування пов'язує із виведенням сенсу буквального, «плотським» підходом до Св. Писання, розуміння «существенне», замість доцільного «уподобительне» або «аналогически»: *«Но еще кто кончину помышляя, недověдомья и от века сокровенныя тайны при кончинѣ хотящія быти любопытныя взыскует, и суетмудрствѣм своим истязует, и, не имѣя ключа разумѣнія, отверзает и входит в Скинїю сокровенных тайн завѣсою покрыту <...>»* (Плюханова, 1982: 186).

У теоретико-риторичній традиції образ *ключа* використовує німецький реформатор Филип Меланхтон (1497–1560), котрий був автором двох новолатинських риторик – докладної та стислої. *Ключем*, що відчиняє двері ораторського мистецтва, він називає загальні місця, топи (loci communes), вибрані ритором із різних галузей знань для посилення переконливості своєї промови (Вомперський, 1988: 14; Меланхтон, 1896). Із названого джерела, зокрема із стислої

риторики (Elementorum rhetorices libri duo Philippi Melanthonis in breues interrogationes contracti ediscendi causa. – Francoforti, 1531, 1577), запозичені слова першого російського трактату з красномовства, що є її перекладом у переробці Луки Лоссія (до березня 1620 р. переклад здійснив невідомий автор, додавши при цьому до деяких статей оригіналу свої пояснення): *«Общие мѣста <...> не токмо добродетелства и злобы, но и во всяком роду науки наилучшия и болшия главизны, котрыя есть ключ или все естество наилучшее науки содержит <...>»* (Елеонская, 1990: 16; Аннушкин, 1998: 36-37; Аннушкин, 1984: 58; Аннушкин, 1989: 48).

У люлліанських риторичних трактатах Андрія Белобоцького – «Велике мистецтво Раймунда Люллія» (1698-1699), «Риторика» («Наука проповідей») (середина 90-х рр. XVII ст.) і «Книга сія філософська» («Коротка риторика» (1700-ті рр.)) – розум (cognitio) становить елемент таблиці – “решітки” світових відношень («всякая вещь сущая или придуманная в мире в сей таблице заключается») (Зубов, 1960: 294; Аннушкин, 1998: 88-89; Книга философская, 1878: 4-5). Призначення таблиці – допомогти проповіднику: комбінуючи її елементи, встановлюючи відношення між світовими речами, можна укласти проповідь будь-якої тематики. Придатною вона виявляється на трьох риторичних рівнях: винайдення речі, її опис і риторичне визначення (Книга философская, 1878: 5; Аннушкин, 1998: 89). Відповідно до методологічної класифікації теорії винайдення (inventio) розум становить один із дев’яти абсолютних предикатів (praedicata absoluta, або «прилагаемые соборные», або «придания общие до подлогов») (Зубов, 1960: 294; Аннушкин, 1998: 88; Книга философская, 1878: 4). У тлумаченні, що супроводжує «решітку», разом з іншими складниками «розум» отримує опис та визначення (дефініцію), як готовий матеріал для залучання в промові: *«Описание разума. Разум есть познание вещей или дѣл коих. Предѣленіе разума. Перво разум, инной есть чувственной, инной разсудительный. Чувственный прилагается вещем животным, разума неимѣющим. Разсудительный разум приличный человеком, аѣглом и Господу Богу своим образом. Во второе разум, инной свѣтлой, инной темной, или помѣшанной»*. Відповідно, світлий розум рідч пізнає світло, а темний – темно. *«В третій разум, инной бесѣдующій, инной принимающей. Бесѣдующій <...> егда одно по другом познаваем, ниже можем многія вещи вдруг познати. Принимающей <...> егда вдруг многія вещи познаваем»*, крім бесід або доводів (Книга философская, 1878: 69–70).

Символ *ключ–розум–сєнс* Андрій Белобочький виводить згідно з поширеною у риторичній культурі бароко герменевтичною концепцією про чотири понятійно-семантичні виміри Св. Письма: *sensus litteralis, sensus tropologicus, sensus allegoricus vel typicus, sensus anagogicus* (Біда, 1975: XXXV). (Проте у його «Риториці» згадується і метода «инных толковников», що знаходять 26 *разумів–сєнів* тексту) (Елеонская, 1990: 42). Викладається концепція у першій книзі «Риторики» – «Про розум Письма Святого» – і відповідних їй розділах «Книги сієї філософської»: «Чотири чини до поширення Священного Писання, що називаються по-грецьки: історія, алегорія, тропологія, аналогія»; «Священна Церкви Христової скінія, що *чотирма ключами* відмикається, або сокровенні Божі Таїнства почвірним розумом, що є: літеральним, алегоричним, аналогічним, тропологічним». Один із списків «Риторики» вказує, що її джерелом був «Ключ розуміння» І. Галятовського.

Відомо, що почвірну інтерпретацію Св. Письма 1400 р. увів до своїх проповідей середньовічний англійський проповідник Роберт Рипон, зокрема у його гомілії представлено такий двовірш: «*Littera gesta doset; quid credas allegoria; Moralis quid agas, quo tendas anagogia*» (Літеральний сєнс говорить про те, що відбулося, алегоричний – у що ти віруєш, моральний – що маєш чинити, аналогічний – до чого ти прагнеш) (Лаба, 1990: 27; Біда, 1975: LXV).

Барокові трактати, відтворюючи теорію про чотири роди розуму, повторюють у викладі й цей вірш: «*Вси сіи предреченніи разумы четыре заключаются сими стихами:*

*Писмо дѣлам учит, чему вѣриши, аллегорія,
Что твориши, тропологія; чего чаєши, аналогія»*
(Андрій Белобочький) (Книга философская, 1878: 134).

І. Галятовський словами вчення біблійної герменевтики починає перше «Казанє на Воскрєсеніє Господнє»: «*Чворакій єст сєнс в Писмѣ Свѣтом: литеральный, моральный, аллегоричный и анаогичный. Литеральный сєнс належит до гісторіи самої. Моральный належит до обычаїв добрых, которыи повинна душа наша захватити, и до злых, которых ся повинна душа наша хронити. Аллегоричный належит до церкви воюющей, которая на земли находится. Анаогичный зась сєнс належит до Церкви тріумфующей, которая находится в Небѣ*» (Галятовський, 1659: 83). Цитовані рядки є раз у раз відтворюваним загальним місцем барокових творів. На полях

«Ключа розуміння» їх джерелом названі «Канон ̃ (6) на Послання апостола Павла ...» (17) Корнелія а Ляпіде (єзуїт Cornélius von den Steen (a Lapide) помер 1608 р.) та «О слове Божом» (кн. 3, р. 3) Роберта Белларміна. Класичним є і приклад пояснення того, як слід розуміти названі сенси: *«Іерусалим ведлуг сенсу льтералного єст мьсто столечное в земль жидовской, в котром Іерусалимъ Христос умер за грѣхи наши. Ведлуг сенсу моралного Іерусалимом называется душа побожная, бо як в Іерусалимъ мешкали царѣ Израилскіи, так в души побожной мешкает Христос <...> Ведлуг сенсу аллегоричного Іерусалим єст Церков воюющая, которая находится на земли, бо як на Іерусалим войовали rozmaityи неприятель, <...> так на церков святую на земли воюют три неприятель душины: свѣт, тѣло и діавол <...> Ведлуг сенсу зась аналогичного Іерусалимом єст Церков тріумфующая, которая в Небѣ находится»* (Галятівський, 1659: 83-83 зв.). Риторичним місцем – зовнішнім доводом для переконливості тлумачення є цитування слів Апокаліпсису 21:2 (*«І я, Іван, бачив місто святе, Новий Єрусалим, що сходить із неба від Бога <...>»*) і залучання для ампліфікації рядків псалма 82 (83): 7-8. СENS “літеральний” визначається як ясний, бо *«як написано писмо, так и розумѣмо»*, інші три сенси є *«закрити, бо инаچه Писмо Святоє написано, инаچه треба єго розумѣти и тлумачити»* (Галятівський, 1659: 83 зв.-84). І. Галятівський завершує екзордіум цього казання, наводячи інші два місця, що потребують ключ до розуміння.

У «Казані на св. Іоанна Богослова» відповідному тлумаченню піддаються слова пророка Єзекіїля: *«Дѣло их бѣше, якоже бы коло в колеси»*. – *«<...> Учитель [церковный] мовят, же коло в коль єст сѣнс духовный, который ся в сѣнсѣ льтералном находится»*. Перебуває духовний сѣнс *«в многих таємницах боязких<...>, которых таємниц повна єст Апокалипсис <...>»* (Галятівський, 1665: 448 зв.-449).

При застосуванні чотирисенсного методу тлумачення символіка назви «Ключ розуміння» виявляється множинним значеннєвим вибухом, що здійснюється у момент «споживання» тексту і буває схопленим одразу в кількох його проявах (Еко, 1996: 411). Правила пошуку цих проявів прагнула канонізувати герменевтика, проте у бароковий період вони так і не набули остаточної усталеності. Структура самого символу *ключа* зорієнтована на те, щоб кожне окреме його варіативне втілення було спрямоване до першоджерела, до породжуючої сакральної стихії. Момент дешифрування не піддається однозначному актові розумового зусилля, що принципово відрізняє його від наділених фіксованою семантикою сакральних

образів-алегорій середньовіччя (Аверинцев, 2001: 156). За визначенням С. С. Аверінцева, «смысл символу об'єктивно здійснює себе не як наявність, але як динамічна тенденція: він не даний, а заданий» (Аверинцев, 2001: 157). Звідси відповідний висновок про те, що цей смысл «не можна роз'яснити, зводячи до однозначної логічної формули, а можна лише пояснити, співвідносячи його із подальшими символічними зчепленнями» (Аверинцев, 2001: 157). Інтерпретація *ключа* відсилає до його старозавітних і новозавітних рівнів, але не зводиться до значеннєвої суми їх складників, змушуючи звертатись до інших символічних породжень наявних контекстів.

Андрій Белобоцький обґрунтовує розгортання символу *ключа* двома згаданими євангельськими топосами. Наочно інтерпретуючи новозавітний сюжет, він супроводжує слова Євангелія від св. Матвія (19:19) зображенням: *простягнута із небес рука тримає чотири ключі від «скинії Божої з людиною», оскільки «четыре акій ключ священныя скинии церковныя проходы отверзающий или четверогубый разум священных писаний»* (Книга философская, 1878: 128).

У передмові до розділу «Священна церкви Христової скинія...», котрий входить до складу «Книги сієї філософської», тлумачення образу-символу священної скинії вводиться зверненням до Послання св. апостола Павла до євреїв (9:2–9), що згадує упорядження першої скинії, яка зветься «Святе», та другої, закритої завісою, – «Святе Святих». Мова йде про прообраз Христової Церкви: «*Оная сугубая скинія Христову церковь предизображати речется*» (Книга философская, 1878: 131). Вхід до першої скинії відкритий дверима хрещення усім віруючим у Христа, у другу не кожному дозволено увійти, «*сирѣчь, не всякому дано есть разумѣти тайны Божія*». Для пізнання «*сокровенной священных писаний тайны <...> завѣсою закрыту быти*» треба «*имѣти четыре ключи въдѣнія божественнаго*» (Книга философская, 1878: 131). Далі йде виклад традиційних правил барокової герменевтики, що роз'яснюють принципи чотирисенсового тлумачення біблійного тексту згідно з розумом літеральним (або «писменным»), алгоричним (або «иносказательным»), анагогічним (або «возводителным»), тропологічним або («нравоучительным») (Книга философская, 1878: 132).

За доступністю пізнання сенс, або розум, сакральних текстів поділяється на «писменный» і «таинственный». Другий, у свою чергу, має названі три види: алгоричний, анагогічний та тропологічний. «*Литеральный <...> по себѣ історіальный или ближайший: и непосреденнѣ чрез самыя рѣчи знаменуется*» (Книга философская, 1878:

132). Текст має алегоричний сенс, «егда рѣчи писанія, кромѣ разума литералнаго, <...> знаменуют нѣчто надлежащее в вѣрѣ<...>» (Книга философская, 1878: 133). Аналогічний сенс прихований за літеральним, коли слова Св. Письма «знаменуют нѣчто надлежащее к жизни вѣчной или к церкви торжествующей», а тропологічний, або «нравный», коли написане означає «нѣчто надлежащее ко єже право изобразити нравы или любое дѣлу обучити» (Книга философская, 1878: 134). Відповідно, алегоричне розуміння сакральних текстів вчить «чому вѣриши», тропологічне – «что твориши», аналогічне – «чего чаєши» (Книга философская, 1878: 134).

За герменевтичним критерієм наявного сенсу класифікуються й самі книги Святого Письма: буквально, історичне значення визнається властивістю Книг Ісуса Навина, Суддів, Рут, чотирьох Книг Царів, двох Книг Параліпоменон, двох Книг Ездри, Книги Товіта, Юдифи, Есфіри тощо (Книга философская, 1878: 133); чотирисенсної інтерпретації зазнають усі книги обох завітів, поділені на «законныя», «історіальныя», «премудростныя» і «пророческія».

Серед книг Старого Завіту до «законних» належить П'ятикнижжя Мойсееве («в них же законы и суды устами Божиими изречени и являются»), із Нового – чотири Євангелія («в них же закон новый от Христа предан») (Книга философская, 1878: 139). До наведених історичних автор додає ще із Старого Завіту Книгу Неемії, Іова та дві Книги Маккавейські, із Нового – Дії св. апостолів (Книга философская, 1878: 139-140).

«Премудростныя книги»: Приповісті, Книга Екклесіастова, Пісня пісень, дві книги Премудрості та всі послання св. апостолів. Інші книги Св. Письма визначені як пророцькі: «будущая предвозвѣщаются» у старозавітних книгах пророків та Псалтирі, також «состояніє церкве Христовы будущее предлагаюлется» в Апокаліпсисі (Книга философская, 1878: 140).

Прообразне значення обох Завітів тлумачить «духовный», «мистическій», або «таинственный разум», натомість «разум письменный», «літеральный», «історическій», або «повѣствователный», є «близ себе самим повѣствованієм, каковаго дѣла себе изъясняющъ и к вѣдѣнію подающъся». Письмо оповідає історію давніх діянь, дух же тлумачить те, що «<...> в древних дѣяніях прообразовашася»; духовний разум є «далный», «повѣствуемым дѣлом, прознаменующься отдалече» (Книга философская, 1878: 143–144).

Ясний вияв співіснування літерального та «прознаменующего», або «прообразного» розуму доводиться словами Першого послання

св. апостола Павла до коринф'ян (10:1–4): «*Під хмарею всі отці наші були, – і всі перейшли через море, і всі охристілися в хмарі та в морі в Мойсея, і всі їли ту саму поживу духовну, і пили всі той самий духовний напій, бо пили від духовної скелі, що йшла вслід за ними, а та скеля – був Христос!*» – де кожна подія і річ разом із буквальним має і прообразне значення.

Трьом образами духовного розуму відповідають три найвищі богословські чесноти: алегорія “*согласует вѣрѣ*”, “*анатогія*” – “*надеждѣ*”, “*тропология*” – “*любви*” (Книга философская, 1878: 146–147). Істинність трьох духовних образів тлумачення обґрунтована апелюванням до першоджерела. Так, «*аллегорія реченіє греческое славенским языком во ѿ (1) Павлѣ в посланіи к галатам, в главѣ Дѣ (4) <...> глаголется иносказаніє*»: «*Мав Авраам двох синів, одного від рабині, а другого від вільної*». Але той, хто був від рабині, народився за тілом, а хто був від вільної, – за обітницею. Розуміти це треба інакше, бо це два завіти <...>», – і далі (4: 22–26) (Книга философская, 1878: 147).

Єрусалим є тим канонічним прикладом, що маніфестує наявність усіх чотирьох семантичних зрізів сакрального образу: «*По писмени єже єсть історически, или повѣствователнѣ, Іерусалим сказуется град, в Палестинѣ суущѣ. Аллегорически, єже єсть иносказателнѣ, Іерусалим знаменуєт воуюющею церковь. Анагогически, єсть вышним разумом, <...> знаменуєт торжествующею горѣ церковь. Тропологиически, єже єсть нравоучителнѣ, <...> знаменуєт душу человеческую в жизни сей*» (Книга философская, 1878: 151).

Автори барокових риторик і поетик пропонують теорію біблійної герменевтики як допомогу для укладання нових текстів, що постають на основі книг Св. Письма, спираючись на тлумачення, ампліфікацію, розгортання окремих його топосів.

Так, вчення про чотири модуси сенсу містить латиномовна рукописна риторика професора Києво-Могилянської академії Іларіона Ярошевицького (Arbor Tulliana lasinsciano de caelo illustrissimis gratiarum syderibus collustrata et inundata ... anno 1703, Septembri 21). Подається теорія у розділі «Svavitas 2da. De homilia» останньої книги трактату – «Короларій, або останній плід Тулліанського дерева». Перший рід сенсу (буквальний) трактується як прозорий, а три інші – затемнені. Отже, читаємо вже добре відомі погляди: «*2dus modus est Allegoricus Sacrae Scripturae Sensus cum interpretatio applica <...> Xto Ecclesiae. 3tius Tropologicus. Cum in aliquo Sensu Spirituali Sacra Scriptura accipi <...> de anima Catholicae eius virtutibus in quocunque*

alio Spiritum informante sensu. 4tus Anagogicus. De futura gloria ait» (Андрушко, 1982: 34).

«Поетика» (1726) Митрофана Слотвинського наводить вчення біблійної екзегези у параграфі «Про метод проповідницького викладу» (р. 2, п. 2, § 3), подаючи спосіб укладання проповідей за формою хрїї: «Виклад хрїї буває подвійний: натуральний і моральний. Натурально викладається хрїя за натуральним смислом слів; морально<...>, коли відомим висловом або вчинком, що трактується, виправляється мораль. Якщо ж вислів або вчинок беруться із Св. Писання, то подвійний буває виклад або парафраз: буквальний та духовний. Буквальний <...> смисл, котрий автор Св. Писання, Св. Дух, первісно і безпосередньо хотів означити через написані слова <...> Духовний (містичний) <...> за наміром Св. Духу виходить із слів Св. Писання при посередництві предметів, або фактів, або діянь <...> Духовний смисл поділяється на алегоричний, тропологічний (моральний) і анагогічний» (Петров, 1866: 99; Огиенко, 1913: 409). Далі слідує традиційне роз'яснення сфери застосування трьох різновидів духовного смислу: «Алегоричний є той, у котрому одне означається за змістом, а інше – словами <...> Тропологічний <...> застосовується до виправлення і формування моралі людської <...> Анагогічний смисл полягає весь у знаменуванні предметів, що відносяться до горнього життя» (Петров, 1866: 99).

І. Гаятовський, крім «Ключа розуміння», звертається до інтерпретації чотирисенсного виміру Св. Письма у трактаті «Месія правдивый Ісус Христос Сын Божій» (1669). Його полемічна спрямованість проти вчення синагоги безпосередньо пов'язана із тогочасним світосприйняттям християнського загалу, що характеризував події сучасності як втілення біблійної есхатології (за авторитетними переказами дати настання кінця світу були визначені 7000 р., тобто 1492 (за Об'явленням Мефодія та ін.) і 1666 р. (за вказівкою «Кирилової книги» та ін.) (Плюханова, 1982: 184–185). Згідно з авторським визначенням, трактат має *«певнии и правдивии знаки, од христїанина православного жидови невѣрному показанныи, пророцтва и фѣгуры rozmaитии, з которых зрозумѣти можемо, же юж приишол на свѣт Месїя Обѣцанный и Очекиванный, а тои Месїя єст Ісус Христос Сын Божїй, поневаж на Христѣ всѣ знаки тѣи выполненыи, о Месїи приишлом написанныи»* (Гаятовський, 1669: 1, 2). І. Гаятовський доводить, що протиріччя двох релігійних доктрин ґрунтуються на використувуваних екзегетичних принципах, прийомах тлумачення сакрального тексту: *«Вы сами жидове в Библией своей <...> добре бачите певнии и правдивии знаки, пророцтва и фигуры rozmaитии»,*

але попри все «не хочете Христа прийняти за Месію, бо не вѣдаєте, же двоякоє пристя Месію Писмо Святоє споминаєт, и що до второго пристя Христова належит, тоє вы до першого <...> натягаєте, до того не вѣдаєте, же двоякій сенс телесный и духовный в Писмѣ Святомъ знайдѹється, и що треба духовне розумѣти, ведлугъ сенсу духовного, тоє вы телесне розумѣєте, ведлугъ сенсу телесного» (Галятівський, 1669: 2). Подавши виклад полемічних положень у формі діалогу між юдеєм і християнином, богослов проектує його на аналогію патристичної доби – «Діалог св. Юстина Мученика з Трифоном юдеєм про православну віру християнську» (Галятівський, 1669: 1 зв.). Слова Осії (11:1) є прикладом пророцтва про Христа Сина Божого, але юдеї не помічають його, трактуючи зміст буквально: «ведлугъ сенсу льтералного, тыи слова Бозскіи, от Пророка написаныи, квадруютъ людови Израилскому, который Богъ выпровадилъ з неволѣ Египетскои, едакъ ведлугъ сенсу духовного, пророцтво то было о Христѣ Сынѣ Божомъ <...>» (Галятівський, 1669: 19).

Виведене у «Месії правдивому» вчення про чотири сенси сакрального тексту збігається з відповідним викладом у першому «Казані на Воскресїніє Господнє» (Галятівський, 1669: 353; Галятівський, 1659: 83). Йому передують посилання на слова Філона Олександрійського: «Филонъ жидъ учоный в Книзѣ своей о Розмышлянію <...>, выхваляючи христіанъ вѣрныхъ, повѣдаєт: Писма святого выкладъ беручи от старшихъ своихъ, шукуютъ в немъ духовного розумѣнія и таємницъ закрытыхъ, такъ держачи, ижъ литера и позвѣрхоное Писмо єсть яко тѣло, а закрытое єго разумѣніє єсть яко душа невидимая. Читай животъ св. евангелисты Марка, тамъ тыи слова Филоновы знайдеши» (Галятівський, 1669: 352 зв.-353).

За приклад для прочитання у чотирьох контекстуальних значеннях екзегет бере рядки «Пісні пісень»: «Носилникъ сотвори себѣ Царъ Соломонъ отъ древесъ Ливанскихъ, столпы єго сотвори сребрены, восклоненіє єго злато, вѣхожденіє же єго багряно» (3: 9–10), де згідно з буквальною розумінням «носилникомъ называється возъ коштовный, которымъ Соломонъ <...> издилъ», далі розкриваються інші три символічні вияви возу: моральний – «душа побожная, которая цнотами и добрыми учинками на кшталт злата, сребра и шарлату здобится», алегоричний – «Церковъ воюющая, которая ся на земли знайдѹєт» і анагогічний – «Церковъ тріумфующая, которая в небѣ знайдѹєт» (Галятівський, 1669: 353 зв.). Доведення алегоричного образу здійснене словами Послання св. апостола Павла до ефесян (6:14, 16–17) («Церковъ на земли узброєна єсть панциромъ справедливости, тарчею вѣры, шышакомъ

надби збавеня и мечем духовным словом Божиим молитвою <...>»), про символіку їх розгортання з гомілетичною настановою мова йде й у «Науці» І. Галятовського (Галятовський, 1659: 248–248 зв.).

– Аргументація прообразного сенсуального зрізу теж апелює до апостольського послання (Перше послання св. Павла до коринфян (13:12): *«Отож, тепер бачимо ми ніби у дзеркалі, у загадці, але потім – обличчям в обличчя <...>»*), де відповідно до авторського тлумачення під дзеркалом і загадками слід розуміти «фїгури», за посередництвом котрих ми, живучи на землі, бачимо Бога, *«а в небї юж Бога лицем к лицу будемо видѣти, бо юж тыи зерцадла и загадки там зопсуються <...>»* (Галятовський, 1669: 324–324 зв.). (Див. також про екзегезу слів св. Павла як основу правомірності знімання чотирьох значеннєвих зрізів Св. Письма (Еко, 1996: 410)). Де місця біблійного тексту мають *«простий, лїтералний, ясний сенс <...>, як тут написано, так вѣруймо»*, де ж *«фїгуралний, пророцкій албо параболічний, закритій теб «ключ розуміння»* – це традиційний символ біблійної герменевтики, що часто поставав у бароковому письменстві, активно залучався при викладі теорії риторики і, зокрема, гомілетики;

– в інтерпретаційних зусиллях І. Галятовського символ «ключа» виявляє динамічну структуру своїх значеннєвих рівнів, які, відштовхуючись від біблійних топосів, набувають власне авторських ознак у запропонованих контекстах; про оригінальність введеної екзегези і представлених сенсових зрізів мова не йде, тут автор поводить себе доволі традиційно;

– численні відтворення доктрини біблійної герменевтики, що обґрунтовувала наявність відкритих і прихованих вимірів змісту, і узгодженого з нею твердження про необхідність вивчати твори Отців Церкви та інші авторитетні коментарі до біблійного тексту, щоб наблизитись до таїни істини, були полемічно спрямовані проти ідей протестантизму про загальне священство та доступність сакральних книг усій спільноті віруючих.

Література

1. Аверинцев С. (2001). София–Логос: Словарь. 2-е изд., испр. Київ: Дух и Литера.
2. Андрушко В. (1982)., Литвинов В., Стратий Я. Описание курсов философии и риторики профессоров Киево-Могилянской академии / АН УССР, Ин-т философии. Киев: Наукова думка.
3. Аннушкин В. (1998). История русской риторики: Хрестоматия. Москва: Академия.

4. Аннушкин В. (1984). Композиция и терминология первой русской «Риторики». *Риторика и стиль*: Сб. ст. Москва : МГУ. С. 42–68.
5. Аннушкин В. (1989). Первая русская «Риторика»: Из истории риторической мысли. Москва: Знание, 1989. 64 с.
6. Баранович Л. (1666). Меч духовный. Київ: Друк. Києво-Печер. лаври.
7. Баранович Л. (1674). Трубы словес проповідних. Київ: Друк. Києво-Печер. лаври.
8. Біблія. (1990). Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Москва: Всесоюз. рада евангел. християн-баптистів.
9. Біда К. (1975). Іоанікій Галятовський і його «Ключ розум'я». Рим: Вид-во Укр. католического університету ім. св. Климента Папи.
10. Вомперский В. (1988). Риторика в России XVII–XVIII вв. Москва: Наука.
11. Галятовський І. (1659). Ключ розум'я. Київ: Друк. Києво-Печер. лаври.
12. Галятовський І. (1663). Ключ розум'я. Львів: Друк. М. Сльози.
13. Галятовський І. (1665). Ключ розум'я. Львів: Друк. М. Сльози.
14. Галятовський І. (1669). Месія правдивий. Київ: Друк. Києво-Печер. лаври.
15. Зубов В. (1960). К истории русского ораторского искусства конца XVII – первой половины XVIII в.: Рус. люблинская лит. и её назначение. *Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР*. Москва; Ленинград: Издательство Академии Наук СССР. Т. 16. С. 288–303.
16. Еко У. (1996). Поетика відкритого твору. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світ. літ.-крит. думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис. С. 408–419.
17. Елеонская А. (1990). Русская ораторская проза в литературном процессе XVII в. Москва: Наука.
18. Книга (1878). Книга философская, сложенная философом Андреем Христоворовичем. *Издание Общества любителей древней письменности*. Санкт-Петербург.
19. Ковтун Л. (1963). Русская лексикография эпохи Средневековья. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР.
20. Лаба В. (1990). Біблійна герменевтика. Рим: Вид-во Укр. католического університету ім. св. Климента Папи.
21. Левченко Н. (2018). Біблійна герменевтика в давній українській літературі : монографія. Харків : Майдан.
22. Левченко Т. (2003). «Ключ розуміння» Іоанікія Галятовського як явище риторичної культури бароко [Текст]: дис... канд. філол. наук: 10.01.01/ Левченко Тетяна Леонідівна; Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. Харків.
23. Меланхтон. (1896). Меланхтон Филипп. *Энциклопедический словарь* / Изд.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. Санкт-Петербург. Т. 19. С. 17–18.
24. Новий. (1994). Новий Заповіт і Книга Псалмів. Київ: Спілка Біблії української родини.

25. Огиенко И. (1913). Проповеди Иоанникия Галятовського. *Сборник Харьковского историко-филологического общества: Памяти проф. Е.К. Редина*. Т. 19. С. 401–428.
26. Петров Н. (1866). Из истории гомилетики в старой Киевской академии. *Труды Киевской духовной академии*. Т. 1. С. 86–124.
27. Плюханова М. (1982). О некоторых чертах личностного сознания в России XVII в. *Художественный язык Средневековья*. Москва: Наука. С. 184–200.
28. Симфонія. (1900). Симфонія, или конкорданция. *Энциклопедический словарь* / Изд.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. Санкт-Петербург. Т. 29.
29. Симфонія. (1773). Симфонія, или Места и примеры, выбранные из книг Священного Писания. Москва.
30. Симфонія (1823). Симфонія, или Согласие на пять книг пророка Моисея. Москва.
31. Сухарева С. (2016). Польська та українська польськомовна проза XVII століття: Риторика, жанри, інтертексти: дис. д-ра філол. н. спец. 10.01.03 – література слов'янських народів: 10.01.01 – українська література. Київ.
32. Ушкалов Л. (1994). Світ українського барокко. Філологічні етюди. Харків : Око.
33. Яворський С. (1730). Камень вѣры. Київ: Друк. Києво-Печер. лаври.
34. Яковенко Н. (2017). У пошуках Нового неба: Життя і тексти Йоаникія Галятовського. Київ: Лаурус, Критика.

REFERENCES

1. Averinczev, S. (2001). Sofiya–Logos: Slovar`[Sophia-Logos: A dictionary]. 2-e izd., ispr. Kyiv: Dukh i Litera. [in Ukrainian]
2. Andrushko, V. (1982), Litvinov V., Stratiy Ya. Opisanie kursov filosofii i ritoriki professorov Kievo-Mogilyanskoj akademii [Description of courses in philosophy and rhetoric of professors of the Kyiv Mohyla Academy] / AN USSR, In-t filosofii. Kiev: Naukova dumka. [in Russian]
3. Annushkin, V. (1998). Istoriya russkoj ritoriki: Khrestomatiya [History of Russian Rhetoric: Reader]. Moskva: Akademiya. [in Russian]
4. Annushkin, V. (1984). Kompozicziya i terminologiya pervoj russkoj «Ritoriki» [Composition and terminology of the first Russian "Rhetoric"]. *Ritorika i stil': Sb. st.* Moskva: MGU. S. 42–68. [in Russian]
5. Annushkin, V. (1989). Pervaya russkaya «Ritorika»: Iz istorii ritoricheskoy my`sli [The first Russian "Rhetoric": From the history of rhetorical thought]. Moskva: Znanie, 1989. 64 s. [in Russian]
6. Baranovych, L. (1666). Mech dukhovny`j [Spiritual sword]. Kyiv: Druk. Kyievo-Pecher. lavry. [in Ukrainian]

7. Baranovych, L. (1674). Truby` sloves propovyedny`kh [Trumpets of preaching words]. Kyiv: Druk. Kyievo-Pecher. lavry. [in Ukrainian]
8. Bibliya. (1990). Bibliya, abo Knigi Svyatogo Pis`ma Starogo j Novogo Zapovi`tu [The Bible, or the Scriptures of the Old and New Testaments]. Moskva: Vsesoyuz. rada yevangel. khristiyan-baptisti`v. [in Russian]
9. Bida, K. (1975). Ioanikij Galyatovskij i jogo «Klyuch razumyeniya» [Ioanykii Galiatovskyi and his "Key to Understanding"]. Rym: Vyd-vo Ukr. katol. un-tu im. sv. Klymenta Papy. [in Ukrainian]
10. Vomperskij, V. (1988). Ritoriki v Rossii XVII–XVIII vv. [Rhetoric books in Russia in the 17th-18th centuries]. Moskva: Nauka. [in Russian]
11. Galyatovs`kij, I. (1659). Klyuch razumyeniya [Key to Understanding]. Kyiv: Druk. Kyievo-Pecher. lavri. [in Ukrainian]
12. Galyatovs`kij, I. (1663). Klyuch razumyeniya [Key to Understanding]. Lviv: Druk. M. Sl`ozki. [in Ukrainian]
13. Galyatovs`kij, I. (1665). Klyuch razumyeniya [Key to Understanding]. Lviv: Druk. M. Sl`ozki. [in Ukrainian]
14. Galyatovs`kij, I. (1669). Mesiya pravdivyj [True Messiah]. Kyiv: Druk. Kyievo-Pecher. lavry. [in Ukrainian]
15. Zubov, V. (1960). K istorii russkogo oratorskogo iskusstva kontsa XVII – pervoj poloviny XVIII v.: Rus. lyullianskaya lit. i eyo naznachenie [Towards a history of Russian oratory of the end of the 17th – first half of the 18th century: Russian Lullian literature and its purpose]. *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury AN SSSR*. Moskva; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR. T.16. S. 288–303. [in Russian]
16. Eko, U. (1996). Poetika vidkritogo tvorcu [Poetics of an open work]. *Slovo. Znak. Diskurs: Antologi`ya svi`t. li`t.-krit. dumki XX st. / Za red. M. Zubricz`koyi*. Lviv: Litopis. S. 408–419. [in Ukrainian]
17. Eleonskaya, A. (1990). Russkaya oratorskaya proza v literaturnom procze-sse XVII v. [Russian oratorical prose in the literary process of the 17th century]. Moskva: Nauka. [in Russian]
18. Kniga (1878). Kniga filosofskaya, slozhennaya filosofom Andreem Khristoforovichem [A philosophical book composed by the philosopher Andrei Khristoforovich]. *Izdanie Obshhestva lyubitelej drevnej pis`mennosti*. Sankt-Peterburg. [in Russian]
19. Kovtun, L. (1963). Russkaya leksikografiya epokhi Srednevekov`ya [Russian lexicography of the Middle Ages]. Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR. [in Russian]
20. Laba, V. (1990). Biblijna germenevtika [Biblical hermeneutics]. Rim: Vyd-vo Ukr. katol. un-tu im. sv. Klymenta Papi. [in Ukrainian]
21. Levchenko, N. (2018). Biblijna germenevtika v davnij ukrayinskij literaturi: monografiya [Biblical hermeneutics in Old Ukrainian literature: A monograph]. Kharkiv: Majdan. [in Ukrainian]

22. Levchenko, T. (2003). «Klyuch rozuminnya» Ioanikiya Galyatovskogo yak yavishhe ritorichnoyi kul'turi baroko ["Key to Understanding" by Ioanykii Galiatovskiy as a phenomenon of Baroque rhetorical culture]. [Tekst]: dis... kand. filol. nauk: 10.01.01/ Levchenko Tetyana Leoni'di'vna; Kharkivs'kij naczionalnij un-t im. V. N. Karazina. Kharkiv. [in Ukrainian]
23. Melankhton. (1896). Melankhton Filipp. Encziklopedicheskiy slovar' [Encyclopedic Dictionary] / Izd.: F.A. Brokgauz, I.A. Efron. Sankt-Peterburg. T. 19. S. 17–18. [in Russian]
24. Novij. (1994). Novij Zapovit i Kniga Psalmiv [The New Testament and the Book of Psalms]. Kyiv: Spi'lka Bi'bli'yi ukrayins'koyi rodini. [in Ukrainian]
25. Ogienko, I. (1913). Propovedi Ioannikiya Galyatovs'kogo [Sermons by Ioanykii Galiatovskiy]. *Sbornik Khar'kovskogo istoriko-filologicheskogo obshhestvava: Pamyati prof. E.K. Redina*. T.19. S. 401–428. [in Russian]
26. Petrov, N. (1866). Iz istorii gomiletiki v staroj Kievskoj akademii [From the history of homiletics in the Old Kyiv Academy]. *Trudy` Kievskoj dukhovnoj akademii*. Kyiv. T. 1. S.86–124. [in Russian]
27. Plyukhanova, M. (1982). O nekotory'kh chertakh lichnostnogo soznaniya v Rossii XVII v. [On some features of personal consciousness in Russia in the 17th century]. *Khudozhestvenny'j yazy'k Srednevekov'ya*. Moskva: Nauka. S. 184–200. [in Russian]
28. Simfoniya. (1900). Simfoniya, ili konkordancziya [Symphony, or concordance]. *E`ncziklopedicheskiy slovar`* / Izd.: F.A. Brokgauz, I.A. Efron. Sankt-Peterburg. T. 29. [in Russian]
29. Simfoniya. (1773). Simfoniya, ili Mesta i primery, vybrannye iz knig Svyashhennogo Pisaniya [Symphony, or Places and Examples Selected from the Books of Scripture]. Moskva. [in Russian]
30. Simfoniya (1823). Simfoniya, ili Soglasie na pyat' knig proroka Moiseya [Symphony, or Concordance to the Five Books of Moses]. Moskva. [in Russian]
31. Sukharyeva, S. (2016). Pol's'ka ta ukrayins'ka pol's'komovna proza XVII stoli'ttya: Ritorika, zhanri, i`nterteksti [Polish and Ukrainian Polish-language prose of the 17th century: rhetoric, genres, intertext]: dis. d-ra filol. n. specz. 10.01.03 – literatura slovyanskikh narodiv: 10.01.01 – ukrayins'ka literatura. Kyiv. [in Ukrainian]
32. Ushkalov, L. (1994). Svit ukrayins'kogo barokko. Filologichni etyudi [The World of Ukrainian Baroque. Philological essays]. Kharkiv: Oko. [in Ukrainian]
33. Yavors'kij, S. (1730). Kamen` vyery [Stone of Faith]. Kyiv: Druk. Kyievo-Pecher. lavry. [in Ukrainian]
34. Yakovenko, N. (2017). U poshukakh Novogo neba: Zhittya i teksti Joanikiya G'alyatovs'kogo [In search of the New sky: Life and texts of Ioanykii Galiatovskiy]. Kyiv: Laurus, Krytyka. [in Ukrainian]

УДК: 821.161.2:811.162.1 (09)“16”

Олена Лямпрехт

Orcid: 0000-0001-6971-208X

ДО ПИТАННЯ ПРО ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЛЬСЬКОМОВНОЇ ПРОЗИ ЛАЗАРЯ БАРАНОВИЧА ТА ПИСЬМЕННИКІВ ЙОГО КОЛА

У статті зроблена спроба схарактеризувати жанрову специфіку польськомовної прози письменників чернігівського літературного гуртка.

У царині літературної творчості саме полемічний трактат визначається як найбільш питомий для релігійних літературних змагань доби бароко. Жанровою парадигмою цих текстів є катехізис – «сократівський» діалог доби середньовіччя. За принципом «запитання – відповідь» побудовано польськомовні полемічні трактати «Rozmowa białocerkiewska», «Fundamenta, na których łaćninnicy iedność Ruśi z Rzymem funduią», «Messiasz Prawdziwy Jezus Chrystus Syn Boży» Іоанікія Ґалятовського та «Nowa miara starey wiary» Лазаря Барановича.

Зазначено, що особливістю полемічного трактату є власне спосіб викладу матеріалу. Прагнучи надати своїм текстам якомога більшої переконливості, письменники кола Лазаря Барановича, окрім богословської догматики, наповнюють їх короткими оповіданнями різних жанрів – «прикладками». До найуживаніших оповідних «прикладків», характерних для трактатів чернігівців, належать легенди, меморабіли, апофтегми, фацеції, байки, притчі та різновиди притчів-засобу – прислів'я і приповідки.

Під оглядом тематичним приклади можна умовно поділити на такі групи: панегіричні, обрядові, емблематичні, моралістичні, есхатологічні.

Прикметним для полемічних трактатів чернігівців є також явище *prosimetrum*. Серед віршованих укралень на першому місці стоїть епіграма. Крім того, у польськомовній прозі чернігівських авторів представлені також зразки курйозної поезії, що була вельми популярною під ту пору, зокрема паліндром, енігма, логогриф, хроновірш, акровірш.

Підкреслено, що віршовані вкраплення в полемічних трактатах Лазаря Барановича та письменників його кола найперше застосовувалися з метою емоційного «пожвавлення» тексту, що врешті-решт, відповідало засадам теорії концептизму.

Ключові слова: бароко, польськомовна полеміка, трактат, українська література XVII – XVIII ст., жанр.

Olena Liamprekht. TOWARDS A QUESTION OF GENRE FEATURES OF POLISH PROSE BY LAZAR BARANOVYCH AND WRITERS OF HIS LITERARY CIRCLE

In this article the author makes an attempt to describe genre features of Polish-language prose by the writers of Chernihiv literary society.

In the sphere of literary creativity, it is the polemic treatise that is defined as the most characteristic genre of religious literary disputes of the Baroque period. The genre paradigm of these texts is the catechism – the “Socrat” dialogue of medieval times. Polish-language polemic treatises “Rozmowa białocerkiewska”, “Fundamenta, na których łaćninicy jedność Ruśi z Rzymem funduią”, “Messiasz Prawdziwy Jezus Chrystus Syn Boży” by Ioanykii Galiatovskyi and “Nowa miara starey wiary” by Lazar Baranovych were created according to the ‘question and answer’ structure.

It should be noted that the distinctive feature of the polemical treatise is the way of presentation of the material. Striving to give their texts as much credibility as possible the writers of Lazar Baranovych’s literary circle, in addition to the theological dogma, fill their works with short stories of different genres – ‘examples’. The most used narrative ‘examples,’ characteristic of Chernihiv treatises, are legends, apothegms, fables, and parables as well as proverbs and sayings.

According to their topic, the examples can be divided into the following groups: eulogical, ritual, emblematic, moralistic, and eschatological.

The phenomenon of *prosimetrum* is also noteworthy for the polemical Chernihiv treatises. The first place among the poetic inclusions is taken by an epigram. The Polish prose by Chernihiv authors also provides examples of ‘curious’ poetry, which was quite popular at that time and was represented by such genres as palindromes, enigmas, logogriphs, chronoverse, and acrostics.

It is emphasized that poetic inclusions in the polemical treatises by Lazar Baranovych and the writers of his literary circle were used for the purpose of emotional ‘livening up’ of the text as this technique met the demands of the theory of Conceptismo.

Key words: Baroque, Polish-language polemics, treatise, Ukrainian literature of the 17th – 18th centuries, genre.

Вступ

Упродовж останнього часу феномен українського літературного бароко привертає пильну увагу з боку вітчизняної та зарубіжної гуманітаристики. Серед найповажніших історико-літературних студій на цю тему можна назвати праці Джованні Броджі-Беркофф, Олі

Гнатюк, Юрія Ісіченка, Володимира Крекотня, Богдани Криси, Ришарда Лужного, Олекси Мишанича, Дмитра Наливайка, Людмили Софронової, Григорія Сивокона, Людмили Софронової, Миколи Сулими, Леоніда Ушкалова та інших науковців.

Завдяки дослідницьким зусиллям зокрема цих учених майже аксіоматичною стала думка, що українська література кінця доби бароко досягла значного жанрового розмаїття. Про це свідчать численні розвідки М. Возняка (Возняк, 1992), О. Мишанича (Мишанич, 1996), Р. Радишевського (Радишевський, 1986), Д. Чижевського (Чижевський, 1994; Чижевський, 2003) М. Трофимука (Трофимук, 2016) Н. Поплавської (Поплавська, 2007), Дейвіда Фріка (Frick, 1994), Л. Ушкалова (Ушкалов, 1997; Ушкалов, 2004; Ушкалов, 2006) та інших. Особливо плідними є студії, присвячені українській *польськомовній поезії* доби бароко (див.: Radyszewskyj, 1996; Рязанцева, 1999; Brogi Bercoff, 1998), у яких приділено увагу й питанню жанрової класифікації україномовного літературного доробку XVI–XVIII століть в розрізі українського літературного бароко, чи полемічного дискурсу чи в творчості окремих полемічних авторів, але, здебільшого, роботи мають загальний характер, тому проблема жанрово-стилістичних особливостей польськомовної прози другої половини XVII століття заслуговує на значно докладніше вивчення, яким і займалася стосовно польськомовних текстів українських письменників із гуртка чернігівського архієпископа Лазаря Барановича у своєму дисертаційному дослідженні «Польськомовна проза письменників кола Лазаря Барановича» авторка даної розвідки.

Однак з часом з'явилися нові подробиці, відкрилися недосліджені раніше аспекти, наприклад, в царині жанру біблійних коментарів, прийомів та засобів екзегези тощо, які спонукають до більш глибокого вивчення означеної проблеми.

Отже, метою нашого дослідження є детальне вивчення жанрової своєрідності української польськомовної прози Лазаря Барановича та письменників його кола, характерний для неї риторичний інструментарій, засоби творення образу, способи поєднання художнього та нехудожнього письма тощо.

Результати дослідження

Українське барокове письменство має переважно релігійний характер, що безумовно не могло не позначитися і на колі провідних тем та мотивів, і на жанровій системі текстів українських

письменників XVII–XVIII століть. Ба більше, загострення ситуації міжконфесійного протистояння спричинило до того, що під ту пору наше письменство було просякнуте «полемічною свідомістю». Як зазначав Леонід Ушкалов, полемічні інтенції є характерні для цілої низки жанрів, зокрема, для церковної проповіді, історіографії, дидактичної поезії, агіографії тощо. На передній край жанрової системи українського літературного бароко висувається богословсько-полемічний трактат, що по слову Д. Чижевського, виявився найбільш ефективним для пропаганди ідей та ведення релігійної полеміки (Чижевський, 1994: 333).

Яскравим зразком творів такого гатунку є польськомовна проза Лазаря Барановича та письменників його кола (Інноцентій Гізель, Іоаннікій Галатовський, Стефан Яворський, Дмитрій Туптало, Антоній Радивилівський та інші). Це щонайперше полемічні тексти, де основна увага приділяється, суто догматичним та обрядовим розбіжностям між православ'ям, католицизмом та мусульманством тощо. Такі розбіжності, скажімо, стосувалися питання правдивості певної віри або Сходження Святого Духа, чи то першенства Римського архієрея, чи щодо Пресвятої Трійці. У цій зв'язку варто пригадати, зокрема, трактати «Nowa miara starei wiary» (1676) Лазаря Барановича, «Stary Kościół» (1678), «Alfabetum rozmaitym heretykom niewiernym» (1681), «Fundamenta, na których łacinnicy iedność Rusi z Rzymem funduią» (1683) Іоанікія Галатовського.

Утім специфічною рисою в ньому є діалогічна форма, що мала в Україні упродовж XVII–XVIII століть значне поширення. У цій зв'язку тут пригадуються такі твори, як «Книга души, нарицаемая злото» Петра Могили, «Ilias oratoria» Лаврентія Крщоновича, «Разглагольствие тектона, си ест древодѣла, с купцом» і «Разговор гражданина с селянином да с пѣвцом, или дячком, церковным» Феофана Прокоповича, «Вопросы и отвѣты краткіе о вѣрѣ и о прочіих ко знанію христіанину нужнѣйших» Дмитрія Туптала, «Бенкет духовный», «Поученіе о святых, о добродѣтелях богословских, о заповѣдах Божіих, о казнях и карах церковных», «Краткое поученіе о седми сакраментях или тайнах церковных», «Слово к народу католическому» тощо (див. про це: Ушкалов, 1997: 98). Жанровою парадигмою цих текстів є катехізис (грецьк. *katechesis* – настанова), для яких властивий короткий виклад засад християнського вчення у формі запитань і відповідей, і така запитально-відповідна форма пошуку «ідей» постає «об'явленням мудрості абсолютного порядку» (Ушкалов, 1997: 102), як-от у трактаті Лазаря Барановича «Nowa miara starei wiary».

Чернігівський богослов не стільки силувалися викласти основи православного вірування, скільки спростувати хибні богословські розумування суперника.

Жанровою логікою катехізиса обумовлюється і «мозаїчність» композиції польськокомовних текстів чернігівців. Названі твори вирізнялися тим, що зазвичай вони були пишнobarвною мішанкою всіляких матерій. Прагнучи надати своїм текстам якомога більшої переконливості, письменники кола Лазаря Барановича густо маркують тексти короткими оповіданнями різноманітних жанрів – «прикладами». Щоправда, тут не останню роль відігравала включеність богословів до використання почвірної методи трактування Книг Святого Письма (див.: Levchenko, 2020), осягаючи «їхнє аналогічне (грецьк. ана – префікс на позначення руху вгору, підсилення та аго – веду) значення, що передбачає тлумачення текстів Святого Письма, за яким буквальні розуміння переходять до духовного або містичного змісту» (Савенко, 2016: 97). Українські письменники, зокрема Іоанікій Галятовський, Антоній Радивилівський, Дмитрій Туптало, Стефан Яворський та інші, у своїй дискурсивних змаганнях нерідко вдавалися до розгортання змісту Святого Письма у вказаному діапазоні.

Система жанрів оповідних риторичних прикладів, що розроблялася викладачами риторики та поетики в українських школах XVII–XVIII століть, виходить із вчення Аристотеля, який розкласифікував риторичні приклади на два види:

казус – для обґрунтування тієї чи іншої думки, тієї чи іншої тези оратора можуть наводитися приклади, які дійсно мали місце в минулому; сюжет такого прикладу має, так би мовити, історичну основу, тому такий приклад можна назвати випадком;

фабула – для обґрунтування тієї чи іншої думки, тієї чи іншої тези оратор може наводити приклади, що в реальності ніколи не відбувалися, власне, є вимислом самого автора або просто зразком фольклорної чи літературної традиції; сюжет такого прикладу має, так би мовити, фіктивну основу.

Утім, як зазначає В. Кречотень, професори Києво-Могилянського колегіуму в класифікації прикладів ідуть услід за Аристотелем, хіба що з певною деталізацією (Кречотень, 1983: 93). На потвердження цієї думки дослідник наводить визначення прикладу з однієї з українських риторик першої половини XVIII століття: «Приклад буває двох видів: один є викладом того, що було; другий же є те, що зроблено й придумано самим оратором» (Кречотень, 1983: 93). При

цьому за джерело матерій для оратора й письменника доби бароко правила, звісно, історія священна та світська. З огляду на такий поділ історії приклади-казуси розбивалися на підвиди: приклади-казус, запозичені із священної історії, що викладається в книгах Святого Письма, у книгах з історії церкви, у різноманітних творах про життя й подвиги святих, складають легенди (Крекотень, 1983: 93); белетристичні приклади, сюжети яких мають фіктивну основу – фабули (Крекотень, 1983: 111).

Звісно, кожна жанрова модифікація прикладів, використані в тексті чернігівців, обумовлюється своєю тематикою, а у випадку польськомовної полемічної прози – аудиторією та принципами декодування Сакральних текстів.

Під впливом західної католицької традиції, що виникла на підґрунті античних цінностей, українські письменники XVII–XVIII ст. здебільшого, «правлять про буквальный і таємничий “розуми” Біблії, останній з яких, у свою чергу: “раздбляется на различные толкований образы, а именно на три, яже греческим языком глаголются: аллигорія, анагоги, тропологія”, згідно з трьома “богословськими” цнотами – вірою, надією та любов’ю» (Ушкалов, 1999, с. 24).

Завзято сперечаючись, скажімо, із протестантами («Alphabetum rozmaitym heretykom.»), Іоаникій Галятовський, також раз у раз заводить мову про «czworaki sens w Pismie Świętym»: «*Literalny, Moralny, Allegoryczny, y Anagogiczny. Literalny sens, розмірковує Іоаникій Галятовський, należy do Historiey samey, która się ciąłem nazwać może, ponieważ w Historiey Duchowny sens iako Duch się znayduie. Sens iest Moralny należący do obyczaiów dobrych, których powinna dusza Ludzka zachować y do złych, których się powinna dusza Ludzka chronić. Sens iest Allegoryczny należący do Cerkwi wojuiącey, która na ziemi się znayduie. Sens iest Anagogiczny należący do Cerkwi Tryumfuiącey, która się w Niebie znayduie*» (Galatowski, 1681, с. 48).

Іншими словами – буквальный смисл священного тексту розкривав історію минулого, мораль напучувала, алегорія навчала вірі, тим часом аналогія – символічно потрактовувала таємні смисли. Цю думку Іоаникій Галятовський увиразнює, на прикладі образу Раю: «*Według sensu Literalnego, iest ogród kosztowny, na ziemi od Bogá zbudowany, o którym w Księgach genesis napisano: naszczepił zaś Pan Bog Ray roskoszy w Edem, na Wschod Słońcá. Według sensu moralnego Ráiem nazywa się dusza pobożná, bo w Ráiu rozmaite owocy były, ták w duszy pobożney rozmaite owocy Duchowne, uczynki dobre y cnoty się znayduią, które wyliczá Apostol Pawel, mówiąc: owoc Ducha*

iest Miłość, Wesele, Pokoy, Nieskwąpliwość, Dobrotliwość, Wiara, Ci-chość, wstrzemięźliwość. Według sensu Allegorycznego, – продовжує богослов, – Ráiem nazywá się Cerkiew na ziemi wojująca, bo w Ráiu nieprzyiáciel duszny Diabeł, postoićią wężową przykryty woynę toczył z pierwszymi Rodzicámi nászemi, y zwyciężył ich, do grzechu, do nieposłuszeństwa przywiodszy <...> Według sensu záś Anagogenicznego, Ráiem się nazywa Niebo y w Niebie Cerkiew Tryumphiująca, bo w Raiu było drzewo żywota, od którego kto ziadł owoc ná wieki żyć będzie, nigdy nie umrze. Ták w Niebie iest Chrystus, który się drzewem żywota nazywa» (Gałatowski, 1681: 48–49).

Варто заважити, що в українському православ'ї буквальне прочитання Біблії вважалося за основне, однак в творчості барокових письменників «літеральному» сенсу приділяється менше уваги, ніж сенсу містичному. Іоанікій Галятовський, наприклад, зазначає: «Сенс лѣтеральный ест ясный, бо як написано Писмо, так и розумѣм» (Галятовський, 1660,; арк. 83). Іншим разом казнодія уточнює, що буквальний сенс прочитання Біблії необхідно сприймати на віру: «Тут зас не фѣгуратный, не Параболичный, не Пророцкий, але протий, лѣтеральный, ясный сенс знайдуется, як тут написано, так вѣруймо» (Галятовський, 1669: арк. 323 (зв.)–324).

Тим часом місця у Святому Письмі, або біблійні вірші, що суттєво суперечать один одному з огляду на *sensus plenior*, необхідно тлумачити Найбільш поширеними були алегоричне декодування Святого Письма: «Аллигорически, еже есть вышнім разумом, или тропологически, си есть нравоучителнь» (Туптало, 1748: арк. 319–319 зв.). З огляду на таку обставину, оповідання-прикладі, що їх використовували православні екзегети – Лазар Баранович та Іоанікій Галятовський – можна поділити на дві основні категорії: легенди та різновиди притч (фацеції, міфи, байки, історії, пророцтва).

Найпопулярнішим жанром оповідної літератури ще з доби Середньовіччя були приклади-легенди, позаяк найоптимальніше відповідали «екзальтованій психіці людей» того часу, «їхньому поглибленому інтересу до деталей релігійної “історії”, надто скупі освітлюваних канонічними християнськими книгами, їхньому потягу до всього незвичайного, чудесного» (Крекотень, 1983: 153; Чепига, 1965: 4).

Отож, під ту пору в Україні набули розповсюдження найрізноманітніші цикли на взір апокрифічних євангелій, маріїнських збірок чи переказів про святих та поважні збірники типу патериків, четів, прологів, «Великого зеркала». Ця ж традиція має продовження

і в період бароко, коли активно поширювалися збірки оповідань-міраклів, що спиралися як на місцеві матеріали, так і на популярні сюжети західноєвропейської літератури, зокрема «Небо новое», «Скарбница потребная» і «Skarb pochwały» І. Галятовського, «Руно орошенное» Д. Туптала, анонімна «Гора Почаевская», «Parergon cudow» А. Кальнофойського, «Phenix tertiato redivivus» Я. Суші (див.: Ушкалов, 2004: 9).

Природно, українські барокові автори назагал добре усвідомлюють, що першорядним елементом тієї чи іншої легенди виступає чудо. А отже, серед прикладів такого ґатунку вельми високо поціновувалися сюжети, в основі яких лежать чудеса-з'явлення. Перед персонажем можуть поставати святі, янгол, Христос, Богородиця та ін. Так, під час ведення полеміки про «pochodzenie Duchá S. od Oycá samego», а це питання було, за словами М. Сумцова, справжнім «яблуком розбрату» між Західною та Східною Церквою (Сумцов, 1885: 135), І. Галятовський включає свого до тексту таку легенду:

«Grzegorzowi Cudotworcy Przechysta Bogárodzicá z S. Ianem Jewangelista pokazála się, yprzeczego ż Jewangelistę podálaiemuo Troycy S. taką náuke: ieden Duch S. od Bogá Początekybytność máiący, ktorzy-przez Syná pokazał się Ludziom. Obraz Syná doskonałego doskonały. Dáley nápisano: przez ktorego obiáwiá sie Bog Oćiec, który iest nad wszystkiemy y we wszystkich. Tu musisz, każdy Człowiecze, wierzyć, że Duch S. od Oycá sáamego przed wieki pochodzi, y początek y bytność swą ma, á od Syna nie pochodzi» (Galatowski, 1678: 11). Поява Богородиці перед святим Григорієм Неокесарійським та її промова до нього уже самі по собі мали засвідчити безсумнівність висунутого аргументу.

Цікавими є легенди про чудеса-пророцтва, що ними щедро насичений «Mesiarz prawdziwy» Галятовського. Трепет у тогочасної публіки мала викликати також та обставина, що віщуни могли передбачати не тільки євангельські події. У цім зв'язку прикметною видається легенда-пророцтво з «Alfabetum rozmaitym heretykom» Галятовського, в якій автор згадує про те, що колись північний монарх підкорить Турецьку державу. Відтоді почнеться падіння мусульманства й обернення мусульман на християн. Таким чином, Галятовський, сприяв поширенню думки про те, що власне Московська імперія є обраною для того, щоб звільнити східних християн і підкорити мусульманський Схід.

Та все ж таки головними персонажами легенд, що вводилися до польськомовних текстів письменників кола Барановича, були Богородиця, Христос чи Святий Дух. Їхньою провідною рисою

є божественність, а отже, всесильність. Українські письменники другої половини XVII ст. силуються переконати своїх супротивників (насамперед, прихильників раціоналістичної «аріанської» христології – социніан і кальвіністів, а також мусульман), у тому, що, скажімо, Ісуса Христа й Святого Духа варто возвеличувати насамперед тому, що це – іпостасі Бога, а отже, вони здатні впливати як на долю кожної окремої людини, так і на долю людства та світу в цілому. Таким чином, божественність Христа й Святого Духа потребувала не тільки догматичних обґрунтувань, а й унаочнення. Таке ж розуміння полемісти намагаються прищепити своїм читачам і стосовно Богородиці. При цьому використання легенд з таким змістом було характерним явищем як для православного українського світу, так і, скажімо, для польського католицького, де активно розроблялася ідея заступництва Богородицею Речі Посполитої. Цю ж таки ідею було перенесено й на українські землі. Присутність Богородиці в дочасному житті людини мала засвідчити «істинність» обраного шляху правовірним християнином. У противному разі до тексту вводилося чимало легенд, в яких йдеться про покарання Богородицею еретиків шляхом використання магічної сили. Властиво, така здатність Діви Марії, на думку українського богослова, є вагомим аргументом на користь Її божественної природи (Galatowski, 1681: арк. 3 нн. (зв.) – 4 нн.).

Зрештою, українські письменники другої половини XVII ст. всіляко покладаються на допомогу Пресвятої Діви й в дочасному світі, зокрема спрямовує їхню творчість у належне русло. Отож, не дивно, що, скажімо, Галятовський присвячує «Ключ разумѣнія» «преблагословенной Дѣвѣ Маріи Богородици и всѣм святым» (Галятовський, 1665: арк. 252 (зв.)), а Лазар Баранович звертається до Неї як до Словородиці (Baranowicz, 1676: арк. 3 нн (зв.) – 6 нн., I ч.). У вступному розділі «Bogorodzico Dziewico Słoworodzico rodź y moie do ciebie słowo» автор не лише звертає увагу читача / слухача на міру святості Богородиці, а й концептично подає її образ у вигляді книги, «w ktorey nie wypowiedźianym sposobem Bog Słowo przedwieczne nie ręką ludzką wpisane iest. W teyże Księdze wpisany y Duch S.» (Baranowicz, 1676: арк. 5 нн (зв.) I ч.). Богородиця, на думку автора, є чи не єдиною надією та втіхою для проповідника: «Pod Miaryey obrone Miareę się oddaie, Bo bez obronce sprawa naylepsza ustaie» (Baranowicz, 1676: арк. 6 нн.(зв.) I ч.), а величання Її та Бога – чи не остаточною метою людського життя.

З огляду на досліджені нами легенди можна виділити такі додаткові характеристики легенд-прикладів:

- пильна увага письменників зосереджена не на характеристиці персонажів, а на змалюванні тих змін, що з ними відбуваються відбуваються, – відтак, будь-яка характеристика персонажів відсутня;
- у більшості випадків ім'я, яким наділявся персонаж («Theofan zakonnik»; «Symeon Hieromonach»; «Thomasz Twierski»; «S. Sergiusz Radoneżski Cudotworca»; «Starosta Alexandriyski Balarius»; «Genadius Carogrodzki Patryarcha»), повинно було вказувати на поважне становище особи, про яку йдеться, її достойність;
- для сюжетів властива критичність ситуацій, у які потрапляє герой, що своєю чергою обумовлює сюжетну напругу, спад якої шляхом перетворення героя за допомогою чуда завершує оповідь. «Саме гострота, напруженість сюжетної ситуації і розрядка її через чудо, а, отже, й саме чудо несуть в легендах <...> основне естетичне навантаження, складають естетичне ядро жанру, естетичну його пружину» (Крекотень, 1983, с. 99).

Під оглядом тематичним легенди-прикладі можна умовно поділити на такі групи: панегіричні (оповідання, що прославляють Бога-Отця, Бога-Сина, Святого Духа, Пресвяту Діву Марію, святих мучеників), обрядові (оповідання, де трактуються християнські обряди та потверджується думка про їхню вагомість у житті правдивого християнина), емблематичні (де потверджується думка про авторитетність знака хреста як першорядної християнської емблеми), моралістичні (оповідання, що популяризують основи християнської моралі), есхатологічні (оповідання, де йдеться про потойбіччя та апокаліпсис).

До другого підвиду прикладів-казусів належать оповідання про характерні епізоди та повчальні випадки з життя видатних історичних діячів, що за своєю жанровою природою є анекдотами. Тексти такого гатунку запозичувалися з літописів, хронік, описів різних країн та її чільних діячів, збірників переказів, що користувалися популярністю в європейських літературах від античності до Ренесансу включно, а в Польщі, Україні, Білорусії й Росії – до кінця XVIII – початку XIX ст. (Крекотень, 1983: 100). Зокрема, Іоанікій Галятівський у книзі «Ключ разумѣнія», що, як неодноразово зазначалося, відігравала важливу роль у поширенні стилю бароко (Елеонская, 1989: 114), радить проповідникам *«читати гисторіи, кройники о rozmaityх панствах и сторонах, що ся в них дѣяло й тепер що ся дѣяет, треба читати книги о звѣрох, птахах, гадах, рыбах, деревьях, зѣлах, камѣнах и rozmaityх водах, которыи в морю, рѣках, в студнях и на иных мѣстцах находятя, и уважати их натуру,*

власности и skutki, и тоє собѣ нотовати, и аппльковати до своєї речи, которую повѣдати хочеш» (Галатовський, 1665: арк. 519).

Серед прикладів-анекдотів польськомовних творів Лазаря Барановича та письменників його кола особливо вирізняються так звані меморабіли. Характерною рисою таких «історій» є те, що вони «не є суворо історичними, підтвердженими документально» (Крекотень, 1983, 100).

Оповідачами та читачами / слухачами XVII ст. вони сприймалися як ті, що реально колись із кимось відбувалися. Так, католицькі богослови наводять чимало аргументів, які мали б засвідчити, що єдність із Римською церквою тривала в Україні аж від самого Хрещення та й пізніше так само. Вони гадають, що Русь віддавна тяглася до Апостольської Столиці, недаром же її володарі, будучи людьми грецького обряду, просили королівської корони не в грецьких патріархів, а в Папи Римського. Ідеться, зокрема про Володимира Мономаха. Покликаючись щонайперше на польську ренесансну історіографію, зокрема на «Хроніку» Матвія Стрийковського, Галатовський спростовує це твердження і виводить сюжет про те, як Володимир Мономах виборов царські регалії (шапку – символ імператорської влади) у чеснім бою з генуезьким губернатором міста Кафи під час походу в Крим (Galatowski, 1683: с. 39–40). Отож, підсумовує Галатовський, «*nigdy Ruski Cár wielki Xiążę Moskiewskie Pápieża Rzymskiego nie prosił o koronę Cárską*» (Galatowski, 1683: 40). На потвердження цієї версії походження царського вінця та родоvodu московських князів від Мономаха православний апологет наводить іще один сюжет: Олексій Комнін, цесар грецький, немовбито надіслав Володимирові Мономаху царські регалії у ролі «поважних дарів», щоб відкупитися від нападу на Царгород. «*Y w liście swym napisał do Włodźmierza Monomácha, – продовжує Галатовський, – żeby onego Archierowie Metropolita y Iepiskop od Alexia Kommēna wysłani na Cesárstwo Ruskie koronowali koroną Cesarską od Cesarza przysłaną <...> i z tego czasu Włodźmierz Monomach będąc koroną Cesarską ukoronowany poczał się Ruskim Carem tytułować*» (Galatowski, 1683: , с. 38–39).

Певно, такі оповідання більшою мірою мають легендарно-фантастичний характер. Та під ту пору сприйняття такого «факту» зумовлювалося тим, що в цих сюжетах завжди визначаються зазначається авторитетне джерело, час і місце дії: «*Ruscy historikowie piszą*», «*latopiscy Ruscy piszą*», «*zadni ludzie z Połocka powiadali*», «*Pisze Plinius lib: 8.*», «*Pisze Valerius*», «*Mathiasz Strykowski pisze*», «*Pawel*

Iowiusz do Iana rusa archipiskopa pisze», «*Nicephorus Gregoras w Xiędze 5. Historey swey powiada*», «*Długosz opisuiąc rok... powiada*», різні збірники, зокрема «Велике Зерцало», «Римські діяння». До речі, два останні у XVII–XVIII ст. користувалися широкою популярністю не тільки серед проповідників України, а й за її межами, скажімо в Польщі, Росії (Астаф'єв, 2013: 3–13; Возняк, 1992: 117–118). А «Хроніка» Матвія Стрийковського в Україні тих часів користувалася навіть більшою популярністю, аніж у Польщі.

Польськомовна проза чернігівців часто-густо помережана також сюжетами змішаного типу, в основі яких лежать ті ж таки легендарні події з життя історичних діячів. Утім, на відміну від меморабіл, увагу письменників у цьому разі привертає власне незвичайність, дивовижність ситуації з пророчим змістом. Скажімо, Лазар Баранович наводить сюжет, головним персонажем якого є Август-цесар: «*W Rzymie ná obrázie Augustá Cesárzá nápisáne bylo słowo Cedo – ustępuię. Z tey okáziey Bogu Terminowi, ktorego Pogánstwo miało zá Wodzá drog swoich, rzymiáne mu przypisowáli trwáłość Pánstwa, y dawáli napis: Nemini Cedo – žádnemu nie ustępuię. Augustus záś Cesarz z pokory že nie chciał od nich przyjmować honoru Boskiego, gdy go tym czčili, áni się kazał zwác Pánem, nápisal Cedo ustępuię. Uderzył raz piorun ná ten obraz Cesarski y wydął litere C. že zostało ieno edo pożeram*». І це було знаком близького в майбутньому часі покарання (Baranowicz, 1676: 22–23). Як бачимо з наведеного сюжету, чудесність самої події і є тим пуантом, що мав би засвідчити істинність висловленої думки.

Ще одним поширеним різновидом прикладів-казусів, що набули чималої популярності в європейській літературі ще за часів античності (див. про це: Лямпрехт, 2016: 135), а за посередництва Польщі постали й в Україні доби бароко, зокрема часто-густо зринають у польськомовній прозі Лазаря Барановича та письменників його кола, є апофтегми – короткі оповідання, що репрезентують дотепні й водночас повчальні висловлювання видатних осіб, славетних мудреців, філософів, митців (Słownik literatury staropolskiej, 1998: 44–46). Героями апофтегм, що їх використовували як приклади в польськомовній прозі Лазаря Барановича та Іоанікія Галятовського, постають Демосфен, Цицерон, Діоген, Евклід, Перикл, Платон, Симонід, Діонісій Ареопagit, Аврелій Августин, Плутарх, Сократ, Аристотель, Вергілій, Гомер, Еврипід, Марк Аврелій, Марціал, Овідій, Сенека та ін.

Своєрідним пуантом апофтегми як літературного жанру є дотепність і мудрість, що оприявнюються в сюжеті не так у дії, як,

скажімо, в анекдотах-меморабілах, а передовсім у слові, висловлюванні: «*Dobrze się na tych znalazł kwiatach kwitnący wiarą Dionizyusz, bo gdy go starosta pytał: "Tyś li iest niezbędny Starzec zwany Dionizy, który Bogi nasze, y służby ich psujesz, y Cesarskiego rozkazaniam słuchać nie chcesz". Odpowiedział Święty: "Na ciebie mnie widzisz starego Starostę, ale wiara moja młodością kwitnie, a wyznanie moje zawsze nowe dzieci rodzi Chrystusowi". Stary ten Doctor, ale się z starej nie chwali wiary, wiarę swoją młodością kwitnącą zowie, że syna y Ducha Ś. od Ojca iako kwiatki wynikające każe. Od tych kwiatków kwitnąc jego wiara dosyć stara, a y podziś dzień kwitnie*» (Baranowicz, 1676: , c. 140). Або: «*Y ná Augustyná przy morzu chodzącego naydzie się dzieciná. S. Doctorze náuczycie, że trudno w málý dołék wielkie przelać morze <...> Podobny mu widziany, który by korczakiem chciał przepaść wyczerpąć <...> że się nie może w málý dołék wlać Okean*» (Baranowicz, 1676: 218–219). Утім, варто зазначити, що на відміну від ренесансних апофтегм, в яких домінував комізм, барокові апофтегми більшою мірою позначені моралізаторством. Пам'ятаймо, що першочерговим завданням полеміки барокові письменники вважали привернення уваги читача / слухача з метою переконати його в істинності «правдивої Церкви».

Неабияку популярність у ході написання трактатів у письменників-чернігівців мали белетристичні приклади, що їх автори вітчизняних трактатів з поетики та риторики називали «фабулами». Як зазначає В.Креготень, «фабули» заведено поділяти на три групи:

«раціональні» – персонажами раціональних фабул виступають люди, які у реальності ніколи не існували, або боги, псевдобоги (старогрецькі чи староримські);

«моральні» – персонажами яких є рослини, тварини, що розмовляють і діють «відповідно до поведінки людей», репрезентуючи соціально-моральні типи людей і стосунки між ними;

«мішані» – сюжети, де персонажами є істоти розумні та нерозумні, люди й поганські боги, тварини та неживі предмети (Креготень, 1983, с.118–121).

Приклади-фабули першої групи в польськомовній прозі Лазаря Барановича та письменників його кола репрезентовані оповіданнями кількох жанрів, зокрема, жанр фацецій, що за своєю природою посідають, так би мовити, середнє місце між анекдотами й фабулами. З одного боку, вони є найближчими родичами анекдотів (меморабіл і апофтегм), виявляючи окремі риси історичності, з другого – істотно відрізняються від них, яскраво виявляючи свою фіктивність, фабульність.

В основі сюжетів фацеції серед іншого лежать біблійні оповідання. У цьому зв'язку прикметною видається обробка Барановичем біблійного оповідання про двох матерів, що не могли поділити дитину, і мудрий суд царя Соломона (3 Цар. 3 : 16–28). У трактаті «Nowa miara starey wiary» це оповідання набуває такого вигляду: *«Przyszły czasu iednego dwie niewiasty przed Krolá Sálomoná o iedno się dziećie przed nim práwuiąc. Iedná mówilá, że to moje dziećie, á tá swoje nie ostroźnie zádušilá. Druga mówilá: nie ták iest, ále to moje własne dziećie. Mądry Sálomon nie mogąc ináczey prawdy doiżć, mieczem kazał dziećie rośćić y dáć im po połowiey. Tá, która byłá włásną mátką nie dopuścilá tego, mówiąc: dayćie iey dziećie cále, á nie zabijayćie go. Przeciwnie záś, która mu mátką nie byłá wołálá: áni mnie, áni tobie, ale niec rozdzielone będzie. Nápiera się Cerkiew Wschod. Rušiná, iáko wschodniego syná, nápiera y Zachod. Kościół. Gdy záchod wszytkiego mieć nie może, konte-nuie się y połowicą: niech będzie Rušin rozdzielony, niech będzie ex vtrog. Fervus, niech służy y wschodowi y Pátryársze, y záchodowi y Pápierzowi. Że Wschod, włásna mátká, wschodniego syná całkiem požada, dzielić go wschodowi y zachodowi nie pozwala, bo dwóm Pánom według prawdy służyć nie możemy»* (Baranowicz, 1676: арк. 5 нн. (додаток до I ч.)).

Як оборонець православної віри, чернігівський письменник вільно переказує біблійний сюжет з метою опротестувати римське верховенство. Отож, основну увагу читача, на думку автора, має привертати ситуація і реакція героїв-персонажів на неї, несподіваність цієї реакції. Відповідь царя Соломона, що репрезентує його мудрість і кмітливість, власне, є естетичним фокусом і править своєрідним пуантом. Тим часом авторське трактування образів, що виступають у тексті як антизразок і зразок, зумовлене необхідністю вразити, приголомшити читача з метою його переконання.

Прикметно, що цей сюжет набув популярності не тільки серед українських проповідників (Захарія Копистенський, Мартин Броневський). Як зазначає С. Сухарева, прихильники унії так само часто зверталися до нього, подаючи при цьому, щоправда, цілком інакшу інтерпретацію біблійних образів і мотивів, а власне – надання Риму прерогативи в християнстві. Щоб відстояти статус Петрової столиці, *«цей прототип моральної чистоти та істинності»* використав услід за Петром Скаргою, зокрема Ілля Мороховський (див. про це : Сухарева, 2008: 98). Так чи так, особливо важливе місце в польсько-мовній прозі письменників кола Лазаря Барановича посідала тема примирення між двома рівноправними Церквами, які вбачають у Христі найвищого ієрарха.

Як бачимо, сюжети прикладів-фацецій нерідко сприймалися і оповідачем, і реципієнтом як реальні випадки. І ця обставина споріднює їх із прикладами-анекдотами (маморабілами й апофтегмами). Утім, різнить їх насамперед моралізаторство та дидактизм. У даному разі чернігівський архієпископ, показуючи нерозумну поведінку самнітів, наставляє свого читача / слухача на «шлях істини», яким є «шлях покори та миру».

В основі сюжетів прикладів-фабул лежать і античні міфи, що «володіють “тропологічним” або питомо “містичним” розумом, ба навіть, поряд із старозаповітними сюжетами й образами, “префігурально” засвідчують містерію Воплочення» (Ушкалов. 1999: 169). Під ту пору антична міфологія тлумачилася щонайперше в рамках Евгемерової парадигми раціонального пояснення міфології, що ґрунтується на засадах трактування божеств як сакралізованих історичних персонажів. Отож, вправляючись у бароковому «концептизмі», письменник може, припустімо, увести до тексту образи античної міфології, зокрема Фортуни, Марса, Юпітера, Мінерви (Афіни), Фенікса, Аполлона тощо.

Зрештою, «антична» міфологія постає також «матерією» для створення досить складних параболічних структур, – що засвідчує, зокрема, тлумачення міфу про Ікара, який разом із батьком Дедалом відлетів із Криту на змайстрованих крилах (Baranowicz, 1676: 155). При тому фабула, що нею послуговується Баранович, так само стає підставою для трагічної розв'язки сюжету (його увагу привертала друга частина міфу: Ікар упав у море й загинув) (Baranowicz, 1676: 155)). На думку чернігівського архієпископа, правовірний християнин, прямує до істини, мусить визнати власну конечність.

Прикметно, що ці міфологічні сюжети передаються здебільшого дуже стисло. Половина з них викладається одним реченням, тобто маємо прості вказівки на факт, короткі описи одного епізоду. Скажімо, у трактаті «Nowa miara starey wiary» зринає сюжет з «Метаморфоз» Овідія. Баранович структурує в образі велетня Аргуса, відомого ще як Пано́пте́с, тобто «всеви́дящий», ідею недосяжності таїни Сходження Святого Духа для людського розуму загалом, і схоластів з їхніми «науками» зокрема:

Stem oczu lub miał Argus okrzyżoną głową

Przećie z onemi nie mogli ustrzeć iedną krowę (Baranowicz, 1676: 155).

Трагічність сюжету зазначеного міфу (за те, що Аргус полонив дочку річкового бога Іноха та Аргії і, перетворивши її на корову,

прив'язав до оливи в гаю Микен, його було вбито Гермесом. Власне кажучи, той, приспавши його грою на флейті, відсік йому голову. Це – про рокування неминучого трагізму дочасного життя людини («Wszelki, ktoby się dotknął gory, śmiercią umrze» (Baranowicz, 1676: 155)). Увівши до тексту дидактичний афоризм: «*Wyższy rzeczy nad cie nie pytał się, a mocniejszych nad cie nie badał się. Z wielu oczyma Therubinowie nie dojrzą. Ty li dwiema twiemi błotnymi dojrzyś oczyma, gdzie z Sześcią skrzydeł Seraphinowie nie doleca? Ty wyżej gęśim wylatujesz piorkiem*» (Baranowicz, 1676: 156), – проповідник підводить до висновку, що ліпше вже бути «*Divinis Didimum*, niż *Argum*. Lepiej być in *divinis* w Boskich rzeczach świętym ślepym didimem, niż stooczym *Argusem*» (Baranowicz, 1676: 156). Ідеться про грецького християнського письменника й богослова Дідима, який, осліпнувши у віці п'яти років, зміг за допомогою об'ємних дерев'яних букв опанувати абетку й здобути освіту. Йому належать книги про Святу Трійцю, Святого Духа і трактат проти маніхейів.

Серед сюжетів-фабул, запозичених з античної міфології, популярністю користувалися, зокрема, такі: про яблуко розбрату; Дамоклів меч; школу Мінерви тощо. Усі вказані приклади-фабули відтворені фрагментарно, схематично, бо є лише складниками численних концептів та «образками» для моралізаторства, зорієнтованого на християнські ідеали.

Поміж прикладів-фабул подибуємо в польськомовних текстах чернігівців і байки (див.: Крекотень, 1963; Мишанич, 1996). Скажімо, Лазар Баранович, спростовуючи численні докази полемістів протилежного табору про верховенство Папи Римського та виняткову роль у долі Церкви святого Петра, уводить до тексту байку про пташку та очерет: «*Trzcina na swoje nieszczęście narzekając, iż nie stanował sobie na niej żaden z ptasząt gniazda dla odchowania ptasząt swoich, jednego ptaszcica aby sobie gniazdeczko bezpiecznie na trzcinie zrobił, samą prosiła. Zaspiewa ptaszek: Ia bym to prawi uczynił z ochotą, ale dla twego niestátku gniazdu nie masz roboty. Na niestátcznym fundámenće dźiatkom moim budować gniazda nie zdáło mi się*» (Baranowicz, 1676: 15).

Своєрідно інтерпретуючи її, автор обстоює думку, що св. Петро, а за ним і спадкоємці на його престолі не були й не могли бути намісниками Христа на землі. У спростовуванні виняткової місії св. Петра Баранович посиляється на Святе Письмо, а власне на 14-й розділ Євангелія від Матвія. Увагу православних полемістів у цьому зв'язку привертав страх під час чудесного ходіння апостола Петра

водами Галилейського озера. Утопаючи біля ніг Ісуса, він благав Христа про допомогу, гадаючи, що Бог не чує його. Отож, сумніви, що постали в душі Петра, говорили про його непостійність. «*Placze Piotr, – niuże чернігівський axiepiiskon, – widze na swoje nieszczęście ta trzcina. Cerkiew zaś, iako ptaszek widząc niestatek, troiakię zachwianie Piotrowe, dla dźieci swych gniazda na nim nie uwiła*» (Baranowicz, 1676: 16). Таким чином, уніати, на його думку, мали б збагнути, що Церква Свята «*dźiwna w prawdę, na prawym Bogu gniazdo dźieciom uwiła, fundament na kamieniu Chrystuście sobie założyła*» (Baranowicz, 1676: 16). Як бачимо, зазначена тема утверджується за допомогою словесного концепту будівництва Дому, що повною мірою був репрезентований у полеміці барокової доби. Фундаментом цієї будівлі може бути тільки Христос. При цьому українські барокові автори не забувають додавати: «*Dość z Piotra, że tu Crystus troiakię zaprzanie (że te cienie zmył lzami) troiaką pastwą utwierdził. Wtóry fundament iako Piotr, tak y inni Apostołowie, wybudowani na fundamenćie Apostołów*» (Baranowicz, 1676: 16–17). Фундаментом віри поруч з ними виступають Отці Церкви, Наслідники Божого Царства. Отож, за словами Лазаря Барановича, будь-який фундамент закладається лише на твердому ґрунті, тим часом на очереті чи траві (символ невір'я) будинок збудувати неможливо. Домом Божим є та сама Христова Церква, названа Матір'ю всіх християн, Його Царство, а сам Він – Її «*kamień węgielny*» (Baranowicz, 1676: , с. 15).

Посилається український полеміст і на інші джерела. Так, при байці про двох цапиків читаємо, що її вжив свого часу Пліній: «*Treżwy nie zdodźi się z Pijakiem, muszą się koniecznie rostać, bo go pijak wyśmieie bá y wybije. Muśi przed nim ustępować, toż we wszystkich cnotách morálnych idźie, z swoim przeciwnikiem nie zgodza. Pokorá iedná z pysznym z swoim przeciwnym zgodi. Piszę Plinius lib: 8. O iednym tresnym tresunku. Szli dwie owieczki przez iedną ławę bárzo wąską, która była przez iedno głębokie bárzo błoto. Iedná z nic szła od iednego brzegu, á druga szła od drugiego przeciwnego brzegu. Gdy się ná pośrodku ławy zeszyły, dálej iedná przed drugą iść nie mogły, minęć sie nie mogły, bo wąska bárzo ławká była. Náзад też obroćić żadna nie mogła dlá tey że ławki wąskości. Iedná z nich przykleńnela ná ławie y położyła się przed drugą, á zátym owá druga przez nie przeszlá, á owá potym swą drogę poszlá. Y ták ci pokory świętcy záżywszy, obie błotá uszły. Uczmy się od owieczki pokory, wydźiem oby grzechow błotá. Szukay pokoju y goń go*» (Baranowicz, 1676: арк. 9 нн.- 9 нн. (3в.) (додаток до I ч.)).

Ці вказівки самого Барановича дозволяють припускати, що названий сюжет відомий архієпископові з творів давньоримського письменника Плінія Молодшого, чиї твори користувалися популярністю серед українських книжників упродовж тривалого часу.

Задля того, щоб пояснити й довести ідею необхідності розбудови Христової Церкви на міцному фундаменті, письменник вдається і до притчі. Прикладом цього може слугувати біблійна притча про дім на скелі. Своєрідним довершенням цієї притчі слугують слова, що ними завешував свої історії Христос: «*Kto ma uszy ko sluchaniu, niechay slucha*» (Baranowicz, 1676: арк. 14 нн. (зв.)). Таким чином автор наголошує на тому, що духовні люди завжди зможуть зрозуміти й збагнути слова проповідника та винести для себе урок. Отож, під скелею-каменем, ґрунтовним фундаментом знову ж таки розуміються Христос і ті істини, що Він їх проповідував. Під піском можна розуміти «фарисейську праведність», що під натиском вітру й води, тобто життєвих незгод і випробувань, які випадають на долю кожної людини, розсіється по світу (Baranowicz, 1676: 1).

Студіювання польськомовних текстів письменників гуртка Барановича дозволяє нам виокремити такі різновиди притчі-засобу, як прислів'я і приповідки. Р. Радишевський зауважує, що вкраплення фольклорних афоризмів було досить характерним явищем у творах українських авторів XVII–XVIII ст., позаяк у народних прислів'ях і приказках наші автори знаходили національний ґрунт для свого образного мислення й концептивного висловлювання думок (Радишевський, 1986: 169). На цю ж особливість указував П. Житецький та Д. Чижевський (Житецький, 1987: 123; Чижевський, 2003: 309).

Назагал, використання паремій у польськомовній прозі доби бароко, як власне і в проповідях, обумовлено розгортанням тези й potwierдженням авторської думки (Козич, 1967: 76). Так, обороняючи православну віру, полемісти покладалися головним чином на традицію. Засада «*Nouitas est mater temeritatis, soror superstitionis, silia levitatis*» (Baranowicz, 1676: 30) була для них непорушною. «Правдива Церква» освячується тут авторитетом старовини. Саме тому, приміром, оборонці українського православ'я всіляко цураються новин (Ушкалов, 2006: 126–27). Таким чином, розгортаючи цю думку, скажімо, Лазар Баранович вплітає до свого тексту прислів'я на взір «*Nie zbyway stárey sukni, poki nowey nie sprawuiesz*» (Baranowicz, 1676: 186).

Як бачимо, прислів'я стають вихідною тезою, навколо якої проповідник будує своє повчання. Розмірковуючи над змістом паремії,

автор зіставляє свої погляди з основною думкою, втіленою в ній, демонструє їхню суголосність чи аргументовано протиставляє або ж дає оцінку певному життєвому явищу, закарбованому в ньому. Зокрема у формі прислів'їв Баранович подає біблійний концепт мудрості: «*Próżne to umienie / Co gryzie sumnienie*» (Baranowicz, 1676: 104), «*U kogo Schisma, takie Sophisma. Te równe zarzuty, miej za otruty*» (Baranowicz, 1676: 257). До цієї ж позиції нав'язується й Іоаникій Галятовський: «*Kto w Polskich y w Ruskich kráiach Theolog dobry, ten y w Rzymie Theolog dobry, á kto w Polsce álbo w Ruśi ghupi, ten w Rzymie sobie rozumu nie kupi locum non animum mutant, qui trans mare currunt. Mieysce nie rozum odmieniaią, którzy za Morze biegáią <...> My Roxolanie prawosławni mamy lepszych Theologow Ierozolimskich nie Rzymskich, mamy Prorokow Apostołow, y S.S. Oycow Doctorow Cerkiewnych nie szkolnych, który śią náuką wschodnia Cerkiew násza wspiera y wiárę swoją broni*» (Galatowski, 1683: 81–82).

Письменники чернігівського літературного кола розгортають численні паремії, зокрема, і тоді, коли мова заходить про Зоїла. Зоїл – грецький ритор, який жив у III століття до Різдва Христового й засуджував Гомера. Його ім'я стало прозивним і набуло широкої популярності в старопольській літературі, коли окреслювався мотив самовиправдання автора перед читачами / читачем. Ба більше, застереження Зоїлові, щоб обходив твір, належить до традиційних у давньому європейському письменстві топосів закінчення (Савчук, 1996: 354). Вірші під назвою «До Зоїла» або «Проти Зоїла» наявні у спадщині майже кожного автора XVI–XVIII ст. (див. : Трофимук, 2016: 26). З огляду на полемічний характер трактату «*Nowa miara starej wiary*» Баранович багато місця відводить Зоїлові. І тут йому якнайбільше прислужилися саме прислів'я та приказки: «*Obludniku wyrzuć pierwey tram z oka twego, a potym dopiero spoyżrzysz, iako wyrzucić żdbło z oka twego brata*» (Baranowicz, 1676: 349); «*Każdy pies na swym śmiećisku śmiały, Zoil y na cudzym. Ale mądrości nie zwycięża złość*» (Baranowicz, 1676: 349); «*Iaki ptak, takie onego y pienie*» (Baranowicz, 1676: 350).

Засуджуючи таку ваду Зоїла, як здатність помічати й осуджувати навіть маленькі недоліки інших і не помічати своїх, значно суттєвіших, Баранович використовує й таке прислів'я: «*Widzisz zdrzwbło w oku brata twego, a tramu w oku twoim nie widzisz*» (Baranowicz, 1676: 349)). Певна річ, цей вислів є однією із варіацій прислів'я: «В чужім оці і порошинку бачить, а в своєму і сучка недобачає». На популярність цього вислову, зокрема, в учительній літературі, де він подавався у скороченому варіанті зі збірника «Пчела» в супроводі

коментарів свого часу вказувала В. Адріанова-Перетц (Адріанова-Перетц, 1972: 9). У цій стратегії писав також І. Галятовський: «През сучец значитьсѣ грѣхъ малый, который мы у иных людей видимо и осуждаємо их; през бервено значитьсѣ грѣхъ великій, которого мы у себе маючи, не видимо и себе добрыми, справедливыми чинимо» (Галятовський, 1665: 99).

Задля посилення аргументації Лазар Баранович вживає два додаткові, близькі за змістом паремії: євангельський афоризм, висловлений Августином: «*Ciekawy iest narod ludzki na poznanie cudzego życia, a leniwy barzo na poprawę swego własnego* (Aug.: L. 10)» (Baranowicz, 1676: 349), – та Горацієм: «*Czemu tak bystro wglądasz w przyjaćielskie dzieła, a w domu twym nie widzisz choć iest złego śiela*» (Horat L. 1. 5. 3) (Baranowicz, 1676: 349). Врешті-решт, на потвердження думки, що жоден «недостойний критик» не вартий доброго слова «поважного мужа», Баранович водить прислів'я: «*Ani mieście perel wászych przed wieprze*» (Baranowicz, 1676: 73).

Особливе місце в польськомовних прозових текстах посідають різні віршовані жанрові форми.

Мода використовувати вірші задля релігійної пропаганди, завважував В. Перетц, з'явилася насамперед у католиків, які підносили у віршах різні євангельські події, адже «віршована форма робила відсторонені догмати якщо не більше зрозумілими, то більш прийнятним за формою для мас, і тому віршування на релігійні теми стає незабаром звичним прийомом пропаганди й у католицького духовництва, й у різних відгалуженнях протестантизму» (Перетц, 1926: 141). Можемо стверджувати, що Лазар Баранович, «перехопивши зброю» у своїх опонентів, у такий спосіб волів популяризувати християнські істини в їхньому православному навітленні. Серед віршованих вкраплень на першому місці стоїть епіграма з характерним провідними комплексом художніх засобів, що «підвищували естетичну якість невеликого, мініатюрного вірша»: 1) «повторення певних слів, зокрема тих, на яких робиться притиск, логічний “наголос”»; 2) «співзвуччя, словесні ігри, внутрішня рима чи асонанс або алітерація» (Чижевський, 2003: 49).

Наприклад, ідею Божественної пари в епіграматичному вірші Барановича втілено за допомогою словесного концепту, побудованого на протиставленні значень двох співзвучних слів:

*«Mátká iest Dei para, Syn mocy Boskiey Pará»
Tyś Dei para, Mądrość Syn twoy Para*

*Jest mocy Boskiey, Mátká, Syn – to párá.
Ze Mátká Bożá z Synem pará miła
Bogu y ludźiom, bo ludźi zbáwiła* (Baranowicz, 1676: 256).

Прикметно, що основою концепту в цій польськомовній епіграмі виступають латинські слова: *Dei para* (dues + pario) – Богородиця та *Boskiey Pará* – Божа Пара.

Баранович вдало використовує для словесної гри також можливості польської мови. Прикладом цього є, зокрема, епіграма, присвячена розкриттю думки про швидкоплинність, марність людського дочасного життя і нескінченність Божественного :

*Żywot nasz para, twoy iest żywot iaki?
Iam Dei para, moy iest żywot iaki.
Ieżeliś Dei para Boska para,
To śmiało mówić tobie czarćie wara* (Baranowicz, 1676: 255).

Тут основою концепту виступають латинські слова: *Dei para* (dues+pario) – Богородиця та польське слово *pará* – пара, на означення швидкоплинності й марності дочасного життя.

Дотепну гру слів і значень спостерігаємо й в іншій епіграмі (*rogi* – роги; *rogi* – роги, що їх використовували козаки для зберігання пороху (порохівниці; *Ara* – скеля, пам'ятник, прихисток (вітвар і особи, які коло нього переховувалися, були недоторканими; *hara* – хлів, куча, свинарник, курник; *Wiara* – віра; *wara* – руки геть):

*Na miesieczne Turka rogi
Z prochem kozak nosi rogi
Mieściąc w sobie trzyma cienie,
Z rogow więcej Ruś nażenie ...
Pomagay naszym Boże na tatory,
Dary Chrześcianom day, Tatarom mary.
Gdzie była Ara, Turczyn sprawił hara,
Hey Chrześcianie rzeknicie wara
Wiara wam wara mówić śmieie karze,
Mow tak, że Krzyżem Turka wnet porażę* (Baranowicz, 1676: 345-346).

Або: «*W Mierze dwie części mierzę: Władzę Świętego Piotra y pochodzenie Ducha S.*» (Baranowicz, 1676: арк. 3 нн. (зв.) І ч.).

Або:

«Mirowi dażd mira, y Cerkwiam iedynomyszlenie» (Baranowicz, 1676: 337); «*Cerkwi kto **Głowa**, do Mariej mowa*» (Baranowicz, 1676: 6), «*Czytelniku łaskawy zdrów czytaj o **Głowie** Cerkwi / abyć **głowa** nie bolała*» (Baranowicz, 1676: 8) (виділення моє. – О. Л.).

Варто зазначити, що з огляду на характерну здатність латини та польської мов до словесної гри (див.: Чижевський, 2003: 60) письменники шляхом перестановки літер або ж складів у слові утворюють нове його значення, використовуючи таку концептивну фігуру, як анаграма й у прозовому тексті: «*argumentem nie arguere mentem, nie kárze Pán w lásce*» (Baranowicz, 1676: 124); «*Ergo nasze w krolewstwie niebieskim in Rego obroci się*»; «*Vstąpi Ratio nástąpi Dominica oratio kiedy Krolewstwo Jego przyidzie*» (Baranowicz, 1676: 459).

М. Сорока зазначає, що «<...> бароковому поетові імпонувало своєрідне “роздягання” слова, розкладання його на складові частини з подальшим утворенням нових слів. Це до певної міри нагадувало атомарну будову і внутрішню єдність всесвіту» (Сорока, 1997: 101). Ідея «роздягання» слова наштовхує на міркування, що анаграма оголює внутрішню форму слова (термін О. Потебні). Таким чином, тут знову ж таки варто мовити про прихований зміст: «*Ten przydatek, Ruśin przy ten datek. IAN I NA. Anagramma mowi: I. Idź NA, idź bierz. Nie dał Ian ten datek od Syna, Ruśin przy ten datek. I dąley de Spiratio może vigilare ratio, ále że quiescenti agendum & agenti quiescendum. Sámá Spiratio suo Anagrammate uczy: Spiratio Ratio spi, áże ná Synie odpoczywa*» (Baranowicz, 1676: 335). Або: «*Spytał Chrystusa Pana Pilat: “Quid est veritas” (Co to iest prawda te słowa. Quid est veritas per Anagramma. Est vir, qui adest. Znaczy Chrystusa Pana)*» (Baranowicz, 1676: 26).

Як бачимо, такі іграшки не були для Барановича або для будь-кого з письменників його кола оздобленням, вони творили дотепи, які через концепт мали доносити до читача прихований смисл зображуваного явища.

Значно рідше Баранович удається до застосування такого стилістично-звукового прийому як анафора:

Authoritatem originis tyle

Ma Oćiec ieden, Syna rodził, śile

Jego przypisać, od niego pochodzi

I Duch wypuszcza Ducha, Syná rodzi.

Authoritatem originis zgola

Synu nie daią Theologow szkoła.

*Authoritatem originis chowa**Oćiec iák żrzodło Bostwá, mądrych główá.**Authoritatem originis tyle**Oycu przydaie, Wschod iák trzymá mile* (Baranowicz, 1676: 299).

Повтори та протиставлення, за спостереженням Д. Чижевського, «*надають ясності ходу думок та роблять епіграму гострішою*», «*пікантнішою*». Вони «не повинні робити притиск безумовно на важливих поняттях вірша», але «не мають підкреслювати цілком випадкове, побічне» (Чижевський, 2003: 52).

У трактаті «*Nowa miara starey wiary*» представлені й зразки курйозної поезії, «*генетично спорідненої*» (Копаниця, 2013: 407; Соболев, 2003) з епіграмою. Зокрема автор звертається до такого зразка ігрових форм як паліндром:

*Mądrości żrzodło, także y miłości**Oćiec iak Author, puścił dwie światłości* (Baranowicz, 1676: 335).

Певна річ, Іоаникій Галатовський також був добре обізнаний з різними формами «поетичних грашок». Прикладом цього може бути польськомовна збірка полемічного характеру «*Skarb pochwały*» (1676), що «*ze wszystkich náuk wyzwolonych zebrány*» «на похвалу Пресвятої Богородиці Єлецької». Основні зусилля автор спрямував на роз'яснення фігур, що Діву Марію «проображують» з позиції теолога, астролога, математика (геометра та арифметика), філософа, ритора, музиканта, граматика та, врешті-решт, поета. У цьому зв'язку цікавими видаються ті форми «поетичних грашок», до яких звертається поет, зокрема енігма (загадка):

*AENIGMA**Zbáwienie Páńskie iuż się láski pełny zowie,**Niech otrzyma zbawienie y láskę w twoim słowie* (Galatowski, 1676: 7).

Або:

*Od Wschodu do zachodu błysnie błyskawicá,**Tyś náprawicy, spráw, by dána mnie práwicá* (Galatowski, 1676: 2).

Серед словесних загадок Іоаникій Галатовський у розгортанні образу Богородиці звертає увагу читача на логогриф (силабічна

загадка) (Galatowski, 1676: 9–10) та інші «poetyckie wiersze», зокрема паліндроми («раки літеральні») на «марійну» тему:

*Mária zawsze świat broni, ratuie,
Liliá zápach tá láski dáruię*

Wspak czytay tak

*Ratuie broni świat zawsze Mária,
dáruię láski tá zápach Liliá* (Galatowski, 1676: 6), –

або хроновірш (де підкреслювалися літери, з числових значень яких виходили потрібні цифри – означення року, видатної дати тощо):

CHRONOSTICON

*Tu zliczby między wierszami poznasz,
Wie Dzlż IeLeckim slUgą zostaleM w tymczasie,
ktory liCzba ta w Xiące znaczy Iak w kompasIę* (Galatowski, 1676: 10).

Як бачимо, за розміром виділяються такі літери:

D = 4; I = 10; L = 30; U = 50; M = 40; C = 200; X = 600

Отож, загальна сума літер дорівнює 19 (4+10+10+30+50+40+200+600+10+10 = 964 = 9+6+4 = 19).

Власне, 19 – це кількість років, протягом яких Іоаникій Галятовський керував Єлецьким монастирем у сані архимандрита (1669–1688).

У похвалі Богородиці Галятовський звертається й до акровірша:

ACROSTICHIS

*Do tego między wierszami się znajduie
Mirtus iest drewo, sliczne wydaie owocy,
Owóc tu Chrystus wszystkim dodaie pomocy.
Ametist zaś odpędzy pjanstwo kámięń drogi,
Przy sobie miey go, będziesz trzeźwy y bez trwogi.
Roża iest najpiękniejsza z ziemskim Jecichonie,
Tę znáydziesz kwitnącą y w Niebieskim Syonie.
Iordan omyie ciebie od zmázy człowiecze
Nie tylko w Pálestynie, lecz gdzie iesteś ćiecze.
Atos góra wprowadzi ná Niebieskie gory
Wszystkich ludziey pobożnych w Empireyskie dwory.*

*Piramis tu Aegipska stoi okazała,
 Od wiatrów cię y wichrów obroni iák skála
 Arctos cię woz Niebieski wprowadzi do Niebá,
 Ktorego człowiekowi kożdemu potrzebá.
 Namiot od Grádu, śniegu, dszczu, y gorą kości
 Obroni cie, nie doznász tám dolegliwości.
 Nalewká tu oliwę miłosierdзиа lije
 I skruchy wino, ktorým człowieká zágrzeie.
 Achillea wyspa od Achillesa imie,
 Ma tám pogrzebionego, ná morzu cię przymie.
 Mur cię od nieprzyiációł, od kul, strzal, koncerzca
 Od orężá broni, bez helmu y pánczerza.
 Akádemia uczy nás poglądác szkoła
 Ná śmierć, Sąd, piekło, Niebo, ná ostatnie kola.
 Thron Sálomonów maiąc ná Niebieskim thronie,
 Y ná Abráhámowym będziesz siedzieć lonie.
 Kotwicá w nawálnościach pokus, okręt dzszy
 Twey obroni, nawálność žádna iey nie rysy
 Apteká dárow Boskic y cnot oleykámi
 Uleczy cię chorego y swemi ziółami (Galatowski, 1676: 10).*

Вірш складений так, що перші літери рядків утворюють вислів «Maria Panna Matka».

Таким чином, віршовані вкраплення в полемічних трактатах Лазаря Баранович та письменників його кола найперше застосовувалися з метою емоційного «пожвавлення» тексту. З одного боку, вони були засобом вияву авторських емоцій, з іншого – засобом впливу на емоції реципієнта. Нарешті, віршовані вступи до прозових текстів мали відповідати тим засадам теорії концептизму, що активно популяризувалася в XVII столітті.

Висновки

Аналіз зазначеного кола польськомовних текстів вітчизняної прози другої половини XVII дозволяє визначити основні їхні жанрові особливості. З-поміж найсуттєвіших жанрових особливостей можна виділити діалогічну форму викладу. Ще однією особливістю полемічного трактату є власне спосіб викладу матеріалу. Прагнучи надати своїм текстам якомога більшої переконливості, письменники кола Лазаря Барановича, окрім богословської догматики,

наповнюють їх короткими оповіданнями різних жанрів, що називалися «прикладками». Зважаючи на те, що в творчості барокових письменників містичному сенсу приділяється більше уваги, ніж сенсу «літеральному», найуживаніші оповідні «прикладки», характерні для трактатів чернігівців, можна умовно включити до таких схем: алегорична – легенди, меморабіли, апофтегми, фацеції; моральна – байки, притчі та різновиди притчі-засобу – прислів'я і приповідки.

Досвід концептизму, прикметний для письменства XVII століття, надавав оригінальної художньої репрезентації богословського матеріалу, яскравим виявом якої було явище *prosimetrum*, тобто поєднання поетичного й прозового текстів в одному творі. Серед віршованих укралень на першому місці стоїть епіграма. Крім того, у польськомовній прозі чернігівських авторів представлені також зразки курйозної поезії, що була вельми популярною під ту пору, зокрема паліндром, енігма, логогриф, хроновірш, акровірш.

Література

1. Адрианова-Перетц В. (1972) Человек в учительной литературе древней Руси. *Труды Отдела древнерусской литературы* / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. А. М. Панченко. Л. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР. Т. 27 : *История жанров в русской литературе X–XVII вв.* С. 3–67.
2. Астаф'єв О. (2013). «Римські діяння» в українському літературному процесі XVII–XVIII ст. *Літературознавчі студії*. Вип. 39 (2). С. 3–13. URL: http://philology.knu.ua/files/library/lit_st/39-2/3.pdf
3. Возняк М. (1992) Історія української літератури: У 2-х кн. 2-ге вид., виправл. Львів: Світ. Кн. 1.
4. Галатовський І. (1665). Ключ разумѣнія священником, законником и ляиком належачій з поправою и з придатками от недостойного іеромонаха Іоанника Галатовського, ректора и ігуменна братства Київського. Львів: тип. Михайла Сльозки,
5. Елеонская А. (1989) Новые тенденции в развитии ораторской прозы. Развитие барокко и зарождение классицизма в России. XVII – начало XVIII вв. Москва: Наука.
6. Житецький П. (1987). Нарис літературної історії української мови в XVII ст. *Житецький П. Вибрані праці*. Філологія. Упоряд., вст. ст. і прим. Л. Т. Масенко. Київ: Наукова думка. С. 19–138.
7. Козич Н. (1967). Прислів'я та приказки у творах Лазаря Барановича. *Народна творчість та етнографія*. № 4. С. 76–77.

8. Копаниця Л. (2013). Автор і слово у світі літератури: текстуальні стратегії. *Літературознавчі студії*. № 37 (1). С. 406–415. URL: http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2013_37_1/406_415.pdf
9. Крекотень В. (1963). Байки в українській літературі XVII–XVIII ст. Київ: Вид-во АН УРСР.
10. Крекотень В. (1983). Оповідання Антонія Радивиловського. З історії української новелістики. Київ: Наукова думка.
11. Левченко Н. (2019). Теоретичне підґрунтя канонів західних конфесій в біблійній герменевтиці. *Ренесансні студії*. Вип. 31–32. С. 113–126.
12. Лямпрехт О. (2016). Польськомовна українська проза гуртка Лазаря Барановича : Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01. Харків.
13. [Мирон] (1892). Банкет духовный. Киевская старина. Київ. Т. XXXVII. Квітень. С. 64–70.
14. Мишанич О. (1996). Байки в українській літературі XVII–XVIII ст. Крізь віки. Літературно-критичні та історіографічні статті та дослідження. Київ: Обереги. С. 287–293.
15. Перетц В. (1926). Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVII–XVII веков. Сборник отделения русского языка и словесности Ак. наук СССР. Ленинград. Т. 100. № 2. С. 118.
16. Поплавська Н. (2007). Полемісти. Риторика. Переконавання. Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII століття. Тернопіль: ТНПУ.
17. Радишевський Р. (1986). Барокковий концептизм Лазаря Барановича. *Українське літературне барокко: збірник статей*. Київ: Наукова думка. С. 156–177.
18. Рязанцева Т. (1999). Змалювати думку (Концептизм як напрям метафізичної поезії в літературі Європи доби Барокко). Київ : Академія наук України, Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України.
19. Савенко О. (2016). Літературна трансформація канонічного тексту. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. Випуск 264. Том 276. С. 97–101.
20. Савчук О. (1996). Рецепція українською бароковою літературою окремих елементів новолатинської поезії . *Україна XVII ст. між Заходом та Сходом Європи: Матеріали I-го українсько-італійського симпозіуму*. Київ – Венеція: АртЕк.
21. Соболь В. (2003). Дванадцять подорожей в країну давнього письменства. Донецьк: Східний видавничий дім.
22. Сорока М. (1997) Зорова поезія в українській літературі кінця XVI–XVIII ст. Київ: Головна спеціалізована редакція літератури мовами національних меншин України.

23. Сумцов Н. (1885) К истории южнорусской литературы XVII ст. Харьков. Вып. I : Лазарь Баранович.
24. Сухарева С. (2008). Біблійна герменевтика української польськомовної прози кінця XVI – початку XVII століття: дис. на здобуття наук. ступеня канд.філол. наук з держ. упр. : 10.01.01: захищ. 11.11.08. Київ.
25. Трофимук М. (2016) Латиномовна література України XV–XIX ст.: жанри, мотиви, ідеї: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. Київ.
26. Туптало Д. (1748). Розыск о расколнической брынской вѣрѣ. Київ: Друк. Києво-Печерської Лаври.
27. Ушкалов Л. (1997). Григорій Сковорода і антична культура. Харків: Знання.
28. Ушкалов Л. (1999). З історії української літератури XVII–XVIII століть Харків : Акта.
29. Ушкалов Л. (2004). Українська барокова поезія. Українське барокко: В 2-х т. Харків: Акта. С. 265–330.
30. Ушкалов Л. (2006). Есеї про українське бароко. Київ : Факт – Наш час
31. Фрай Нортроп. (2010) Великий код : Біблія і література / пер. з англ. Ірина Старовойт. Львів: Літопис.
32. Чепига И. (1970). Произведения Иоанникия Галятовского на польском языке. *Тр. Отд. древнерус. лит. АН СССР*. Ин-т рус. лит. Москва; Ленинград: Наука. Т. 25.
33. Чижевський Д. (1994). Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль: Презент.
34. Чижевський Д. (2003). Український літературний барок: нариси. Підготовка тексту та мовна редакція Леоніда Ушкалова; вступна стаття Олекси Мишанича. Харків : Акта
35. Baranowicz Ł. (1676). Nowa miara starey wiary Bogiem udzielona jaśnie w Bogu Przeoświeconemu Jego Mościu Ojcu Łazarzowi Baranowiczowi Archiepiskopowi Czernihowskiemu, Nowogrodzkiemu i wszystkiego Siewierza na wymierzenie władzy Ś. Piotra, i Papieżów Rzymskich, i Pochodzenia Ducha Ś. od Ojca. Która aż do was dosięgła. Nowogródek
36. Brogi Bercoff G. (1998). Stefana Jaworskiego poezja polskojęzyczna. *Contributi Italiani al XII Congresso Internazionale degli Slavisti (Crakovia 26 Agosto – 3 Settememre 1998)*. Napoli. P. 347 – 371.
37. Frick D. (1994). Meletij Smotryc'kyj. Cambridge ; Massachusetts : Distributed by Harvard University Press for the Harvard Ukrainian Research Institute.
38. Galatowski I. (1676). Skarb pochwały. Nowogrodek Siewerski: Typographia Archiepiskopska.
39. Galatowski I. (1678). Stary kościół. Nowogrod-Siewierski: Typographiya Archiepiskopska.

40. Galatowski, I. (1683) Fundamenta, na których łacinnicy jedność Rusi z Rzymem fundują. S. L.
41. Levchenko N. (2020)., Liamprekht O., Zosimova O., Varenikoba O., Boiko S. Emblematic Literature as a Form of Biblical Hermeneutics. *Amazonia Investiga*. 9 (32). P. 61–69. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2020.32.08.7>
42. Levchenko N. (2020)., Liamprekht O., Povar M., Chukhno O. Adoption of Western Four-Sense Biblical Hermeneutics by Ukrainian Baroque Literature. *Amazonia Investiga*. 9 (31). P. 178–184. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2020.31.07.16>
43. Radyszewskij R. (1996). Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI – do początku XVIII wieku. Kraków : Wyd-wo od. PAN.
44. Siownik. (1998). *Siownik literatury staropolskiej. Hredniowiecze, renesans, barok*. Wroclaw, Warszawa, Krakow: Zaki. Narodowy im. Ossoliczkich.

References

1. Adrianova-Peretts, V. (1972). Chelovek v uchitelnoi literature drevnei Rusi [The concept of man in the didactic literature of Old Rus'] *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury / Akademii nauk SSSR. Institut russkoi literatury (Pushkinskii Dom); otv. Red. A. M. Panchenko*. Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR. T. 27: *Istoriia zhanrov v russkoi literature X–XVII vv.* S. 3–67. [in Russian]
2. Astafiev, O. (2013). «Rymski diiannia» v ukrainskomu literaturnomu protsesi XVII– XVIII st. [“Deeds of the Romans” (“Gesta Romanorum”) in the Ukrainian literary process of the 17th – 18th century]. *Literaturoznachy studii*. Vyp. 39 (2). S. 3–13. URL: http://philology.knu.ua/files/library/lit_st/39-2/3.pdf [in Ukrainian]
3. Vozniak, M. (1992). *Istoriia ukrainskoi literatury* [History of Ukrainian Literature]: U 2-kh kn. Lviv: Kn. 1. [in Ukrainian]
4. Galiatovskiy, I. (1660). *Kliuch razuminiia*. [Key to understanding]. Kyiv: Kyievo-Pecherska lavra. [in Ukrainian].
5. Eleonskaia, A. (1989). Novye tendentsii v razvitiu oratorskoi prozy [New trends in the development of oratorical prose]. *Razvitiie barokko i zarozhdeniie klassitsizma v Rossii. XVII – nachalo XVIII vv.* Moskva: Nauka. [in Russian]
6. Zhytetskyi, P. (1987). Narys literaturnoi istorii ukrainskoi movy v XVII st. [Essay on the literary history of the Ukrainian language in the 17th century]. *Zhytetskyi P. Vybrani pratsi. Filolohiia. Uporiad. Vst. st. i prym. L. T. Masenko*. Kyiv: Naukova dumka. S. 19–138. [in Ukrainian]
7. Kozych, N. (1967). Prysliv'ia ta prykazky u tvorakh Lazaria Baranovycha [Proverbs and sayings in the works of Lazar Baranovych]. *Narodna tvorchist ta etnografiia*. № 4. S. 76–77. [in Ukrainian]

8. Kopanytsia, L. (2013). Avtor i slovo u sviti literatury: tekstualni stratehii [Author and word in the world of literature: textual strategies]. *Literaturoznavchi studii*. № 37 (1). S. 406–415. URL: http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2013_37_1/406_415.pdf [in Ukrainian]
9. Krekoten, V. (1963). *Baiky v ukrainskii literaturi XVII–XVIII st.* [Fables in Ukrainian literature of the 17th–18th centuries]. Kyiv: Vyd-vo AN URSR. [in Ukrainian]
10. Krekoten, V. (1983). *Opovidannia Antoniiia Radyvylovskoho. Z istorii ukrainskoi novelistyky* [Stories by Antonii Radyvylovskyyi. From the history of the genre of Ukrainian short stories]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
11. Levchenko, N. (2019). Teoretychne pidgruntia kanoniv zakhidnykh konfessii v bibliinii hermenevtytsi [Theoretical foundation of the canons of Western religious denominations in biblical hermeneutics]. *Reenesansni studii*. Їyp. 31–32. S. 113–126. [in Ukrainian]
12. Liamprekht, O. (2016). *Polish-Ukrainian prose of Lazarus Baranovych's circle*. Ph.D. Thesis. H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. [in Ukrainian]
13. [Myron] (1892). Banket dukhovnyi [Spiritual banquet]. *Kievskaiia starina*. Kyiv / TT. XXXVII. Kviten. pp. 64–70. [in Ukrainian]
14. Myshanych, O. (1996). *Baiky v ukrainskii literaturi XVII–XVIII st.* [Fables in Ukrainian literature of the 17th – 18th centuries]. *Kriz viky. Literaturno-krytychni ta istoriohrafichni statii ta doslidzhennia*. Kyiv: Oberehy. S. 287–293. [in Ukrainian]
15. Peretts, V. (1926). Issledovaniia i materialy po istorii starinnoi ukrainskoi literatury XVII–XVIII vekov [Research and materials on the history of Old Ukrainian literature of the 17th and 18th centuries]. *Sbornik otdeleniia russkogo iazyka i slovesnosti Ak. nauk SSSR*. Leningrad. T. 100. № 2. S. 118. [in Russian]
16. Poplavska, N. (2007). *Polemisty. Rytoryka. Perekonuvannia. Ukrayinska polemichno-publitsystychna proza kintsia XVI–pochatku XVII stolittia* [Polemists. Rhetoric. Persuasion. Ukrainian polemical and publicist prose of the late 16th – the early 17th century]. Ternopil: TNPU. [in Ukrainian]
17. Radyshevskiy, R. (1986). Barokkovyi konseptyzm Lazaria Baranovycha [Lazar Baranovych's Baroque conceits]. *Ukrainske literaturne barokko: zbirnyk statei*. Kyiv: Naukova dumka. pp. 156–177. [in Ukrainian]
18. Riazantseva, T. (1999). *Zmaliuvaty dumku (Konseptyzm yak napriam metafizychnoi poezii v literaturi Yevropy doby Barokko)* [To depict a thought (Conceptismo as a metaphysical poetry trend in European literature of the Baroque period)]. Kyiv: Akademia nauk Ukrainy, Instytut literatury im. T. Shevchenka NAN Ukrainy. [in Ukrainian]

19. Savenko, O. (2016). Literaturna transformatsiia kanonichnoho tekstu [Literary transformation of the canonical text]. *Naukovi pratsi. Filolohiia. Literaturознавство*. Vypusk. 264, Tom 276, pp. 97–101. [in Ukrainian]
20. Savchuk, O. (1996). Retseptsiiia ukrainskoïu barokovoïu literaturoïu okremykh elementiv novolatynskoi poezii [Reception of some elements of the New Latin poetry by Ukrainian Baroque literature]. *Ukraina XVII st. mizh Zakhodom ta Skhodom Yevropy*: Proceedings of 1st Ukrainian-Italian Symposium. Kyiv. – Venetsiia: ArtEk. [in Ukrainian]
21. Sobol', V. (2003). *Dvanadtsiat podorozhei v krainu davnoho pysmenstva* [Twelve journeys to the land of Old literature]. Donetsk. [in Ukrainian]
22. Soroka, M. (1997). *Zorova poeziia v ukrainskii literaturi kintsia XVI – XVIII st.* [Visual poetry in Ukrainian literature of the 16th – 18th centuries]. Kyiv: Holovna spetsializovana redaktsiia literatury movamy natsionalnykh sumshyn Ukrainy. [in Ukrainian]
23. Sumtsov, N. (1885). *K istorii iuzhnorusskoi literatury XVII st.* [Toward a history of South Russian literature of the 17th century]. Kharkov. Vypusk I: Lazar' Baranovich. [in Ukrainian]
24. Sukharieva, S. (2008). Bibliina hermenevtyka ukrainskoi polskomovnoi prozy kintsia XVI – pochatku XVII stolittia [Biblical hermeneutics of Ukrainian Polish-language prose of the late 16th – the early 17th century]: PhD thesis. Kyiv. [in Ukrainian]
25. Trofymuk, M. (2016). *Latynomovna literatura Ukrainy XV–XIX st.: zhanry, motyvy, idei* [Latin literature in Ukraine in the 15th – 19th centuries: genres, motifs, and ideas]. Extended abstract of the Doctoral thesis. Kyiv. [in Ukrainian]
26. Tuptalo, D. (1748). *Rozysk o raskolnicheskoi brynskoi viri* [The search for the schismatic Bryn faith]. Kyiv: Druk. Kyievo-Pecherskoi Lavry. [in Ukrainian]
27. Ushkalov, L. (1997). *Hryhorii Skovoroda i antychna kultura* [Hryhorii Skovoroda and Ancient Greek and Roman culture]. Kharkiv: Znannia. [in Ukrainian]
28. Ushkalov, L. (1999). *Z istorii ukrainskoi literatury XVII–XVIII stolit* [From the history of 17th- and 18th-century Ukrainian literature] Kharkiv: Akta. [in Ukrainian]
29. Ushkalov, L. (2004). *Ukrainska barokova poeziia. Ukrainske barokko* [Ukrainian Baroque Poetry. Ukrainian Baroque]: v 2 t. Kharkiv: Akta. pp. 265–330. [in Ukrainian]
30. Ushkalov, L. (2006). *Esei pro ukrainske baroko* [Essays on Ukrainian Baroque]. Kyiv: Fakt. [in Ukrainian]
31. Frye, Northrop. (2010). *Velykyi kod: Bibliia i literature* [The Great Code: The Bible and Literature]. Translated from English by Iryna Starovoit. Lviv: Litopys. [in Ukrainian]

32. Chepiga, I. (1970). *Tvorchestvo Ioannikiia Galiatovskogo, ukraïnskogo pisatelïa vtoroi poloviny XVIII v.* [The work of Ioannykii Galiatovskiy, a Ukrainian writer of the second half of the 18th century]. Extended abstract of the PhD thesis. Kiev. [in Russian]
33. Chyzhevskiy, D. (1994). *Istoriia ukraïnskoi literatury (vid pochatkiv do doby realizmu)* [History of Ukrainian literature (from the beginnings to the epoch of Realism)]. Ternopil. [in Ukrainian]
34. Chyzhevskiy, D. (2003). *Ukraiïnskyi literaturnyi barok: narysy* [Ukrainian literary Baroque: essays]. Pidhotovka tekstu ta movna redaktsiia Leonida Ushkalova; vstupna statïia Oleksy Myshanycha. Kharkiv: Akta. [in Ukrainian]
35. Baranowicz, Ł. (1676). *Nowa miara starey wiary Bogiem udzielona jaśnie w Bogu Przeoświeconemu Jego Mościu Ojcu Łazarzowi Baranowiczowi Archiepiskopowi Czernihowskiemu, Nowogrodzkiemu i wszystkiego Siewierza na wymierzenie władzy Ś. Piotra, i Papieżów Rzymskich, i Pochodzenia Ducha Ś. od Ojca. Która aż do was dosięgła.* Nowogródek. [in Polish]
36. Brogi Bercoff, G. (1998). *Stefana Jaworskiego poezja polskojęzyczna. Contributi Italiani al XII Congresso Internazionale degli Slavisti* (Crakovia 26 Agosto – 3 Settememre 1998). Napoli. P. 347 – 371. [in Polish]
37. Frick, D. (1994). *Meletij Smotryc'kyj*. Cambridge; Massachusetts: Distributed by Harvard University Press for the Harvard Ukrainian Research Institute.
38. Galatowski, I. (1676). *Skarb pochwały*. Nowogrodek Siewerski: Typohrafiia Archyepiskopska. [in Polish]
39. Galatowski, I. (1678). *Stary kościół*. Nowogrod-Siewierski: Typohrafiia Archyepiskopska. [in Polish]
40. Galatowski, I. (1683). *Fundamenta, na których łacinnicy iedność Rusi z Rzymem funduiq. S. L.* [in Polish]
41. Levchenko, N. (2020), Liamprekht, O., Zosimova, O., Varenikova, O., Boiko, S. Emblematic Literature as a Form of Biblical Hermeneutics. *Amazonia Investiga*. 9 (32), pp. 61–69. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2020.32.08.7>
42. Levchenko, N. (2020), Liamprekht, O., Povar, M., Chukhno, O. Adoption of Western Four-Sense Biblical Hermeneutics by Ukrainian Baroque Literature. *Amazonia Investiga*. 9 (31), pp. 178–184. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2020.31.07.16>
43. Radyszewskiy, R. (1996). *Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI – do początku XVIII wieku*. Kraków: Wyd-wo od. PAN. [in Polish]
44. Siownik. (1998). *Siownik literatury staropolskiej. Hredniowiecze, renesans, barok*. Wrociaw, Warszawa, Krakyw: Zaki. Narodowy im. Ossolicznych. [in Polish]

Наталія Левченко

ORCID ID: 0000-0002-7535-6330

АВТОР ЧИ ЕКЗЕГЕТ: ПРОБЛЕМА ТВОРЧОСТІ В ДАВНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Досліджено проблему автора українських барокових текстів, яка продовжує залишатися однією із найбільш дискусійних в літературознавстві ХХІ ст.

У царині літературної творчості важливу роль виконувала біблійна герменевтика. Її вплив на формування творчого методу барокового письменника є домінантою пропонованої розвідки. У бароковому дискурсі уявлення про автора зводилося до універсального, езотеричного осмисленого поняття Божественного авторитету, пророчої повчальності, медитативності, освяченої мудрістю століть і традицій.

Наголошено, що автор літературного барокового твору, здебільшого, мав бути екзегетом Святого Письма.

Зазначено, що запропоновану М. Бахтіним тріаду: біографічний автор – первинний автор – вторинний автор прилаштовувати до давньої літератури необхідно із деякими застереженнями. Була широко розповсюджена модель, у якій присутній первинний (не створений) і вторинний автор (образ автора, створений первинним автором). Поняття «біографічний автор» часто нівелювалося. Письменник, здебільшого, навіть не підписувався під власними творами, бо вважав, що творить не для того, щоб вдоволити власну гординю, а на славу Бога, в ім'я Бога і з Його допомогою.

Згідно із західною традицією правда Бога у Святому Письмі виражена автором, натхненним Святим Духом, у тому сенсі, в якому на нього зійшло святе об'явлення. З огляду на це предметом дослідження біблійної герменевтики вважаються сенси текстів Святого Письма. На терені чотирисенсової біблійної герменевтики, прихильниками якої були Іоаникій Галатівський, Антоній Радивилівський, Дмитро Туптало, Лазар Баранович, Стефан Яворський та ін., вирізнялися відхилення, наприклад, у творах Теофана Прокоповича, на користь і буквального сенсу, і всезагальної алегорези, як у творчості Григорія Сковороди.

Доведено, що творчість барокового автора не мала можливості виходити за межі церковних канонів, норм і правил тлумачення Біблії. Автор-екзеget мав за мету в багатьох можливих значеннях відшукати саме той сенс, який натхненні Святим Духом автори Біблії передавали через власні вирази та судження.

Підкреслено, що ідеї ісихазму мали також велике значення для духовного вдосконалення барокового екзеgetа.

Автор, який, здебільшого, був монахом або священиком, розумів ісихазм як аскетично-містичне вчення про шлях людини до її єднання з Богом, який уможлиблюється відсутністю між творенням та Творцем посутнього опосередкування.

Ключові слова: автор, екзеget, біблійна герменевтика, Святе Письмо, ісихазм.

Nataliia Levchenko. AUTHOR OR EXEGETE: THE PROBLEM OF CREATIVITY IN OLD UKRAINIAN LITERATURE

The article deals with the problem of the author in Ukrainian Baroque texts, which can still be considered one of the most controversial issues in the literary studies of the 21st century.

Biblical hermeneutics played an important role in the field of literary creativity. Its influence on the formation of the creative method of the Baroque writer is the main focus of this research. In the Baroque discourse, the idea of the author was reduced to a universal, esoterically meaningful concept of Divine authority, prophetic teaching, meditation, sanctified by the wisdom of many centuries and traditions.

It is emphasized that the author of the literary text during the Baroque epoch, for the most part, was to be an exegete of the Holy Scriptures.

It is also noted that the triad proposed by M. Bakhtin: 'a biographical author – a primary author – a secondary author' should be applied to the Old literature with some reservations. There was a widespread model in which there is a primary (not created) and a secondary author (the image of the author created by the primary author). The concept of "a biographical author" was often neutralized. In most cases the writer did not even sign his own works, because he believed that he was creating them not to please his own pride, but for the glory of God, in the name of God and with His help.

According to the Western tradition, the truth of God in the Scriptures is expressed by an author inspired by the Holy Spirit in the sense in which the holy revelation came upon him. In view of this, the meaning of the texts of the Holy Scriptures can be considered the subject of the study of biblical hermeneutics. In the field of four-sense biblical hermeneutics, represented by Ioanykii Galiatovskiy, Antonii Radyvylovskiy, Dmytro Tuptalo, Lazar Baranovych, Stefan Yavorskiy and

others, there were deviations, for example, in the works of Teofan Prokopovych and Hryhorii Skovoroda.

It has been proved that the Baroque author's creative work could not go beyond the church canons, norms, and rules of biblical interpretation. The author-exegete aimed to find among many possible meanings that very meaning, which the authors of the Bible, inspired by the Holy Spirit, conveyed through their own expressions and judgments.

It is emphasized that the ideas of hesychasm were also particularly important for the spiritual improvement of the Baroque exegete.

The author, who was mainly a monk or a priest, regarded hesychasm as an ascetic and mystical doctrine concerning the path of man to his union with God, which is made possible by the absence of actual mediation between creation and the Creator.

Key words: author, exegete, biblical hermeneutics, the Holy Scriptures, hesychasm.

Вступ

Проблема автора продовжує залишатися однією із найбільш дискусійних в літературознавстві ХХІ ст. Було створено кілька ґрунтовних оригінальних і глибинних теорій щодо його образу (див.: Аверинцев, 1978; Барт, 1994; ; Бахтин, 1986; Бахтин, 1979; Дерида, 2000; Фуко, 1996), проте модель образу автора барокових літературних творів не може вкластися в жодну з них з огляду на те, що «письменство старожитньої України мало здебільшого церковно-релігійний характер» (Ушкалов, 2006: 121), барокова освічена людина загалом дотримувалася своєрідної системи світобачення, в центрі якої було питання релігійно-філософського осягнення світу шляхом вивчення «Біблії як сакрального тексту і літературного феномена, універсально „присутнього” в європейській культурі» (Головащенко, 2005: 189). У царині літературної творчості важливу роль виконувала біблійна герменевтика. Її вплив на формування творчого методу барокового письменника є домінантою пропонованої розвідки.

У бароковому дискурсі уявлення про автора зводилося до універсального, езотерично осмисленого поняття Божественного авторитету, пророчої повчальності, медитативності, освяченої мудрості століть і традицій (див.: Аверинцев, 1978).

Завдяки незмінному високому авторитету Святого Письма та глибоким світоглядним зрушенням кінця ХVІ – початку ХVІІ століть, зумовленим великими відкриттями в астрономії, механіці, фізиці, було зруйновано антропоцентричний світ ренесансного гуманізму як замкнуту конструкцію, засновану на принципах розумності

й гармонії. «Замість антропоцентризму, ставлення людини в центр усього в Ренесансі, зустрічаємо в бароко виразний поворот до теоцентризму, до приділення центрального місця знову Богові, як у середньовіччі» (Чепіга, 1965: 240). Світ постає перед людиною в нескінченності часу й простору, в різких контрастах і глибоких суперечностях. Звісно, що теоцентризм буття позначився і на структурі образу автора твору, яка не могла формуватися поза межами сакрального. За умови створення Всесвіту і всього сущого з нічого, але завдяки Божій волі і Його слову сфера сакруму поширювалась і на мистецтво загалом, і на літературу зокрема.

Ірраціональні моменти стають невід'ємною частиною барокових творів, осмислення дійсності часто набуває форм емблематично-символічного характеру. «Сплеск художнього мислення в добу бароко був спричинений не до кінця усвідомленим страхом людини того часу перед власним розумом і намаганням розвинути в собі такі форми мислення, які обертали б її життєві цінності від націоналістського скептицизму» (Макаров, 1994: 62). Ідеологічна криза, руйнівні війни, хаотичний стан суспільства відбилися у літературі у вигляді почуття нестійкості й тривоги, в розробленні теми мінливості й марності буття, трагізму людського існування. «Жага стійкого добробуту, добробуту „назавжди”, визначала <...> розвиток думки» (Демин, 1985: 65), впливала на формування світогляду і стилю в мистецтві. Бароко стало «мистецтвом синтезу, примирення суперечностей: земного і небесного, духовного і світського, античності і християнства. Тут дивовижно сполучаються міфологічні й біблійні образи, християнські й язичницькі уявлення. Для стилю цього характерні поєднання чуттєвості й аскетизму, абстрактної думки й натуралістичної конкретності, фантастики й правдоподібності. Порівняно з попередньою епохою розвитку мистецтва бароко розширяє ареали письменництва, охоплює нові сфери життя, раніше не освоєні художньо. Воно зосереджує свій інтерес навколо трагічних суперечностей дійсності: життя і смерті, тлінності й вічності, суєти і щастя. Прагнучи розкрити непримиренність антиномій у самій природі, митці бароко часто вдаються до натуралістичних описів, аж до естетизації огидного й потворного, протиставлення йому краси вічного, духовного» (Іваньо, 1987: 6). Така антиномічна модель зображуваного в бароковій літературі світу почасти пояснюється амбівалентним синтезом сакрального й профанного в структурі образу автора.

Визначаючи сакральне як властивість певних речей, зокрема й людей, варто наголосити на тому, що цією якістю речі наділяє

містична сила (див.: Кайуа, 2003: 152). Рудольф Отто називає її “іншістю”, тим, що не схоже на щось людське чи космічне, що викликає у людини тремтіння й жах, змушує її відчувати власну нікчемність (Еліаде, 2001: 7). Про власну нижчевартість письменники бароко згадували у передмовах чи у так званих «зверненнях до чительника». Стосунки людини з Богом вимагали нових форм спілкування: *unio mystica* – єднання людини з Богом. У межах цього єднання існувала думка про натхнення людини на творчість Святим Духом – однією із трьох іпостасей Божих. Тому роль автора-Бога ставала первинною, а роль автора-людини автоматично – вторинною. Тож запропоновану М. Бахтіним тріаду: біографічний автор – первинний автор – вторинний автор прилаштовувати до давньої літератури необхідно із деякими застереженнями. Модель, у якій присутній «первинний (не створений) і вторинний автор (образ автора, створений первинним автором)» (Бахтин, 1935: 353) була широко розповсюджена. Поняття «біографічний автор» часто нівелювалося. Письменник здебільшого навіть не підписувався під власними творами, бо вважав, що творить не для того, щоб вдоволити власну гординю, а на славу Бога, в ім'я Бога і з Його допомогою. Цим здебільшого й пояснюється велика наявність в давній українській літературі «невідомих», «безіменних» чи «невстановлених» (Чернець, 2004: 69) авторів.

Зважаючи на те, що «утворюючий образ (тобто первинний автор) ніколи не зміг би втілитися в жоден створений ним образ» (Бахтин, 1935: 353), автор не мав права виходити за межі канону виробленого бароковим мистецтвом – «мистецтвом норми» (Софронова, 1981: 15). Обираючи загальновідомі джерела своїх творчих шукань, він не мав нагоди ігнорувати правила і встановлені норми творчості. Заборона, якої барокова людина повинна була дотримуватися в усіх галузях діяльності, походила від витоків біблійної традиції: не сотвори собі кумира. С. Аверінцев підкреслює, що кумир тут – «матеріалізація зловісної ідеї про божество, яким можна маніпулювати. Будучи створеним руками людськими, кумир залишається під владою цих рук як магічна зброя, з допомогою якої спільнота може розширити свою владу над світом видимим і невидимим» (Аверинцев, 2004: 531).

Результати дослідження

Барокова людина залишалася під владою і волею Бога. На це її спрямовувала багатовікова літературна традиція. Тож цілком природно, що характерною особливістю способу думання українських

барокових письменників стала ретроспективність, традиціоналізм, антиіндивідуалізм. Будь-яка творча вигадка здавалася брехнею, якщо тільки не була позначена авторитетом загальноприйнятого вірування. Автор намагався не бути голослівним, а вважав за потрібне продемонструвати свою обізнаність із творчістю визнаних авторитетів. «Робота письменника прирівнюється до створення букета квітів – квітів з інших творів» (Лихачёв, 1979: 106). При цьому домінувала аксіома: чим давніше художнє писання, тим достовірніше, а чим достовірніше, тим правдивіше. «У витворах майстрів цінувалось не те, до чого прийшли вони самостійно і в чому виявили свої особисті здібності, своє артистичне вміння та свої ідеї, а те, в чому вони наблизилися до старовини, жертвуючи власного особистістю заради вірності традиції» (Буслаєв, 1990: 354). «Трансдискурсивна» (Барт, 1994: 451) позиція барокового автора, заснована на феномені повторювання (Барт, 1994: 451), знімала питання плагіату; навпаки, чим ближчим був художній твір до авторитетного джерела, тим майстернішим він здавався. «Вміння варіації теми цінувалось не менш, ніж уміння її знайти й обробити» (Софронова, 1981: 17). Творчі модифікації традиційних тем, зазвичай, не мали виходити за межі церковних і біблійних канонів, що також підкреслює і сучасна дослідниця В. Сулима. Аналізуючи творчість Кирила Транквіліона Ставровецького, вона зокрема зазначала: «<...> Творчість Кирила Транквіліона Ставровецького, чільного представника українського барокового письменства перебувала, як і творчість авторів доби Середньовіччя, в концептуальній залежності від канону Святого Письма, від перекладних пам'яток візантійсько-болгарського походження» (Сулима, 2018: 39).

Не відходить від канону і Стефан Яворський, який «інтерпретуючи образ каменю, вдається до інтертекстуального прийому перенесення тексту Святого Письма у власноруч творений текст» (Левченко, 2019: 59), в якому домінуючу роль відіграє христологічна доктрина в межах біблійного канону. Автор, зокрема, зазначає: «Каменем краеугольным, Каменем вѣри, Каменем созидания Сіону, Христа спасителя нашего, Писанія божественная нарицають» (Яворський, 1728: 3).

Прив'язаність до канону сприяла, за твердженням Б. Криси, модифікації найбільш канонічних жанрів. «Не раз можна переконатися в тому, що естетична насолода пов'язана з поверненням до того самого, здається вже відомого й звичайного, але завжди такого, чого не можна знати до кінця, до чого можна тільки наближатися. Отже,

вираження звичайності оманливе, про що не один раз нагадують автори. Це лише своєрідне підкреслення тих багатозначних глибин, над якими спливає добре відоме, спонукаючи до впізнавання у відомому невідомого, у звичайному незвичайного, у людському Божого» (Криса, 1997: 177).

Глибоко шанували в Україні авторитет давніх отців Церкви, бо вважали, що вони краще ознайомлені з таємницями автентичної екзегези з огляду на їхню наближеність до часів Об'явлення. Бароккові письменники, використовуючи іконографічний творчий метод, намагалися донести образ істини таким, яким він подавався в первообразі, максимально виключаючи суб'єктивізм із творчого процесу, тому їхні твори часто нагадували збірки цитат із Біблії та творів відомих патристів. Разом із тим «<...> бароко, як відкритий тип культури, як мистецтво, що мало достатньо високий рівень свободи, беручи до уваги високе ієрархічне положення Біблії, піддавало її численним операціям із метою наблизити до сучасності <...>» (Софронова, 1991: 198). Залишаючи екзегета в рамках теологічного світобачення, заданого каноном, бароко наділяє його певною теоретичною свободою, якій все ж було не бажано виходити за межі християнської ідеології. Хоча в тексті Святого Письма, створеного багато століть тому й освяченого традицією вміщувалася безліч протиріч, у ньому не дозволялось виправляти ні слова. Воно керувало думкою письменника, було стимулом до роздумів, поштовхом до студіювання, найдавнішим і єдиним джерелом можливих істин. «Світова культура <...> в усі часи зверталася і звертається до євангельських текстів, намагаючись з їхньою допомогою достеменніше зрозуміти Людину, світ її пристрастей, суперечливий сенс буття» (Нямцу, 1993: 38). Достатньо було лише усвідомити сенс біблійних висловлювань, закладений у них самим Богом, і відповіді на всі можливі питання буття можна було вважати знайденими. Адже, правдивий сенс є зашифрований і закритий від непосвячених у самому тексті Біблії. Письменник-екзегет повинен був розтлумачити Святе Письмо, донести його внутрішню суть до пересічного читача. Давні автори не могли навіть уявити, що «ніколи читач не прочитає щонайперше того, що написав письменник» (Айхенвальд, 1918: 129), а буде намагатися знайти власний інтерпретаційний варіант.

Виникнення, становлення і часто сам зміст Святого Письма віруючі вважають священною таємницею, яка оберігається зусиллями богословів, що виявляються у запропонованих ними правилах сприйняття та розуміння Слова Божого. Мабуть, жодна книга

від давніх часів і до теперішніх не спричиняла такого критичного і навіть негативіського ставлення, і водночас – інтенсивного дослідження та інтерпретації із застосуванням різноманітних наукових та філософських методів, серед яких чільне місце посідає метод біблійної герменевтики.

Епоха бароко, поєднавши в собі традиції середньовіччя та надбання Ренесансу, стала сприятливим ґрунтом для утвердження біблійної герменевтики як складника поетики української прози.

Згідно із західною традицією правда Божя у Святому Письмі виражена автором, натхненним Святим Духом, у тому сенсі, в якому на нього зійшло святе об'явлення. З огляду на це предметом дослідження біблійної герменевтики вважаються сенси текстів Святого Письма. Відомо, що будь-якому «текстові притаманна багатозначність. Це означає, що він має не просто кілька значень, але те, що в ньому здійснюється властива йому множинність сенсу – множинність така, що не підлягає усуненню, а не та, що є тільки припущенням. У тексті немає мирного співіснування сенсів, значень. Текст перетинає їх, рухається крізь них, відтак він не підкоряється навіть плюралістичному тлумаченню, у ньому відбувається вибух, розщеплення усіх сенсів» (Барт, 1975: 381–382). Біблійна герменевтика має за мету в багатьох можливих значеннях відшукати саме той сенс, який натхненний Святим Духом автор передав через власні вирази та судження. Тому біблійна герменевтика, перш за все, вивчає:

- а) теорію сенсів (*noematyka*)⁸;
- б) засади шукання сенсу (*heurystyka*)⁹;

⁸ Ноематика походить від грецького *νοεμα* – розум. Українські барокові письменники шукали в ній наслідків закритого співробітництва утаємниченої людини і Святого Духа у вираженні істини на письмі двоюким способом: прямим і переносним. Словосполучення в переносному сенсі можуть набувати характеру синекдохи, метонімії або метафори, вирази прибирати форму емпізи, гіперболи або еліпсу, художні образи – параболи, алегорії, загадки або символу. Ноематика передбачала літеральний, алегоричний, моральний та аналогічний сенси прочитання Святого Письма.

⁹ Гевристика – наука про засади шукання сенсу Святого Письма. На основі гевристики українські барокові письменники розглядали Біблію як результат співтворчості людини і Святого Духа, а з'ясування сенсу біблійних книг у межах непогрішимої правди Слова Божого і донесення Його до людей розцінювали як святий обов'язок екзегети, як служіння Господу. Іншим джерелом автентичного викладу змісту Біблії письменники вважали церковні традиції, звичаї та обрядовість, вчення апостолів і святих отців.

в) різні форми викладу (*proforystyka*)¹⁰ (Hirsch, 1967: 464).

Згідно з ортодоксальним поглядом, Біблія має подвійне авторство, або краще сказати співавторство Бога й людини; звідси поруч з тим сенсом, який вкладала в Біблію людина-автор, у Святому Письмі існує оприявлення *sensus plenior* – глибинного Божого сенсу, навіяного Ним людині, автору Святого Письма (Brown, 1955: 88–148). Підтвердження даної тези подибуємо у словах апостола Павла: «Усе Писання натхнене Богом» (2 Тим. 3:16).

Більшість авторів Біблії підкреслювали у її тексті, що вони творили це від імені й під керівництвом єдиного правдивого Бога Єгови або його ангелів (Зах. 1:7, 9). Пророки понад 300 разів, описуючи різноманітні історії, зазначали: «Так говорить Господь» (Ам. 1:3; Мих. 2:3; Наум. 1:12). Апостол Петро про Божих пророків казав: «Люди говорили від Бога, керовані святим духом» (2 Пет. 1:21).

Отож співавторство людини з Богом забезпечило укладання багатьох текстів різних жанрів, написаних різними людьми в різні часи, в єдине ціле.

Своєрідність творчості автора творів давньої української літератури, які, здебільшого, мали релігійне спрямування, формувалася в межах урахування специфіки подвійного авторства Біблії.

« <...> *Sensus plenior* передбачає вірогідність глибшого значення старозавітного уривка, ніж той, що усвідомлював автор оригіналу, і глибший смисл, аніж той, що можна визначити внаслідок строгого граматико-історичного, екзегетичного аналізу» (Goidsmith, 1976: 92).

Філософський підхід до проблем інтерпретації тексту, розповсюджений з 20-х років XX століття, передбачає, що «значення тексту – це те, що він значить для мене» (Hersog, 1976: 3). Т. С. Еліот гіпотезою про кращу поезію – «поезію безособову, об'єктивну і автономну, яка живе власним життям, цілком відмежованим від життя її автора» (Еліот, 1996: 179) перекреслив переконаність у тому, що значення тексту – це те, що мав на увазі його автор. Вивчення того, що говорить текст, звелося до вивчення того, що він говорить окремому критику. Р. Барт і М. Фуко, проголосивши смерть автора, надали можливість інтерпретатору усунути автора оригіналу, захопити його місце укладника значень, розмножити кількість значень

¹⁰ Профористика передбачала подання відкритого сенсу Святого Письма в різних формах: парафрази, схолії, чи вияснення змісту окремого фрагменту біблійної книги на маргінесі тексту, але засадничим серед них було поєднання прикладу з оригінального тексту і теологічного коментарю до нього.

до кількості критиків тексту. Якщо значення тексту не є авторське, то таке тлумачення не може відповідати єдиному значенню тексту, бо текст не може мати чіткого значення.

При вивченні значення біблійних текстів екзегет навпаки повинен був якнайточніше визначити *sensus plenior*.

Теоретично, ортодоксальна версія не допускала суб'єктивної варіативності значень Святого Письма, оголошувала їх єретичними, незважаючи на те, що «хибність судження ще не може слугувати нам причиною відсторонення судження» (Ницше, 1907: 5). Літературні тексти українського бароко свідчать все ж про те, що суб'єктивний духовний стан людини впливає на здатність сприймати й пояснювати духовну істину.

«Поступово складалося канонічне тлумачення Біблії, а всілякі спроби “Письмо Святое на свою волю керувати” відтоді починають розцінюватися як “єретические выкрути”. Відтак до свідомості християнських книжників міцно входить також префігуральний аспект співвідношення Закону і Благодаті. Давнє українське письменство, останнім виразним представником якого був Григорій Сковорода, не становить тут винятку: досить згадати «Слово о законі і благодаті» Іларіона Київського («Моисѣи бо и пророци о Христовѣ пришествіи повѣдаху»), «Посланіє пресвитеру Фомі» Кліма Смолятича, «Толкову Палею», «Списаніє против люторов», численні твори Тарасія Земки, Петра Могили, Захарії Копистенського, Йоасафа Кроковського, Іоаникія Сенютовича, Стефана Яворського, Дмитра Туптала та ін. Уже на початку ХХ ст. православний екзегетичний канон був зафіксований фундаментальною «Толковою Біблією», в одному із проспектів до якої зокрема сказано: « <...> На превеликий жаль, дух злості і батько неправди навіть із цього найчистішого джерела істини робив та робить нині джерело всіляких відхилень від істини <...> Дати посібник з правильного розуміння Біблії, виправдання та захисту істини від її викривлень лжеучителями, а також керівництво до розуміння багатьох незрозумілих у ній місць – мета даного видання» (Ушкалов, Марченко, 1993: 78).

Бароковий автор продовжував дошукуватись істини, часто блукаючи серед низки різних, навіть протилежних ідей і припущень. «Українські письменники, тонко вловивши сюжетотворчу модель, вражають читачів чи слухачів несподіваними асоціативними відкриттями, пошуком прихованих зв'язків, оригінальністю інтерпретацій» (Матушек, 2000: 24). Навколо проблеми тлумачення текстів Святого Письма почали точитися дискусії, інколи цілі баталії.

«Концепція інтерпретації <...> допускає різне розуміння... Інтерпретація... є роботою думки, що полягає у пересотворенні смислів таємних в смисли виявлені, показує рівень значень, що містяться в значенні буквальному. Я зберігаю також первинне значення тлумачення, тобто тлумачення як інтерпретації прихованих смислів. Символ та інтерпретація повинні стати і поняттями корелятивними; є інтерпретація або багатозначність смислу, і саме через інтерпретацію багатозначність смислу стає з'ясованою» (Рікер, 1996: 235). Різні шляхи інтерпретації Біблії стали однією із причин розколу Церкви, утворення безлічі різноманітних релігійних конфесій.

Уникнути категоричності в тлумаченні Святого Письма допомогла запозичена у західної католицької традиції чотирисенсова метода герменевтики, згідно з якою «буквальний смисл священного тексту оповідає про минуле, алегорія навчала вірі, мораль наставляла, а прагнення людини відкривала аналогія – символічно піднесене трактування таємних смислів» (Савенко, 2019: 56).

Метою біблійної герменевтики західна традиція вважає «подання засад такого викладу Святого Письма, котрий брав би під увагу і Божий і людський характер Біблії, і підводив би екзегета до безпосереднього контакту з живою думкою натхненного автора через її письмове вираження» (Raingeard, 1935: 465). Згідно із канонами тлумачення святого писма в Західній Церкві правда Бога у Святому Письмі виражена автором, натхненим Святим Духом, у тому сенсі, в якому на нього зійшло святе об'явлення. Проблема богодуховенності Святого Письма, «розглянута з точки зору біблійної герменевтики та екзегези, містить у собі цілу низку питань, пов'язаних зі специфікою Біблії як релігійного тексту, з її багатозначністю і багаторівневістю смислів» (Ізер, 1999: 261).

Засвоївши західну традицію, біблійна герменевтика в українській давній літературі відповідно до канонів тлумачення Біблії в Східній Церкві також ставить перед собою завдання в багатьох можливих значеннях відшукати саме той сенс, який натхненний Святим Духом автор передав через власні вирази та судження.

Зануреність української барокової літератури в біблійну тканину викликала її парафразний характер і створила умову розповсюдження чотирисенсової герменевтики на аналіз художнього тексту.

«Littera gesta docet; quid credas, allegoria;

Moralis quid agas; quo tendas, anagogia.

Ця почвірна інтерпретація – дослівна, алегорична, моральна і аналогічна (есхатологічна) – дала поштовх рівному розумінню

середньовічних літературних текстів, літургічної поезії тих часів... почвірна екзегеза належить як до Біблії й теології, так і до поезії» (Rousset, 1954: 10).

Такої методи дотримувалась більшість українських барокових письменників. Вони *«правлять про буквальный і таємничий “розуми” Біблії, останній з яких, у свою чергу: “раздѣляется на различные толкованій образы, а именно на три, яже греческим языком глаголются: аллигорія, анагоги, тропологія”, згідно з трьома “богословськими” цнотами – вірою, надією та любов’ю: “Аллигорія согласует вѣрѣ, анагоги – надеждѣ, тропологія – любви»* (Ушкалов, 1998: 24). Отож

1. буквальный сенс передбачає пряме прочитання Біблії;
2. алегоричний – розкриває поняття, у які людина повинна вірити;
3. анагогічний – втілює сподівання людей на потойбічне життя;
4. моральний – викладає закони, якими людина повинна керуватися в земному житті.

Розподіляючи сенси Біблії на “ясний” і “закрытый”, Іоаннікій Галятовський зазначав: *«Сенс лѣтеральный – ест ясный, бо як написано письмо, так і разумѣм. Сенс зась моральный, алегоричний і анагогічний ест закрытым <...>»* (Галятовський, 1660: Арк. 83).

На терені чотирисенсової біблійної герменевтики, прихильниками якої були Іоаннікій Галятовський, Антоній Радивилівський, Дмитро Туптало, Лазар Баранович, Стефан Яворський та ін., вирізнялися відхилення, наприклад у творах Теофана Прокоповича, на користь і буквального сенсу, і всезагальної алегорези в творчості Г. Сковороди.

Буквальний сенс має ще цілу низку окреслень “власний”, “истинный”, “исторический”, “историальный”, “лѣтеральный”, “письменный”, “повѣствовательный”, “простой”, “свѣтлый”, “тѣлесный”, “удоборазумный”, “уразумительный”, “явственный”, “ясный”, “litteralis”, а таємний називається також “духовный”, “закрытый”, “игралищный”, “містический”, “неясный”, “образительный”, “одмѣнный”, “параболічний”, “покровенный”, “прикровенный”, “пророцкый”, “таинственный”, “фѣгуратный”, “mysticus” (Ушкалов, 1994: 20).

Буквальне прочитання Біблії, зазвичай, було першочерговим, бо *«не вся, яже во Євангеліи писанная, требует толкованія, но токмо та, яже не всякому суть уразумительна, а яже не всякому суть уразумительна, а яже суть всѣм ясная, уразумительная, та не толкується <...>»* (Туптало, 1748: Арк. 305–305 зв.), особливо книги історичного характеру, життя, смерть і воскресіння Ісуса Христа, передбачення апокаліпсису та ін. « <...> Контроверсійність окремих

елементів “літерального” ряду знімалася шляхом узгодження їхніх семантичних структур. Скажімо, “первіє убо глаголет Писаніє: “Не сотвориши себѣ всякаго подобія и образа”, послѣди же глаголет: “Сотвориши себѣ скинію, ківот, херувімы”. Но како сіє противорѣчіє можно согласити, – не иначе, точію предняя толкующи послѣдними”. Застосовуваний при цьому спеціальний граматичний та логічний інструментарій мав на меті лише підтвердити постульовану “сакральну денотативність”» (Ушкалов, 1994: 20).

Схильність до буквального сенсу та заперечення сенсу алегоричного засвідчує, очевидно, під впливом протестантської теології, проза Теофана Прокоповича. Він вважав, що людина не має права перекручувати і витлумачувати Божі слова на власний розсуд. Загалом «буквальне тлумачення Біблії поціновувалося екзегетами на рівні світорозуміння: з одного боку воно вражало простотою тлумачення на основі глибокої віри в чудеса, а з іншого – приховувало богонатхненні сенси під зображенням зовнішніх предметів і явищ» (Левченко, 2020: 180), тому Прокопович допускав алегорію лише в межах канонічної традиції, тобто лише у разі потвердження старозавітних символів новозавітними текстами (наприклад, у Сарі вбачав символ Закону, а в Агар – символ Благодаті, тощо).

Незрозумілі місця у Святому Письмі, або біблійні вірші, що суттєво суперечать один одному з огляду на *sensus plenior* необхідно тлумачити «*аллигорічески, еже есть вышнім разумом, или тропологически, си есть нравоучительнѣ*» (Туптало, 1748: Арк. 319–319 зв.). Біблія містить чимало тез, що заперечують одна одну. Тому найбільш поширеною була алегорична екзегеза Святого Письма. Алегорії використовуються як логічно вмотивовані, побудовані за принципом аналогії: «*Другая нитка ест вовняная, з которой Пречистая Дѣва шати собѣ уткала, овна значить невинность*» (Галятовський, 1660: Арк. 149), – говорить Галятовський про святість Діви Марії, прилучаючи якість вовняних ниток із шат Богородиці до фігури жертвовного агнця на маргінесі; так і алогічні, без вираженої прив’язаності означника до означуваного: «*В образі винограду – церков, до которой Христос народ поганский вѣрюю як шнуром мѣл прив’язати*» (Галятовський, 1660: Арк. 327).

Григорій Сковорода ніколи не шукав у Біблії буквального сенсу, його цікавило лише містичне й духовне її тлумачення. «Єство містики в практичній сфері полягає в науці про цю або ту форму виходу людини поза межі її власного єства та зближення її – в цій або тій формі – до Божественного буття: споглядання Бога, злиття з Богом,

з'єднання з Богом, “обожнення” є форми такого зближення» (Чижевський, 1941: 181).

Екзегет використовує метафору: *«Весь мір спит <...>»* (Сковорода, 2010: 200), як узагальнений художній образ людської юрби, оповитої облудою буквального сенсу тлумачення Біблійних текстів. Істинне значення Слова Божого перебуває під мішурою матеріальної оболонки слова, яку Сковорода називає фігурами, знаками, символами. Використовуючи образи-символи, Сковорода пояснював невидиму натуру, тобто існування Бога, Істини. Розгадати сенс фігур – значить відкрити істину, заховану в Святому Письмі.

Як альтернативу чотирисенсовій герменевтиці, Григорій Сковорода обстоював всезагальну алегорезу Святого Письма. На його думку, Біблія спроектована на езотеричну людину з метою її удосконалення, тож із «плотяними» мірками до неї підходити не варто. Сковорода навертає “темний” біблійний текст на його *sensus plenior*, вважаючи його автентичним сенсом, застосовує алегоричну інтерпретацію, яка й актуалізує текст для сучасного йому розуміння, «для того, щоб скасувати альтернативність минулого і знову зробити сучасною єдину, неодмінно чинну істину канонічного тексту» (Яусс, 1996: 282).

«Вся Библия есть Узел и узлов цепь. Вся в одном узлѣ и в тмах тем узлов <...>» (Сковорода, 2010: 604). Сковорода-екзегет намагається розв’язати ці понятійні вузли та усвідомлює, що в Біблії *«самый послѣдній голосок или слово дышет СИМВОЛОМ или зависит от него»* (Сковорода, 2010: 604). Аби пояснити теологічний зміст Божеських тайн, закритих у біблійних символах і образах, Сковорода подає таку структуру образу: *“А естли разсудить, тогда каждый образ есть трое, т.е. простой, образующий и образуемый, например, хлѣб простой, хлѣб образующий и хлѣб ангельскій. “Не о хлѣбѣ единѣм жив будет человек <...>”*

Грозд простой, образующий и веселящий. “Вино веселит сердце человека.” “Кровь гроздову пияху вино <...>”

Небо простое, образующее и небо небесе. Так как круг в колесе – Солнце в Солнцѣ “Небо небесе Господеву”. И думаю: в сію-то силу сказывает приточник: “К словесем мудрых прилагай твое ухо <...> да разумеши, яко добра суть. Ты же напиши я себѣ трижды” (на сердцѣ твоём), ести, де, хочешь совѣта смысла и разума» (Сковорода, 2010: 604).

За допомогою таких моделей Сковорода створює новий текст-світ, переслідуючи мету зробити біблійний текст екзистенційно приступним для своїх сучасників.

Отож побудувавши екзегезу Біблії на ґрунті пошуків *sensus plenior* і в межах біблійного тексту, і за його межами, Сковорода створює новий вид тексту, де текст і світ взаємодіють за такою схемою: «світ і текст, текст і текст, текст і світ, де і світ, і текст кожного разу змінюють своє значення, бо в першому випадку – світ – це широко сприйняте Святе Письмо, яке зводиться до тексту, у другому – це літературні тексти, які зводяться до авторського тексту, у третьому випадку – це текст, в якому зібрано світ, точніше всю різновидність світів: Космосу, Людини і Слова» (Криса, 1997: 209–210).

Таким чином, Сковорода, намагаючись витягти із тексту Біблії *sensus plenior*, часто відступає від канону, накладає на текст власні значення, чим екзегетику наближає до ейзегетики (Венклер, 1995: 10).

На основі знакової системи Біблії Сковорода створює власний кодований текст, у якому має місце вільне поводження автора з біблійними постулатами.

Модель автора літературного барокового твору була б не повною, якщо, визначаючи в ній роль і місце західної чотирисенсової біблійної герменевтики, не вказати на вплив східної ісихазської екзегетичної традиції, яка після прийняття Київською Руссю християнства від Візантії стала значним духовним внеском у підвалини українського православ'я. Ісихазські школи, ісихазський тип християнської аскези органічно влилися в український релігійний менталітет загалом і, зокрема, формували свідомість автора.

Ісихазські уявлення про природу і призначення людини, про моральні цінності, про належне усвідомлення людиною себе, світу, інших людей, глибоко увійшли й у свідомість українських митців, утворивши сутнісний стрижень у методі тлумачення Святого Письма. Звісно, що запозичені ісихазські традиції зазнали значних модифікацій, а згодом стали на шлях самостійного розвитку, тісно пов'язаний з аскетичними рухами.

Християнськими аскетами називали тих монахів, які проводили пустельницьке життя у самокатуванні, постах і молитвах. Найбільшою чеснотою християнського аскетизму є Плекання Духу за рахунок аскези тіла, що відкриває дорогу до Царства Небесного – головної мети подвижницького життя кожного монаха. Послух, покора та молитва є засобом Плекання Духу. Молитва “умна”, молитва в душі є приємною Богові, тому аскет мусить повсякчас молитися, якнайширіше слухатися й коритися, умертвляти плоть свою посередництвом поста та праці, щоб тіло не мало можливості панувати над духом. Постійні молитовні вправи надають можливість зберігати тіло в чистоті, а Дух

у силі (Прошин, 1985: 12, 50–54). Такі аскетичні елементи чернецтва є підґрунтям для практики ісихазму. Вони виробили низку прийомів та принципів “умної” молитви, які у своєму застосуванні сприяють концентрації уваги монаха й відкривають дорогу до вічного спасіння.

Автор, який, здебільшого, був монахом або священником, розумів ісихазм як аскетично-містичне вчення про шлях людини до її єднання з Богом, який уможливорюється відсутністю між створеним та Творцем посутнього опосередкування. Шлях злиття з Богом полягає у зосередженні свідомості, душі людини на самій собі з огляду на духовне самозаглиблення особистості.

Суттю ісихастської доктрини є обоження людини – її синергетичне єднання з Богом ще за земного життя – аж до реального ставання *«богом за благодаттю, а не за сутністю»* (Палама, 1995: 5).

Воно стало центральним поняттям не лише ісихастської традиції, а й містико-антропологічним стрижнем всього православ'я з огляду на те, що обоження є одним із різновидів містичного трансцензуса. Містику обоження не можна вважати містикою екстазу, медитації або споглядання. Молитовні вправи ісихаста спрямовують його безпосередньо до цілісного й актуального втілення «тварної занепаолої» природи людини у величну природу Божественну. Саме таке втілення називають обоженням людини. Звісно, що воно не досягається лише ізоляцією людської природи. Обов'язковою умовою є сила діалогічності богоспілкування, що передбачає свободу душі від тіла, яка не досягається без свідомої волі і участі людини.

Ісихасти стверджують, що обоження здійснюється шляхом синергії, тобто, особливої форми співдіяння і співтворення в царині доброї волі людини і Божої благодаті.

Особливо відчутної ролі ісихазм набув у духовній культурі України у XVI–XVII ст. Ба, більше, в цей період в Україні заснувалася потужна течія, зорієнтована на культурну спадщину греко-візантійського світу, який перебував під значним впливом ісихазму. Філософію ісихазму сповідували такі відомі представники української культури того часу, як Іван Вишенський, Ісайя Копинський, Йов Почаєвський (Желізо), Йов Княгинецький, Віталій з Дубна та інші.

Бароковий автор під впливом вчення ісихазму вважав, що шляхи достеменної філософії, пролягають через мовчазне осягнення неосягненної величі Бога. Почуттям необхідно наказувати, що і якою мірою їм потрібно відчувати, тобто вказувати шлях до закону “помірності”, а пристрастній частині душі забезпечувати найкращий стан, стан любові, здатність душі до роздумів також потребує

вдосконалення шляхом очищення від усього, що заважає їй прагнути до Бога. За умови дотримання таких принципів людина підноситься до стану «*отверезіння*» (Величковский. (Без року видання): 42).

Таким чином автор-екзегет утверджував один із принципів духовної практики ісихазму – принцип «введення» людиною власного розуму у власну внутрішню сутність, у свою власну душу і своє власне тіло.

У творчості острозьких діячів людина є також дуалістичною, поділеною на духовну і тілесну сутності. Дану тезу підтверджують переконання Клірика Острозького в тому, що «внутрішня» духовна сутність людини допомагає відкрити в середині себе Божественну істину, пізнання якої стає ключем до екзегези Святого Письма. Отож існує поезія, яка «зароджується у свідомості, істинна ж поезія зароджується і твориться в душі. Різниця між цими двома видами поезії величезна» (Елиот, 1997: 118).

Відкриття трансцендентної істини здійснюється шляхом не логічних розмірковувань, а за допомогою інтуїтивного осяяння, у процесі духовного контакту з Богом під час самозаглиблення. Полеміст проводить межу поміж речами реального земного світу і речами непізнаного небесного світу, і тим самим визнає існування певної межі між осередком дозволеного для раціонального пізнання і табуованою з посередництва канону сферою для розуму людини цариною ірраціонально-містичної віри.

Інтерпретаційні концепти Святого Письма острозьких казнодіїв пов'язані з духовним оновленням людини, відкриттям власної внутрішньої суті, її обоженням та настановою на приборкування почуттів і необхідності утримуватися від зваб земного світу.

Наприклад, В. Суразький дотримувався втілених у Святому Письмі уявлень про роздвоєння людини на «внутрішню» і «зовнішню», тілесну та духовну природу, де вищою світоглядною концепцією постає розум, спрямований Богом і покликаний відкрити в людині божественні істини.

Людина в його уявленнях в ієрархії буття посідає серединне місце між Божественним і земним світом. З боку духовного, людина вважається наближеною до Бога, який створив її за своїм образом і подобою, а з боку тілесного – вона є безмежно далекою від свого Творця. З огляду на це людина виконує роль посередника між Богом і створеним Ним світом.

Саме ця серединність людини між нетворним Божим і створеним Ним світами тлумачилась В. Суразьким як її специфічна перевага,

оскільки надає свободу самовизначення. На його думку, факт творення Богом людини є умовою спорідненості з Ним. Маючи в собі частинку Бога, людина може усвідомлювати себе особистістю, здатною проявляти любов до свого Творця і заслужувати його благодать. Людина, завдяки Духу Божому, що зійшов на неї внаслідок Божої любові до неї, піднімається над усім сотвореним і є вищим створінням.

Василь Суразький неодноразово підкреслював, що шлях пізнання Бога та майбутнього спасіння не досягається наслідуванням колись встановленому ідеалу, а є результатом важкої внутрішньої роботи. Так, казнодія зазначає, що дар Духа Святого посилається на всіх, але сприйняти його може лише той, *«кто сам себе к восприятию достойна сътворить»* (Суражский, 1882: 744). Отож найвищим і найбільш достовірним рівнем пізнання є саморефлексія та індивідуальний досвід сакрального.

Висновки

Отже, залишаючи екзегета в рамках теологічного світобачення, заданого церковним каноном, бароко наділяє його певною теоретичною свободою, попри те, що в тексті Святого Письма, створеного багато століть тому й освяченого традицією вміщувалося багато протиріч, у ньому не дозволялось виправляти ні слова. Воно керувало думкою письменника, було стимулом до роздумів, поштовхом до студювання.

Творчою домінантою українських барокових письменників варто вважати застосування різних варіантів чотирисенсової біблійної герменевтики як одного із художніх засобів зображення сфери *sacrum*.

Біблійна герменевтика як складник поезики української барокової прози перебувала під впливом ісихазму й відроджувала його традиції у XVII – XVIII ст. в Україні. Ісихазські ідеї мали також велике значення для духовного вдосконалення барокового екзегета. Аскетично-споглядалне життя та втеча від спокус мінливого дочасного світу могли наближувати тлумача Святого Письма до стану духовної незалежності й свободи, у чому йому, безперечно, могла допомогти *«умна молитва»*.

Біблійна герменевтика так потужно впливала на барокового автора, що видозмінювала художню систему тогочасної прози, навіть виходила за межі власне релігійних жанрів у царину жанрів світських та структурувала автора інших видів мистецтва.

Література

1. Аверинцев С. (1978). Автор. *Краткая литературная энциклопедия* : В 9 т. Москва: Советская энциклопедия. Т. 9. С. 27–34.
2. Аверинцев С. (2004). Софія-Логос. Словник. 2-е видання. Київ: Дух і літера.
3. Айхенвальд Ю. (1918) Писатель и читатель. *Огни: Лит. Альманах*. Москва. С. 127–136.
4. Барт Р. (1975). Основы семиологии. *Структурализм: “за” и “против”*: Сб. ст. / Под ред. Е. Я. Басиной, М. Я. Поляковой. Москва: Прогресс. С. 114–164 .
5. Барт Р. (1994). Смерть автора. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс. С. 384–391.
6. Бахтин М. (1986). Автор и герой в эстетической деятельности. *Бахтин М. Литературно-критические статьи*. Москва: Художественная литература. С. 328–421.
7. Бахтин М. (1979). Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство.
8. Блаженный Августин. (1835). Христианская наука, или основания священной герменевтики и церковного красноречия. Київ: тип. Киево-Печерской Лавры.
9. Буслаев Ф. (1990). О литературе: Исследования. Статьи. Москва: Художественная литература.
10. Величковский Паисий. (Без року видання). Поучение на пострижение монашеского чина. *Протоиерей Сергей Четвериков. Правда христианства*. Переиздание Спасо-Преображенского Мгарского монастыря Полтавская епархия.
11. Венклер Генри А. (1995). Герменевтика: Принципы и процесс толкования Библии. Мичиган: Бейкер бук хаус.
12. Галятовський Іоаннікій. (1660). Ключь разумѣнія. Київ: Києво-Печерська Лавра.
13. Головащенко С. (2005). Києво-могилянська та київська духовно-академічна традиції прочитання й інтерпретації Святого Письма в європейському контексті. *Україна XVII століття: суспільство, філософія, культура: Зб. наук. Пр. На пошану пам'яті проф. Валерії Михайлівни Нічик* / Ред.-упоряд.: Л.Довга, Н.Яковенко. Київ: Критика. С. 189–196.
14. Деррида Ж. (2000). Письмо и различие. Москва: Академический проект.
15. Дёмин А. (1985). Писатель и общество в России XVI–XVII веков. Москва: Наука.
16. Еліаде М. (2001). Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. Київ: Основи.

17. Іваньо І. (1987). Про українське літературне барокко. *Українське літературне барокко* / За ред. О.В. Мишанича. Київ: Наукова думка. С. 3–19.
18. Изер В. (1999). Герменевтика и переводимость: Курс лекций / В. Изер. [Пер. с англ. Д. А. Иванова]. Ч. 1. *Академические тетради*. Выпуск 6. Москва: Независимая академия эстетики и свободных искусств. С. 59 – 96.
19. Кайуа Р. (2003). Человек и сакральное / Пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. Москва: ОГИ.
20. Криса Б. (1997). Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII ст. Львів: Свічадо.
21. Лихачёв Д. (1979). Поэтика древнерусской литературы. Москва: Наука.
22. Макаров А. (1994). Світло українського Бароко. Київ: Мистецтво.
23. Матушек О. (2000). Рецепція успіння Богородиці в літературі українського бароко. *Біблія і культура: Збірник наукових статей*. Чернівці, 2000. Вип. II. С. 23–28.
24. Ницше Ф. (1907). По ту сторону добра и зла. Санкт-Петербург: Издательство «Вестник знания».
25. Нямцу А. (1993). Новый Завет и мировая литература. Черновцы: Рута.
26. Палама Св. Григорій. (1995). Триады в защиту священнобезмолствующих. Москва: Канон.
27. Прошин Г. (1985). Черное воинство. Русский православ. Монастир. Москва: Политиздат.
28. Рікер П. (1996). Конфлікт інтерпретацій. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис. С. 227–242.
29. Сковорода Г. (2010). Повна академічна збірка творів / За редакцією проф. Леоніда Ушкалова. Харків : Майдан.
30. Софронова Л. (1981). Поэтика славянского театра XVII – первой пол. XVIII в.в.: Польша, Украина, Россия. Москва: Наука.
31. Софронова Л. (1991). Український театр барокко та християнські культурні традиції // Українське барокко та європейський контекст. Київ: Наукова думка. С. 198–203.
32. Суражский В. (1882). О единой истинной православной вере и о святой соборной апостол ской церкви, откуда начало приняла и како повсюду распрострется // Памятники полемической литературы в Западной Руси. Санкт–Петербург, 1882. С. 601– 938.
33. Фрай Н. (1996). Архетипний аналіз: теорія мітів. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис. С. 110–133.
34. Фуко М. (1996). Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. Москва: Касталь. С. 7–47.

35. Чепига И. (1965). Творчество Иоаникия Галятовского, украинского писателя второй половины XVIII в.: Автореф. дис. канд. филол. наук. Киев.
36. Чернец Л. (2004). Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л. Чернец. Москва: Высшая школа.
37. Ушкалов Л. (1998). Біблійна герменевтика Григорія Сковороди на тлі українського барокового богомислення. *Збірник Харківського історико-філологічного товариства*. Нова серія. Харків. Т. 8. С. 23–44.
38. Ушкалов Л. (2006). Есеї про українське бароко. Київ: Факт.
39. Ушкалов Л. (1993). Марченко О. Нариси з філософії Григорія Сковороди. Харків: Основа.
40. Ушкалов Л. (1994). Світ українського барокко. Харків: Око.
41. Туптало Д. (1748). Розыск о расколнической брынской вѣрѣ. Київ: Друк. Києво-Печерської Лаври.
42. Чижевський Д. (1941). Український літературний барок : У 3-х ч. Прага. Ч. 1.
43. Элиот, Томас Стернз. (1997). Назначение поэзии: статьи о литературе: Пер. с англ. / Т. С. Элиот. Київ : AirLand ; Москва. : Совершенство.
44. Яусс Г. (1996). Естетичний досвід і літературна герменевтика. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис.
45. Brown Kaymond E. (1955). The sensus plenior of sacred scripture. Baltimore: St. Mary's University [Roland Park].
46. Goidsmith E. (1976). Ancient pagan symbols. Detroit.
47. Hagner Donald A. (1976). The Old Testament in the New Testament. *Interpreting the Word of God* / Ed. Schultz Samuil J. and Inch Morris. Chicago.
48. Herzog U. (1976). Der deutsche Roman des 17. Jahrhunderts: Eine Einführung. – Stuttgart.
49. Hirsch E. D. (1967). Validity in Interpretation. New Haven.
50. Raingeard P. (1935). Hermes psychagogue. Paris: Les Belles Lettres, 1935.
51. Rousset G. (1954). La literature de l'age baroque en France. Circe et le paon. Paris.

References

1. Averintsev, S. (1978). Avtor [Author]. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya : V 9 t.* Moskva: Sovetskaya entsiklopediya. T. 9. S. 27–34. [in Russian]
2. Averintsev, S. (2004). Sofiya-Logos [Sophia-Logos]. *Slovník*. 2-e vidannya. Kiïv: Dukh i litera. [in Ukrainian]
3. Aykhenvald, Yu. (1918) Pisatel i chitatel [Writer and reader]. *Ogni: Literaturnyi Almanakh*. Moskva. S. 127–136. [in Russian]

4. Bart, R. (1975). Osnovy semiologii [Fundamentals of semiology]. *Strukturalizm: "za" i "protiv"*: Sb. st. / Pod red. E. Ya. Basinoy. M. Ya. Polyakovoy. Moskva: Progress. S. 114–164. [in Russian]
5. Bart, R. (1994). Smert avtora [Death of the author]. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika*. Moskva: Progress. S. 384–391. [in Russian]
6. Bakhtin, M. (1986). Avtor i geroy v esteticheskoy deyatelnosti [Author and hero in aesthetic activities]. *Bakhtin M. Literaturno-kriticheskiye stati*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura. S. 328–421. [in Russian]
7. Bakhtin, M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moskva: Iskusstvo. [in Russian]
8. Blazhennyi, Avgustin. (1835). *Khristianskaya nauka. ili osnovaniya svyashchennoy germeneytiki i tserkovnogo krasnorechiya* [Christian Science, or the Foundations of Sacred Hermeneutics and Church Eloquence]. Kiev: tip. Kiyevo-Pecherskoy Lavry. [in Russian]
9. Buslayev, F. (1990). *O literature: Issledovaniya. Stati* [On literature: Research. Articles]. Moskva: Khudozhestvennaya literatura. [in Russian]
10. Velichkovskiy, Paisiy. (Bez roku vidannya). Poucheniye na postrizheniye monasheskogo china [Instructions for the tonsure of the monastic rank.]. *Protoieryey Sergiy Chetverikov. Pravda khristianstva*. Pereizdaniye Spaso-Preobrazhenskogo Mgarskogo monastyrya Poltavskaya eparkhiya. [in Ukrainian]
11. Virkler, Henry A. (1995). *Germeneytika: Printsipy i protsess tolkovaniya Biblii* [Hermeneutics: Principles and Process of Biblical Interpretation]. Grand Rapids, Michigan: Baker Book House. [in Russian]
12. Haliatovskiy, Ioanniykii. (1660). *Kliuch razuminiia*. [The key to understanding]. Kyiv: Kyievo-Pecherska Lavra. [in Ukrainian]
13. Holovashchenko, S. (2005). Kyievo-mohylianska ta kyivska dukhovno-akademichna tradytsii prochyttannia y interpretatsii Sviatoho Pysma v yevropeiskomu konteksti. [Kyiv-Mohyla and Kyiv Theological Academy traditions of reading and interpreting the Holy Scriptures in the European context.]. *Ukraina XVII stolittia: suspilstvo, filosofia, kultura: Zb. nauk. Pr. Na poshanu pamiaty prof. Valerii Mykhailivny Nichyk* / Red.-uporiad.: L.Dovha, N.Iakovenko. Kyiv: Krytyka. S.189–196. [in Ukrainian]
14. Derrida, Zh. (2000). *Pismo i razlichie*. [Writing and distinction.]. Moskva: Akademicheskii proekt. [in Russian]
15. Demin, A. (1985). *Pisatel i obshchestvo v Rossii XVI–XVII vekov*. [Writer and Society in Russia in the 16th – 17th centuries]. Moskva: Nauka. [in Russian]
16. Eliade, M. (2001). *Sviashchenne i myrske; Mify, snovydiyyia i misterii; Mefistofel i androhen; Okultyzm, vorozhbystvo ta kulturni upodobannia* [Sacred and secular; Myths, dreams and mysteries; Mephistopheles and androgen; Occultism, divination and cultural preferences] / Per. z nim., fr., anhl. H. Korian, V. Sakhno. Kyiv: Osnovy. [in Ukrainian]

17. Ivano, I. (1987). Pro ukrainske literaturne barokko [About the Ukrainian literary Baroque]. *Ukrainske literaturne barokko* / Za red. O.V. Myshanycha. Kyiv: Naukova dumka. S. 3–19. [in Ukrainian]
18. Izer, V. (1999). Hermenevtika i perevodimost: Kurs lektsiy [Hermeneutics and Translatability: A Course of Lectures]. [Per. s angl. D. A. Ivanova]. Ch. 1. *Akademicheskije tetradi*. Vypusk 6. Moskva: Nezavisimaya akademiya estetiki i svobodnykh iskusstv. S. 59 – 96. [in Russian]
19. Kayua, R. (2003). *Chelovek i sakralnoe* [Man and the Sacred] / Per. s fr. i vstup. st. S.N. Zenkina. Moskva: OGI. [in Russian]
20. Krysa, B. (1997). *Peresotvorennia svitu. Ukrainska poeziia XVII–XVIII st.* [Re-creation of the world. Ukrainian poetry of the XVII–XVIII centuries]. Lviv: Svichado. [in Ukrainian]
21. Likhachev, D. (1979). *Poetika drevnerusskoy literatury* [Poetics of Old Russian Literature]. Moskva: Nauka. [in Russian]
22. Makarov, A. (1994). *Svitlo ukrainskoho Baroko* [Light of the Ukrainian Baroque]. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian]
23. Matushek, O. (2000). Retsepsiia uspinnia Bohorodytsi v literaturi ukrainskoho baroko [Reception of the Assumption of the Virgin in Ukrainian Baroque literature]. *Bibliia i kultura: Zbirnyk naukovykh statei*. Chernivtsi, 2000. Vyp. II. S. 23–28. [in Ukrainian]
24. Nitshe, F. (1907). *Po tu storonu dobra i zla* [Beyond Good and Evil]. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo «Vestnik znaniya». [in Russian]
25. Nyamtsu, A. (1993). *Novyy Zavet i mirovaya literature* [New Testament and world literature]. Chernovtsy: Ruta. [in Ukrainian]
26. Palama, Sv. Grigoriy. (1995). *Triadi v zashchitu svyashchenno bezmolstviyushchikh* [Triads in Defense of the Sacred Silent]. Moskva: Kanon. [in Russian]
27. Proshin, G. (1985). *Chernoe voynstvo. Russkiy pravoslav. Monastir* [Black army. Russian Orthodox Monastery]. Moskva: Politizdat. [in Russian]
28. Riker, P. (1996). Konflikt interpretatsii [Conflict of interpretations]. *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* / Za red. M. Zubrytskoi. Lviv: Litopys. S. 227–242. [in Ukrainian]
29. Skovoroda H. (2010). *Povna akademichna zbirka tvoriv* [Complete academic collection of works] / Za redaktsiieiu prof. Leonida Ushkalova. Kharkiv : Maidan. [in Ukrainian]
30. Sofronova, L. (1981). *Poetika slavyanskogo teatra XVII – pervoy pol. XVIII v.v.: Polsha. Ukraina. Rossiya* [Poetics of the Slavic Theater of the 17th – first half of the 18th century: Poland, Ukraine, Russia]. Moskva: Nauka. [in Russian]
31. Sofronova, L. (1991). Ukrainskyi teatr barokko ta khrystyianski kulturni tradytsii [Ukrainian Baroque Theater and Christian Cultural Traditions]. *Ukrainske barokko ta yevropeyskyi kontekst*. Kyiv: Naukova dumka. S. 198–203. [in Ukrainian]

32. Surazhskiy, V. (1882). O edinoy istinnoy pravoslavnoy vere i o svyatoy sobornoy apostol skoy tserkvi. otkudu nachalo prinyala i kako povsyudu rasprostresya [About the one true Orthodox faith and about the holy apostolic church, where it started and how it spreads everywhere]. *Pamyatniki polemicheskoy literatury v Zapadnoy Rusi*. Sankt–Peterburg. 1882. S. 601–938. [in Russian]
33. Frai, N. (1996). Arkhetypnyi analiz: teoriia mitiv [Archetypal analysis: A myth theory]. *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* / Za red. M. Zubrytskoi. Lviv: Litopys. S. 110–133. [in Ukrainian]
34. Fuko, M. (1996). *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksualnosti* [The Will to Truth: Beyond Knowledge, Power and Sexuality]. Raboty raznykh let. Per. s frants. Moskva: Kastal. S. 7–47. [in Russian]
35. Chepiga, Y. (1965). *Tvorchestvo Ioanikiia Galiatovskogo ukrainskogo pisatelja vtoroi poloviny XVIII v.* [The work of Ioanykii Haliatovskyi, a Ukrainian writer of the second half of the 18th century]: Avtoref. dis. kand. filol. nauk. Kiev. [in Russian]
36. Chernets, L. (2004). *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literary Studies]: Ucheb. posobie / Pod red. L. Chernets. Moskva: Vysshiaia shkola. [in Russian]
37. Ushkalov, L. (1998). Bibliina hermenevtyka Hryhoriia Skovorody na tli ukrainskoho barokovoho bohomyslennia [Biblical hermeneutics of Hryhorii Skovoroda against the background of Ukrainian baroque theology]. *Zbirnyk Kharkivskoho istoryko-filolohichnoho tovarystva*. Nova seriia. Kharkiv. T. 8. S. 23–44. [in Ukrainian]
38. Ushkalov, L. (2006). *Esei pro ukrainske baroko* [Essays on the Ukrainian Baroque]. Kyiv: Fakt. [in Ukrainian]
39. Ushkalov, L. (1993). Marchenko, O. *Narysy z filosofii Hryhoriia Skovorody* [Essays on the philosophy of Hryhorii Skovoroda]. Kharkiv: Osnova. [in Ukrainian]
40. Ushkalov, L. (1994). *Svit ukrainskoho barokko* [The world of Ukrainian Baroque]. Kharkiv: Oko. [in Ukrainian]
41. Tuptalo, D. (1748). *Rozysk o raskolnicheskoy brynskoj vbrb* [The search for the schismatic Bryn faith]. Kiiv: Druk. Kievo-Pecherskoi Lavry. [in Ukrainian]
42. Chyzhevskiy, D. (1941). *Ukrainskyi literaturnyi barok* [Ukrainian literary Baroque]: U 3-kh ch. Praha. Ch. 1. [in Ukrainian]
43. Eliot, Thomas Stearns. (1997). *Naznachenije poezii: stati o literature* [The purpose of poetry: articles on literature]: Per.s angl. / T. S. Eliot. Kiev: Air-Land ; Moskva: Sovershenstvo. [in Russian]
44. Jauss, H. (1996). Estetychnyi dosvid i literaturna hermenevtyka [Aesthetic experience and literary hermeneutics]. *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia*

- svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* / Za red. M. Zubrytskoi. Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
45. Brown, Kaymond E. (1955). *The sensus plenior of sacred scripture*. Baltimore: St. Mary's University.
 46. Goidsmith, E. (1976). *Ancient pagan symbols*. Detroit.
 47. Hagner, Donald A. (1976). The Old Testament in the New Testament. *Interpreting the Word of God* / Ed. Schultz Samuil J. and Inch Morris. Chicago.
 48. Herzog, U. (1976). *Der deutsche Roman des 17. Jahrhunderts: Eine Einführung*. Stuttgart. [in German]
 49. Hirsch, E. D. (1967). *Validity in Interpretation*. New Haven.
 50. Raingeard, P. (1935). *Hermes psychagogue*. Paris: Les Belles Lettres, 1935. [in French]
 51. Rousset, G. (1954). *La littérature de l'age baroque en France*. Circe et le paon. Paris. [in French]

Розділ II

ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В НАУКОВИХ СТУДІЯХ ПРОФЕСОРА ЛЕОНІДА УШКАЛОВА

УДК 821.161.2.09:7.034.7Ушкалов

Оксана Сліпушко

ORCID: 0000-0002-7401-7492

Анастасія Катюжинська

ЛІТЕРАТУРА ЕПОХИ РАНЬОГО УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО В НАУКОВІЙ КОНЦЕПЦІЇ ЛЕОНІДА УШКАЛОВА

Наукова розвідка присвячена дослідженню концептуальних положень інтерпретації літератури епохи Раннього Бароко в науковій спадщині Л. Ушкалова. Основну увагу приділено аналізу позиції дослідника щодо періодизації епохи Бароко, обґрунтовано основні методи й критерії, покладені в основу наукової концепції Л. Ушкалова. З'ясовано відмінність концептуально-інтерпретаційної парадигми дослідження Л. Ушкалова від концепцій таких сучасних дослідників літератури епохи Бароко, як І. Ісиченко та В. Шевчук. Визначено, що Л. Ушкалов характеризує літературу за ідейно-тематичним і концептуальним принципами, апелює до традиційного погляду на періодизацію літератури, беручи за основу ієрархічний принцип канону.

Ключові слова: наукова концепція, Леонід Ушкалов, проблема періодизації, Раннє літературне Бароко, полемічна література, ранньобарокова поезія, барокова ейдологія.

Oksana Slipushko, Anastasiia Katiuzhynska. LITERATURE OF THE EARLY UKRAINIAN BAROQUE IN THE SCIENTIFIC CONCEPTION OF LEONID USHKALOV

The purpose of the research is to outline the basic principles of the Early Baroque literature interpretation in the scientific conception of L. Ushkalov. The tasks

to be solved are: to analyze the scholar's views on the periodization of the Baroque literature, identify and describe the basic methods and criteria that underlie the scientific conception of L. Ushkalov; to find out the difference between L. Ushakov's interpretative paradigm and the conceptions of other contemporary scholars such as I. Isichenko and V. Shevchuk.

The topicality of the study is determined by the need to analyze the conception of L. Ushakov as one of the most respected researchers in the field of Ukrainian literary Baroque. Using modern research methods, the authors of the article make an attempt to single out and describe the main principles of the interpretative model of the Early Baroque literature in the scientific conception of L. Ushkalov.

It has been found out that L. Ushkalov characterizes Ukrainian Baroque literature, applying ideological-thematic and conceptual principles, and adheres to the traditional views on the literature periodization, focusing on the hierarchical principle of the canon. L. Ushkalov does not highlight the problem of dividing the Baroque epoch into periods. The periodization models of Ukrainian Baroque literature, represented in the studies of I. Isichenko and V. Shevchuk, are based on literary-aesthetic, social-cultural factors, and historicism as one of the main principles of periodization. These scholars adhere to the traditional academic principle of analyzing the Baroque literature period by period, providing a general outline of the epoch, its main features, analysis of the writer's biography, ideas, and concepts, represented in their works. I. Isichenko and V. Shevchuk analyze basic ideas and concepts through the writers' biographies and their texts.

Thus, it has been proved that L. Ushkalov developed his own approach to the interpretation of the Baroque epoch, characterizing the literature not by periods, but by ideological-thematic and conceptual principles. In the scholar's view, the history of Ukrainian literature should be built in proportion to the "plot" as "the true time of history" and "discourse" as "the time of telling about it"; the hierarchical principle of "the canon" should be taken as the basis. L. Ushkalov takes the basic ideas, concepts, meanings and analyzes special features of their representation in different Baroque texts. The scholar studies the character of the writer and his works through concepts and ideas.

Key words: scientific conception, Leonid Ushkalov, problem of periodization, Early literary Baroque, polemical literature, Early Baroque poetry, Baroque eidology.

Вступ

Актуальність дослідження зумовлюється тим, що здійснено спробу аналізу наукової концепції одного з найавторитетніших дослідників епохи українського літературного Бароко Леоніда Ушкалова, зосереджено увагу на виокремленні й обґрунтуванні основних концептуальних положень інтерпретаційної моделі епохи Ранняго

Бароко в науковій спадщині вченого із застосуванням сучасних методів дослідження.

Постановка проблеми. Наукова спадщина дослідників літератури епохи Бароко, зокрема Л. Ушкалова, потребує систематизації й інтерпретації з огляду на сучасну методологічну парадигму, що характеризується виробленням нових підходів і методів до репрезентації історії української літератури XVII – XVIII ст. Концептуально-інтерпретаційна модель барокової літератури Л. Ушкалова є новаторською й відрізняється від наукових концепцій таких провідних українських дослідників, як І. Ісіченко, В. Шевчук та ін. Окрім цього, залишається актуальною проблема періодизації епохи Бароко і правомірності виокремлення й розгляду Раннього Бароко як окремого періоду, твори якого започатковують і репрезентують нову стильову парадигму, що ґрунтується на літературних традиціях попередніх епох.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Епоха Бароко стала основою дослідницьких стратегій таких науковців ХХІ ст., як В. Яременко (Яременко, 2006), П. Білоус (Білоус, 2009), В. Соболев (Соболев, 2015), В. Сулима, М. Сулима (Сулима & Сулима, 2014) та ін. Зокрема, в академічній «Історії української літератури ХІ – ХVІІІ ст.» П. Білоуса (Білоус, 2009) та праці В. Соболев «Українське Бароко. Тексти і контексти» (Соболев, 2015) не виокремлено епоху Раннього Бароко. В. Сулима та М. Сулима (Сулима & Сулима, 2014) розглядають Раннє Бароко разом із літературою Ренесансу. Варто зазначити, що для репрезентації й увиразнення основних положень наукової концепції Л. Ушкалова беремо до уваги праці В. Шевчука «Муза Роксоланська: Українська література ХVІ–ХVІІІ ст.» (Шевчук, 2004) та І. Ісіченка «Історія української літератури: епоха Бароко (ХVІ–ХVІІІ ст.)» (Ісіченко, 2011), в яких подано ґрунтовний аналіз періодизації епохи Бароко й особливостей ранньобарокової літератури. Акцентуємо увагу на тому, що в працях цих дослідників історії української літератури застосовано методологічну базу, що відрізняється від концептуальних положень Л. Ушкалова. З огляду на це, в основу дослідження покладено насамперед аналіз праць Л. Ушкалова, в яких репрезентовано погляди науковця на епоху Бароко з акцентом на характерних особливостях ранньобарокової літератури. Відтак, основні концептуальні положення ідейно-художнього змісту поезії, парадигми світоглядно-естетичних цінностей, феномену української полемічної літератури епохи Раннього Бароко викладено у праці «Есеї про українське бароко» (Ушкалов, 2006).

Більш поглиблено специфіку ідейних домінант полемічної літератури з акцентуванням уваги на творчості М. Смотрицького обґрунтовано в науковій розвідці вченого «Від бароко до постмодерну: есеї» (Ушкалов, 2011). Аналіз окремих ідей щодо історії української літератури, започаткований у праці «З історії української літератури XVII–XVIII століть» (Ушкалов, 1999), викладено у розвідці «Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури» (Ушкалов, 2007). У праці «Література і філософія: доба українського бароко» (Ушкалов, 2014) наголошено на філософській основі барокової літератури, зокрема особливостях творення барокової образності, барокової картини людського життя, літературно-філософських жанрах. Однак дослідження наукової концепції Л. Ушкалова з огляду на особливості репрезентації в ній літератури епохи Ранняго Бароко ще не ставало предметом окремої наукової розвідки.

Мета статті – дослідити концептуальні положення інтерпретаційної моделі епохи Ранняго Бароко в науковій спадщині Л. Ушкалова; проаналізувати позицію дослідника щодо періодизації літератури епохи Бароко; виокремити й обґрунтувати основні методи і критерії, покладені в основу наукової концепції Л. Ушкалова; з’ясувати відмінність концептуально-інтерпретаційної парадигми дослідження Л. Ушкалова від концепцій інших сучасних дослідників літератури епохи Бароко, насамперед І. Ісіченка та В. Шевчука.

Методи дослідження

Методологія дослідження спирається на історико-літературний метод. З огляду на це, теоретико-методологічну базу склали праці Л. Ушкалова, покладені в основу дослідження. Окрім цього, беремо до уваги думки інших сучасних дослідників літератури епохи Бароко, зокрема І. Ісіченка та В. Шевчука. Для аналізу основних концептуальних положень інтерпретаційної моделі літератури епохи Ранняго Бароко в науковій концепції Л. Ушкалова застосовуємо такі сучасні методи дослідження, як герменевтичний, інтерпретаційний, а також елементи компаративного методу.

Результати дослідження

Виклад основного матеріалу. У сучасному українському літературознавстві найґрунтовнішими й найбільш розробленими вважаємо періодизації барокової літератури, представлені І. Ісіченком

і В. Шевчуком. Для розмежування епохи Бароко на періоди дослідники беруть за основу літературно-естетичні й суспільно-культурні чинники, зокрема, апелюють до історизму як одного з основних принципів періодизації. Відтак, В. Шевчук зазначає: «Кожна художня річ, на моє переконання, попри все – опосередкований чи прямий дзеркальний відбиток життя, і ми ніколи пам'ятки до кінця не збагнемо, якщо вирвемо її з історичного процесу» (Шевчук, 2004: 18). Окрім цього, дослідники звертаються до традиційного академічного принципу дослідження літератури епохи Бароко за періодами, подаючи загальну характеристику епохи, її основні особливості, аналіз біографічних відомостей про письменника та ключових ідей і концептів, репрезентованих у творах. З огляду на це, І. Ісіченко та В. Шевчук досліджують основні ідеї та концепти через біографію письменника та його твори.



Л. Ушкалов запропонував власний підхід до інтерпретації епохи Бароко, характеризуючи літературу не за періодами, а за ідейно-тематичним і концептуальним принципами. Дослідник розглядає епоху Бароко загалом, не поділяючи її на періоди. Так, у проаналізованих працях вченого немає періодизації цієї епохи. З огляду на це, можемо припустити, що Л. Ушкалов апелює до традиційного погляду на поділ літератури на періоди, висловлений ще Д. Чижевським, який акцентував увагу на умовності періодизації літератури, розмитості меж літературних періодів. «Ані один історичний період не почався з певного дня, року, навіть десяти або століття, – пише Д. Чижевський, – тим важче говорити про закінчення якоїсь доби...» (Чижевський, 2005: 32) Відтак, Л. Ушкалов розглядає історію літератури цілісно, формує ієрархію вартостей українського письменства, розставляє періоди літератури за принципом канону, тобто вибудовує літературу й дивиться насамперед на те в історії літератури,

що є більш вартісним і відіграло важливішу роль у літературному процесі, але не заперечує потребу в увазі до «бічних сюжетів». За переконанням науковця, історію української літератури варто вибудовувати за пропорцією «фабули», тобто «справжнього часу історії», та «дискурсу», тобто «часу розповіді про неї», а за основу брати ієрархічний принцип «канону» (Ушкалов, 2007: 89-90). З огляду на це, науковець апелює до думки Д. Чижевського і ставить на вершину ієрархії Бароко та Романтизм – «два великі стилі, під чийм вирішальним впливом формувалася сучасна українська людина» (Ушкалов, 2007: 91). На нашу думку, історія літератури для Л. Ушкалова – це історія знакових для української літератури постатей, творчість яких варто розглядати за принципом канону. Як бачимо, періодизація не була для Л. Ушкалова пріоритетною, як і репрезентація й аналіз творів у хронологічній послідовності за періодами. В основу дослідження Л. Ушкалова, по суті, покладено насамперед внутрішні чинники формування літератури, при цьому основним є концептуальний принцип. Науковець зосереджує увагу на сутності епохи Бароко, світоглядно-естетичних, ідейно-тематичних і стилевих особливостях літератури, аналізує барокову ейдологію, вибудовуючи іконосферу, тобто систему барокових образів і символів, наголошує на філософській основі барокової літератури. Власне, історія української літератури епохи Бароко Л. Ушкалова відрізняється від академічної історії літератури І. Ісіченка та В. Шевчука, в основу якої покладено традиційний принцип, тобто загальну характеристику й аналіз творів письменників у хронологічній послідовності. Натомість, Л. Ушкалов бере основні ідеї, концепти, смисли й аналізує особливості їх репрезентації в різних текстах, не обмежуючись одним. Науковець досліджує постать письменника, а відтак, його твори через концепти й ідеї. При цьому подаються цитати з усіх творів, в яких репрезентовано досліджуване концептуальне положення.



Так, Л. Ушкалов досліджує основні концепти, ідеї, концептуальні положення барокової літератури, в яких втілено сутність епохи.

Власне, концептуально-інтерпретаційна модель Раннього Бароко, репрезентована дослідником, ґрунтується на дослідженні полемічної літератури, поезії, філософії, які Л. Ушкалов розглядає як систему ідей і концептів. Насамперед науковець пише про релігійність барокової літератури, акцентуючи увагу на питомій христоцентричності її ідейних засад. Окрім цього, Л. Ушкалов репрезентує ієрархію вартостей, на вершину якої ставить насамперед свободу, зазначаючи, що ейдос «золотої вольності» є наскрізним мотивом барокової літератури загалом, і Раннього Бароко зокрема: «Для письменників раннього українського бароко “золота вольність” є, перш за все, найпосутнішим складником лицарського ідеалу» (Ушкалов, 1999: 29). Відтак, справжнім панегіриком свободі дослідник вважає «Юстифікацію» М. Смотрицького, окрім цього, говорить про концепт свободи як визначальний для К. Саковича, наголошує на неприйнятті І. Потієм всіляких форм несвободи, зокрема суспільної. Водночас дослідник зазначає, що «неволя окремої людини або й цілого народу (держави, Церкви) тлумачиться передовсім у стратегії Божого правосуддя» (Ушкалов, 1999: 35). Більше того, Л. Ушкалов характеризує «горизонтальний» і «вертикальний» виміри свободи, тобто в сенсі «*aurea libertas*» та «*liberum arbitrium*», стверджуючи, що вони визначають екзистенцію людського існування. Л. Ушкалов наголошує на тому, що екзистенціальне тло барокової літератури було «діонісійським», під впливом історичних подій і численних церковно-релігійних конфліктів формувалося трагічне світовідчуття, мотив «світових марностей», уявлення про людину як «мандрівника», а життя як «мандрівку», «дорогу», «лабіринт». За переконанням Л. Ушкалова, «гостро відчуті нестатечність та плинність усього земного, у свою чергу, надавали людському існуванню особливої динаміки» (Ушкалов, 1999: 75).

Концептуальні положення епохи Раннього Бароко ґрунтуються на дослідженні полемічної літератури, яку дослідник характеризує цілісно, визначаючи її основні ідейні домінанти й особливості їх репрезентації у творах письменників-полемістів. Насамперед, Л. Ушкалов акцентує увагу на тому, що метою полеміки було доведення правдивості власної віри, що передбачало шлях до пізнання себе: «Безугавні суперечки щодо правдивої віри є питоменною «царською дорогою» старих українських письменників до самих себе, тобто шляхом особистого та національного себепізнання...» (Ушкалов, 2006: 122) Варто зазначити, що Л. Ушкалов не аналізує творчість І. Вишенського, що свідчить про те, що дослідник на відміну від В. Шевчука не відносить

цього письменника до епохи Ранняго Бароко. Натомість, у розділі «Полеміка як чин самопізнання» Л. Ушкалов робить акцент на творчості М. Смотрицького, зокрема на концепті віри, через який реалізується самопізнання. За переконанням науковця, «саме Смотрицький уперше в українській літературній традиції зумів надати цьому, сказати б, екзистенційно-«вертикальному» принципові виразного національного звучання» (Ушкалов, 2011: 12). Водночас дослідник через ідеї творів М. Смотрицького аналізує причини переходу письменника на бік унії, пояснюючи такий крок внутрішньою душевною драмою, зазначає, що це була «духовна війна», заперечення ідейних положень творів, написаних до переходу в унію. Більше того, на думку Л. Ушкалова, позиційні переконання письменника в обох випадках були позначені впливом ексклюзивізму, з якого він не бачив виходу. Відтак, дослідник робить висновок, що «психомахію-самопізнання Мелетія Смотрицького можна трактувати як інтеріоризовану й трагічну (в Арістотелевому сенсі) «війну Русі з Руссю» (Ушкалов, 2011: 32). Як бачимо, Л. Ушкалов через ключовий для творчості й світогляду М. Смотрицького концепт віри й один із визначних для ранньобарокової літератури принцип «Пізнай себе» досліджує й репрезентує концептуальні положення творчості письменника й епохи Ранняго Бароко загалом. Окрім цього, дослідник не апелює до чистого біографізму й історизму, натомість, залучає до аналізу лише ключові моменти біографії письменника, які вплинули на творчий метод, світоглядні переконання, а отже, творення полемічної літератури.

Досліджуючи особливості української барокової поезії, Л. Ушкалов подає цілісну характеристику її жанрової специфіки, ідейних домінант та образної парадигми. На відміну від І. Ісиченка й В. Шевчука дослідник не аналізує твори у хронологічному порядку, зазначаючи їх основні особливості. Натомість, на підтвердження кожного концептуального положення подає цитати з барокової поезії. Відтак, Л. Ушкалов наголошує на різноманітності її жанрової парадигми: «Вірші питоменно релігійні й метафізичні перебувають тут поруч із мілітарними, буколічними, еротичними та сатиричними, пишні гратуляції «руським князятам», ясновельможним гетьманам і високим церковним достоїнникам – побіч гротеску мандрованих дяків-бакалярів, а різноманітні епіграми, елегії, панегірики, віршовані фабули, поеми, канти, псалми – побіч візуальної поезії та всіляких «поетичних грашок» (Ушкалов, 2006: 20). Однак, на думку Л. Ушкалова, найбільше було зразків духовної поезії, що свідчить про питому релігійність барокової літератури, зокрема раннього періоду. За переконанням науковця, велике

аксіологічне значення також має громадянська поезія, яка виникає в Ранньому Бароко й особливого розмаху набуває від часів Хмельниччини: «Вже від часів раннього бароко маємо таку непересічну її пам'ятку, як “Лямент о пригодѣ нещасной о зельживости и мордерствѣ мещан острозких”...» (Ушкалов, 2006: 31) Характеризуючи ейдологію барокової поезії, і раннього періоду зокрема, Л. Ушкалов акцентує увагу на поширеному серед поетів образі «морської мандрівки», поєднуючи його з образом «світ як театр», який, на думку науковця, набув у віршах поодинокого втілення, а відтак, говорить про образ «моря світу», що свідчить про популярність мариністичної образності з метою репрезентації людського життя у світі. Науковець зазначає, що «мариністична топіка окреслювала під ту пору сенс не лише людського життя, але й життя цілої суспільності» (Ушкалов, 2006: 34). Відтак, Л. Ушкалов наголошує на образності поезії Раннього Бароко, говорить про вплив барокового світогляду на її формування.

Висновки

Отже, на підставі аналізу наукових праць Л. Ушкалова, присвячених літературі XVII–XVIII ст., досліджено концептуальні положення інтерпретаційної моделі епохи Раннього Бароко в науковій спадщині вченого. Доведено, що концептуально-інтерпретаційна парадигма дослідження науковця відрізняється від концепцій І. Ісиченка та В. Шевчука, які характеризують основні ідеї та концепти через біографію письменника та його твори. Проаналізовано позицію дослідника щодо періодизації літератури епохи Бароко, виокремлено й обґрунтовано методи й критерії, покладені в основу наукової концепції Л. Ушкалова. Доведено, що вчений запропонував власний підхід до інтерпретації епохи Бароко, характеризуючи літературу не за періодами, а за ідейно-тематичним і концептуальним принципами. З'ясовано, що дослідник бере основні ідеї, концепти, смисли й аналізує особливості їх репрезентації в різних текстах, не обмежуючись одним. Л. Ушкалов досліджує постать письменника, а відтак, його твори через концепти й ідеї. Однак проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми. Актуальним для літературознавчої науки є подальший аналіз наукової концепції Л. Ушкалова з огляду на репрезентацію в ній літератури епохи Високого й Пізнього Бароко, зокрема особливостей творчості Г. Сковороди, із можливим залученням компаративного підходу й інших сучасних методів дослідження.

Література

1. Білоус П. (2009). Історія української літератури XI – XVIII ст.: навчальний посібник. Київ: Академія.
2. Ісіченко І. (2011). Історія української літератури: епоха Бароко (XVI – XVIII ст.). Львів: Святогорець.
3. Історія (2014). Історія української літератури у дванадцяти томах. Ред. В.І. Сулима, М. М. Сулима. Київ: Наукова думка. Т. 2.
4. Соболев В. (2015). Українське Бароко. Тексти і контексти. Варшава: Видавництво Варшавського університету.
5. Ушкалов Л. (2014). Література і філософія: доба українського бароко. Харків: Майдан.
6. Ушкалов Л. (2011). Полеміка як чин самопізнання. Від бароко до постмодерну: есеї. Київ: Грані-Т. С. 10–32.
7. Ушкалов Л. (2006). Феномен української полемічної літератури. Есеї про українське бароко. Київ: Факт – Наш час. С. 121–132.
8. Ушкалов Л. (1999). З історії української літератури XVII–XVIII століть. Київ: Акта.
9. Ушкалов Л. (2007). На риштуваннях історії української літератури. Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури. Київ: Факт. С. 88–95.
10. Чижевський Д. (2005). Культурно-історичні епохи. Філософські твори в 4 т. Київ: Смолоскип. Т. 2. С. 24–35.
11. Шевчук В. (2004). Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII ст.: У 2-х т. Київ: Либідь. Т. 2.
12. Яременко В. (2006). (Епоха українського літературного Бароко. Слово многоцінне: хрестоматія укр. літ., створеної різними мовами в епоху Ренесансу (друга половина XV – XVI ст.) та в епоху Бароко (кінець XVI–XVIII ст.) в 4 т. Київ: Аконт. Т. 2. С. 9–26.

References

1. Bilous, P. (2009). *Istoriia ukrainskoi literatury XI – XVIII st.: navchalnyi posibnyk* [History of Ukrainian literature of the 11th – 18th centuries: A course book]. Kyiv: Akademiia. [in Ukrainian]
2. Isichenko, I. (2011). *Istoriia ukrainskoi literatury: epokha Baroko (XVII – XVIII st.)* [History of Ukrainian literature: the Baroque epoch (XVII – XVIII centuries)]. Lviv: Sviatohorets. [in Ukrainian]
3. Sulyma, V., Sulyma, M. (Ed.). (2014). *Istoriia ukrainskoi literatury u dvanadtsiaty tomakh* [History of Ukrainian Literature in twelve volumes]. (Vol. 2). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]

4. Sobol, V. (2015). *Ukrainske Baroko. Teksty i konteksty* [Ukrainian Baroque. Texts and Contexts]. Warshava: Vydavnytstvo Varshavskoho universytetu. [in Ukrainian]
5. Ushkalov, L. (2014). *Literatura i filosofiia: doba ukrainskoho baroko* [Literature and philosophy: The epoch of Ukrainian Baroque]. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
6. Ushkalov, L. (2011). *Polemika yak chyn samopiznannia* [Controversy as an act of self-discovery]. *Vid baroko do postmodernu: esei – From the Baroque to Postmodernism: essays*, (pp. 10–32). Kyiv: Hrani-T. [in Ukrainian]
7. Ushkalov, L. (2006). *Fenomen ukrainskoi polemichnoi literatury* [The phenomenon of Ukrainian polemical literature]. *Esei pro ukrainske baroko – Essays about Ukrainian Baroque*, (pp. 121–132). Kyiv: Fakt – Nash chas. [in Ukrainian]
8. Ushkalov, L. (1999). *Z istorii ukrainskoi literatury XVII – XVIII stolit* [From the history of Ukrainian literature of the XVI–XVIII centuries]. Kyiv: Akta. [in Ukrainian]
9. Ushkalov, L. (2007). *Na ryshtovanniakh istorii ukrainskoi literatury* [On the scaffolding of the history of Ukrainian literature]. *Skovoroda ta inshi: Prychynky do istorii ukrainskoi literatury – Skovoroda and others: Towards the history of Ukrainian literature*, (p. 88–95). Kyiv: Fakt. [in Ukrainian]
10. Chyzhevskiy, D. (2005). *Kulturno-istorychni epokhy* [Cultural and historical epochs]. *Filosofski tvory v 4 t – Philosophical Works in 4 volumes*. (Vol. 2), (pp. 24–35). V. Lisovyi (Ed.). Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]
11. Shevchuk, V. (2005). *Muza Roksolanska: Ukrainska literatura XV – XVIII st.* Vol. 2) [The Muse of Roksolania: Ukrainian literature of the XVI–XVIII centuries]. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
12. Yaremenko, V. (2006). *Epokha ukrainskoho literaturnoho Baroko* [The epoch of Ukrainian literary Baroque]. *Slovo mnohotsinne: khrestomatiia ukr. lit., stvorenoi riznymi movamy v epokhu Renesansu (druha polovyna XV – XVI st.) ta v epokhu Baroko (kinets XVI – XVIII st.) v 4 t. – The Word of many values: A reader compiled in different languages during the Renaissance (second half of the 15th – 16th centuries) and the Baroque (late 16th – 18th centuries) in 4 volumes*. (Vol. 2), (pp. 9–26). V. V. Yaremenko & V. O. Shevchuk (Ed.). Kyiv: Akonit. [in Ukrainian]

УДК 821.161.2.09

Оксана Зосімова

ORCID: 0000-0002-5446-2222

БАРОКОВИЙ МОТИВ «МАРНОТИ МАРНОТ» ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЙ ЛЕОНІДА УШКАЛОВА

Розглянуто основні аспекти вивчення барокового мотиву «марноти марнот» у літературознавчих студіях Леоніда Ушкалова. Попри те, що ванітативний мотив не був об'єктом спеціальних розвідок ученого, він приділив висвітленню цього питання значну увагу в багатьох своїх працях. Леонід Ушкалов наголошував на чільній ролі ідеї скороминущості та марності дочасного людського життя в літературі українського бароко. Енциклопедичні знання вченого дозволили йому детально окреслити риторичну «матерію», якою послуговувалися вітчизняні барокові автори для художнього втілення ідеї *Vanitas*, та простежити зв'язок цієї «матерії» з образністю європейського красивого письменства починаючи з античності.

Ключові слова: Леонід Ушкалов, бароко, мотив «марноти марнот», ванітативний мотив, топос, образ.

Oksana Zosimova. THE BAROQUE MOTIF “VANITAS VANITATUM” AS AN OBJECT OF LITERARY STUDIES BY LEONID USHKALOV

The article deals with the chief aspects of the research on the Baroque motif *Vanitas* in the literary studies by Leonid Ushkalov. The topicality of an in-depth analysis of this problem is determined by the great popularity of the above-mentioned motif in seventeenth- and eighteenth-century Ukrainian literature that was connected both with a highly religious nature of most literary works of the period and a particular historical situation in Ukraine during that epoch, namely the political instability, bloody wars, numerous religious and social conflicts.

The aim of the article is to describe the main aspects of Professor Ushkalov's research on the Baroque motif *Vanitas*. Though this motif was not the object of special interest to the scholar he gave it considerable attention in many studies and regarded it as the central motif in Ukrainian Baroque literature. His conclusions were based on a detailed analysis of a great number of primary sources. In his

monographs “World of the Ukrainian Baroque: Philological Essays” (1994), “Hryhorii Skovoroda and Ancient Greek and Roman Culture” (1997), “From the History of 17th- and 18th-Century Ukrainian Literature” (1999), “Ukrainian Baroque Spiritual Thinking: Seven Essays on Hryhorii Skovoroda” (2001) and other works Professor Ushkalov thoroughly discusses the so called rhetorical “matter”, namely various literary commonplaces related to the motif *Vanitas*. They are: the world as a sea, a theatre (*theatrum mundi*), a labyrinth; life as pilgrimage, a feast, a sleep, a shadow, a mirror image, a flower; death as a reaper (*scythe man*), etc. Leonid Ushkalov points out that most of these images were in many respects comparable to those of the contemporary Western patterns and can be traced to the same sources, mainly Ancient Greek and Roman literature as well as the Church Fathers’ works (Basil the Great, John of Chrysostom and others).

In some of his studies Professor Ushkalov also focuses on the continuity of the Baroque tradition in nineteenth-century Ukrainian literature. One of the vivid examples that can support this view is the interpretation of the idea of vanity of earthly pursuits and pleasures in Hryhorii Kvitka-Osnovianenko’s works, most notably in his famous novella “Marusia”.

Key words: Leonid Ushkalov, Baroque, motif “*vanitas vanitatum*”, motif *Vanitas*, commonplace, image.

Вступ

Окреслюючи ідейно-тематичні обрії української поезії XVII–XVIII ст., сучасні літературознавці неодмінно звертають увагу на популярність мотиву «марноти марнот», або «ванітативного» мотиву (від лат. *vanitas*). На думку вчених, домінування християнської моделі швидкоплинності та марності дочасного життя людини складає одну з основних рис барокового світобачення українців, а отже, зумовлює детальну розробку вітчизняними письменниками широкого кола топосів мотиву «світової марноти» – скороминущості земного буття, зрадливості щастя, рівності всіх людей перед смертю тощо.

За словами Б. Криси, численні варіації на тему *Vanitas* багато в чому визначають характер створюваної бароковими митцями художньої картини світу. Дослідниця також наголошує, що українські поети, з одного боку, чимраз більше звертаються до ідеї марності всього сущого, з другого – «відшукують те, що протистоїть знакам руїни і тління», тобто «сліди вічності та спасенності людства» (Криса, 1997: 188). В. Крекотень у дослідженні вітчизняної поезії середини XVII ст. відзначає активну розробку тодішніми авторами мотивів «несталості й швидкоплинності земного життя, осудження мирських спокус та розкошів» (Крекотень, 1992: 12). Здійснюючи аналіз

польськомовної української поезії кінця XVI – початку XVIII ст., Р. Радишевський звертає увагу на окремі топоси цього мотиву, розроблені у творах Лазаря Барановича, Іоанікія Галятовського, Симеона Полоцького та анонімних епіцедіях (Radyszewskyj, 1996: 100, 109, 190 та ін.). Компаративістська студія Т. Рязанцевої, присвячена розгляду національних варіантів концептизму в літературах Іспанії та України, засвідчує майстерне опрацювання ванітативного мотиву поетами обох країн (Рязанцева, 1999: 129–131). Цікаві спостереження над особливостями потрактування ідеї *Vanitas* у творчості Івана Максимовича містить стаття О. Засько (Засько, 2000).

Детальний розгляд мотиву «марноти марнот» представлено в нашому дисертаційному дослідженні (Зосімова, 2007), де на матеріалі широкого кола віршованих пам'яток українського бароко, зокрема творів Лазаря Барановича, Данила Братковського, Івана Величковського, Климентія Зіновієва, Семена Климовського, Івана Максимовича, Івана Орновського, Симеона Полоцького, Теофана Прокоповича, Дмитрія Туптала, Стефана Яворського та ін., було проаналізовано особливості функціонування ванітативного мотиву у творах вітчизняних поетів другої половини XVII – початку XVIII ст. у контексті загальних тенденцій розвитку європейського письменства цієї доби. Особливу увагу в дисертаційній студії було приділено аналізу жанрової своєрідності художнього втілення ідеї «світової марноти» в українській бароковій поезії, з'ясуванню індивідуальних особливостей інтерпретації мотиву *Vanitas* у творах вітчизняних письменників.

Вивчення барокового мотиву «марноти марнот» і дотичних до нього тем та образів не втрачає актуальності впродовж останнього десятиліття, що засвідчують, наприклад, студії Н. Левченко (Левченко, 2018: 280, 302 та ін.), О. Лямпрехт (Лямпрехт, 2016: 92–112), О. Турчин (Турчин, 2017: 59–60), Н. Урсані (Урсані, 2017). При цьому важливим аспектом дослідження мотиву *Vanitas* є також проблема його рецепції новою українською літературою, що стала предметом розгляду, зокрема, у працях, О. Кулікової (Кулікова, 2016), О. Новик (Новик, 2011) та ін., які, поза сумнівом, зазнали впливу ідей, висловлених у студіях блискучого знавця й дослідника українського барокового письменства – професора Леоніда Ушкалова. Отже, мета цієї статті – окреслити прикметні риси літературознавчої інтерпретації барокового мотиву «світової марноти» в наукових розвідках ученого.

Методи дослідження

З метою детального розгляду основних аспектів вивчення мотиву *Vanitas* у працях Л. Ушкалова, узагальнення та систематизації відповідної інформації, у дослідженні насамперед використано описовий метод, а також методи аналізу і синтезу.

Результати дослідження

На думку Л. Ушкалова, мотив скороминушості та марності дочасного людського життя посідає чільне місце в літературі українського бароко (Ушкалов, 1999: 75). Це твердження автор монографій «Світ українського бароко: філологічні етюди» (Ушкалов, 1994), «Григорій Сковорода і антична культура» (Ушкалов, 1997), «3 історії української літератури XVII–XVIII століть» (Ушкалов, 1999), «Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду» (Ушкалов, 2001) засновує на вивченні надзвичайно широкого кола прозових та поетичних творів вітчизняних барокових авторів. За словами дослідника, бурхливі події в Україні XVII–XVIII ст., «коли “одна катастрофа змінювалася іншою” <...>, а також уявлення про людину як про правдиву іграшку в руках примхливої долі <...> змушували шукати розради в ейдосі “*vanitas vanitatum et omnia vanitas*”» (Ушкалов, 1999: 74). Своєю чергою, гостро відчуті нестатечність та плинність усього земного надавали людському існуванню особливої динаміки. В уявленні барокових мисленників людина постає питомим «мандрівником», «перегрином», а її життя – повсякчасною мандрівкою. Відтак образи «мандрівки», «мандрівника», «дороги» тощо природно входять до іконосфери українського літературного бароко (Ушкалов, 1999: 75). «Сам Христос, – підкреслює Л. Ушкалов, – немислимий тут поза парадигмою “перегриниці”». Згідно з вітчизняною літературною традицією XVII – XVIII ст., ще задовго до Воплочення він “префігурально” постає в образі “небесного Пелґрима”» (Ушкалов, 1999: 75).

За спостереженнями вченого, до провідних модусів ванітативного мотиву в українській бароковій літературі слід зарахувати ідею самопізнання як усвідомлення людиною власної конечності, гріховності й нікчемності перед ликом Творця; апологію рівності всіх станів перед смертю; уявлення про світ як театральне дійство (*theatrum mundi*) (Ушкалов, 1997: 56–57, 33, 46) тощо. У монографії «Григорій Сковорода і антична культура» (Ушкалов, 1997),

оперуючи багатющим фактичним матеріалом, дослідник наводить приклади традиційних персонажів, що, починаючи з греко-римської античності, являли собою яскраві літературні репрезентації марнотного способу життя (купець, мисливець, лихвар та ін. (Ушкалов, 1997: 27–32). Це, зокрема, дає вченому підстави стверджувати, що образи славетної сковородинівської псалми «Всякому городу нрав и права», котрі «зазвичай витлумачуються як ілюзійністське *imitatio naturae*, себто як такі, що, взяті разом, являють собою картину української суспільності середини XVIII ст., а кожна зокрема – сатиричну реакцію поета-“імітатора речей” на ті чи ті конкретні історичні явища <...> , мають не менш посутній стосунок також до сфери *imitatio operis*, будучи літературними “загальними місцями” (топоі)» (Ушкалов, 1997: 33).

Окреслюючи поетичну традицію, у межах якої відбувалося становлення образної системи поезії Г. Сковороди, Л. Ушкалов скромно завважує, що не претендує на вичерпність свого огляду (Ушкалов, 1997: 24), хоча наведені ним приклади риторичної «матерії» вражають обсягом та розмаїттям – від античних джерел і творів Отців Церкви до зразків українського барокового письменства. Наприклад, підтверджуючи тезу «про традиційність сковородинівської іконічної опозиції: «володарка-смерть – володар-цезар» (*“Смерть страшна, замашная косо! Ты не щадиши и царських волосов”*)» (Ушкалов, 1997: 33), що є втіленням ідеї рівності всіх станів перед смертю, учений наводить переконливий перелік імен митців слова, які розробляли цей образ, а саме: твори Горація (Оди, I, 4), Василя Кесарійського, Бальтасара Грасіана, Касіяна Саковича, Кирила Транквіліона-Ставровецького, Антонія Радивиловського, Климентія Зіновієва, збірку казань «Сѣмя слова Божія», анонімну українську поезію XVII – XVIII ст. (Ушкалов, 1997: 33).

У студіях з історії вітчизняної літератури доби бароко Л. Ушкалов подає перелік численних образів, аналогій та уподібнень, що їх використовували українські автори для розкриття ідеї «світових марностей»: море, бенкет, дорога, лабіринт, театр, сон, свічадо, павич, квітка тощо (Ушкалов, 1997: 80–81, 30; Ушкалов, 1999: 75–76; Ушкалов, 2001: 41, 187, 191; Ушкалов, 1994: 65–68).

Цитуючи оду Горація (Оди, I, 4), дослідник зазначає, що гучний бенкет ще в античності став образним утіленням ванітативного мотиву, і ця традиція була продовжена в християнському письменстві (Ушкалов, 1997: 30). Образ бенкету як символу марності земних благ та насолод детально розроблено, зокрема, у відомому «Лѣкарствѣ...

роскошником того свѣта <...>» К. Транквіліона-Ставровецького, що загалом, на нашу думку, є одним із найбільш яскравих зразків ампліфікації мотиву Vanitas у вітчизняній бароковій поезії.

За словами Л. Ушкалова, образи «моря», «корабля», «корманича», «бурі», «пристані», «берега» в давній українській літературі, надто за часів бароко, постають топічними формами наслідування найрізноманітніших сфер буття: вітчизняні барокові письменники називають «морем» Бога, Пресвяту Діву Марію та людське життя, говорять про «море» «злостивого світу», «море огненное геенское», «море» серця й «море» сліз, «море грѣхов», «море страстей мірских», «море» Божого милосердя та Божого гніву та ін. (Ушкалов, 1997: 80). Однак найчастіше «море» репрезентує плинність видимого світу. На думку вченого, питомо «діонісійська» плинність сфери становлення змушує українських барокових авторів раз по раз повторювати: «*Чрез море свѣтъ сей облудный разумѣтся*», «*świat ten szerokie morze*», «*oceanus orbis est*» (цит. за: Ушкалов, 1997: 81).

Цікаво, що аналізуючи в одній зі своїх пізніших праць образ моря у творчості Тараса Шевченка й визнаючи тут природний і безсумнівний вплив фольклорної традиції («<...> в поезії Шевченка панує суто народнописанне «синє море»»), Л. Ушкалов усе ж таки знаходить приклад використання поетом суто барокового «щемливого образу “житейського моря”», цитуючи його лист до Семена Гулака-Артемовського: «<...>Тільки я один, як та відколота тріска, ношусь без путі-дороги по хвилях житейського моря» (Ушкалов, 2014: 332).

Ще одним улюбленим образом українського літературного бароко було «свічадо». За словами дослідника, сковородинівське трактування «свічада» як «прозорого попелу», ніщоти, здатної породжувати примари сутнього, робить цей образ щільно дотичним до ванітативного мотиву. Посилаючись на популярний збірник емблем і символів, виданий у XVIII ст., учений зазначає, що пишно вбрана панночка, яка милується собою перед свічадом, – «то усталена барокова “піктура” самої Марноти» (Ушкалов, 2001: 187; 48).

У своїх дослідженнях Л. Ушкалов докладно аналізує образ сну, що також є одним із яскравих символів ілюзорності дочасного життя людини, яке у творах вітчизняних митців доби бароко «нерідко поставало “сонным мечтанієм”, скороминущим, неначе “дым, трава и цвѣтъ селный”, та примарним, “якоже бо в зеркаль кто видит свій образ”» (Ушкалов, 2001: 41). За спостереженнями вченого, найповажнішою прикметою снів саме їхню ілюзорність уважав Г. Сковорода: «Принаймні слово “сон” (“соніє”, “somnia”)»

філософ повсякчасно достосовував до ланцюжка: “сѣнь”, “тма”, “пар”, “тлѣнь”, “мечта”, “привидѣніє”, “суєта”, “umbra” (тінь, примара) тощо. Своєю чергою, воно прислужилося Сковороді задля окреслення всієї “видимої природи”» (Ушкалов, 2001: 45). З огляду на це, на думку Л. Ушкалова, пересічна барокова метафора «життя є сон» набуває у філософа потужного метафізичного підложжя (Ушкалов, 2001: 45).

Аргументуючи тезу про те, що джерелом риторичної «матерії» творів Г. Сковороди є насамперед скарбниця сталих виражальних засобів українського літературного бароко, Л. Ушкалов у своїх студіях, звісно, не оминає увагою театральну метафору. За словами вченого, уявлення про світ як театральне дійство потенційно присутнє вже в «Іліаді» Гомера (Ушкалов, 1997: 44). Посилаючи богів на битву, Зевс промовляє: «*Сам вже проте, лишатимусь тут, на бескетях Олімпу / сидючи, буду дивитись і радувати дух свій*» (Іл., XX, 22–23) (цит. за: Ушкалов, 1997: 44). Модель *theatrum mundi*, стверджує Л. Ушкалов, є характерною для філософських систем Геракліта, Платона, Хрзіпа, Арістона, Цицерона, Полібія, Лукіана, Плутарха, Марка Аврелія та інших античних мисленників (Ушкалов, 1997: 44). Однак, наголошує вчений, антична модель *theatrum mundi* «не стала посутнім набутком духовної культури європейського середньовіччя, щонайперше з огляду на принциповий *персоналізм* християнського світобачення» (Ушкалов, 1997: 45). Окрім того, театр – улюблене видовище греко-римської античності – зазнає жорстоких нападок з боку християнської апологетики й патристики, а відтак – унеможливорює широке функціонування відповідного іконічного ряду в літературних пам’ятках цієї доби. Тлумачення буття за допомогою театральної образності знову набуває поширення за часів Ренесансу, а особливо бароко (Ушкалов, 1997: 45). За спостереженнями Л. Ушкалова, в українській літературі XVII–XVIII ст. наслідуванню в «театральних термінах» підлягають найрізноманітніші об’єкти та сфери, починаючи від світської історії або справ церковних й закінчуючи Страстями Христовими та незрівнянною «Акторкою» – Дівою Марією (Ушкалов, 1997: 45–46; Ушкалов, 2001: 191). «Однак найчастіше, – зазначає вчений, – “театральна метафора” окреслює марність та ілюзорність дочасного людського існування» (Ушкалов, 2001: 192), що підтверджують численні приклади розробки образів «світу-театру» й «життя-вистави» українськими бароковими письменниками, зокрема Лазарем Барановичем: «*Житіє человеческое ест игрищице, ему же живый на небесех посмѣется*» (цит. за: Ушкалов, 2001: 192).

У дослідженнях Л. Ушкалова окреслено низку типових натуралістичних образів, що також були популярним бароковим уособленням нестатечності дочасного життя людини, оманливості жіночої краси (Ушкалов, 2001: 160–161). Учений з'ясовує роль певних античних сюжетів як джерела риторичної «матерії» для ампліфікації мотиву *Vanitas* (Ушкалов, 1999: 160; Ушкалов, 2001: 189–190; Ушкалов, 1994: 6–7), звертає увагу на деякі колористичні образні втілення цієї ідеї в українській літературі XVII–XVIII ст., наприклад червоний колір (колір царської багряниці) як символ марнотності світу та «хисткий кривавий “келих” дочасного людського життя, що його <...> безжально розбиває смерть» (Ушкалов, 1999: 188–189).

Студії вченого містять також огляд сюжетів, дотичних до ванітативного мотиву, зокрема йдеться про страх смерті як прикметну ознаку українського барокового богомислення та чотири останні речі людини: смерть, суд, рай, пекло (Ушкалов, 2001: 92–96).

У передмові до укладеної ним антології «Барокова поезія Слобожанщини» (Ушкалов, 2002a) Л. Ушкалов наводить приклади функціонування мотиву «марноти марнот» у творах поетів Слобідського краю – архімандрита Онуфрія та Семена Климовського (Ушкалов, 2002a: 33, 35–39).

Важливим аспектом наукових студій Л. Ушкалова є обстоювання ідеї тяглості вітчизняної літературної традиції, заперечення категоричного протиставлення між письменством старої України та новою українською літературою (див., наприклад: Ушкалов, 2001: 207–208). Зокрема, у межах цієї парадигми виконане дослідження проблеми зв'язку творчості Г. Квітки-Основ'яненка з національною бароковою традицією (Ушкалов, 2002b). У цій ґрунтовній розвідці Л. Ушкалов переконливо й ретельно аргументує тезу про добру обізнаність письменника з давньою українською літературою: підтвердженням цього є безпосередні згадки чільних пам'яток вітчизняного письменства XVII–XVIII ст., наявні у творах Г. Квітки (Ушкалов, 2002b: 53–54), докладне цитування автором певних старожитніх текстів (Ушкалов, 2002b: 54–55), а також його блискучі лінгвістичні «стилізації під барокову українську слов'янщину, тобто “мову з письма”», що її так рясно вживають деякі Квіткині персонажі (Ушкалов, 2002b: 56). Л. Ушкалов звертає увагу на ґрунтовне знання письменником національної старовини в її розмаїтих проявах, близькість його світоглядних засад давньоукраїнській філософській традиції, вплив літератури вітчизняного бароко на формування найважливіших прикмет Квіткиного стилю. Аналізуючи

тексти Г. Квітки-Основ'яненка, дослідник слушно зауважує, що персонажі його творів (наприклад, панна сотниківівна з однойменної повісті) живуть із гострим та повсякчасним відчуттям проминулості й нестатечності світу (Ушкалов, 2002b: 56). За словами Л. Ушкалова, «мотив марності дочасного людського життя (*Vanitas*), який складає правдиве осереддя ідеології української барокової літератури <...>, є прикметним також для інших творів Квітки, а найперше – для найкращого з-посеред них – повісті «Маруся», що її фабула допасована “до тези про марність земних утіх та радощів” (Зеров, 1928: 110) на взір старожитнього “прикладу” (*exemplum*)» (Ушкалов, 2002b: 73). Це спостереження вченого дало нам можливість по-новому поглянути на класичний твір нової української прози й дослідити у власній науковій розвідці проблему художньої інтерпретації Г. Квіткою ідеї *Vanitas* (Зосімова, 2005).

Висновки

Отже, хоча мотив «світової марноти» не був об'єктом спеціальних студій Л. Ушкалова, учений приділив висвітленню цього питання значну увагу в багатьох своїх працях. Дослідник наголошував на чільній ролі ідеї скороминулості та марності дочасного людського життя в літературі українського бароко, що, за його словами, складала, власне, її «осереддя». Надзвичайна ерудиція вченого та вражаюча обізнаність із неймовірно широким колом старожитніх текстів дозволила Л. Ушкалову детально окреслити риторичну «матерію», якою послуговувалися вітчизняні барокові автори для художнього втілення ідеї *Vanitas*, та простежити зв'язок цієї «матерії» з образністю європейського красного письменства починаючи з античності. Спостереження й висновки Л. Ушкалова створили міцне підґрунтя для подальших студій у цьому напрямку як на матеріалі давньої, так і нової української літератури, що відкриває широкі перспективи для наступних поколінь дослідників.

Література

1. Засько О. (2000). Мотив *vanitas* у творчості І. Максимовича. *Медієвістика*: зб. наук. статей. Одеса: АстроПринт. Вип. 2. С. 85–93.
2. Зеров М. (1928) Квітка й пізніша українська проза (З нагоди 150-х років народження). *Життя й революція*. 1928. Кн. XII (Грудень). С. 105–113.

3. Зосімова О. (2007). Мотив «марнота марнот» в українській поезії другої половини XVII – початку XVIII століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Харків.
4. Зосімова О. (2005). Ідея марності дочасного людського життя в повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся» (до питання про тяглість національної літературної традиції). *Від бароко до постмодерну: зб. праць кафедри української та світової літератури ХНПУ імені Г. С. Сковороди*. Харків: Майдан. Т. III. С. 43–52.
5. Крекотень В. (1992). Українська книжна поезія середини XVII ст. *Українська поезія. Середина XVII ст.* / Упор. В. І. Крекотень, М. М. Сулима. Київ: Наукова думка. С. 5–23.
6. Криса Б. (1997). Пересотворення світу. Українська поезія XVII – XVIII століть. Львів: ВВ «Свічадо».
7. Кулікова О. (2016). Ванітативний мотив та його відгомони в поезії Т. Шевченка. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Вип. 74. С. 271–275.
8. Левченко Н. (2018). Біблійна герменевтика в давній українській літературі: монографія. Харків: Майдан.
9. Лямпрехт О. (2016). Польськомовна українська проза гуртка Лазаря Барановича: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків.
10. Новик О. (2011). Неповторність повторного. Барокові традиції в літературі українського романтизму: монографія. Харків: Майдан.
11. Рязанцева Т. (1999). Змалювати думку (Концептизм як напрям метафізичної поезії в літературі Європи доби Барокко). Київ: Академія наук України, Інститут літератури імені Т. Шевченка НАН України.
12. Турчин О. (2017). Барокова модель діалогу зі світом у творчості Данила Братковського: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Переяслав-Хмельницький.
13. Урсані Н. (2017). Особливості вивчення лірики бароко: ванітативні мотиви. *Матеріали XXVIII Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації» (29 вересня 2017 р.)*: зб. наук. праць. Переяслав-Хмельницький. Вип. 28. С. 267–270.
14. Ушкалов Л. (1997). Григорій Сковорода і антична культура. Харків: ТОВ «Знання».
15. Ушкалов Л. (1999). З історії української літератури XVII–XVIII століть. Харків: Акта.
16. Ушкалов Л. (2014). Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання. Харків; Едмонтон; Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій.

17. Ушкалов Л. (2002а). Передмова. *Барокова поезія Слобожанщини: антологія* / Упорядкування, примітки та коментарі Л. Ушкалова. Харків: Акта. С. 17–47.
18. Ушкалов Л. (1994). Світ українського бароко: філологічні етюди. Харків: Око.
19. Ушкалов Л. (2002б). Традиції українського бароко у творчості Григорія Квітки-Основ'яненка. *Збірник Харківського історико-філологічного товариства: Нова серія*. Харків. Т. 9. С. 53–76.
20. Ушкалов Л. (2001). Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду. Харків: Акта.
21. Radyszewskyj R. (1996). *Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku. Część I. Monografia*. Kraków: Wydawnictwo Oddziału Polskiej Akademii nauk.

References

1. Zasko, O. (2000). Motyv vanitas u tvorchosti I. Maksymovycha [The motif *vanitas* in I. Maksymovych's works]. *Mediievistyka – Medieval Studies: A collection of scholarly articles*. (Issue 2), (pp. 85–93). Odesa: AstroPrynt. [in Ukrainian]
2. Zerov, M. (1928). Kvitka y piznisha ukrainska proza (Z nahody 150-kh rokovyn narodzhennia) [Kvitka and later Ukrainian prose (On the occasion of the 150th anniversary of his birth)]. *Zhyttia y revoliutsiia – Life and Revolution*. (Book XII, December), (pp. 105–113). [in Ukrainian]
3. Zosimova, O. (2007). Motyv “marnota marnot” v Ukrainskii poezii druhoi polovyny XVII – pochatku XVIII stolittia [The motif “*vanitas vanitatum*” in Ukrainian poetry of the second half of the 17th – the early 18th century]. *Extended abstract of the PhD thesis*. Kharkiv: Skovoroda KhNPU. [in Ukrainian]
4. Zosimova, O. (2005). Ideia marnosti dochasnoho liudskoho zhyttia v povisti H. Kvitky-Osnovianenka “Marusia” (do pytannia pro tiahlist natsionalnoi literaturnoi tradytsii) [The idea of vanity of one's earthly life in the novella “Marusia” by H. Kvitka-Osnovianenko: Towards a problem of the continuity of the national literary tradition]. *Vid baroko do postmodernu – From the Baroque to Postmodernism: A collection of academic papers of the department of Ukrainian and World Literature at H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University*. (Vol. 3), (pp. 43–52). Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
5. Krekoten, V. (1992). Ukrainska knyzhna poeziia seredyny XVII st. [Ukrainian “bookish” poetry of the middle of the 17th century]. *Ukrainska poeziia. Seredyna XVII st. – Ukrainian poetry. The middle of the 17th century*. V. I. Krekoten, M. M. Sulyma (Eds.). (Pp. 5–23). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]

6. Krysa, B. (1997). *Peresotvorennia svitu. Ukrainska poeziia XVII – XVIII stolit* [Re-creation of the world. 17th- and 18th-century Ukrainian poetry]. Lviv: PH «Svichado» [in Ukrainian].
7. Kulikova, O. (2016). Vanitativnyi motiv ta yoho vidhomony v poezii T. Shevchenka [The motif *Vanitas* and its echoes in T. Shevchenko's poetry]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriya «Filolohiia» – Karazin University Journal of Philology*. (Issue 74), (p. 271–275). [in Ukrainian]
8. Levchenko, N. (2018). *Bibliina hermenevtyka v davnii ukrainskii literaturi: monohrafiia* [Biblical hermeneutics in Old Ukrainian literature]. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
9. Liamprekht, O. (2016). Polskomovna ukrainska proza hurtka Lazaria Baranovycha [Polish-Ukrainian prose of Lazarus Baranovych's circle]. *PhD thesis*. Kharkiv: Skovoroda KhNPU. [in Ukrainian].
10. Novyk, O. (2011). *Nepovtornist povtorno. Barokovi tradytsii v literaturi ukrainskoho romantyzmu: monohrafiia* [Unrepeatability of the repeatable. Baroque traditions in Ukrainian Romantic literature]. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian].
11. Riazantseva, T. (1999). *Zmaliuvaty dumku (Konseptyzm yak napriam metafizychnoi poezii v literaturi Yevropy doby Barokko)* [To depict a thought (Conceptismo as a metaphysical poetry trend in European literature of the Baroque period)]. Kyiv: The National Academy of Sciences of Ukraine, Shevchenko Institute of Literature. [in Ukrainian]
12. Turchyn, O. (2017). Barokova model dialohu zi svitom u tvorchosti Danyla Bratkovskoho [Baroque model of the dialogue with the world in Danylo Bratkovskyi's works]. *PhD thesis*. Pereiaslav-Khmelnytskyi: Skovoroda PKhSPU. [in Ukrainian]
13. Ursani, N. (2017). Osoblyvosti vyvchennia liryky baroko: vanitativni motyvy [Characteristic features of the research on the Baroque lyric poetry: *Vanity* motifs]. *Tendentsii ta perspektyvy rozvytku nauky i osvity v umovakh hlobalizatsii – Tendencies and Prospects of the Development of Science and Education in the Globalization Age (29 September 2017): Proceedings of the 28th International Scientific and Practical Internet Conference. A collection of academic papers*. (Issue 28), (pp. 267–270). Pereiaslav-Khmelnytskyi: Skovoroda PKhSPU. [in Ukrainian]
14. Ushkalov, L. (1997). *Hryhorii Skovoroda i antychna kultura* [Hryhorii Skovoroda and Ancient Greek and Roman culture]. Kharkiv: Znannia. [in Ukrainian]
15. Ushkalov, L. (1999). *Z istorii ukrainskoi literatury XVII–XVIII stolit* [From the history of 17th- and 18th-century Ukrainian literature]. Kharkiv: Akta. [in Ukrainian]
16. Ushkalov, L. (2014). *Moia shevchenkivska entsyklopediia: iz dosvidu samopiznannia* [Shevchenko Encyclopedia: From my personal experience in the

- quest for self-knowledge]. Kharkiv; Edmonton; Toronto: Maidan; Canadian Institute of Ukrainian Studies Press. [in Ukrainian]
17. Ushkalov, L. (2002a). Predmova [Preface]. *Barokova poeziia Slobozhan-shchyny: antolohiia – Baroque Poetry of Slobidska Ukraine: An anthology*. L. Ushkalov (ed.). (Pp. 17–47). Kharkiv: Akta. [in Ukrainian]
 18. Ushkalov, L. (1994). *Svit ukrainskoho baroko: filolohichni etiudy* [Ukrainian Baroque World: Philological essays]. Kharkiv: Oko. [in Ukrainian]
 19. Ushkalov, L. (2002b). Tradytzii ukrainskoho baroko u tvorchosti Hryhoriia Kvitky-Osnovianenka [Ukrainian Baroque traditions in Hryhorii Kvitka-Osnovianenko's works]. *Zbirnyk Kharkivskoho istoryko-filolohichnoho tovarystva: Nova seriia – Academic Papers of Kharkiv Historical and Philological Society: A New Series*. (Vol. 9), (p. 53–76). [in Ukrainian]
 20. Ushkalov, L. (2001). *Ukrainske barokove bohomyslennia. Sim etiudiv pro Hryhoriia Skovorodu* [Ukrainian Baroque Spiritual Thinking: Seven Essays on Hryhorii Skovoroda]. Kharkiv: Akta. [in Ukrainian]
 21. Radyshevskiy, R. (1996). *Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku. Część I. Monografia* [Polish-Ukrainian poetry from the late 16th to the early 18th century. Part I. Monograph]. Kraków: Academy of Sciences of Poland. [in Polish]

УДК 82-6Сковорода:82.09Ушкалов

Геннадій Ного

Orcid: 0000-0001-9273-1596

ЕПІСТОЛЯРІЙ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВИХ ЗАЦІКАВЛЕНЬ ЛЕОНІДА УШКАЛОВА

У підрозділі досліджується внесок Л. В. Ушкалова у розвиток сучасного скворородинознавства. Головним завданням поставлено виявлення й означення основних підходів ученого до освоєння епістолярного пласту спадщини Г. Сковороди. У листах мислителя Л. Ушкалов відстежив скворородинську ідею вільного та творчого розвитку особистості, основоположні моменти його філософської моделі світу. Інтертекстуальний аналіз дослідником античних міфологем у листах та інших творах Сковороди дозволив ідентифікувати їх як універсальні, вічні образи, які через засвоєння християнською традицією формують модель ідеального буття. Теми та ідеї епістолярних творів дали можливість ученому розглядати їх як претекст філософських праць Сковороди, як важливий коментар до них.

Ключові слова: Сковорода, Ушкалов, епістолярій, листи, бароко, філософія, інтертекстуальність.

Hennadii Noha. HRYHORII SKOVORODA'S LETTERS AS THE SUBJECT OF SCIENTIFIC INTERESTS OF LEONID USHKALOV

The article examines the contribution of Leonid Ushkalov to the development of the study of Hryhorii Skovoroda's works. This problem is entirely new to modern literary studies. The main task is to identify and outline the basic approaches of the scholar to the analysis of the epistolary layer of Skovoroda's literary heritage. In the philosopher's letters L. Ushkalov traced Skovoroda's idea of free and creative development of personality, the fundamental aspects of his philosophical model of the world. The researcher carried out a detailed intertextual analysis of ancient Greek and Roman imagery in the letters and other works by Skovoroda. It helped him to see not just traditional symbols and tropes but universal, eternal images. Having undergone the process of adopting the Christian tradition, they form the author's model of ideal being. Many years of careful hermeneutic and

comparative analysis allowed L. Ushkalov to identify and describe the rhetorical “matter” of Skovoroda’s works.

The formation and development of the philosopher’s style is also traced in his epistolary practice. The contents of Skovoroda’s letters make it possible to view them not only as a valuable source for the study of the thinker’s biography, his creative philosophical workshop, or as information on the history of everyday life. The themes and ideas of epistolary works allow them to be regarded as a kind of proto-text for the philosophical writings of Skovoroda, as an extremely important commentary on them. Some letters grow to the size of mini-treatises or mini-dialogues. Actually, the philosopher’s letters are constantly in the context of L. Ushkalov’s studies on philosophical concepts and chief rhetorical figures of Skovoroda’s works. The scholar frequently uses the texts of Skovoroda’s letters to illustrate and confirm his findings about various aspects of the literary and philosophical heritage of the great thinker.

Key words: Skovoroda, Ushkalov, epistolary works, letters, Baroque, philosophy, intertextuality.

Вступ

Внесок Леоніда Володимировича Ушкалова у розвиток сучасного сковородинознавства важко переоцінити. З-поміж тисяч і тисяч більших і менших праць, присвячених постаті українського поета-філософа, наукові розвідки Ушкалова вирізняються особливим стилем: літературознавство втрачає свою прикметну рису – абстрактність, натомість набуваючи ознак точних наук. Дослідник настільки глибоко осягнув не тільки творчість Сковороди та спосіб його мислення, а й усю наукову та мистецьку сквородиніану, що, здається, темних плям і значних лакун у сквородинознавстві практично не залишилося. Цілком природним і, безперечно, актуальним у такій ситуації виглядає завдання розпочати вивчення наукової спадщини Леоніда Ушкалова і, перш за все, його найбільшого здобутку – численних студій, присвячених Сковороді. Виявлення й дефініція основних підходів ученого до освоєння епістолярного пласту спадщини філософа є головною метою цієї студії.

На перший погляд, листи мислителя не стали для ученого пріоритетним предметом для розгляду, адже праць, присвячених суто листам Сковороди, не так вже й багато. Втім, безумовним є вичерпне знання Л. Ушкаловим історіографії питання (Ушкалов, 2004). Окрім того, більшість сквородинознавчих студій науковця рясніють посиланнями на листи, які значною мірою стали прототекстом для майбутніх творів філософа. Культурно-історичний, герменевтичний та інтертекстуальний

методи у супроводі компаративного інструментарію превалюють у дослідженнях Л. Ушкалова. Вони ж виглядають найбільш адекватними для вирішення поставлених у цій статті завдань.

Результати дослідження

Лаконічну, але дуже влучну й багато в чому вичерпну характеристику епістолярної спадщини Григорія Сковороди Леонід Ушкалов подає у своєму бібліографічному посібнику «Григорій Сковорода: семінарії» (2004). «На сьогодні, – пише дослідник, – збереглося близько 130 листів Сковороди до різних осіб. Їхніми адресатами були учні та приятелі філософа (переважно зі Слобідського краю)...» (Ушкалов, 2004: 232). Відразу уточнимо, що у своє фундаментальне видання «Григорій Сковорода. Повна академічна збірка творів» (2011) Л. Ушкалов помістив 126 листів філософа, серед яких був і публікований уперше лист до Григорія Ковалинського від 2 травня 1785 р. У посібнику спостерігаємо метафоричну характеристику епістолярію філософа: «Особливо цікавими є листи Сковороди до Михайла Ковалинського. Написані пружною красивою латиною, пересипані численними барвистими образами, цитатами з грецьких та римських класиків тощо, ці листи належать до ліпших зразків епістолярного жанру в українській літературі. <...> філософ зумів наповнити свої листи не лише мудрими повчаннями, філософськими роздумами, блискітками іронії та вишуканими латинськими віршами, але й справжнім, живим і трепетним, дружнім чуттям» (Ушкалов, 2004: 232). Цей короткий опис, найпевніше, видався самому дослідникові найбільш відповідним для передачі внутрішньої комунікативної атмосфери листів до улюбленого учня, і він практично дослівно повторив його в інших виданнях: передмові «Григорій Сковорода» до Повної академічної збірки творів (Сковорода, 2011: 11–12), статті «Сковорода й Ковалинський: історія однієї дружби» (Ушкалов, 2014: 40) та розділі «Григорій Савич Сковорода» до дванадцятитомної «Історії української літератури» (Історія, 2014: 755). Таку ж дефініцію листів до Ковалинського зустрічаємо й у передмові до спеціального, упорядкованого Леонідом Ушкаловим видання «Григорій Сковорода. Листи до Михайла Ковалинського» (Сковорода, 2012).

Цей матеріал – латиномовні тексти листів – дослідник вивчив до найменших деталей. Цитати з них рясніють у більшості сквородинознавчих розвідок ученого. Власне, саме матеріал цих листів став провідною джерельною базою вищезгаданої статті Л. Ушкалова

«Сковорода й Ковалинський: історія однієї дружби» (Ушкалов, 2014). Дослідник описує багаторічні й багатогранні стосунки учителя й учня, щедро цитуючи рядки послань мислителя. Саме ця частина епістолярію Сковороди дозволила дослідникові переконливо констатувати, що «До кола його вихованців, крім Михайла Ковалинського, входили молодший Михайлів брат Григорій, їхній двоюрідний брат Максим, Яків Правицький, Василь Білозор, Олексій Базилевич, Микола Заводовський, Яків Єнкевич... Для цих молодих людей філософ став ніби другим батьком. Він читав разом з ними свої улюблені книжки, зокрема Плутархові «Моралії», «Про старість» Ціцерона, оди Горация, комедії Теренція та Менандра, «Моральні листи до Луцілія» Сенеки, «Практик» Євагрія Понтійського, «Адагії» та «Домашні бесіди» Еразма Роттердамського, «Зодіак життя» П'єтро Анжело Мандзоллі, «Історію Жіля Блаза із Сантільяни» Алена Рене Лесажа, спонукав їх до занять музикою та поезією, піклувався про їхнє здоров'я та навіть про одяг і взуття, слідував за тим, щоб вони не потрапили до поганих компаній, щоб не сварилися між собою, позичав їм гроші, якщо в тому була потреба <...>» (Ушкалов, 2014: 37). Безперечно, для своїх улюблених учнів Сковорода був більше, ніж просто хорошим учителем. Наведені висновки, сформовані на основі текстів листів філософа, увиразнюють постать нашого мислителя, окреслюють домінантні риси його особистості. Цілком очевидно, що роки активного спілкування та листування із Ковалинським та іншими учнями стали часом творчого й інтелектуального піднесення самого Сковороди, поштовхом до розвитку його генія. Самонаповненість Сковороди у цей час змінилася: наставляючи і формуючи своїх учнів, він розвивався і змінювався сам. Його по-філософськи усамітнена повсякденність стала різноманітнішою й активнішою. Спілкування з найздібнішими учнями Харківського колегіуму наповнило буття Сковороди духовною втіхою та почуттям великого задоволення від самореалізації. В одному з листів філософ чітко формулює своє «середнє покликання»: «Одні піклуються про одне, інші про інше; я ж турбуюся про прихильні до мене, дружні мені душі юнаків... Бо що може бути солодшим, як коли тебе любить і прагне до тебе добра душа? Що може бути приємнішим, ніж любов друга?... Для мене нема нічого дорожчого чи солодшого, ніж душа, яка мене любить, хоч би бракувало всього іншого» (Сковорода, 1973: 350–351).

Леонід Ушкалов з притаманною йому безупинною науковою допитливістю не обмежується у своїх висновках щодо цього питання звичайними констатаціями та коментарями. Він шукає мотивацію

і контекст турботи й опіки філософа над своїми улюбленими студентами і доходить висновку: «Мені здається, що традиція особливо-го піклування про найкращих вихованців іде в Сковороди від Києво-Могилянської академії. Там також було прийнято, щоб учителі заохочували своїх найкращих учнів до читання, а дехто з учителів у вільний від занять час мав звичку запрошувати до себе улюблених учнів, щоб читати разом із ними книжки. Уже значно пізніше, у 1792-му, згадуваний мною Іриней Фальківський, який був на той час учителем поетики, навіть заснував у академії «Вільне поетичне товариство», члени якого за невеличкий річний внесок мали право користуватися книгами, що їх це товариство замовляло й купувало» (Ушкалов, 2017: 226).

Втім, у випадку з Михайлом Ковалинським, як про це пише Л. Ушкалов у вищезгаданій статті «Сковорода й Ковалинський: історія однієї дружби» (2014), все ж таки, у першу чергу, йшлося не про організацію додаткового (факультативного) навчання для талановитого юнака. Сам Сковорода неодноразово у листах висловлювався з приводу своєї особливої прихильності до цього учня. Так, уже в одному з перших листів – від 9 липня 1762 р. – він пише Михайлові: «Зваж і на те, що людям, які люблять благочестя, особливо приємні чисті душею юнаки і отроки, від природи нагороджені щасливими здібностями» (Сковорода, 1973: 221). Сковорода цілковито оточив своєю увагою Ковалинського, намагався бути максимально корисним для нього, мінімізувати вплив оточення на формування його особистості. Остаточною метою цього Д. Багалій бачить те, «щоб і юнак захопився від нього еросом до вічності, щоб звести його на ту височінь, якої сам досяг шляхом невпинної боротьби. Всі листи Сковорода викликані бажанням розвинути юнака, керувати його поведінням, збудити в ньому правдиві та піднесені погляди на життя. Сковорода відчуває в юнакові кандидата блаженної філософії і прагне того, щоб посіяти в його душі якомога більше насіння» (Багалій, 1992: 206). Можна припустити, що Сковорода, як і кожний справжній наставник, бажав, щоб учень переріс, перевершив його своїми здобутками. Щирість і любов, які відлунюють у кожному рядкові листів до Ковалинського, підтверджують цю думку. Глибокий знавець історії дружби наставника й підопічного та історії вивчення цього питання Леонід Ушкалов головним джерелом осягнення теми вважав, безперечно, листи, які дозволили численним дослідникам історії стосунків учителя й учня інтерпретувати їх «в різних стратегіях: від педагогічної до психоаналітичної» (Ушкалов, 2004: 43).

Розлогими цитатами з листів Сковороди до різних осіб з кола його спілкування рясніє остання біографічна сковородинознавча книга Леоніда Ушкалова «Ловитва невловного птаха: життя Григорія Сковороди» (2017), названа багатьма фахівцями вершиною наукової праці дослідника. Популяризаторський стиль цього видання із серії «Постаті культури» дозволив автору раз у раз цитувати високохудожні листи філософа, які звучать як пряма мова, як свідчення епохи, як голос живої і, завдяки неперевершеному інтерпретаторові, цілком зрозумілої людини. Рецепція постаті Сковороди здійснюється дослідником на рівні реконструкції його живого образу (що можна порівняти з реконструкцією портретів давніх людей за віднайденими археологами черепами). Ось приклад такої реконструкції, побудованої на межі наукової та високохудожньої нарації: «А от літо – благословенна пора... Філософ писав без жодного поспіху, акуратно виводячи кожную літеру. Каліграфія була в нього просто чудова – взірцевий український скоропис XVIII століття. Сама оця неспішна манера письма віддзеркалює спокій – спокій літньої днини, коли чутно, як листям дерев пробігає легесенький подих вітру, приносячи із собою настояний запах степових трав, як бринить на конюшині джміль, співаючи краплі фіолету, як риба ліниво скидається на плесі річки... коли ти всім своїм єством відчуваєш повноту буття, світ як-він-є, світ тут-і-тепер. А ще – спокій душі, бо ти пишеш, і гадки не маючи заробити яку копійчину, потішити себе славою, надрукувати потім десь книгу... Ти пишеш просто так – для самого себе та для найближчих друзів. Недаром наш філософ ніколи не переймався долею своїх творів» (Ушкалов, 2017: 269). «Мистецтво-як-забавка» та «життя-як-забавка» – так словами самого філософа Л. Ушкалов намагається вловити і означити суть життєвої позиції і місії Сковороди. «Саме заради цієї “забави”, що її можна зрозуміти як невіддільне жодній прагматичній пізнання природи речей, філософ писав і свої твори <...>», – зазначає дослідник.

Втім, зміст листів Григорія Сковороди надає можливість вивчати їх не лише як цінне джерело для доповнення біографії мислителя, його творчої філософської майстерні чи як матеріал з історії повсякденності. Теми та ідеї епістолярних творів дозволяють розглядати їх як претекст філософських праць Сковороди, як важливий коментар до них. Окремі листи розростаються до розмірів міні-трактатів чи міні-діалогів. Власне, епістолярій філософа постійно перебуває у контексті студій Л. Ушкалова над ідейно-філософськими універсальними та риторичними домінантами творчості Сковороди.

Показовою у цьому плані є одна з ранніх робіт дослідника, написана на основі матеріалів кандидатської дисертації (1989), – монографія «Григорій Сковорода і антична культура», яка хоча й була опублікована лише 1997 року, проте писалася упродовж 1983–1991 рр., рекомендована до друку восени 1991 р. (Ушкалов, 1997: 3). Усі вісім розділів книги містять цитати з листів філософа, причому мовою оригіналу, тобто, добре знаною дослідником латиною з грецькими та староукраїнськими вкрапленнями.

Тяжіння Сковороди до поезії Горація всебічно проаналізовано у першому розділі цієї праці. Листи до Михайла Ковалинського дають як прямі свідчення залюбленості нашого філософа у глибини античної премудрості, так і залишають чимало нюансів для коментарів фахівців. Так, у двох листах (початок вересня 1762 р. та кінець листопада 1763 р.) Сковорода закликає свого учня любити й шанувати «доброчесність» і «грецькі музи» («еллінську літературу») (Сковорода, 1973: 223, 332). Леонід Ушкалов виокремив відразу два цікавих моменти у цих настановах філософа. Він звернув увагу на те, що пошанування «доброчесності й шанування еллінської літератури – речі явно неоднорядкові – перебувають для філософа в якомусь істотному зв'язку, – й то є характеристично, якщо зважити, що доброчесність Сковорода ставив над усе» (Ушкалов, 1997: 18). Тут же дослідник коментує інший нюанс, переконливо і логічно оперуючи окремими фактами історії нашої культури: «У XVIII ст. античність асоціювалася, перш за все, із Стародавнім Римом, тому "еллінська література" є для Сковороди щонайперше літературою римською. З творців останньої найбільшу увагу українського філософа привертав Квінт Горацій Флакк» (Ушкалов, 1997: 18).

У листі, датованому травнем-червнем 1763 р., Сковорода звертається до свого учня латиномовним віршем (незакінченим), взявши, за власним визнанням, «за зразок Флакка» (Сковорода, 1973: 320). Леонідові Ушкалову вдалося не лише встановити, що поетичні рядки Сковороди «являють собою *imitatio* початку другої еподи римського лірика» (Ушкалов, 1997: 40), а й з'ясувати, що рядки з цього ж листа («*І якщо я зустрічаюся з людиною, яка захоплюється такими ж дрібницями, я ледве не торкаюся головою зірок*» (Сковорода, 1973: 320)) є ремінісценцією «заклучних рядків уславленого взірця риторичної каталогізації людських екзистенцій – оди Горація «До мецената»» (Ушкалов, 1997: 40). Також дослідник констатував однотипність композиційних кліше аналізованого вірша та знаменитої псалми «Всякому городу нрав и права» (Ушкалов, 1997: 40).

У листах до Ковалинського міститься низка поетичних творів Сковороди, так чи інакше пов'язаних з Горацієм. Послідовниця Л. Ушкалова Тетяна Шевчук, розвиваючи його методологію дослідження, констатувала: «Парадигма художньої рецепції Г. Сковороди естетичних поглядів і лірики Горація передбачає функціонування таких форм: парафрази, художня переробка, ремінісценція, стилізація (пародія), алюзія, вільна варіація» (Шевчук, 2010: 284).

Дуже цікаві спостереження і висновки подає дослідник, коментуючи рядки з листа до Ковалинського, датованого кінцем вересня – початком жовтня 1762 р. У них Сковорода звертається до учня із закликом не боятися творити: *«Бо хто ж народжується митцем? Вправи через помилки ведуть нас до витонченості письма. Твої вірші, якщо їх порівнювати з бездоганними віршами, дійсно можуть здатися такими (як я їх оцінив), але, якщо зважимо на твій вік і твої успіхи в науках, вони в достатній мірі заслуговують похвали. Вір мені, моя душе, коли я був у твоєму віці, я не міг скласти і найпростішого вірша <...>»* (Сковорода, 1973: 229). Леонід Ушкалов підкреслює, що судження нашого філософа засвідчують, що він, як людина епохи нормативної поетики, цілком залишався у полі традиційних уявлень про поезію як «когнітальне ремесло», «яке принципово нічим не вирізняється з-посеред усяких інших ремесел (хлібороба, філософа чи вояка, – якщо мати на оці головні скворородинівські види “сродности” <...>»). За таких умов рівень досконалості поетичного тексту потрапляє в безпосередню залежність від знання автором приписів “мистецтва поетичного” та його вправності в “наслідуванні” літературної парадигматики. Шлях формування поета постає, таким чином, як пряма, що пролягає від щирого невміння до певної вершинної точки майстерності, репрезентованої текстами Горація, Вергілія, Сенеки та інших вірцевих авторів» (Ушкалов, 1997: 36–37).

Коментуючи широко представлену у листах Сковороди ідею «життя-як-театр», Леонід Ушкалов констатує, що «Уявлення про світ як театральне дійство глибоко закорінене в європейській духовній традиції. Потенціально воно є вже в Гомера» (Ушкалов, 1997: 44). І з притаманною вченому енциклопедичністю додає: «Ця дологічна світоглядна картина в розвинених філософських побудовах доби античності трансформується в модель *theatrum mundi*, що є характерною для Геракліта, Платона, Хрїзіпа, Біона Бористеніта, Арістона, Мусонія Руфа, Ціцерона, Епіктета, Полібія, Лукіана, Плутарха, Марка Аврелія, новоплатоніків» (Ушкалов, 1997: 44). «Еразміанська» модель театру життя з її негаційною спрямованістю,

засвідченою філософом у листах до Ковалинського від 23–26 січня 1763 р. та від вересня – жовтня 1763 р., за влучним спостереженням Ушкалова, поєднується у Сковороди з образом театру життя як ідеальної структури. «Два полярні окреслення цієї моделі, – пише дослідник, – вочевидь означають те, що “театр”, як і всю іншу річ, Сковорода розглядає, з одного боку, на рівні видимої природи, з другого – на рівні природи невидимої. Тож “театр” Еразмового гатунку є для українського філософа лише “плитяною” тінню невидимого онтологічного “театру” суспільного буття» (Ушкалов, 1997: 47). Простота і логічність цього висновку поєднується із вишуканістю і вивіреністю формулювання.

Образ «життя-як-театр» активно обігрується Сковородою і в багатьох інших листах, зокрема в «листі-апології» (за визначенням Л. Ушкалова) до мало відомого сквородинознавця приятеля філософа Василя Максимовича. Аналіз розлогого тексту цієї епістоли підштовхує дослідника до нових розмислів, підказує нові підходи, сприяючи новим ґрунтовним висновкам. «Таким чином, – пише Л. Ушкалов, – Сковорода поєднує античну модель *theatrum mundi* та засновки християнської метафізики, нівелюючи опозицію імперсоналізму й персоналізму. На власне технічному рівні це зроблено на значну міру завдяки характерно бароковій грі з семантикою слова “персона” (*persona*), що ним філософ послуговується доволі часто. Значення цієї лексеми є історично багате й віддзеркалює в собі шлях становлення людини як *особистості* на теренах європейської духовної традиції» (Ушкалов, 1997: 52).

Найяскравішим екзистенційним образом сквородинівської поезії Леонід Ушкалов називає порівняння «Епікур – Христос» (Ушкалов, 1997: 69). Але Пісня 30-та, яка, власне, завершується цими словами, була написана лише 1780 р., тоді як у листах тема епікурейства з його «етичним атомізмом» та щастям-як-насолодою зринала ще від початку 1760-х років. Леонід Ушкалов зауважує, що в українській бароковій традиції однодумцем Сковороди у цьому питанні був хіба що Михайло Козачинський, який підкреслював, що етика Епікура таки пов’язувала щастя з насолодою, але насолодою душі, а не тіла (Ушкалов, 1997: 71). Натомість ціла когорта мислителів XVII – XVIII ст. (Касіян Сакович, Петро Могила, Іпатій Потій, Стефан Яворський, Георгій Кониський та ін.) рішуче заперечували ідеї Епікура. Дослідник відзначає також засвідчену в листах чітку опозицію Сковороди до усталеної, сакралізованої середньовічної й бароковою традицією негації сміху: «На цьому тлі сквородинівський

образ *Христа, що сміється*, посутньо вирізняється. Полишаючи осторонь “літеральний” (“історіальний”) сенс тексту Святого Письма, Сковорода говорить про “таємний” <...> сміх Спасителя. Відтак, євангельський скорботний Христос постає лише “видимою натурою” <...>, за якою приховується невидимий “усміхнений” лик *Христа – Епікура*» (Ушкалов, 1997: 75). Л. Ушкалову вдалося відшукати й протоелемент тези про веселість Ісуса. Учений робить відсил до сатиричної праці Еразма Роттердамського «Домашні бесіди», у якій Христа – «главу християнської філософії» – представлено як безжурного епікурейця (Ушкалов, 2014: 15).

Пріоритетами сквородинознавства завжди були студії над образами, ідеями, символами творів Григорія Сковороди, тоді як стилістика його писань висвітлювалася набагато скромніше. Леонід Ушкалов не оминув цієї проблеми, позаяк письменницький доробок нашого мислителя відчутно вирізняється саме стилем на тлі своєї епохи: «Український мисленник, – пише харківський дослідник, – немовби то цурається панівного в європейському письменстві XVIII століття “просвітницького” стилю, виплеканого на засадах “ясності, простоти й прозорості” <...> У творах Сковороди зовсім природно поєднується “найшанованіше з найганебнішим, найвище з найнижчим”, а щиро український гумор зближує часом у “геті несподіваних контекстах”» (Ушкалов, 2001: 159–160). У цьому сенсі філософ виявляється близьким не тільки і не стільки численній анонімній армії українських мандрівних дяків із їхньою бурлескно-травестійною спадщиною, а й усій нашій літературі XVII–XVIII ст., у якій сфери сакрального й профанного можуть спокійно співіснувати в межах одного тексту. Становлення стилю Сковороди, безперечно, пов’язане із його раннім епістолярієм, позаяк на час активного листування із Ковалинським (1762–1765 рр.) ним ще не було написано жодного філософського твору. Тому, характеризуючи особливості творчої манери мислителя, Л. Ушкалов раз у раз цитує уривки з листів, які підтверджують, що попри те, «що у своїх творах Сковорода постає найперше як “духовний богочтець”, тілесний бік людської істоти так само привертав його увагу» (Ушкалов, 2001: 167). Натуралістичний опис хвороб і людських вад, змалювання огидної зовнішності як ознаки гріховності, порівняння високого з низьким (щастя з пивом), систематичне вживання відверто низьких образів як символів (блювотина, мотила, гнилість, блуд) є ознаками стилю Сковороди, присутність яких харківський дослідник констатує й небезуспішно аналізує і вмотивовує. Його висновки, як завжди, базуються на широких

компаративних зіставленнях і тяжіють до теоретичних узагальнень. Зокрема, у даному разі він висновує, що «за одну з найприкметніших рис образного ладу сквородинських творів слід вважати *спіритуалізовану тілесність*, яка, спираючись на засади вітчизняної барокової “естетики потворного”, є щонайперше “наслідуванням” стилю старозаповітних книжок» (Ушкалов, 2001: 173).

Висновки

Представлений у статті фрагментарний аналіз опрацювання Л. Ушкаловим епістолярної спадщини Григорія Сковороди можна розцінювати як початок подальших ґрунтовних студій у цьому напрямку. Матеріалів для таких досліджень предостатньо, адже літературознавча сквородиніана харківського філолога є дуже значною як за широтою охоплення матеріалу, так і за глибиною його осягнення. Багато в чому праці ученого є вичерпними і підсумковими. Так, автор монографії «На перехресті епох: антична література у творчості Григорія Сковороди» (2010) Тетяна Шевчук підкреслює всеохопність Ушкалова-філолога у праці «Григорій Сковорода і антична культура» (1997). «На тлі історико-культурного огляду шляхів проникнення греко-римської античності в літературу українського середньовіччя, Ренесансу та бароко, – пише дослідниця, – він (Л. Ушкалов) надав вичерпну характеристику концептосфери художнього доробку Г. Сковороди в контексті “мариністичних” топосів античної та візантійської літератури, епікурейських мотивів <...>» (Шевчук, 2010: 343). Уже в листах мислителя Леонід Ушкалов розгледів сквородинську ідею вільного та творчого розвитку особистості, основоположні моменти його філософської моделі світу. Прискіпливий інтертекстуальний аналіз дослідником античних міфологем у листах та інших творах Сковороди допоміг побачити в них не просто традиційні символи та красномовні тропи, а універсальні, вічні образи, які через засвоєння християнською традицією формують модель ідеального буття. Не менш важливим є плід багаторічного герменевтичного та компаративного аналізу Л. Ушкаловим риторичної «матерії» творів Сковороди, яка відшліфовувалася саме у його епістолярній практиці. Образність Сковороди означена дослідником як така, що «має за власне джерело найперше “скарбницю” сталих виражальних засобів українського літературного бароко» (Ушкалов, 2001: 195). Кожне своє спостереження, кожен ідею і висновок харківський учений намагається підтвердити

і проілюструвати максимальною кількістю посилань на першоджерела. У цьому сенсі листи Сковороди стали для нього фундаментальною базою для осягнення суті багатьох складних поетикальних і філософських проблем, прояснення таємниць у біографії мислителя. Загалом, науковий доробок Леоніда Ушкалова на ниві сковородинознавства заслуговує на подальший ґрунтовний міждисциплінарний аналіз.

Література

1. Багалій Д. (1992). Український мандрований філософ Григорій Сковорода. Київ: Орії.
2. Історія (2014). Історія української літератури: У дванадцяти томах. Том 2. Давня література (друга половина XVI-XVIII ст.). Київ: Наукова думка.
3. Сковорода Г. (2012). Листи до Михайла Ковалинського. Харків: Майдан.
4. Сковорода Г. (2011). Повна академічна збірка творів. Харків, Едмонтон, Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій.
5. Сковорода Г. (1973). Повне зібрання творів: У двох томах. Т. 2. Київ: Наукова думка.
6. Ушкалов Л. (2013). Григорій Сковорода. Харків: Фоліо.
7. Ушкалов Л. (1997). Григорій Сковорода і антична культура. Харків: Знання.
8. Ушкалов Л. (2004). Григорій Сковорода: семінарії. Харків: Майдан.
9. Ушкалов Л. В. (2017). Ловитва невловного птаха: життя Григорія Сковороди. Київ: Дух і літера.
10. Ушкалов Л. (2014). Сковорода, Шевченко, фемінізм... : Статті 2010–2013 років. Харків: Майдан.
11. Ушкалов Л. (2001). Українське барокове богومислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду. Харків: Акта.
12. Шевчук Т. (2010). На перехресті епох: антична література у творчості Григорія Сковороди. Ізміл: СМІЛ.

References

1. Bahalii, D. (1992). *Ukrainskyi mandrovanyi filosof Hryhorii Skovoroda*. [Ukrainian travelling philosopher Hryhorii Skovoroda]. Kyiv: Orii. [in Ukrainian]
2. Istoriia (2014). *Istoriia ukrainskoi literatury: U dvanadtsiaty tomakh*. [History of Ukrainian literature: In twelve volumes]. Tom 2. Davnia literatura

- (druha polovyna XVI–XVIII st.). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
3. Skovoroda, H. (2012). *Lysty do Mykhaila Kovalynskoho*. [Letters to Mykhailo Kovalynskii]. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
 4. Skovoroda, H. (2011). *Povna akademichna zbirka tvoriv*. [Complete academic collection of works]. Kharkiv, Edmonton, Toronto: Maidan; Vydavnytstvo Kanadskoho Instytutu Ukrainskykh Studii. [in Ukrainian]
 5. Skovoroda, H. (1973). *Povne zibrannia tvoriv u dvokh tomakh*. [Complete collection of works: In two volumes.]. T. 2. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
 6. Ushkalov, L. (2013). *Hryhorii Skovoroda*. [Hryhorii Skovoroda]. Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
 7. Ushkalov, L. (1997). *Hryhorii Skovoroda i antychna kultura*. [Hryhorii Skovoroda and Greco-Roman culture]. Kharkiv: Znannia. [in Ukrainian]
 8. Ushkalov, L. (2004). *Hryhorii Skovoroda: seminarii*. [Hryhorii Skovoroda: Bibliography]. Kharkiv: Maidan.
 9. Ushkalov, L. (2017). *Lovytva nevlovnoho ptakha: zhyttia Hryhoriia Skovorody*. [Catching an elusive bird: The life of Hryhorii Skovoroda]. Kyiv: Dukh i litera. [in Ukrainian]
 10. Ushkalov, L. (2014). *Skovoroda, Shevchenko, feminizm... : Statti 2010–2013 rokiv*. [Skovoroda, Shevchenko, feminism...: Articles of 2010–2013.]. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
 11. Ushkalov, L. (2001). *Ukrainske barokove bohomyslennia. Sim etiudiv pro Hryhoriia Skovorodu*. [Ukrainian Baroque theology. Seven sketches about Hryhorii Skovoroda]. Kharkiv: Akta. [in Ukrainian]
 12. Shevchuk, T. (2010). *Na perekhresty epokh: antychna literatura u tvorchosti Hryhoriia Skovorody*. [At the Crossroads of Ages: Ancient Greek and Roman Literature in the Works of Hryhorii Skovoroda.]. Izmail: SMYL. [in Ukrainian]

УДК 303. 82-057. 4 Ушк.: 821.161.2Сков.1

Микола Сулима

ORCID: 0000-0002-8750-4126

ЛЕОНІД УШКАЛОВ – КОМЕНТАТОР ПОВНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ЗБІРКИ ТВОРІВ Г. С. СКОВОРОДИ

Розглядаються коментарі Л. В. Ушкалова до Повної академічної збірки творів Г. С. Сковороди (2010), які стали своєрідним підсумком майже сорокалітніх сквородинознавчих студій ученого, узагальненням спостережень над спадщиною філософа й поета, викладених у його численних монографіях та збірниках статей.

Ключові слова: сквородинознавство, гомологічність, компаративні спостереження, статистика.

Mykola Sulyma. LEONID USHKALOV AS A COMMENTATOR ON COMPLETE WORKS OF HRYHORII SKOVORODA

The paper deals with Leonid Ushkalov's commentary on the *Complete Works of Hryhorii Skovoroda* (2010). About ten thousand commentaries on the poems, fables, philosophical works, translations and letters by the great Ukrainian thinker of the 18th century reflect the whole spectrum of Skovoroda's unique outlook, original pedagogical views, aesthetic taste, literary preferences, and scope of reading. L. Ushkalov realized D. Chyzhevskiy's dream of a "complete, authentic and worthy" edition of H. Skovoroda's works. Using extant autographs of his writings, L. Ushkalov fulfilled the task amazingly. The scholar prepared Skovoroda's text corpus for this academic edition according to the rules of modern textual studies, provided all the works of the philosopher and poet with most appropriate commentaries, revealed and explained Skovoroda's ideas, concepts, and images to the readers. It is important that the scholar showed the work of H. Skovoroda against the background of ancient Greek and Roman literature, Byzantine Christianity, and modern Western tradition, as well as Ukrainian Baroque.

The main focus of the commentary is the connection of Skovoroda's texts with the Bible. The academic edition contains commentaries on 2870 direct quotes, 1336 slightly modified quotes, 1164 paraphrases as well as 1623 allusions and reminiscences – 6993 units in total. Other commentaries (about 3000) deal with

the connection between Skovoroda's works and the literary heritage of the ancient world as well as the genetic relation of the philosopher's ideas and imagery to the Ukrainian literature of the Baroque period. The latter type of relation, emphasized by L. Ushkalov, is particularly significant. It should be noted that only a man of enormous capacity for hard work, a broad and in-depth knowledge in the field of humanities as well as an exceptional ability to meet the true academic standards, managed to fulfil such a challenging task so scrupulously and brilliantly.

Key words: Skovoroda studies, homology, comparative observations, statistics.

Вступ

Повна академічна збірка творів Г. С. Сковороди (далі – Повна збірка), що з'явилася 2010 р., стала підсумковою працею Л. В. Ушкалова-сковородинознавця. До неї вчений ішов майже три десятиліття, висвітлюючи свої спостереження над творчістю Г. С. Сковороди і його доби в кандидатській та докторській дисертаціях, у монографіях та численних статтях, у впорядкованих ним збірках поезій, байок і філософських трактатів видатного письменника. Усі ці напрацювання й лягли в основу коментарів до Повної академічної збірки його творів. Головною метою цієї студії стало окреслення всіх аспектів своєрідного коментування творів Г. С. Сковороди, запропонованого Л. В. Ушкаловим. Врахувавши досвід сковородинознавців XIX та XX ст. – Д. Багалія, В. Ерна, А. Музички, Д. Чижевського, А. Ніженець, Л. Махновця, І. Іваньо, В. Нічик, О. Мишанича та ін., Л. В. Ушкалов запропонував знавцям та любителям Г. С. Сковороди науковий продукт, що відзначається як кількісним показником (у Повній збірці – близько 10000 коментарів), так і показником якісним, адже поза коментаторською увагою одного з найавторитетніших сковородинознавців, здається, не залишилися ні імена, ні цитати, ні думки, ні образи, що фігурують у віршах, байках, трактатах, листах та перекладах Г. С. Сковороди. Коментуючи його спадщину, Л. В. Ушкалов удається до формування своєрідних «гнізд», які дозволяють простежити витоки тих чи інших імен, образів та думок, їх сковородинські інтерпретації, а також розвиток у творах українських письменників XVII–XVIII ст. Сам Л. В. Ушкалов у своїх коментарях не цурається ні культурно-історичного, ні інтертекстуального, ні компаративного методів, отож вони залишилися визначальними й для цієї студії, так само, як і звертання до статистики, яка часто унаочнює ту чи іншу позицію в коментарях.

Результати дослідження

Минув лишень рік, як Л. В. Ушкалова не стало, і тепер наше завдання – віднаходити в його працях згадки про те, коли і як він прийшов до Г. С. Сковороди, під чийм впливом він як сковородинознавець формувався. В одному з есеїв про українське бароко він писав: «Усе почалося з того, що восени 1982 року мені до рук геть випадково потрапили дві розвідки: книжка блискучого філософа «срібного віку» Володимира Ерна «Григорій Саввич Сковорода. Жизнь и учение» (Москва, 1912) та чимала за обсягом стаття видатного українського інтелектуаліста Дмитра Чижевського «Філософічна метода Сковороди» (годі збагнути, яким побитом дев'яносто дев'ятий том «Записок Наукового Товариства ім. Шевченка» з текстом «буржуазного націоналіста» Чижевського залишився в загальному фонді Королівської бібліотеки – на книжці стояло клеймо «перевірено»!) (Ушкалов, 2006: 258–259). Про ці часи Л. В. Ушкалов згадує й у передмові до збірки статей 2010–2013 рр. «Сковорода, Шевченко, фемінізм...» (2014): «Це був мій останній сковородинський проєкт великого формату (мова про Повну збірку. – М. С.), коли хочете, підсумок усіх попередніх студій, присвячених Сковороді, що я їх розпочав наприкінці вже далекого 1982 року» (Ушкалов, 2014б: 5).

Отже, до Повної збірки Г. С. Сковороди Л. В. Ушкалов ішов майже тридцять років – він дослідив усю спадщину філософа й поета, проштудював його лектуру, перечитав усі праці сковородинознавців XIX – початку XX ст. ст. – усе це він зібрав у бібліографічному довіднику «Два століття сковородіани» (2002) та фундаментальному посібнику «Григорій Сковорода: Семінарій» (2004). Якись приготування до «останнього сковородинського проєкту» він здійснив у книжці «Сковорода та інші. Причинки до історії української літератури» (2007), названій, як свідчить дарчий напис на моєму примірнику цього видання, «рекламним роликом» до Повної академічної збірки творів нашого філософа» (напис датований 5. VII. 2007 р.)...

Щоб осмислити феномен ушкалівського коментування спадщини Г. С. Сковороди, варто послатися на ще одну передмову вченого до книжки «3 історії української літератури XVII–XVIII століть» (1999), де він говорить про слова і образи, що, очевидно, можуть сприйматися і як прообрази коментарів і приміток: «Вони виринають із прірви небуття крихтними осяйними цятками і примхливо кружляють у безугавному русі, аж поки, скоряючись геть незбагненній «меті без мети» (“*der Zweck ohne Zweckmässigkeit*”), не сплетуться

в дивні фабули-віночки» (Ушкалов, 1999: 9). Ось до таких фабул-віночків можна віднести й коментарі Л. В. Ушкалова до Повної збірки Г. С. Сковороди.

Постає питання: як коментували твори Г. С. Сковороди до Л. В. Ушкалова? У двотомнику філософа, що побачив світ 1961 р., в коментарях знаходимо вказівки на різночитання в списках та переклади латиномовних висловів. У двотомнику 1972 р. – майже те саме: коментуються пісні збірника «Сад божественних пѣсней»: у пісні 1-й – вислів «<...> Перуна огниста <...>», у пісні 2-й – вислови «<...> силоамски воды <...>» та «Как учит Павел <...>», у пісні 4-й – вислів «Из купины пломеню!», у пісні 5-й – вислів «Из-под Христа сѣно ядим» і т.д. – усього близько сорока коментарів. Це саме бачимо й у «Поезіях» Г. Сковороди, що вийшли 1971 р. в серії «Бібліотека поета» – тут у 14-й пісні прокоментовано 9 висловів, у решті пісень коментуються 1–2 вислови. На двотомник Г. С. Сковороди орієнтувався й І. В. Іваньо, коментуючи добірку творів, що побачили світ у серії «Бібліотека української літератури» («Наукова думка», 1983). Збірка «Сад божественных пѣсней» (опублікована 1988 р. в серії «Бібліотека української класики “Дніпра”»), містила різні вірші, «Басни харьковскія», три філософські трактати, «Басню о котах», твір [«Про пустельника»], «Оду» й «Сон», – у ній всього 171 коментар. Розлогішими є коментарі до творів Г. С. Сковороди у двох виданнях: Сковорода Г. Твори. У 2-х тт. (Київ: Обереги, 1994; Київ: Обереги, 2005).

Звичайно ж, ми не маємо наміру давати оцінку роботі тих, хто писав коментарі до названих видань, адже в час суцільного радянського атеїзму не можна було, скажімо, надто перейматися цитатами зі Святого Письма, із писань Отців Церкви, навпаки, робилося все, щоб побачити в Г. С. Сковороді критика Біблії, антиклерикала, вільнодумця.

Об’єктивна оцінка спадщини українського Сократа стала можливою лишень у незалежній Україні, в умовах відсутності цензури, ідеологічних шор, які заважали всебічному й неупередженому аналізу його поезій, байок та філософських трактатів. Окреслюючи завдання, які Л. В. Ушкалов ставив перед собою в часі підготовки Повної збірки, він наголошував на необхідності «задокументувати цитати, алюзії та ремінісценції, що дозволило б не лише створити належний науковий апарат, але й ліквідувати помилки переписувачів та публікаторів, правильно розмежувати цитати й власне авторський текст, розшифрувати наявні в рукописах скорочення тощо», а також «підготувати належні фахові коментарі до скворородинських ідей, універсалій та образів, подавши їх на тлі стародавньої грецької

та римської літератури, староотцівської і новочасної західної традиції, українського барокового письменства» (Сковорода, 2010: 6).

На мій погляд, поряд зі згаданими працями В. Ерна та Д. Чижевського, визначальною для Л. В. Ушкалова стала давня стаття Андрія Музички «Поетична творчість Гр. С. Сковороди» (1922). В одній із приміток у книзі «Григорій Сковорода і антична культура» (1997) відзначено: «Гомологічність структур оди Горация «До Мецената» й псалми «Всякому городу нрав и права» не залишилась непоміченою. Див., наприклад: Музичка А. Поетична творчість Гр. С. Сковороди // Пам'яті Г. С. Сковороди (1722–1922). Збірка статтів. – Одеса, 1923. – С. 55» (Ушкалов, 1997: 144). Ось це місце в статті, на яке вказує Л. В. Ушкалов: «< ...> це пісні, у яких є сила думки, *vis sententiarum* Сковороди, *est nucleus*, є зерно, а зверхня форма, ця лушпина *cortex*, як зве її Сковорода й на яку він зовсім не кладе ваги, нагадує нам якогось старинного чи сучасного йому поета, народню пісню, псалми, Св. Письмо, Біблію, залежно від того, який мотив переважає, яке чувство в даний момент руководить» (Музичка, 1923: 54–55). Можна послатися й на інші місця статті А. Музички, які тоді, ще на початку 1980-х рр., помітив, запозичив і перетворив на засадничий принцип коментування творів Г. С. Сковороди Л. В. Ушкалов: «Вже назва збірки «Сад пісень» нагадує нам: «Сад страданий Христа, или элегия о страдании Христа Господа», присвячена Йоасафові Кроковському, чи, може, підручник пітики Довгалецького, н. п., «*Hortus poeticus*», а, може, й другі. Можна би не дуже покладатись на залежність назви від сучасників і думати, що Сковорода міг цю назву позичити у класиків грецьких чи римських, тим більше, що цією назвою означає він не тільки збірку поезій, але й чоловіка, що є «садом вишних наук», чи громаду людей, якщо би другі обставини не змушували при[й]няти залежність Сковороди так від сучасників, як і попередників київської академії» (Музичка, 1923: 42). Ще одне місце, на яке в цій статті мав звернути увагу Л. В. Ушкалов: «Міг Теофан Прокопович втечу Олексія, чоловіка Божого, з весільного бенкету описати на взір Овідієвих *Tristia*, міг і Сковорода сошествіє Св. Духа описати слідом за його метаморфозами, чи очищення душі, йдучи за взірцем Вергілієвих *Georgica*, або, кажучи його словами, *respiciens exemplar Vergilii*» (Музичка, 1923: 48). Варте уваги й ще одне місце в статті А. Музички: «Він (Сковорода. – М. С.) вчитувався в авторів і втягував у себе чужі слова, чужі звороти, чужі гадки та ще до того у такій кількості, що вони перемішувались із його власними і ставали його власністю. І тому в часи поетичного натхнення не то що поодинокі слова,

звороти, образи, гадки, але й цілі строфи так майже живцем взяті у когось чи то з класичних, чи з сучасних поетів або з народної пісні, Біблії, Св. Письма і др., хоча мають зовсім інший зв'язок, інше значіння, іншу гадку, ніж в оригіналі і є частиною нової сквородинської думки» (Музичка, 1923: 49; можна ще послатися на сс. 50, 59).

Міркування А. Музички, поза сумнівом, стали дороговказом для Л. В. Ушкалова і під час роботи над основними сквородознавчими працями, і над коментарями до Повної збірки, особливо – у випадках каталогізації тих чи інших мотивів у його віршах, байках і трактатах (Ушкалов, 1997: 40; Ушкалов, 2014а: 230–231). Це можна помітити в коментарях до поезій Г. С. Сквороди, вміщених у збірках «Барокова поезія Слобожанщини» (2002) та «Вибрані твори» Г. С. Сквороди (2007). Проте належної вичерпності вони набули, звичайно ж, у Повній збірці Г. С. Сквороди. Вже перший коментар до «Саду божественных пѣсней» примушує згадати цитовану статтю А. Музички: «Образ саду був дуже поширений в українській літературі XVII–XVIII ст. Досить пригадати хоч би назви творів Антонія Радивиловського («Огородок Маріи Богородицы»), Симеона Полоцького («Вертоград многоцвѣт-ный»), Данила Домецького («Духовный вертоград»), Самійла Мокрієвича («Виноград»), Стефана Яворського («Виноград»), Митрофана Довгалецького («Hortus poeticus») та інших. У цьому ж таки ключі Скворода теж називає свою поетичну збірку садом: «Сад божественный пѣсней». Окрім того, філософ називав «Божим садом» умиро-творену людську душу, порівнював безконечні світи з «мільйонами садів», змальовував Біблію як чудесний сад, оточений непролазними чагарниками тощо. Очевидно, працюючи над своїм циклом, Скворода пам'ятав про «сад Епікура», адже теми блаженства, смерті та інші відіграють тут ключову роль, вивершуючись у 30-ій пісні концептом «*Епікур – Христос*» (Скворода, 2010: 86). Можна сказати, що кожен концепт, кожна цитата, кожен образ у творах Г. С. Сквороди стає для Л. В. Ушкалова призмою, яка дозволяє зазирати в глибини віків, бачити там «осаяні цятки» і сплітати їх у «дивні фабули-віночки». «Звідси, – писав учений, – “занурення” в глибину об'єкта нашої студії є власне **“відходом”** од нього в царину європейської культури аж до греко-римської античності включно» (Ушкалов, 1997: 3), як і “розгортання” його «в часопросторі європейської духовної традиції» (Ушкалов, 1997: 4).

Щоб вільно почуватися в неозорому світі творів Г. С. Сквороди, Л. В. Ушкалов вивчив Біблію, емблематику, твори грецької та римської класики, східну патристику, особливо коппадокійців, твори представників Олександрійської богословської школи, середньовічну та

новочасну західну літературу, філософію та богослов'я, твори українських письменників XVII-XVIII ст. – Феофана Прокоповича, Варлаама Лашевського, Георгія Кониського, Михайла Козачинського та ін.

Л. В. Ушкалов, спираючись на свої феноменальні знання, на працю покійного Г. М. Верби «Ключ до християнської філософії Григорія Сковороди («Сковорода і Біблія». Путівник)» (2007), встановлює і коментує неточні й трохи неточні цитати з Біблії у творах Г. С. Сковороди, контамінації, алюзії, переінакшені вислови, схожі думки, парафрази, варіації, реконструює біблійні вислови, які мав на думці філософ, думки, навіяні Біблією, коментує цитати з Біблії, і великі, й такі, що складаються з одного-двох-трьох слів – *«ковчег завѣта»*, *«свѣщник злат»*, *«Господь с вами»*, *«в землю непроходиму»*, *«часть Господня»*, *«поле пагубы»*, *«одежда нетлѣнна»*, *«не разумѣю»*, *«всякое дыханіе»*, *«нозѣ красни»*, *«дом отца своего»*, *«скинія свидѣнія»*, *«рай сладости»*, *«дух жизни»*, *«стадо Божіе»*, *«в потопѣ вод многих»*, *«праволучнія стрѣлы»*, *«стрѣлы силнаго изошрены»*, *«яко с нами Бог»*, *«время зло»*, *«благо же»*, *«суета суетствій»*, *«земля живых»*, *«во время оно»*, *«дух вѣры»*, *«не мучи мене»* та ін. Загалом у творах Г. С. Сковороди Л. В. Ушкалов виявив і прокоментував 2870 точних цитат із Біблії, 1336 – неточних, 1164 парафрази, 1623 алюзій та ремінісценцій, всього 6993 одиниці. У збірці «Сад божественних пѣсней» Л. В. Ушкалов виявив 114 покликань на Біблію.

Важко обрати для ілюстрації щось одне, бо будь-яке ім'я, будь-який міфічний герой чи бог, будь-який ідол, будь-яка сентенція будуть прокоментовані з належною глибиною, вичерпністю та бездоганною стилістичною вишуканістю. Коментуючи слово Перун, Л. В. Ушкалов посилається на словник Памва Беринди, посилається на прислів'я і приказки, зібрані І. Я. Франком, у зв'язку з висловом *«взяв иго благое и бремя легкое»* коментатор згадує Петра Могилу, Євангеліє від Матвія, Леонтія Карповича, Івана Максимовича, а ще – монографію Любові Левшун, видану 2001 року в Мінську. Те саме – із *«серцем»*: Л. В. Ушкалов нагадує, що це чи не найулюбленіше слово Г. С. Сковороди, яке *«зринає»* в його творах понад тисячу разів, що воно наділене вогненністю, неподільністю, що серце може бути думкою, бути схожим на *«царину підсвідомого»*, на найсвітлішу височінь, на найпотаємнішу безодню, що серце може бути чисте й нечисте, старе й нове, марнотне і вічне, що сквородинська наука про серце спирається на Біблію, твори стародавніх поганських філософів, писання святих отців церкви, схоластичну традицію, ренесансно-барокову емблематику, на твори українських письменників, зокрема Кирила

Транквіліона-Ставровецького, Віталія Дубенського, Івана Максимовича, що філософія серця розвинулася в творчості М. Гоголя, П. Куліша, П. Юркевича та ін. (Сковорода, 2010: 113); коментатор вказує ще й імена тих, хто розглядав образ серця в творчості Г. С. Сковороди – це Т. Бовсунівська, Т. Закидальський, А.-Є. Калюжний, О. Кульчицький, Е. Клейн та ін.). Коментуючи міфологему «золотий вік», Л. В. Ушкалов посилається на Гесіода, Овідія... Залишається лишень назвати образи магніта, миру, крил, оленя, даниїлового каменя, неопалимої купини, моря, сирен, семи смертних гріхів, вислови «*життя як морська мандрівка*», «*кривавий піт*», «*після дощу завжди гарна веселка*», історію про вихід синів ізраїлевих із Єгипту, притчу про сіяча, рядок «*Христе! Ты меч небесный*», мотиви співрозп'яття, страху та ін., та ін. і запевнити, що всі вони не обійдені увагою. Лишень знаменита псалма «*Всякому городу нрав и права*», побудована на сентенціях і класичних житейських ситуаціях, має аж 93 коментарі. Зупинившись на слові «богомудріє», Л. В. Ушкалов пропонує ряд синонімів до нього: богомысліє, боговидѣніє, духовная церковная и благодарованная філософія, Христова філософія, філософія християнская, мудрованіє духовное, премудрость духовная, мудрость небесная, смиренномудріє, вказує, звичайно ж, імена письменників, у яких ці слова зустрічаються, – Івана Максимовича, Віталія Дубенського та ін. Л. В. Ушкалов, коментуючи трактат «Благодарный Еродій», вважає за потрібне послатися на поетичну збірку Василя Голобородька «Українські птахи в українському краєвиді» (2002), в якій можна знайти понад п'ятдесят синонімів слова «єродій», що означає «лелека» (Сковорода, 2010: 911). Він також не забуває послатися на україномовні переклади античної класики, здійснені М. Зеровим, Борисом Теном, М. Біликом, Й. Кобовим, А. Содоморою, М. Роговичем, В. Литвиновим та ін.

Знаходить Л. В. Ушкалов пояснення й дещо загадковому концепту Г. С. Сковороди «Епикур Христос». Він вважає, що витoki його губляться в книзі Еразма Роттердамського «*Colloquia familiaria*», в окресленні Христа як «єврейського Платона», знайденому у Філона Олександрійського, яке «зринає» у Георгія Кониського в філософському курсі «Загальна філософія, поділена на чотири відділи <...>» (Сковорода, 2010: 115).

Л. В. Ушкалов, коментуючи твори Г. С. Сковороди, нагадує читачам, що слово «інтелігенція» є вже в «Месії правдивом» Іоанікія Галятовського (Сковорода, 2010: 718). Отож коментарі до Повної збірки мають ще й пізнавальну складову, адже не кожен готовий аж так учитуватися в книжку, видану 1669 р.

Без Л. В. Ушкалова ми б не дізналися, що в несподіваному закінченні «Бесѣды 2-й, Нареченной Observatorium. Specula. Еврейски: Сион» «Солнце запало... Прощайте» криється один зі старих конклюдивних топосів «Мусимо закінчувати, бо вечоріє» (Сковорода, 2010: 475), що зустрічається в Ціцерона, Марка Мінуція Фелікса (він описаний в Е.-Р. Курціуса). Не знали б ми й про те, що ім'я пастуха Тітір, яке фігурує в байці «Собака и Волк» Г. С. Сковороди, зустрічається і у Вергілієвих «Буколіках», а от клички собак – Левкон і Фіридам – запозичені з Овідієвих «Метаморфоз» (Сковорода, 2010: 191).

Інколи здається, що Л. В. Ушкалов володіє якоюсь комп'ютерною програмою, яка допомагає йому знайти то автора сентенції «пізнай себе» (ним був Солон, а розвивали її Плутарх, Платон, Касіян Сакович, Антоній Радивиласький, Іван Максимович, Дмитрій Туптало (Сковорода, 2010: 699), то відшукати джерело фрази з «Разговора, называемого Алфавит, или Букварь мира» про «зборища обезьян философских», які «растлѣніем спортили самое основание Афинскаго юношества» – у зв'язку з цим Л. В. Ушкалов пише: «Можливо, Сковорода переказує тут слова Пакувія з «Аттичних ночей» Авла Геллія чи має на увазі картину з діалога Лукіана «Ікароменіпп, або Захмарний політ», чи має на увазі відповідне місце з «Апології» Юстина Мученика» (Сковорода, 2010: 708). Таких місць – ампліфікаційних вервечок – у коментарях до Повної збірки – безліч.

Л. В. Ушкалов любив статистику й охоче підраховував, скільки разів у творах Г. С. Сковороди зустрічалося, скажімо, слово «серце», скільки він покликався на Старий чи Новий Заповіти, на Псалтир. Ці підрахунки дозволяють уявити міру занурення філософа й поета в ту чи іншу категорію, міру вичерпності його розуміння людського ества, складності світу.

Щоб осягнути, наскільки сам Л. В. Ушкалов заглиблений у спадщину Г. С. Сковороди, теж варто звернутися до статистики. У Повній збірці «Сад божественных пѣсней» має 230 коментарів, «Басни харьковскія» – 223, трактати – 7394 коментарі («Убуждшеся видѣша славу Богу» – 46 коментарів, «Симфонія, наречення Книга Асхань» – 1102 коментарі). Щедро прокоментовані переклади, листи, різне, «Жизнь Григорія Сковороды» Михайла Ковалинського. Всього у Повній збірці – 9816 коментарів. Сказати б, у цьому виданні зустрівся інтелект, семирозум нашого мислителя й феноменальна ерудиція Л. В. Ушкалова, який слово за словом, твір за твором у ручному режимі перебрав усе, що створене Г. С. Сковородою, осягнув увесь його доробок і щедро поділився своїми знахідками

й відкриттями з нами, читачами його віршів, байок і філософських трактатів. Свого часу Павло Зайцев, оцінюючи знання М. Зерова, писав: «Його ерудиція просто лякала: він знав усе – я не знаю, чого б він не знав» (Панченко, 2018: 320). Це висловлювання дозволяє згадати Яна Амоса Коменського, великого педагога XVII ст., із поглядами якого на виховання дитини перегукуються педагогічні погляди Г. С. Сковороди. Як відомо, Ян Амос Коменський вигадав термін «пансофізм», в основу якого покладено ідею «омніасцієнтизму», тобто універсального знання, що передбачає можливість пізнання в сь о г о на світі. Мабуть, Л. В. Ушкалов належав до тих, хто зміг здолати ту вершину всезнання, принаймні вершину під назвою Г. С. Сковорода, здолав, бо обрав «сродну» працю, яка була йому легкою та зручною, тобто такою, що приносила насолоду. Пізнаючи Г. С. Сковороду, Л. В. Ушкалов заодно виховував і свою душу, виховував, щоб бути в злагоді з Богом та світом. Ця гармонія панує в усьому, що зробив Л. В. Ушкалов, зокрема й у коментарях до Повної академічної збірки творів Г. С. Сковороди.

Висновки

Огляд прикметних особливостей коментарів Л. В. Ушкалова до Повної академічної збірки творів Г. С. Сковороди дозволяє говорити про зародження нового етапу коментування давньої та класичної української літератури. Звернувши увагу на статтю А. Музички «Поетична творчість Гр. С. Сковороди» (1922), в якій йшлося зокрема й про гомологічність структур оди Горация «До Мecenата» й псалми Г. С. Сковороди «Всякому городу нрав и права», Л. В. Ушкалов поглибив і розвинув це спостереження, знайшовши відповідники образів купця, володаря великого чи незвичного будинку, розпусника, володаря «иностранних» тварин, шукача чинів, скупщика ґрунтів, лихваря, власника псарні, любителя банкетів, юриста, студента в багатьох творах античних письменників, європейських письменників XV–XVII ст. та творах українських письменників XVI–XVIII ст. Запровадження цього принципу в коментування творів Г. С. Сковороди привело Л. В. Ушкалова до ампліфікацій вервечок, які чи не найбільше відповідали часові, в яку жив і творив поет і філософ, адже ампліфікація, тобто нагромадження схожих місць, що зустрічаються у творах наших письменників, передбачалася в багатьох українських поетиках і риторика XVII–XVIII ст. Для прикладу можна послатися на коментування слова Улісс, що зустрічається у вірші

Г. С. Сковорода «Фабула»: «Улікс (лат. Ulixes) або Улісс, тобто Одисей, – син Лаерта й Антиклеї, цар Ітаки. Під добу бароко образ Одисея зазвичай утілював ідею екзистенційної мандрівки. Цей образ можна віднайти у творах Петра Могили <...>, Антонія Радивиловського <...>, Феофана Прокоповича <...>, Стефана Яворського <...>, Івана Максимовича <...>, Василя Григоровича-Барського» (Сковорода, 2010: 125; посилання на твори згаданих письменників опускаємо). Звичайно ж, подібне коментування передбачає занурення не лише у творчу спадщину Г. С. Сковорода, а й знання творів його попередників, сучасників та наступників. Цінність його полягає в тому, що читач дістає вичерпне уявлення про українську барокову літературу як про літературу монолітну, літературу, що враховувала здобутки культури всіх попередніх часів, літературу, яка не лише засвоювала та інтерпретувала ті здобутки, а й передавала їх у спадок новим поколінням українських інтелектуалів. Отже, Л. В. Ушкалов, коментуючи твори Г. С. Сковорода, ніби з'єднав усі ланки обізнаності наших поетів, драматургів, проповідників та філософів з Біблією, грецькою та римською класичною літературою, з творами середньовічних та новочасних західних письменників, філософів і богословів, зі східною патристикою, творами українських письменників XV–IXVIII ст., тим самим довівши, слідом за Д. Чижевським, нерозривний зв'язок української літератури з літературою європейською (свої спостереження щодо цих зв'язків Л. В. Ушкалов виклав і в таких книжках, як «Григорій Сковорода і антична культура», 1997; «Григорій Сковорода: Семінарії», 2004; «Україна і Європа. Нариси з історії літератури та філософії», 2016 та ін.).

Звичайно ж наш аналіз не вичерпує теми, бо ми залишили для себе чи для інших дослідників і такий аспект в роботі незабутнього професора Л. В. Ушкалова, як творча співпраця у великих проектах: один із прикладів – вказівка Леоніда Володимировича у «Передньому слові» до Повної академічної збірки творів Г. С. Сковорода на співучасть у підготовці тому професора Олега Марченка та інших фахівців.

Численні знахідки й відкриття, зроблені Л. В. Ушкаловим під час коментування Повної академічної збірки творів Г. С. Сковорода, поза сумнівом, стануть дороговказом для майбутніх дослідників спадщини нашого мислителя, будуть взірцем для впорядників і коментаторів творів багатьох українських письменників, як давніх, так і нових, що ввібрали в себе тисячолітній досвід людської мудрості та показали світові незнищенність українського духу.

Література

1. Музичка А. (1923). Поетична творчість Гр. С. Сковороди. *Пам'яті Г. С. Сковороди (1722–1922). Збірка статтів*. Одеса. С. 37–61.
2. Панченко В. (2018). Повість про Миколу Зерова. Київ: Дух і літера.
3. Сковорода Г. (2010). Повна академічна збірка творів. За ред. проф. Леоніда Ушкалова. Харків: Майдан.
4. Ушкалов Л. (1997). Григорій Сковорода і антична культура. Харків: Знання.
5. Ушкалов Л. (1999). З історії української літератури XVII–XVIII століть. Харків: Акта.
6. Ушкалов Л. (2006). Есеї про українське бароко. Київ: Факт; Наш час.
7. Ушкалов Л. (2014а). Література і філософія: доба українського бароко. Харків: Майдан.
8. Ушкалов Л. (2014б). Сковорода, Шевченко, фемінізм... : Статті 2010–2013 років. Харків: Майдан.

References

1. Muzychka, A. (1923). Poetychna tvorchist Hr. S. Skovorody [Hr. S. Skovoroda's poetry]. *Pamiaty H. S. Skovorody (1722–1922). Zbirka stattiv*. Odesa, s. 37–61. [in Ukrainian]
2. Panchenko, V. (2018). *Povist pro Mykolu Zerova*. [The story about Mykola Zerov]. Kyiv: Dukh i litera. [in Ukrainian]
3. Skovoroda, H. (2010). *Povna akademichna zbirka tvoriv*. [Complete academic collection of works]. Za red. prof. Leonida Ushkalova. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
4. Ushkalov, L. (1997). *Hryhorii Skovoroda i antychna kultura*. [Hryhorii Skovoroda and Greco-Roman culture]. Kharkiv: Znannia. [in Ukrainian]
5. Ushkalov, L. (1999). *Z istorii ukrainskoi literatury XVII–XVIII stolit*. [From the history of Ukrainian literature of the 17th–18th centuries]. Kharkiv: Akta. [in Ukrainian]
6. Ushkalov, L. (2006). *Esei pro ukrainske baroko*. [Essays on Ukrainian Baroque]. Kyiv: Fakt; Nash chas. [in Ukrainian]
7. Ushkalov, L. (2014a). *Literatura i filosofii: doba ukrainskoho baroko*. [Literature and philosophy: The epoch of Ukrainian Baroque]. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
8. Ushkalov, L. (2014b). *Skovoroda, Shevchenko, feminizm... : Statti 2010–2013 rokiv*. [Skovoroda, Shevchenko, feminism...: Articles of 2010–2013.]. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]

**ПЕРСОНАЛІЗОВАНИЙ ДІАЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС
ПРОФЕСОРА ЛЕОНІДА УШКАЛОВА:
«ОПРИЯВНЕННЯ» ДОСВІДУ САМОПІЗНАННЯ
(на матеріалі есеїв з книги «Моя шевченківська
енциклопедія: із досвіду самопізнання»)**

У статті здійснено спробу вивчити й описати характеристики персоналізованого діалогічного дискурсу професора Леоніда Ушкалова, об'єктивованого в літературознавчих есеях книги «Моя шевченківська енциклопедія: з досвіду самопізнання». Персоналізацію дискурсу забезпечує обраний автором жанр – есей, сутнісними ознаками якого є суб'єктивність, емоційність, оцінність. Тип досліджуваного персоналізованого дискурсу визначаємо як інтроспективний, оскільки автор презентує читачеві власний науковий і буттєвий досвід пізнання картини світу Тараса Шевченка в обраних для опису концептах. На формально-змістовому рівні представлені есеї становлять комунікативно орієнтований цілісний макротекст, діалогічність якого реалізована в категоріях адресності, інформативності, модальності, інтертекстуальності. За стилістичними характеристиками літературознавчі есеї професора Ушкалова належать до жанру наукової публіцистики.

Ключові слова: персоналізований дискурс, есей, комунікативність, діалогічність, адресант, адресат, інтенція, інтертекстуальність, Тарас Шевченко, Леонід Ушкалов.

Olena Malenko. PROFESSOR LEONID USHKALOV'S PERSONALIZED DIALOGIC DISCOURSE: "MANIFESTATION" OF SELF-COGNITION EXPERIENCE (on the material of essays from the book "My Shevchenko Encyclopedia: From Self-Cognition Experience")

The aim of the article is to analyze and describe the characteristics of personalized dialogic discourse of Professor Leonid Ushkalov, realized in essays of the book "My Shevchenko Encyclopedia: From Self-Cognition Experience". We regard discourse as a personalized phenomenon in view of its sociolinguistic features, in

particular the status of the author (a person with his own world map) and personal orientation to the reader. Discourse personalization is also provided by the genre chosen by the author – an essay, which is characterized by subjectivity, emotiveness, evaluation that accompany the transfer of thematic information. The type of the personalized discourse under discussion is defined as introspective, as the author presents to the reader his own experience of cognition of Taras Shevchenko's world map in the concepts selected for description. The book contains 272 essays, where the author through introspection and self-observation describes important ideas, concepts, and images, which became conceptual for the eminent Ukrainian poet. In the communicative dimension, the macrotext of the book is a dialogue between the author and the reader. Markers of dialogicity (communicativeness) are addressability, informativeness, modality, and intertextuality. The image of the author (Professor Leonid Ushkalov) in the set of his worldview, intellectual, linguistic and communicative characteristics is dominant in the development and textual representation of other categories. According to stylistic characteristics, Professor Ushkalov's literary essays belong to the genre of scientific journalism. Discursive approach to the study of formal and semantic features of literary essays by Professor Ushkalov is the most optimal for defining their anthropic characteristics, which predetermine the topical approach to scientific description of the results of human linguistic and communicative activity (anthropocentric scientific paradigm).

Key words: personalized discourse, essay, communicativeness, dialogicity, addresser, addressee, intention, intertextuality, Taras Shevchenko, Leonid Ushkalov.

Вступ

Теорія дискурсу, що активно інтегрується в загальний філологічний контекст, розглядає лінгвокомунікативну діяльність людини в різних вимірах, одним з яких є соціолінгвістичний, тобто такий, що ідентифікує тип дискурсу за соціально-рольовим статусом його автора. З огляду на це виокремлюють *інституційний* дискурс, де автор представляє певну соціальну інституцію, та *персоналізований* дискурс, де автор транслює себе як особистість з власною картиною світу (особистісно орієнтований дискурс) (Карасик, 2000). Інституційний дискурс типологічно ширший, його різновидами є політичний, юридичний, науковий, рекламний та інші дискурси, у яких комунікація здійснюється відповідно до заданих статусно-рольових відносин адресанта й адресата. До персоналізованих дискурсів належать природне побутове спілкування, тексти художньої літератури, публіцистики, інтроспективні філософські й психологічні тексти, де модус індивідуалізації наративу найвищий, наснажений

авторськими смислами, образами, емоціями й оцінками, означений ідіостильовими маркерами (там само).

Наукове вивчення персоналізованого дискурсу є спробою долучитися до процесів породження особистістю індивідуальних сенсів як реакції на буття в його різних виявах. Характер реалізації ментального й вербального досвіду в ситуаціях такого реагування дозволяє виокремити буттєвий і побутовий дискурси, серед яких нас цікавить буттєвий як зразок формально-змістової досконалості, що органічно поєднує індивідуалізовані смисловий і ціннісний компоненти й довершений вербальний, репрезентований системою різнорівневих мовностилістичних засобів у їх прагматичному вияві.

Тексти есеїв з книги професора Леоніда Ушкалова «Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання», що об'єднані авторською інтенційністю й обраною комунікативною стратегією, можна розглядати як персоналізований буттєвий дискурс інтроспективного характеру, адже в них сконцентрований досвід авторського самопізнання, самоаналізу, самоспостереження, крізь призму якого й прописані важливі ідеї, образи, концепти в картині світу Тараса Шевченка. Дискурсивний підхід до вивчення формально-змістових характеристик текстів, у цьому разі літературознавчих есеїв, є найбільш релевантним у виявленні їхніх антропних характеристик, які й визначають актуальний і пріоритетний на сьогодні регламент наукового опису результатів лінгвокомунікативної діяльності людини (антропоцентрична наукова парадигма).

Методи дослідження

Методологія досліджень дискурсу спирається на засади комунікативної лінгвістики та лінгвопрагматики; у цьому вимірі дискурс розуміємо як цілісну комунікативну подію, складниками якої є комуніканти як учасники інтеракції і текст як знаковий посередник між ними (Селіванова, 2008: 569; 572). Комунікативність (діалогічність) як сутнісну властивість персоналізованого дискурсу Л. Ушкалова визначаємо за встановленими науковцями параметрами: адресність, інформативність, модальність, інтерпретованість, інтертекстуальна орієнтація. Окремо подаємо таку ключову позицію, як образ автора. Саме образ автора – професора Леоніда Ушкалова – у сукупності його світоглядних, інтелектуальних, лінгвокомунікативних характеристик є домінантним у розгортанні й текстовій репрезентації інших зазначених категорій.

Дослідження персоналізованого інтроспективного дискурсу професора здійснено в межах лінгвопрагматики, що передбачає використання функціонального методу як загальнолінгвістичного способу пізнання, вивчення й опису мови в її дії (комунікативні акти, ситуації, дискурси). Для досягнення переконливих результатів були застосовані методики дискурсивного аналізу (забезпечення комплексного опису інтроспективно маркованих комунікативних ситуацій), контекстуально-інтерпретаційного аналізу (реконструкція авторського задуму, інтенційності, комунікативної спрямованості тексту), структурно-семантичного моделювання (виявлення семантичних центрів у структурі контексту й тексту).

Результати дослідження

Літературознавство як теоретико-практичний досвід є галузевим складником загального наукового дискурсу, що з позицій прагмалінгвістики належить до інституційних дискурсів. Ідентифікація наукового дискурсу відбувається завдяки характеру мети (пошук істини в дослідженні певного явища; виведення нових знань про об'єкт та його властивості) й амплуа учасників комунікації (учених у відповідній галузі знань). Адресант у цьому разі постає конкретним суб'єктом, автором наукового повідомлення, у якому інтерпретація або оновлення наявного теоретико-методологічного досвіду поєднується з власним дослідницьким аналізом. Оскільки науковий дискурс має достатній ступінь відкритості (за характером лінгвокомунікативних приписів щодо учасників), то адресант перебуває з адресатом в одних статусних ролях – рівноцінних учасників наукового спілкування, що прагнуть віднайти істину. При цьому апріорною є наявність спільної освітньо-галузево-предметної площини, у вимірах якої комунікація й може бути продуктивною (тобто зміст трансльованого адресатом повідомлення доступний і зрозумілий адресатам в аспекті його поняттєво-термінологічної репрезентації).

Традиційно в науковому дискурсі особистісний компонент не виразний, що представлено як формально (наукові жанри, лексико-граматична й стилістична організація наукових текстів), так і змістовно (смісловий характер дослідницької рефлексії). Чіткими й регламентованими є комунікативні канони наукового спілкування, зокрема логічність викладу, доведення істинності або неістинності певних положень, абстрагованість мовленнєвого акту, відсутність емотивних конотацій (Аликаев, 1999: 60-68). Тобто акцент поставлено «не

на характеристиках учасників та ситуацій спілкування, а на текстових особливостях, що витікають зі специфіки мовних одиниць, які використовують у відповідних текстах» (Карасик, 2000). Ця специфіка пов'язана з жанрами наукової комунікації, книжно-академічними за своєю стилістичною природою: наукова монографія, дисертація, стаття, доповідь, тези, рецензія, анотація (ідеться про власне науковий підстиль як архетипну дискурсивну матицю). Цим жанрам властива трафаретність і безособовість лінгвостилістичного оформлення, адже всі вони передовсім спрямовані на інформативність (реалізація інформативного регістру повідомлення, що передбачає певну абстрагованість від конкретної ситуації спостереження й від «просторової віднесеності суб'єкта мовлення» (Золотова, 1998: 394).

Так склалося, що в українській науково-дискурсивній практиці здебільшого інформативність і визначає комунікативну спрямованість наукового тексту, попри його приналежність до різних галузей знань – точних, природничих, технічних, соціальних, гуманітарних наук тощо, які різняться об'єктами дослідження, метамовою, характером і потенціалом дослідницької рефлексії, проте мають спільний жанровий і лінгвостилістичний канон дискурсивної репрезентації. Адресант у таких текстах є представником відповідного соціального інституту (наукова спільнота), тому науковий наратив ідентифікуємо як інституційний дискурс з властивими йому ознаками (безособовість повідомлення, прагнення об'єктивності, емотивно-оцінна нейтральність, зосередженість на змісті).

Вільніший у прагматичному вияві науково-публіцистичний підстиль, яким оформлюють емпірично марковані повідомлення. Одним із жанрів наукової публіцистики є есей – надто популярний у західній лінгвокультурі й не повною мірою задіяний у вітчизняній. У наявних дефініціях есею як тексту науково-публіцистичного жанру поставлено акцент на особі автора, через свідомість і відчуття якого пропущене сприймання того чи того явища культури. Суб'єктивність, емоційність, почуттєвість, імпресіоністичність, оцінність є іманентними дискурсивними ознаками есею (див. докладніше: Балаклицький, 2007), тобто інформативність у такому повідомленні експлікується через емпірику, оформлену як авторська саморефлексія. Це потребує відповідних лінгвопрагматичних засобів, здатних максимально наблизити читача до оприявленого в тексті набутого автором досвіду, у світлі якого і представлено об'єкт/предмет опису: суб'єктивні характеристики, образи, асоціації, алюзії, оцінки як яви суб'єктивної модальності тексту.

Важливо, щоб суб'єктивна модальність, реалізована в таких контекстах, була розпізнавана адресатом на рівні його власних світоглядних, інтелектуальних, дискурсивних ресурсів; лише тоді можемо говорити про успішність текстової комунікативної ситуації (у цьому разі успішність вимірюємо розумінням адресата авторської інтенції, глибоким входженням у зміст повідомлення, декодуванням закладених сенсів, зворотною емоційною реакцією). Тобто інформація має бути прагматично орієнтованою на читача й при цьому вміщувати ставлення автора до змісту повідомлення, а також його «оцінне, суб'єктивне ставлення до самої об'єктивної дійсності» (Вахтель, 2006: 8). Йдеться про реалізацію в тексті *прагматичної інформації*, що має такі різновиди: емоційно-оцінна, естетична, експресивна, спонукальна, контактна та ін. (Вахтель, 2006: 9). Жанрова специфіка есею передбачає наявність усіх видів прагматичної інформації, детермінованих наміром автора зробити свій текст привабливим для читача на рівні форми (наратив) і змісту (нова інформація, нові смисли), відкрити кордони до власного буттєвого простору.

Якщо поставити питання: «що приваблює читачів у певному тексті й робить його цікавим і захопливим?», то часто відповіддю стає – нестандартність й оригінальність авторського мислення, свіжість й незвичність погляду на традиційні речі, наявність живої думки.

Усім цим притягують читачів есеї з книги професора Ушкалова «Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання» (Харків – Едмонтон – Торонто : Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2014. 602 с.), де автор – відомий широкому науковому загалу український літературознавець – запропонував альтернативний формат пізнання феномену Тараса Шевченка: інтелектуальну й конкретно-чуттєву інтроспекцію текстів і картин українського генія, оформлену як діалог з читачем. Усього в книзі представлено 272 есеї, заголовки яких є іменами відповідних концептів, різною мірою активованих у світогляді Шевченка. Серед них є такі, що зазнали онтологічного осмислення у творах і картинах генія (*автопортрет, апостол, байдужість, байстря, Біблія, Бог, віра, доля, еретик, історія, кат, козак, краса, любов, пісня, рай, свобода, страшний суд, хата, Христос, художник, щастя, янгол* та ін.), і такі, що відтворюють зріз художньої чи буденної свідомості (*барвінок, борода, борці, веселка, весна, гітара, дзеркало, кіт, ніжність, огида, шапка, яблуко* та ін.). З-поміж них немає випадкових, адже їхній реєстр став результатом ретельного аналізу дослідником художніх творів і щоденникових записів Шевченка, змісту його картин.

Значущість для генія цих понять, об'єктів, предметів, явищ, зафіксованих ним у текстах і живописі, їхній кількісний дискурсивний показник дали Ушкалову підстави вийти на рівень моделювання концептуальної картини світу Шевченка в її ціннісно-оцінних домінантах, репрезентованих у відповідних концептах. Сукупно їхній опис є цілісним макротекстом, жанр якого визначено основним заголовком «шевченківська енциклопедія». Про наявність у книзі суб'єктивної інформації сигналізує присвійний займенник *моя*, винесений автором у препозицію назви як маркер її персоналізації та індивідуалізації, а підзаголовок «із досвіду самопізнання» закріплює прагматичне (суб'єктивно модальне) маркування цього макротексту й маніфестує його інтроспективний характер. Тож у текстах есеїв маємо перетини шевченківського дискурсу (цитаті з текстів, біографічні відомості) та власного ушкалівського – інтроспекцію, що апелює до самоспостереження, саморефлексії щодо тих чи тих об'єктів (концептів), їхнього пізнання крізь набутий життєвий, емоційний, чуттєвий досвід. Із позицій прагматики інтроспективні тексти, зокрема есеї, експліцитно й імпліцитно налаштовані на адресата, учасника заданої текстової комунікації: автор-наратор моделює певну віртуальну ситуацію, запрошуючи читача до діалогу, у якому й здійснюється спроба «примирити всезнання та всеправність автора» (інтроспективний текст) із «прагненням до самопривласнення чужого досвіду читачем» (рецепція, декодування, пізнання) (Мацевко-Бекерська, 2013).

Завдяки внутрішній діалогічності ушкалівського дискурсу, включенню інтимізованих спогадів про фрагменти власного життя й зіставлення їх із досвідом Шевченка, наявності емоційних ремарок і коментарів зменшується не лише комунікативна дистанція між адресантом та адресатом, але й між читачем та Шевченком. Напевно, це було одним зі стратегічних завдань професора – наблизити звичайну людину до генія, до його цінностей, прагнень, думок, сподівань, про що автор і говорить у пролозі «Замість передмови»: «Ясна річ, геніїв треба міряти мірилом геніїв, але ж і найбільший геній живе в тому самому «лісі речей», що й звичайна людина. Він народжується й вмирає, любить і ненавидить, сміється й плаче, впадає у відчай і сповнюється надії, про щось говорить, кудись мандрує, бачить якісь сни» (Ушкалов, 2014: 8). Далі ця рефлексія навертається до спогадів княжни Варвари Репніної про Шевченка, якому «*ніщо людське, надто людське*» не було чуже», і завершується емоційно наснаженою ремаркою професора, оформленою філософським

риторичним питанням, де увиразнюється його особистісна буттєва цінність: «Та хіба може бути без оцього «людського, надто людського» нехай зникама, але така прекрасна субстанція життя?» (там само). Контекстне протиставлення атрибутівів *зникама/прекрасна* як суттєвих для автора властивостей *субстанції життя* свідчить про його здатність розуміти глибинну, екзистенційну сутність речей, віднаходити між ними тонкі смислові (близькі й віддалені) зв'язки.

Для оприявнення цього сенсу професор вдається до прагматичного ресурсу антонімії, що спирається не на лексико-семантичний, а на індивідуалізований асоціативно-образний потенціал відповідних прикметників (у мовній системі між цими словами не закріплені стійкі семантичні антиномії). Такий інтенційний хід (експресивно конотована прагматична інформація) надає контексту суб'єктивності, забезпечуючи читачеві доступ до ментального простору автора, зокрема його аксіологічних домінант, серед яких життя – безперечна цінність: воно прекрасне, хоча й матеріально невловиме (субстанція), зниконе, плинне, міраж: *То якщо вже наше життя – міраж, то варто жити бодай тому, що цей міраж неймовірно прекрасний* (есеї «Міраж»). Ідею непредметності, плинності, минулості й зникомості буття Ушкалов маніфестує як власний досвід усвідомлення його суті, про що говорить відверто й часто: *Буття не має для мене тієї предметності, що так чарує око митця* (есеї «Автопортрет»); *Географічні й культурні уявлення – річ плинна* (есеї «Азія»); *Ніхто зі смертних не годен збагнути, що таке вічність бодай тому, що живе у світі зникомих речей* (есеї «Вічність»); *Мить <...> це щось напрочуд багатогранне й таке невловиме, що його суть <...> тікає від твого розуму* (есеї «Мить»). Посилує й увиразнює авторську інтроспекцію апелювання до дискурсу Шевченка, його поетичних рядків, що свідчить про спільну світоглядну матрицю в розумінні онтологічно значущих речей для обох: *Моя стара-стара гітара ще й досі стоїть у кутку німим підтвердженням Шевченкових слів «все йде, все минає»* (есеї «Гітара»).

Якщо говорити про композиційно-змістові особливості репрезентації авторського й шевченківського досвіду в текстах есеїв, то можемо диференціювати три їх моделі залежно від характеру початку (зачину). Початок у художньому та науково-публіцистичному тексті, на переконання науковців, «завжди антропоцентричний, оскільки в ньому присутня авторська (суб'єктивна) модальність» (Кухаренко, 1988), тобто антропність тексту як його сутнісна ознака формується автором саме в зачині, де «можна простежити сигнали

подальшого (проспективного) розвитку всього тексту» (Бацевич, Кочан, 2016, с. 135). Щодо есеїв професора Ушкалова, то їхній початок є сильною текстовою позицією: автор уже в першому (другому) реченні вводить слово-ім'я концепту, що є темою есею, і пропонує певну композиційну модель входження в основний зміст повідомлення – інтродуктивну (вступна саморефлексія (інтроспекція) або предметна рефлексія) або одразу предметно-тематичну (Шевченко).

Перша модель (інтродуктивна; інтроспективна): есей починається із саморефлексії автора (спостереження над явищами власного буття й життєвих ситуацій, їхні оцінки, емоційний супровід), що надалі ближчим чи дистанційованим контекстом переходить у розгорнутий наратив про Шевченка (есеї «Автопортрет», «Азія», «Блондинка», «Буквар», «Гітара», «Квітка», «Лілея», «Місяць», «Політика» та ін.). У такому персоналізованому інтроспективному зачині автор активно використовує особові займенники *я* (мене, мені, мною), *ти* та їхні присвійні форми *мій* (моя, моє), *твій* (твоя, твоє); насичує контекст емотивно-оцінними конотаціями, граматичними засобами вираження суб'єктивної модальності (вставні слова, модальні частки, вигукі).

Наприклад: *Перше дівча, в яке я закохався ще малим, було біляве-біляве. <...> → А от на Шевченка блондинки справляли куди менше враження, ніж брюнетки* (есеї «Блондинка»); *Місяць викликає в мене силу-силенну асоціацій. <...> → А яким постає місяць у Шевченка?* (есеї «Місяць»); *Лілея – чудесна квітка. Моя матуся завжди саджала їх у своєму квітнику. <...> → З чистою дівочою красою асоціює лілею й Шевченко* (есеї «Лілея»); *У 1969 році, коли мені було дванадцять, Василь Стус написав: «Зневажаю політиків». <...> → Так чи інакше, у житті Шевченка політика відіграла важливу роль* (есеї «Політика»); *В юності я хотів стати філософом. <...> → А от Шевченкові філософія, здається, взагалі не гріла душу* (есеї «Філософія»).

Друга модель (інтродуктивна; предметно-рефлексійна): есей починається авторськими роздумами щодо предмета оповіді. Зачинає рефлексія може бути філософською, емоційною, ретроспективною, алюзійною, цитатною. Автор коментує, характеризує, оцінює відповідне явище (об'єкт), навертається до фактів, джерел, текстів, цитат, поступово переводячи оповідь у координати шевченківського буття, його біографії, творів, щоденникових записів, думок, а також спогадів сучасників про поета (есеї «Аплодисменти», «Веселка», «Горизонт», «Козак», «Муха», «Одноманітність», «Опера», «Понеділок», «Фея» та ін.).

У таких зачинах суб'єктивна модальність має меншу силу, вона прихована, проте особа автора персоналізується в обраних дискурсивних засобах реалізації наміру – поєднати в наративі інформацію про себе й Шевченка («Моя шевченківська енциклопедія»). Світоглядні, інтелектуальні й духовно-етичні орієнтири, естетичні вподобання професора оприявнюються в наведених чи цитованих текстах (вочевидь знакових і важливих для автора), подіях, апелюванні до біографій відомих людей, їхніх висловів, у згадуванні українських народних традицій і звичаїв. Усе це супроводжується цікавими й інтонаційно виразними коментарями та ремарками, що вкупі формують індивідуалізований зачиновий простір, центром якого постає автор – інтелектуал, енциклопедист, естет, емоційний інтроверт, який розповідає читачеві про Шевченка.

Наприклад: *Опера – дивовижно барвистий плід барокової культури* <...>. *Ясна річ, до опери можна ставитися по-різному. Володимир Винниченко 27 грудня 1924 року писав про неї у своєму щоденнику таке* <...>. *А от Шевченко оперу просто обожнював. Мені здається, що для нього це було щось значно більше, ніж звичайна насолода від мистецтва* (есеї «Опера»); *У суботу, 2 грудня 1922 року, Микола Семенко написав поезію під назвою «Сім»: «Понеділок / Вівторок/ Середа/ Четвер / П'ятниця/ Субота/Неділя». Помістивши її наприкінці збірки «Кобзар», поет залишив читачеві, правду кажучи, широкий простір для асоціацій.* <...>. *А з чим асоціював дні тижня Шевченко?* (есеї «Понеділок»); *Коли поети говорять про фею, це завжди щось ніжне, духмяне, трепетне. Нехай то буде навіть якесь видіння, як, скажімо, у поезії Стефана Малларме «Apparition».* <...>. *Тим часом, Шевченко, здається, тільки двічі порівнював жінок із феями* (есеї «Фея»).

Прагматичний потенціал емотивно-оцінної та експресивної лексики, дериваційних і морфологічних засобів, синтаксичних конструкцій (тобто різнорівневі мовні прагмеми) оптимально задіяний в інтродуктивних зачинах для створення комунікативного ефекту, діалогічності, енергетичності тексту, для виявлення власного ставлення щодо предмета опису. Домінантним у таких зачинових моделях є генеритивний реєстр, що дозволяє ідентифікувати комунікативну ситуацію як результат власних спостережень і досвіду. Науковці визначають функцію генеритивного реєстру як таку, що забезпечує «узагальнення, осмислення поданої інформації, зіставлення її з життєвим досвідом, з універсальними законами світобудови, з фондом знань, проектування її на загальнолюдський час за темпоральними

рамками певного тексту» (Золотова, 1998: 395). Завдяки цьому реєстру есеїстичний текст набуває комунікативності, діалогічності, авторської інтенційності.

Третя модель – власне про-шевченківський текст, початок якого предметно-тематичний і безпосередньо пов'язаний із самим Шевченком. Автор одразу, без інтродукції, занурює читача в простір Шевченкового буття – його біографії, текстів, уподобань. Наратив тут більшою мірою інформативний, насичений фактами з життя поета, фрагментами з його творів, аналітичними коментарями автора (есеї «Апостол», «Аравія», «Біле», «Безконечність», «Воскресіння», «Зворушення», «Каприз», «Зірка», «Ліберал», «Свобода» та ін).

Наприклад: *Хто такий апостол? «Благовіститель» євангельської правди, якої й досі немає на світі, – відповів би Шевченко* (есеї «Апостол»); *Багатство досить часто постає в Шевченка як споконвічна людська мрія* (есеї «Багатство»); *Шевченко часто говорить про безконечність, безмір, безкрайність. Здебільшого ці окреслення мають суто психологічний характер* (есеї «Безконечність»); *Що таке гордість у розумінні Шевченка? По-перше, це почуття власної гідності* (есеї «Гордість»); *Людське горе й страждання – ось що викликало в Шевченка зворушення чи навіть сльози співчуття* (есеї «Зворушення»).

Суб'єктивна модальність реалізована в таких зачинах прагматично маркованими ремарками, лексико-граматичними прагмемами, риторичними запитаннями, завдяки чому текст стає «живим», олюдненим й персоналізованим. Тож зачин в есеях Ушкалова виконує насамперед координативну функцію, конкретизуючи предмет опису, уточнюючи його часо-просторові координати, реалізуючи зв'язок заголовка (назва концепту) й самого тексту.

Важливою категорією комунікативності тексту є адресність – наскрізна й стрижнева в усіх есеях книги «Моя шевченківська енциклопедія», що свідчить про інтенційну орієнтованість автора на співбесідника, певною мірою передбаченого, який перебуває з адресантом в одному світоглядному й освітньому вимірі. Це ініційований читач, якому автор довіряє, якого шанує, на якого спрямована його рефлексія й особливо емоція. Завдяки частотному використанню в тексті позитивно конотованих звертань *дорогий читачу; любий друже; друже; друзі* формується зона взаємної довірливості, приватності, врешті комунікативної комфортності. Автор не зменшує діалогічну дистанцію з читачем, звертаючись до нього, апелюючи до його знань, запрошуючи до спільної розмови: *Згадаймо хоча б*

присвячений Марку Вовчку «Сон» (есеї «Багатство»); *Пам'ятаєте початок «Гайдамків?»* (есеї «Безконечність»); *Пам'ятаєте апостольський лист папи Римського Івана Павла II <...> з нагоди тисячоліття хрещення Русі ?* (есеї «Зворушення»), не відокремлює себе від нього: *Недаром же в наших міркуваннях про натхнення ми так часто змушені вдаватися до метафор* (есеї «Натхнення»). Безпосередня й постійна апеляція до адресата сукупно з об'єктивно-суб'єктивним способом організації інформації та аргументативним характером розгортання тексту, на думку Л. Садикової, є сутнісними ознаками есеїстичного тексту як цілісного комунікативного утворення (Садикова, 1997: 392–396).

Насичений ушкалівський наратив вставними конструкціями (*згадаймо, погодьмося, ясна річ, як на мене, правди ніде діти*), що виконують функцію вставно-модальних компонентів, завдяки яким автор переводить процес інформування в площини власної, персональної рецепції, тобто реалізує суб'єктивну модальність оцінності (схвальної чи несхвальної), експресивності в її різноманітних відтінках, емоційного інтонування (захват, іронічність, подив, захоплення тощо). Усе це тримає увагу читача, який ніби перебуває з автором у живому комунікативному акті, безпосередньому спілкуванні, де цікаво, захопливо й доступно автор розповідає про Шевченка, його епоху, сучасників, звичаї. Зв'язок *автор – читач – автор* не втрачається, адже адресат рецепіює не абстрактну, безособову інформацію, а цілком конкретну, отриману як модель авторського реагування на дійсність, й осмислену крізь призму власного життєвого та інтелектуального досвіду.

На особливу увагу в персоналізованому дискурсі професора Ушкалова заслуговує інтертекстуальність, яку розглядаємо в аспекті когнітивних механізмів авторського текстотворення. Прецедентні тексти й прецедентні імена, ремінісценції, алюзії й ретроспекції, використані професором у кожному есеї для опису важливих концептів Шевченкової свідомості, репрезентують зріз концептуальної картини світу й самого автора, де категоризація тих чи тих предметів, речей, явищ відбувалася за допомогою великого обсягу інтелектуальної, культурної, естетичної інформації, отриманої з численних джерел – наукових, художніх, мистецьких.

Автор упродовж усього макротексту книги актуалізує зв'язок зі світовим культурним універсумом, представленим персоналіями знакових постатей – українських і слов'янських (*Лазар Баранович, Мелетій Смотрицький, Григорій Сковорода, Петро Могила,*

Михайло Ломоносов, Марко Вовчок, Микола Костомаров, Михайло Максимович, Олександр Пушкін, Адам Міцкевич, Микола Гоголь, Аркадій Любченко, Микола Хвильовий, Микола Бажан та ін.) та зарубіжних (Платон, Плутарх, Вольтер, Гельвецій, Гюстав Ле Бон, Еміль Мішель Чоран, Байрон, Джордж Вашингтон та ін.) філософів, психологів, письменників, діячів. Ці прецедентні антропонімічні сегменти смислової організації тексту, розчинені в основному, про-шевченківському наративі, розширюють його до меж цілісного загальнокультурного патерну, на якому формувався інтелектуальний досвід самого автора: *Кожен відкриває Америку по-своєму. Наприклад, я, коли був малий, знав про неї тільки з книжок: **Фенімор Купер, Майн Рід, Марк Твен** (есеї «Америка»); *Весну кожен уявляє по-своєму. Мені, наприклад, страшенно подобається, як змалював її **Аркадій Любченко** (есеї «Весна»); Це – створена пам'яттю і фантазією примарна реальність. Її можуть створити також книги, цей, як казав **Анатоль Франс**, справжній опіум Заходу (есеї «Безконечність»); Досить пригадати хоча б міркування **Гельвеція** чи **Фейєрбаха** (есеї Егоїзм).**

Не менш переконливим щодо дискурсивної значущості є реєстр цитованих чи наведених прецедентних текстів, до яких автор апелює, щоб проілюструвати власний аргумент або підтримати чи посилити шевченківську думку. У межах персональної (індивідуальної) дискурсивної практики слідом за Ю. Карауловим прецедентні тексти розуміємо як «значущі для особистості в пізнавальному й емоційному плані, добре відомі й широкому оточенню цієї особистості, звернення до яких відновлюється неодноразово в дискурсі цієї мовної особистості» (Караулов, 2006: 89). Серед таких текстів виокремлюємо знакові для загального культурного універсуму («Наука любові» Овідія, «Бенкет» Платона, середньовічний трактат «Aristotelis problemata», амстердамська енциклопедія 1705 року «Symbola et emblemata selecta», «Сентиментальна мандрівка Францією й Італією» Лоренса Стерна, Трактат «Про наївну й сентиментальну поезію» Шиллера, «Тут ступив я як паломник» Райнера Марії Рільке, врешті Біблія та ін.), для слов'янського світу («Слово о полку Ігоревім», «Мертві душі» М. Гоголя, «Євгеній Онегін» О. Пушкіна, поема «Роксоланія» Себасіяна Фабіяна Кльоновіца, поема «Канівський замок» Северина Гошинського та ін.), для української культурної парадигми («Сад божественних пісень», «Басні харківські» Г. Сковороди, «Енеїда» І. Котляревського, «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка, «Поема майбутнього» М. Семенка,

поезії Б.-І. Антонича, «Аліна й Костомаров» В. Петрова-Домонтовича, «Монголія» І. Багряного та ін.).

Ушкалов не лише номінативно використовує ці тексти в сюжетах есеїв, але й активно послуговується цитаціями з них, декодуючи їхню сенсовість з позицій автора й своєї власної рецепції. Така потужна інтертекстуальність синергетизує ушкалівській макротекст, додає йому системності на рівні органічних зв'язків між фрагментами світового й національного культурно-інтелектуального досвіду, посилює діалогічність контексту, транслює потрібні авторові смисли. У текстах власне наукового й науково-публіцистичного підстилів прагматика інтертекстуальних фрагментів виявляється насамперед у їхніх функціях, зокрема, номінативній, інформативній, трансляційній (посилення гносеологічного потенціалу контексту), референційній (поєднання текстового повідомлення зі світом реальних об'єктів), оцінній (формування, корекція й підтвердження оцінювальних суджень), етикетній і декоративній (Борисов, 2011: 103–110).

У дискурсі Ушкалова, на нашу думку, найбільш продуктивно використано референційний потенціал різнорівневих інтертекстем, адже саме вони реалізують у тексті зв'язок ідеального (авторське судження) й реального, представленого науковими, літературними та мистецькими артефактами й персоналіями. Активує автор й трансляційну функцію інтертекстем, употужнюючи макротекст фрагментами світового культурного й інтелектуального досвіду, пошановуючи цим його представників (етикетність дискурсу), використовує декоративні ресурси інтертекстуальності, збагачуючи й прикрашаючи (естетизуючи) контекст оригінальними цитатами, ремінісценціями, інтермедіальними сегментами (музика, живопис, театр, архітектура). Кількість і якість різнорівневого інтертекстуального матеріалу, вживленого професором у наратив есеїв, вражає, адже за цим стоять такі когнітивні ресурси автора, як начитаність, обізнаність, широта світогляду, енциклопедичність, пам'ять, аналітичність і критичність мислення, логічність. Окрім цього – володіння дискурсивними техніками органічно й доречно вживлювати інтертекстеми у відповідний контекст, не навантажуючи й не засмічуючи його непотрібною інформацією, а створюючи ефект цілісності й системності тексту як авторської моделі буття у взаємозв'язках його базових категорій: людина й світ, матеріальне й духовне, реальне й метафізичне, об'єктивне й суб'єктивне, суспільна й колективна свідомість, суспільство й особистість, час і простір.

Висновки

Саме в таких онтологічних вимірах постає з есеїв професора Ушкалова Тарас Шевченко – національний геній, життя якого було сповнене звичайних людських колізій, уподобань, пристрастей, оприявнених у літературних творах, щоденникових записах, картинах, діях, вчинках, почуттях та емоціях. Ґрунтовне й глибоке знання біографічного матеріалу й мистецького доробку Шевченка, розуміння світоглядних, культурних і духовних ознак його доби, володіння широким інтертекстуальним контекстом дали можливість професору Ушкалову створити в шевченківській енциклопедії унікальну панорамну картину епохи, у якій жив і творив поет. Описуючи обрані концепти, інтегруючи в шевченківський дискурс (наведені й цитовані художні тексти поета, його записи, коментарі, життєві ситуації, спогади сучасників) свій персональний досвід сприймання й осмислення феномену Шевченка, автор пропонує оригінальний формат інтроспективного, емоційно насаженого, діалогічного, орієнтованого на читача літературознавчого есею, демонструє інформативний і дискурсивний потенціал цього жанру, що виявився оптимальним для реалізації потужного наукового й літературного таланту самого автора – професора Леоніда Ушкалова, масштабного вченого, визнаного й переконливого дослідника, інтелектуала, енциклопедиста, мислителя.

Література

1. Аликаев Р. (1999). Язык науки в парадигме современной лингвистики. Нальчик: Эль-Фаб.
2. Балаклицький М. (2007). Есе як художньо-публіцистичний жанр. Харків: ХНУ імені В.Н. Каразіна.
3. Бацевич Ф. (2016)., Кочан І. М. Лінгвістика тексту. Львів: ЛНУ імені Івана Франка.
4. Борисов В. (2011). Лінгвокомунікативний аспект українського мовознавчого дискурсу: Дис. ... канд. філол. наук. Харків. С. 103–110.
5. Вахтель Н. (2006). Прагмалінгвістика в таблицях и схемах. Воронеж: Изд-во ВГУ.
6. Золотова Г. (1998), Онипенко Н., Сидорова М. Коммуникативная грамматика русского языка. Москва: Изд-во МГУ.
7. Карасик В. (2000). О типах дискурса. *Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: Сб. науч. тр.* Волгоград: Перемена. С. 5–20.

8. Караулов Ю. (2006). Русский язык и языковая личность. Москва: КомКнига.
9. Кухаренко В. (1988). Интерпретация текста. Москва: Просвещение.
10. Макаров М. (1998). Интерпретативный анализ дискурса в малой группе. Тверь: Тверск. гос. ун-т.
11. Мацевко-Бекерська Л. (2011). Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені ВО Сухомлинського: збірник наукових праць*. Випуск 4.8. Миколаїв.
12. Михайлова Е. (1999). Интертекстуальность в научном дискурсе (на материале статей): Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Волгоград.
13. Садикова Л. (1997). Загальна характеристика жанру есе. *Нариси досліджень у галузі гуман. наук в педвузі. Зб. Горлівка: ГДПІМ, 1997. С. 392–396.*
14. Селіванова О. (2008). Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава: Довкілля–К.
15. Ушкалов Л. (2014). Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання. Харків–Едмонтон–Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій.

References

1. Alikayev, R. (1999). Yazyk nauki v paradigme sovremennoy lingvistiki. [The language of science in the paradigm of modern linguistics]. Nalchik: El-Fab. [in Russian]
2. Balaklytskyi, M. (2007). Ese yak khudozhno-publitsystychnyi zhanr [Essay as a belles-lettres and publicist genre]. Kharkiv: KhNU imeni V.N. Karazina. [in Ukrainian]
3. Batsevyich, F., Kochan I.M. (2016). Linhvistyka tekstu [Text linguistics]. Lviv: LNU imeni Ivana Franka. [in Ukrainian]
4. Borysov, V. (2011). Linhvokomunikatyvnyi aspekt ukrainskoho movoznavchoho dyskursu [Lingual and communicative aspects of Ukrainian linguistic discourse]: Dys. ... kand. filol. nauk. Kharkiv. S. 103–110. [in Ukrainian]
5. Vakhtel, N. (2006). Pragmalingvistika v tablitsakh i skhemakh [Pragmalinguistics in tables and diagrams]. Voronezh: Izd-vo VGU. [in Russian]
6. Zolotova, G., Onipenko, N.K., Sidorova, M. Yu. (1998). Kommunikativnaya grammatika russkogo yazyka [Communicative grammar of the Russian language]. Moskva: Izd-vo MGU. [in Russian]
7. Karasik, V. (2000). O tipakh diskursa [On types of discourse]. *Yazykovaya lichnost: institutsionalnyy i personalnyy diskurs: Sb. nauch. tr.* Volgograd: Peremena. S. 5-20. [in Russian]

8. Karaulov, Yu. (2006). *Russkiy yazyk i yazykovaya lichnost* [The Russian language and linguistic personality]. Moscow: KomKniga. [in Russian]
9. Kukhareno, V. (1988). *Interpretatsiya teksta* [Text interpretation]. Moskva: Prosveshcheniye. [in Russian]
10. Makarov, M. (1998). *Interpretativnyy analiz diskursa v maloy gruppe* [Interpretative analysis of discourse in a small group]. Tver: Tversk. gos. un-t. [in Russian]
11. Matsevko-Bekerska, L. (2011). *Typolohiia naratora: komunikatyvni aspekty khudozhnogo diskursu* [Typology of the narrator: Communicative aspects of fiction discourse]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho derzhavnoho universytetu imeni V.O. Sukhomlynskoho: zbirnyk naukovykh prats*. Vypusk 4.8. Mykolaiv. [in Ukrainian]
12. Mikhaylova, E. (1999). *Intertekstualnost v nauchnom diskurse (na materiale statey)* [Intertextuality in scientific discourse (based on articles)]: Avtoref. dis. ...kand. filol. nauk. Volgograd. [in Russian]
13. Sadykova, L. (1997). *Zahalna kharakterystyka zhanru ese* [General characteristics of the essay genre]. *Narysy doslidzhen u haluzi hum. nauk v ped-vuzi. Zb.* Horlivka: HDPIIM, 1997. S. 392–396. [in Ukrainian]
14. Selivanova, O. (2008). *Suchasna linhvistyka: napriamy ta problemy* [Modern linguistics: Trends and problems]. Poltava: Dovkillia–K. [in Ukrainian]
15. Ushkalov, L. (2014). *Moia shevchenkivska entsyklopediia: iz dosvidu samopiznannia* [My Shevchenko Encyclopedia: From self-cognition experience]. Kharkiv – Edmonton – Toronto: Maidan; Vydavnytstvo Kanadskoho Instytutu Ukrainskykh Studii. [in Ukrainian]

Розділ III

ТВОРЧИСТЬ СКОВОРОДИ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ БАРОКОВОЇ ТРАДИЦІЇ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА НОВУ, НОВІТНЮ Й СУЧАСНУ УКРАЇНСЬКУ ЛІТЕРАТУРУ

УДК 821.161.2-14.09 (099)

Богдана Криса

ORCID: 0000-0002-7266-2797

«САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ» ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ: РОЗМОВА ПОЕТА З БОГОМ

Метою студії було з'ясувати, яких ознак у віршах Григорія Сковороди набуває традиційна розмова з Богом. Попри те, що, зважаючи на філософсько-релігійний характер його лірики, цей момент так чи інакше освітлювався у різних студіях, виділити його окремо – означало розглянути локалізацію чи відсутність локалізації таких розмов, співіснування реального й духовного просторів, а, скориставшись авторськими акцентами на «переходах» між полем і садом як місцем спеціально облаштованим для духовно-інтелектуальних розмов, включити в коло спостережень ширший сквородинський контекст. Зіставлення в цьому плані «прози» і віршів дає можливість виявити особливості авторської «селекції» зерен Святого Письма, що проростають у його піснях, стаючи, власне, виходом у духовний простір, а також увиразнити особистий досвід поета. Динамічний рух, який пронизує мисленний сад Сковороди, по-трактовано як поривання з буденністю, пошук відповідного місця й часу, коли й де можна говорити з Богом. У цьому русі поетичний пейзаж як реальність, схоплена поглядом поета, поєднує в собі чуттєвість і трансцендентність – підґрунтя досвіду свободи й незалежності від світових стихій.

Характер розмислів над життям і смертю, які об'єднують «мисленний» сад Сковороди, визначає земна історія Ісуса Христа – Різдво, Хрещення, Страсна дорога і Воскресіння. На цьому тлі формується буттєва парадигма поета: щоб не боятися смерті, треба жити не умираючи, отже, так, як живе

Господь. Джерелом розуміння цієї істини стає любов, віра, надія і пам'ять – єдина Божа відповідь на всі людські запитання. З-поміж традиційних форм розмови з Богом Скворода вибирає насамперед прославу й похвалу, знаючи, що в його звертанні до Бога щоразу сповнюється тотожність імені й сутності. Співучасником цієї розмови стає кожен, хто, за посередництва поета, приєднується до Істини. Цю єдність стверджує «архітектура» саду, у якому розрізняваність окремих віршованих груп підсилює їх взаємне відображення, а помітна числова симетрія підтверджує присутність Одного всюди. Як мовленнєвий акт вірш спрямований на оприявлення слідів божественної дійсності, тому мова поета є водночас мовою до Бога й про Бога, слуханням і мовчанням.

Ключові слова: розрізнення, інакшість, проростання, наближення, мовлення, голос, аналогія.

Bohdana Krysa. HRYHORII SKOVORODA'S "THE GARDEN OF DIVINE SONGS": THE POET'S TALK WITH GOD

The purpose of the article is to find out what features are characteristic of the traditional conversation with God in Hryhorii Skovoroda's poetry. Despite the fact that, in the context of philosophical and religious nature of his poetry, this aspect was much debated in various studies, highlighting it separately means to consider the localization or the absence of localization of such conversations, the coexistence of real and spiritual spaces as well as to introduce Skovoroda's wider context in the circle of observations by using the author's accents on "transitions" between the field and the garden as a place specially 'equipped' for spiritual and intellectual conversations. The juxtaposition of "prose" with poetry provides an opportunity to penetrate the poet's personal experience and reveal the special features of his "selecting" the grains from the Bible that sprout in his songs and make way into the spiritual space. The dynamic movement pervading Skovoroda's mental garden is regarded as breaking with everyday life and searching for the right place and time when and where one can speak to God. In this movement, the poetic landscape which is considered to be a reality perceived by the poet, combines sensuality and transcendence, i.e. the basis for experiencing freedom and independence from the world.

The nature of pondering over life and death that integrates the "mental" garden of Skovoroda is determined by the earthly life of Jesus Christ: His Birth, Baptism, Via Crucis and Resurrection. This background shapes the poet's existential paradigm: in order not to fear death, one must live without dying – as the Lord lives. The source of understanding this truth lies in love, faith, hope and memory as God's only answer to all human questions. Among the traditional forms of conversation with God, Skovoroda chooses, first and foremost, glorification and praise, knowing that the identity of the name and essence is realized each time in his appeal to God. Everyone, who joins the Truth via the poet's mediation, becomes a

co-participant of this communication. This unity is affirmed by the “architecture” of the garden, where the distinctiveness of separate poem groups enhances their mutual reflection, and the noticeable numerical symmetry confirms the presence of the One everywhere. As a speech act, the poem is directed at the revealing of traces of divine reality, so the poet’s language is simultaneously a speech to God and about God, acts of hearing and of silence.

Key words: distinction, otherness, germination, approximation, speech, voice, analogy.

Вступ

Розмови людини з Богом належать до найважливіших подій духовної історії. У Святому Письмі такі події відбуваються в саду, на вершині гори, по дорозі до Еммауса. Безнастанність людської ініціативи щодо зустрічі з Богом – розуміння Його Волі і Його Слів – засвідчує увесь розвиток християнської писемної традиції. І здобутками українського бароко, органічного й самобутнього проявлення традиції, стали насамперед духовні вершини, споглянуті *«очима розумної душі»* (Кирило Транквіліон Ставровецький).

Зосередженість на духовному сенсі, попри охоплення значного діапазону настроїв і почуттів, спричинилася до символічно-уявної локалізації чи й відсутності будь-якої локалізації візуальних образів і водночас зумовила їх спрямованість на споглядання у видимому світі невидимих Божих слідів. Серед давніших «жанрових» прикладів можна назвати віршовану *«Бесѣду челоѡѡка с Богом»*, що увійшла до рукописного збірника Івана Величковського. Основний мотив цієї розмови – *«Вѡра без дѡл мертва єсть, якоже и тѡло не движетсѡ без душі»* (Величковський Іван, 1972: 89–91), – впливаючи з євангельського джерела, перегукується з голосами різних авторів: від Віталія Дубенського й Дем’яна Наливайка до Івана Величковського й Дмитра Туптала. А характерний для зрілого бароко образ «мисленного» саду – духовний простір інтелектуальної розмови – нагадує і райський сад з книги Буття, і євангельські притчі про нові Божі виноградники.

У віршах Григорія Сковороди ці моменти співіснують у взаємному відображенні. Що більше, у його «мисленному» саду переплітаються східні й західні мотиви (Пилип’юк Наталія, 2008: 182–199; Сазонова, 1987: 76–109), зумовивши неповторність авторського голосу – голосу душі, яка пізнає себе у Божому Слові. Увагу поета привертає не так той чи інший образ зі широкого спектра садової

символіки, а «невидима Сила Зерна», «в Колосъ Новость», що її названо ростом (Сковорода, 2010: 254). Так, у процесі кристалізації традиційних явищ з'являються нові духовні перспективи.

Утім, оприявнений літерами й звуками, невидимий сад Сковородинських думок (Сковорода, 2010: 600) відображається і у своєму видимому образі – у просторі, відокремленому від поля, спокійному й літньому. Взімку про нього можна лише мріяти (Сулима, 2007: 228–233) – «*О Бесѣдка! О Сад! О Время лѣтное! О Други мои!*» (Сковорода, 2010: 427).

Споглядання природи, захоплення красою полів, лісів, музикою, розчиненою в повітрі, викликає бажання дистанціюватися від людської заподадливості, марнотних зусиль, спрямованих на ловитву чинів і багатства. І усвідомлення споконвічних істин – невидимої основи людського життя, – породжуючи емоційні переживання, немов світло, пронизує цей земний сад. І коли біблійне висловлювання відкриває духовний простір (Льофінк, : 310), то вірш, який проростає з його зерна, щоразу засвідчує перетин чуттєвості й раціональності, уможливорюючи повернення до себе самого.

Результати дослідження

Як окреслена цілість і результат духовно-мистецької акції Сковороди-поета, «Сад божественних пісень» пов'язаний з іншими його текстами, а читач, подібно до співрозмовників з «Наркісса», може вільно переходити «з Поля в Сад» (Сковорода, 2010: 254). І тому, що кожне «поле» підноситься над плином буденної дійсності та, кажучи словами Митрофана Довгалецького, має свою «огорожу», воно так чи інакше розповідає про окремішність «саду». Зокрема з «Наркісса» довідуємося, як облаштування саду настроює на розмову про найсокровенніші речі: «*бесѣдка*», стіл, написи зі Святого письма та ікона пророка Ісайї, на голову якого в промінні з висоти «проливаються» слова «*Всяка Плоть Сѣно, и всяка Слава Человѣча, яко Цвѣт Травный*», а в руках пророк тримає «*бумажку*» з написом: «*Глагол же Бога нашего Пребывает во Вѣки*» (Сковорода, 2010: 254–255). Так відкривається парадоксальність співвідношення видимого й невидимого: те, що Ісайя тримає в руках, перед очима інших, тримає його самого (Сковорода, 2010: 255).

«Прозові» тексти вказують, так би мовити, моменти «жанрової» селекції, адже з кетягів біблійних цитат, що стають для них основою, для віршів вибиралися окремі слова-зерна. І послідовність

написання того чи іншого твору має в цьому плані хіба що умовне значення, бо кожен з них ставав жанровою реплікою того самого авторського образу. Віршам тут належить особлива функція: у них виразно звучить ліричний голос поета (Пилип'юк, 2008: 199), а єдність біблійного сенсу, що стає джерелом висловлювання, часто, якщо не щоразу, вивершується авторською сентенцією.

Характерна для метафізики перевага голосу над письмом (Мругальський, 2006: 345), проявляється в різних текстах Сковороди, який вчить обирати провідниками любителів Духа, а не «Сънно-Писменнаго Мрака» (Сковорода, 2010: 803). І духовним провідником Сковорода виступає насамперед у «Саду божественних пісень», що розгортається за принципами мовленнєвої (і музично-пісенної) форми, в основі якої – динамічний рух, спонука до дії, потреба змін, внутрішніх і зовнішніх. У цьому процесі можна спостерігати за явищем особливого сквородинського перформансу: моделювання ситуації, відповідність місця і часу, звідки й коли можна промовляти до Бога.

Власне, з погляду ідей *philosophia perennis*, яку виразно представляє Сковорода (Erdmann, 2005: 281), поет є посередником між Богом і людьми: від Святого Письма, що є Божим образом, і через світ, в якому божественне співдіє з людським, він прокладає шлях, щоб повернутися знову до свого Творця. Цій великій меті підпорядкований просторово-часовий континуум, що уможливорює розбудову-плекання «Божого граду» і «Божого саду».

Поетичний пейзаж Сковороди, на відміну від книжних зразків, на які натрапляємо в українських віршованих текстах, є реальністю, увічненою поглядом поета, а водночас і просторові, і часові переживання не перестають бути трансцендентальними за своїм характером: вони випереджують досвід, але не мають «ніякого іншого призначення, крім уможливлення досвідного пізнання» (Кант, 2004: 225). І пори людського віку – весна, літо, осінь, зима, – попри життєву реальність кожного, є водночас концептуалізованими формулами досвіду, який об'єднує.

Пошуки відповідного місця для розмови з Богом потребують інтелектуальних і духовних зусиль. І вірші «Саду божественних пісень» стають «дорогою додому» – рухом – втечею від місць «найнижчого ступеня онтологічної автентичності до місця більш автентичного буття» (Бартоліні, 2017: 66). А зерна Божих Слів на цій дорозі маркують перспективу духовного самовіднайдення людини, яка керується вільною волею, на відміну від фольклорного сюжету, в якому когось насильно ведуть у невідомий край, а він (вона)

намагається позначити насінням дорогу, щоб колись повернутися з полону.

Бог для Сковороди там, де спокій, де тихо «час біжить». Динамічні співвідношення між простором і часом, як контекст будь-якого людського тлумачення чи самотлумачення (Козеллек, 2006: 111), узалежнений від мети: споглядання й трансценденції. Авторський вибір в таких умовах стає насправді способом звільнитися від історичних локальних обмежень, щоб уможливити поєднання особистого досвіду й понаддосвідного знання. І повторення мотивів віддалення, усамітнення, уникання – це те, що перекриває повсякденність (Козеллек, 2006: 40), або знаки пошуків і очікування зустрічі з Божественним.

Вірші «Саду Божественних пісень» – безпосереднє свідчення, що надії сповнюються і розмови відбуваються. А традиційність тієї чи іншої теми щоразу стає полотном, на якому виписується творча неповторність поета. У такому контексті роздуми Сковороди про «справжніх поетів, творців і пророків», які вміють «положить в плотскую пустошь Злато Божіє и здѣлать Духом из плоти» (Сковорода, 2010: 393) та яким легше дослідити Писання, спираються не лише на читацький досвід, але й на особисте плекання «Саду божественних пісень».

У художньо-філософській парадигмі Григорія Сковороди, що синтезує античну й християнську традиції, вірші засвідчують один із актів містерії переображення – початок дороги до себе й до Бога, а вся його творчість зосереджена на осмисленні Святого Письма як на перспективі оновлення людини. І коли поет зазначає, що «Сад божественних пісень» проріс із зерен Святого Писання, то треба розуміти, що слова-зерна маркують і духовні пошуки людського, тобто Божого, в людині, і способи оприявлення цих пошуків.

У загальному плані поезію Григорія Сковороди як розмову з Богом визначають роздуми над життям і смертю, переживання духовних аналогій з Народженням, Хрещенням, Хресною Дорогою і Воскресінням Ісуса Христа. Наголошуючи на символічному сенсі Святого Письма, поет засвідчує розкіш «почивання у Слові», що є для нього джерелом натхнення, подиву й знаком наближення до Божественного.

Першу пісню Сковороди, яка «проростає» зі слів «Блажені непорочні, в путь ходящі в законъ Господни» (Сковорода, 2010: 51–52), можна вважати його життєвою і творчою програмою, особливо, якщо орієнтуватися на повний зміст псалма, що починається цими

словами («Щасливі ті, що їх дорога бездоганна, що ходять за Господнім законом» (Пс. 119 (118): 1, 2), а також на його назву – «Хвала законові Господньому». Складний характер інтертекстуальності зумовлює подвійне співвідношення біблійного висловлювання й авторського тексту, що впливає з нього, і проєкції всього тексту, до якого належить це висловлювання, не лише на вірші «Саду божественних пісень», але й на життєві засади «садівника».

Розгорнутість мовленнєвої структури, репрезентативна («Боїться народ сойти гнить во гроб»), виражальна («Не боїться совість чиста нижче перуна огниста, ни!»), вокативна («Христе, жизнь моя, умерый за мя»!) функції мови підкреслюють наростання мотиву особистої есхатології – «Должен был тебѣ начатки/ Лѣт моих даю остатки». Образ «останніх літ», що повторюється в інших текстах, означає завжди те саме: до кінця бути Людиною – «в Травѣ и Тѣни» своїй шукати й берегти Бога [Сковорода, 2010: 256]. Тут поетові важливо наголосити, що стан блаженства доступний кожному, хто йде до Бога своєю дорогою:

*А как от грѣхов воскресну, как одѣну плоть небесну,
Ты в мнѣ, я в тебѣ вселюся,
Сладости той насыщуся,
С тобою в бесѣдѣ, с тобою в совѣтѣ,
Как дня заход, как утра всход.
О! се златыхъ вѣк лѣт!* [Сковорода, 2010: 52].

На відміну від «народу», що боїться «зійти в гріб», Сковорода трактує смерть як можливість з'єднатися з Богом, солідаризуючись із старозавітнім поетом в тому, що боятися треба лише Божих прилюдів і Божого слова – (Пс. 119:120, 161).

Перша пісня Сковороди засвідчує і безпосередність звертання до Адресата, і опосередкованість таких звертань – не лише через біблійний інтертекст, але також і через інтертекст античності, адаптований християнською традицією. Власне, «Сад божественних пісень» в пориві «Хвали законові Господньому» єднає біблійне джерело з античними джерелами, що засвідчує інтерпретація теми смерті впродовж розгортання всього ліричного сюжету – від першого вірша до останнього, де чільним представником античного досвіду виступає «християнізований Епікур» (Пилип'юк, 2008: 199).

У контексті традиції, за якою прикінцева частина барокової композиції ставала «замкненням тієї ж матерії», останній рядок

тридцятій пісні стає своєрідним кодом, що дозволяє увійти до «Саду божественних пісень» так, як хоче цього автор, отже, почути й зрозуміти його наміри. Традиційне звертання до читача трансформовано в авторський заклик сповідувати Господній Закон. Репрезентативна («*Оснь нам проходит, а весна прошла...*») й виражальна («*Ах отвержем печали! Ах вѣк наш краткій, малый*») функції мовлення переходять в характерну для метафізики резолюцію, спроектовану особисто на себе:

Жив Бог милосердый, я его люблю.

Он мнѣ камень твердый, сладко грусть терплю.

Он жив не умирая, живет же с ним живая.

Моя и душа.

А кому он не служит, пуцай тот бѣдный тужит,

Прямой сирота (Сковорода, 2010: 85).

І цей особистий досвід поет адресує кожному, хто прагне втіхи і радості – *Хочеш ли жить в сласти? Не завидь нигдѣ.// Будь сыт з малой части, не убоися вездѣ* (Сковорода, 2010: 85), – а більше чи менше відчитувані античні алюзії завершує легітимізацією імені Епікура:

Плюнь на гробныя прахи и на дѣтскія страхи:

Покой смерть, не вред.

Так жывал афинеийскій, так жывал и еврейскій

Епикур Христос (Сазонова, 1987: 85).

Образ Епікура / Христа є тим прикладом барокового «концепту», що «відзеркалює еллінську ідею «автаркії», тобто незалежності «щодо світу» (Ушкалов 2014: 76), і творчої незалежності так само. Коли ж розглядати цей образ в ширшому сквородинському контексті, то виникає можливість зауважити, що справді до слова-імені може бути зредукована вся онтологія, вся цілість філософської думки (Мануссакіс, 2013: 98) Сковороди, засвідчуючи, що в дискурсі метафізики, у способі «розуміння сущого й обходження з ним», поет стає для філософа «рівноправним партнером» (Мругальський, 2006: 341), а вірш – варіантом відповіді на «останнє» питання: щоб не боятися смерті, треба жити не умираючи, отже, так, як живе Христос.

Власне, якщо в такому загальному плані говорити про «програмовість» «Саду божественних пісень», то ця функція поширюється

на першу віршову тріаду. Зокрема біблійне зерно другої пісні – *«По земль ходяще, обращеніе имаы на небесѣх»*, – символізує сенс поетичного покликання та підпорядкування йому всього життєвого порядку. «Презумпція неосягненности» Божого Промислу як традиційне джерело риторики стає джерелом людських можливостей, тобто джерелом сповнення.

Про потребу підійматися над щоденністю Сковорода розмірковує не раз, наприклад, у розмові *«Про душевний світ»*, де поруч зі словами апостола Павла, що стали «зерном» для другої пісні, звучать інші поради, як оминуту *«непостоянную Тлѣнности своей воду»* (Сковорода, 2010: 528). І бажання споглядати духовні вершини не лише поглиблює розрізнення між людиною і Богом – *«Кто может взойти на Небо? Разве сошедый с Небесе»*; *«Кто даст мнѣ Крыль?»* – (Сковорода, 2010: 528), але й уможливує рух назустріч.

Вірш, єднаючи особисту інтелектуальну постанову з ліричним переживанням, стає знаком дороги-переходу *«в Невидимая и Горная мудрствовать»* і послідовного досягнення мети – *«Убѣгал, убѣгаю и убѣжал за Предводительством Господа моего всѣх житейских Препятствій и плотских вождельній»* (Сковорода, 2010: 529), – і зберігає моменти сходження вгору, неможливого поза Божою допомогою, отже, поза відчуттям Божественности руху:

*Остав, о дух мой вскорѣ всѣ земляныи мѣста!
Взойди, дух мой, на горы, де правда живет Свята,
Гдѣ покой, тишина от вѣчных царствуетъ лѣтъ.
Гдѣ блещит та страна, в коей неприступный свѣтъ*
(Сковорода, 2010: 52).

Інципіти наступних строф – *«Остав земны печали! и суетность мірскихъ дѣл»*; *«Се силоамски воды! омый скверну от очес»*; *«Душа наша тѣлесным не может довольна быть»*; *«Кинь весь мір сей прескверный. Он-то точь есть темный ад»*; *«Спѣши ж во вѣчну радость крыльми умными отсель»* – це водночас і варіації першого рядка (*«Оставь, о дух мой, вскорѣ всѣ земляныи мѣста!»*), і ступені очищення та оновлення радості, що провадять до Того, Хто зійшов з небес, отже, йде назустріч:

*О треблаженна стать! всего паче словесе.
Кто в свой ум может взять? развѣ сшедый с небес*
(Сковорода, 2010: 53).

Настрій благодати й вдячності опановує поета у третій пісні. Весна як аналогія людської душі, що перемогла смертний гріх, відігнала печаль, стала Божим градом і Божим садом – *«Всегда сей сад даст цвѣты, всегда сей сад даст плоды./Всегда весною там цвѣтет. И лист его не падет»* – викликає глибоке духовне зізнання:

*О божє мой, ты мнѣ – град! О божє мой, ты мнѣ – сад!
Невинность мнѣ – то цвѣты, любовь и мир – то плоды.*

*Душа моя есть верба, а ты еси ей вода.
Питай мене в сей водѣ, утѣшь мене в сей бѣдѣ*
(Сковорода, 2010: 54).

Щоб осягнути глибину цього зізнання, треба зауважити, що Пісня – 3 проростає на парафразі двох цитат зі Старого Заповіту: «Нехай земля зростить рослини: траву, що розсіває насіння, і плодови дерева, що родять плоди з насінням, за їхнім родом на землі» (Буття, 1:11) і «немов трава, квітнутимуть ваші кості» (Ісаїя, 66:14). Сполучник *«сирѣчь»* у контексті Сковороди – *«Прорасти земля быліє травное»*. **Сирѣчь:** *«Кости твоя прозябнут, яко трава, и разбоѣют»* – стає знаком тотожності й аналогії у співдії Божого й людського. Як відповідь любові на Любов, третя пісня відкриває перспективу народження «духа свободи» (Сковорода, 2010: 54), що починається з Різдва – сповнення Божої обітниці.

У центрі «Саду божественних пісень» – образ Ісуса Христа, справжній Бог і справжня людина. Наступні дві тріади пісень – 4, 5, 6, і 7, 8, 9 – пов'язані з дивною і преславною таїною *«вертену замість небес»* (Сковорода, 2010: 55), з тією першою видимою зміною, що настає в часі Христового Хрещення, з Воскресінням і Сходженням Святого Духа.

А тому, що розмови з Богом потребують особливої ситуації й особливих слів, мовленнєвість віршованого тексту спрямована на «наслідування» чи «вдавання» мовленнєвої реальності (Шари-Мативецька, 2006, 243) лише настільки, наскільки мова поета, якому, як Сковороді, залежить на визнанні божественної реальності, спроможна переконати в існуванні цієї реальності. Бажання вимовити невимовне, сказати так, щоб у словах приховалося неказане (Батіста, 2010: 12], – це той момент дії Небесної Премудрости, що уможливорює відповідність наміру та його втілення, «сутности й існування, акту й потенції» (Батіста, 2010: 222). І попри те, що мовленнєвість метафізичної поезії

досліджена ще менше, ніж всякої іншої, її функція, без сумніву, спрямована на оприявлення сутності буття. А міметичний аспект тут виявляє себе насамперед в опосередкованості авторського тексту біблійною традицією й традицією її передання, про що так чи інакше свідчить кожен з віршів «Саду божественних пісень», а зокрема шоста пісня як спонука і супровід, єдність слова і руху в оновленні хрестоматійної картини Ісусового Хрещення:

*Вонми небо и земля! нынѣ ужаснися.
Море безднами всѣма согласно двигнися.
И ты, быстротекущий, возвратися, Йордане.
Прійди скоро крестити Христа Йоанне!*
(Сковорода, 2010: 56).

Однак, незважаючи на зв'язок з традицією, на її невдаване наслідування, молитовні заклики до неба й землі, до моря, до Йордану – це той мовленнєвий чинник, який поза межами вірша не діє (Шари-Мативецька, 2006: 245), ставши не просто реальністю літературної форми, у якій, немов у мушлі («мушлі спогадів» за Стусом), відлунує божественна подія для кожного, а особистою реальністю того, хто відкритий на цю подію, хто словами поета просить про «*росу і славу*» Христового Духа, щоб уникнути змійного потоку.

Насправді протистояння з акаліптичним змієм триває, потребуючи великої жертви. Сковорода розмірковує над цим не раз, наприклад, у «Книжечці о читанню Святого Письма» сказано, що Бог хоче «*положить и на наше сердце Имя и память Его. Сего ради низвел еси Его пред очи наши, одѣтаго в болваньющую кожу нашу, да прославиши у нас и Сына и тогожде Брата твоего, ниспосланного на Спасение наше. Но мы не угадали и, вмѣсто Его самаго, раздѣлили себѣ ризы Его по модѣ Пантефрѣевой жены*»» (Сковорода, 2010: 791).

Пісня – 7 проростає з новозаповітного – «*Воскресенію Христову. Из сего зерна: Единонадесять ученицы идоша в Галилею на гору, амо же повелѣ им Иисус. Пасха!*», а окремі строфи дають можливість зауважити, що у ній, немов наново, звучать мотиви третьої пісні:

*Зерно пшенично в нивах естли согніет,
Внѣшность естли нежива, нов плод внутрь цвѣтет.
За один старый клас
В грядущий лѣтний час сторичный даст плод*
(Сковорода, 2010: 57).

Тепер єдність старозаповітніх і новозавітніх слів переходить через людську душу, прояснює глибину сенсу смерти заради життя. У контексті буттєвої парадигми вибір «зерна» тотожний до вибору дороги учнів-апостолів:

*Сраспи моє ти тѣло, спризводи на крест;
Пусть буду звнѣ не цѣлой, даби внутрь воскрес.
Пусть внѣшний мой изсхнет,
Да новий внутрь цвѣтет; се смерть животна*
(Сковорода, 2010: 57).

Стриманість, з якою передано терпіння розп'ятого Ісуса, зумовлена глибиною співпереживання, відчуттям особистої близькості, усвідомленням, що Він помирає заради тебе. Власне, це та ситуація, коли відповідати можна «лише любов'ю і спокійним перенесенням страждань і смерті» (Каспер, 2008: 251].

З погляду пасійної української традиції восьма пісня «Воскресенію Христову» засвідчує особливу редуційність і стислість події відкуплення, що випливає з її одиничності, адресованості кожному одному від Одного. І переживаючи Христові передсмертні муки, поет говорить від Його і свого імені:

*Объяли вокруг мя раны смертоносны.
Адовы бѣды обошли незносны.
Найде страх и тма. Ах година люта!
Злая минута!*

*Бодет утробу терн бользни твердый
Скорбна душа мнѣ, скорбна даже к смерти.
Ах хто мя от сего часа избавит?*

Кто мя исправит?(Сковорода, 2010: 58).

Так, якогось разу сходження вгору завершується хресною дорогою. Близькість вимагає присутності. І «зерна» цієї пісні – «О! о! Бжжте на горы!» (Захарія). «Востани, спяй». «Покой даст Бог на горѣ сей» – безпосередніше, ніж завжди, визначають алгоритм дії – бути там і серед тих, які не відступилися:

*Я на Голгофу поскорю, поспѣю.
Там висит врач мой меж двою злодѣю.*

Се Іоанн здѣ при крестѣ рыдает!

Крест лобызает (Сковорода, 2010: 58).

Очевидно таких, які залишилися й не зрадили, завжди менше. І якщо Різдво Божої дитина означає народження «*Духа свободи все-редині нас*», то дія Духа Святого проявляється в тому, щоб зберегти «вольность» як головну особисту міру життя:

*Ты, святыи Боже и вѣков творец,
Утверди сіе, что сам создал.
При тебѣ может все в благій конец
Так попасти, как к магниту сталь.
Аще ж не право зрит мое око,
Ты мене, Отче, настави здѣсь.
Ты людских видиши, сидяи высоко,
Разных толь мнѣній безцетну смѣсь*
(Сковорода, 2010: 59).

Мотивом про «*безцетну смѣсь*» людських бажань і намірів – у ній-бо ховається той, що «*нам в прах мысль сѣчет*», – завершується дев'ята пісня, стверджуючи, що найпідступніше зло спрямоване проти людського мислення як проти основи буття.

Вірші Сковороди при вчитуванні неначе покидають свою писемно-знакову (*обетшалую*) форму і стають видінням. Очевидно, щось подібне можна відчутти, читаючи інших авторів. Однак є, принаймні, два моменти, які, напевне, зумовлюють це явище в його тексті: по-перше, емблематичний характер барокового мислення, в якому художній образ, незважаючи на аналогію з реальною, видимою дійсністю, залишається абстракцією, апелює до невидимого; по-друге, позиція поета, який, промовляючи, озброєний словом, немов мечем, пильнує за рухом істини.

Намарність людської потуги, що ігнорує божественну дійсність, у десятій пісні, і нагадування поета (*А мнѣ одна только в свѣтѣ дума. Как бы умерти мнѣ не без ума*), «цей феномен систематичних повторів, що перекриває собою повсякдення» (Райнгарт, 2006: 40), це наголошення на досвіді, який існує, попри те, що люди не хочуть його знати, виказує певне відчуття самотності того, хто стоїть на сторожі. Тут уже не Епікур, а Горацій – найближчий співбесідник Сковороди (Ушкалов, 1997: 40–41). У переліку явищ і ознак, емоційних станів і бажань, у характерній називності й вказівності

єднаються духовні візії, поетична уява й безпосередні переживання. І знову домінує характерна для метафізики резолюція: автор «справджує суще, цю вкрай крихку дійсність, яка завжди є під загрозою вихору ніщо, прив'язуючи її знову до певности буття, яке є *actus*, найчистішим актом субстанції, перед тим, як стане інтуїцією чи судженням нашого розуму» (Батіста, 2010: 256).

Попри все, зміни тривають – їх бачить той, хто йде Христовими слідами, хто розрізняє проєкцію його образу на всьому видимому світі, щоб стати співучасником Христової жертви в боротьбі зі звірами відчаю й печалі. У такі хвилини, майже періодично, за якимось внутрішнім ритмом, з'являються втішні картини «земного раю» – поля, чисті потоки, кучеряві ліси, жайворонки і «*жовтобока*» пташка. Тоді під небесним склепінням українського світу знову відлунюють голоси «легендарної античної Петри».

Однак ніщо не перекидає основної мети – наслідування Христа. І коли вже не «*единонадесятъ ученици*», а той, що залишився з-поміж них, нагадує після свого звільнення: «*Почи Бог в день седмый*» і «*Аще внийдут у мій покой*», – слова, з яких проростає Пісня – 15, настає апостольська місія поета – побачити й показати в образі спочилого Господа – «престол благодаті» (Посл. Ап.4: 4–5, 4–14):

*Лежиши во гробѣ, праздуєши субботу
По трудахъ тяжкихъ, по кривавомъ поту.
Князь никоихъ дѣл в тебѣ не имѣет,
Князь сего міра, что всѣми владѣет.
О неслыханны се слѣды!
О новый роде побѣды!
О сыне Давидов! (Сковорода, 2010:)*

Глибоке відчуття людинності Бога, аналогія між Богом і людиною викликає ще одну аналогію: як Бог переміг світ своїм стражданням, так і людина може перемогти і спочити «*по трудахъ тяжкихъ*». Але, щоб «увійти у Божий відпочинок», щоб здобути «нову» перемогу, подолавши смерть, треба почути, як кличе Бог:

*Сыне Давидов! Лазаря воззававый,
Из мудростей земныхъ, до небесной славы.
Убій тѣлесну и во мнѣ работу.
Даждь мнѣ с тобою праздновать Субботу.
Даждь мнѣ ходить в твои слѣды.*

*Даждь новый род сей побѣды.
О сыне Давидов! (Сковорода, 2010:).*

Так, «превага голосу служить оприсутненню сенсу, перетворенню його на щось вловиме і доступне» (Мругальський, 2006: 345). Риторика «Саду божественних пісень» – проголошення, усвідомлення й подиву просвітлена якоюсь особливою ліричною самототожністю, певністю, відчуттям переваги, вибраності, що походить найперше з усвідомлення особистого «нового народження», з пересвідчення у взаємності Божої любові, а також і з відповідальності перед Тим, від Кого прийшла. Вслухатися в Божі Слова і в Його мовчання – це спосіб духовного росту, що знаходить відображення у вірші, у промовленні невимовного, у дотику божественної дійсності, що зіцлює і раниць розумінням сущого. І коли поет зауважує веселку на небі – «*Прошла вся гроза, радостна дуга сіяє*» – то перейнятий проминанням «*мірського вѣтра*» (Сковорода, 2010: 67) сприймає знак заповіту між Богом і людиною як адресований особисто йому.

В «архітектурі» «мисленного» саду Сковороди помітні і окремі тематичні групи, і зв'язок між ними, що тримається на основі взаємного відображення. Попри те, що такий зв'язок характерний для барокової композиції загалом, у «Саду божественних пісень» він є особливо промовистим: одне відбивається в іншому завдяки єдиній сутності буття, що породжує дійсність в її образних еквівалентах. І те, що, на перший погляд, сприймається як повторення чи варіація попереднього мотиву, насправді стосується прихованих аналогій, що пробиваються крізь внутрішній ритм мовленнєвості послідовною зміною мотивів. У цьому плані з'являється відчуття «числової» симетрії та водночас «барокової» відкритості до «прикладів», коли вірші, присвячені названим особам, можна сприйняти як протиставлення до суєти світу, що зрівноважує його божественну гармонію перетином біблійної й античної топоніміки (Шевчук, 2010: 240). Власне, тут знову відлунює античність своєю панегіричною тональністю, коли одне й те саме – і Афіни, і Рим можуть бути як землею, так і небом, «уособлюючи водночас силу і слабкість високої цивілізації» (Сковорода, 2010: 241).

Отже, розмова поета з Богом, у сенсі Сковороди, – це блаженний стан відкритості на Боже Слово, «*тайно ко всѣм нам внутрь гремящее*» (Сковорода, 2010: 217), духовне навернення, своєрідна «обернена перспектива», завдяки якій сутність буття постає у людському слові і в людському серці зниканням відстані між небесним і земним, щоб стати пам'яттю покликання й свободи.

Література

1. Архімандрит Джон Пантелеймон Мануссакіс (2013). Бог після метафізики. Теологічна естетика. *Філософська думка*. Спецвипуск Sententiae IV. С. 98–117.
2. Бартоліні Марія Грація. (2017). Пізнай самого себе. Неоплатонічні джерела в творчості Г.С. Сковороди. Пер. з італійської. Київ: Академперіодика.
3. Величковський Іван. (1972). Зшиток I. Твори. Київ: Наукова думка. С. 89–91.
4. Elizabet von Erdmann. (2005). Unähnliche Ähnlichkeit. Die Onto-Poetik des ukrainischen Philosophen Hryhorij Skovoroda (1722–1794). Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag.
5. Кант І. (2004). Прологемени до кожної майбутньої метафізики, яка може виступати як наука. Пер. за редакцією професора Івана Мірчука. Мюнхен: Український вільний університет.
6. Каспер В. (2008). Ісус Христос. Пер. з нім. Наталя Вельбовець. Київ: Дух і Літера.
7. Козеллек Р. (2006). Часові пласти. Пер. з нім. Володимир Швед. Київ: Дух і Літера.
8. Льюфінк Нооберт. Розуміння Священного Писання. *Слово живе й діяльне*. Львів: Видавництво УКУ. С. 305–333.
9. Мондін Баттіста. (2010). Онтологія і метафізика. Пер. з італ. Богдан Завідняк. Львів: Місіонер.
10. Мругальський М. (2006). Деконструкція-постструктуралізм-деконструктивізм. *Література. Теорія. Методологія*. Упоряд. і наукова редакція Данути Уліцької. Пер. з польс. Сергій Яковенко. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». С. 333–371.
11. Пилип'юк Н. (2008). Християнські епікурейці пізнього бароко: Ендрю Марвел (Andrew Marvell) і Григорій Сковорода. *Київська Академія*. Випуск 6. С. 182–199.
12. Сазонова Л. (1987). Жанр «вертоградів» у східнослов'янському літературному барокко. *Українське літературне барокко*. Київ: Наукова думка. С. 76–109.
13. Сковорода Г. (2010). Повна академічна збірка творів /За редакцією проф. Леоніда Ушкалова. Харків: Майдан.
14. Сулима М. (2007). Григорій Сковорода взимку. *Григорій Сковорода – духовний орієнтир для сучасності*. У 2-х книгах. Книга 1. Київ: Міленіум. С. 228–233.
15. Ушкалов Л. (1997). Григорій Сковорода і античність. Харків: Знання.
16. Ушкалов Л. (2014). Література і філософія: доба українського бароко. Харків: Майдан.

17. Шари-Мативецька Е. (2006). Мовлення і література. *Література. Теорія. Методологія*. Упоряд. і наукова редакція Данути Уліцької. Пер. з польс. Сергій Яковенко. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». С. 235–271.
18. Шевчук Т. (2010). На перехресті епох: антична література у творчості Григорія Сковороди. Ізмаїл: СМІЛ.

References

1. Arkhimandryt Dzhon Panteleimon, Manussakis (2013). Boh pislia metafizyky. Teolohichna estetyka [God after metaphysics. Theological aesthetics]. *Filosofska dumka*. Spetsvypusk Sententiae IV. S.98–117. [in Ukrainian]
2. Bartolini, Mariia Gratsiia. (2017). *Piznai samoho sebe. Neoplatonichni dzherela v tvorchosti H.S. Skovorody*. [Get to know yourself. Neoplatonic sources in H.S. Skovoroda's works]. Per. z italiiskoi. Kyiv: Akademperiodyka. [in Ukrainian]
3. Velychkovskyi, Ivan. (1972). *Zshytok I. Tvory*. [Notebook I. Works]. Kyiv: Naukova dumka. S.89–91. [in Ukrainian]
4. Elizabet von, Erdmann. (2005). *Unähnliche Ähnlichkeit. Die Onto-Poetik des ukrainischen Philosophen Hryhorij Skovoroda (1722–1794)* [Dissimilar similarity. The Onto-Poetics of the Ukrainian philosopher Hryhorii Skovoroda (1722–1794)]. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag. [in German]
5. Kant, I. (2004). *Prolegomeny do kozhnoi maibutnoi metafizyky, yaka mozhe vystupaty yak nauka*. [Prolegomena to every future metaphysics that can act as a science]. Per. za redaktsiieiu profesora Ivana Mirchuka. Miunkhen: Ukrainskyi vilnyi universytet. [in Ukrainian]
6. Kasper, V. (2008). *Isus Khrystos*. [Jesus Christ.]. Per. z nim. Natalia Velbovets. Kyiv: Dukh i Litera. [in Ukrainian]
7. Kozellek, R. (2006). *Chasovi plasty*. [Time layers]. Per. z nim. Volodymyr Shved. Kyiv: Dukh i Litera. [in Ukrainian]
8. Lofink, N. Rozuminnia Sviashchennoho Pysannia [Understanding the Scriptures]. *Slovo zhyve y diialne*. Lviv: Vydavnytstvo UKU. S. 305–333. [in Ukrainian]
9. Mondin, Battista. (2010). *Ontolohiia i metafizyka* [Ontology and metaphysics]. Per.z ital. Bohdan Zavidniak. Lviv: Misioner. [in Ukrainian]
10. Mrugalskyi, M. (2006). Dekonstruksiia-poststrukturalizm-dekonstruktyvizm [Deconstruction-poststructuralism-deconstructivism]. *Literatura. Teoriia. Metodolohiia*. Uporiad. i naukova redaktsiia Danuty Ulitskoi. Per. z pols. Serhii Yakovenko. Kyiv: Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia». S. 333–371. [in Ukrainian]
11. Pylypiuk, N. (2008). Khrystyianski epikureitsi piznoho baroko: Endriu Marvel (Andrew Marvell) i Hryhorii Skovoroda [Late Baroque Christian

- Epicureans: Andrew Marvell and Hryhorii Skovoroda]. *Kyivska Akademiia*. Vypusk 6. S.182–199. [in Ukrainian]
12. Sazonova, L. (1987). Zhanr «vertohradiv» u skhidnoslovianskomu literaturnomu barokko [The genre of "gardens" in the East Slavic literary Baroque]. *Ukrainske literaturne barokko*. Kyiv: Naukova dumka. S. 76–109. [in Ukrainian]
 13. Skovoroda, H. (2010). *Povna akademichna zbirka tvoriv* [Complete academic collection of works] / Za redaktsiieiu prof. Leonida Ushkalova. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
 14. Sulyma, M. (2007). Hryhorii Skovoroda vzymku [Hryhorii Skovoroda in winter]. *Hryhorii Skovoroda – dukhovnyi oriiientyr dlia suchasnosti*. U 2-kh knyakh. Knyha 1. Kyiv: Milenium. S. 228–233. [in Ukrainian]
 15. Ushkalov, L. (1997). *Hryhorii Skovoroda i antychnist* [Hryhorii Skovoroda and Ancient Greek and Roman culture]. Kharkiv: Znannia. [in Ukrainian]
 16. Ushkalov, L. (2014). *Literatura i filosofii: doba ukrainskoho baroko* [Literature and philosophy: The epoch of Ukrainian Baroque]. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
 17. Shary-Matyvetska, E. (2006). Movlennia i literatura [Speech and literature]. *Literatura. Teorii. Metodolohii*. Uporiad. i naukova redaktsiia Danuty Ulitskoi. Per. z pols. Serhii Yakovenko. Kyiv: Vydavnychi dim «Kyievo-Mohylianska akademiia». C. 235–271. [in Ukrainian]
 18. Shevchuk, T. (2010). Na perekhresti epokh: antychna literatura u tvorchosti Hryhoriia Skovorody [At the Crossroads of Epochs: Ancient Greek and Roman Literature in the Works of Hryhorii Skovoroda]. Izmail: SMYL. [in Ukrainian]

Архиєпископ Ігор Ісіченко

ORCID: 0000-0003-3270-104X

ТОПОС ПОЛУМ'Я В ПОЕТИЧНОМУ КОДІ «САДУ БОЖЕСТВЕННЫХ ПЪСНЕЙ» ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

Студія присвячена одному з важливих аспектів аналізу художньої мови збірки віршів Григорія Сковороди «Сад божественних пісень». Світ образів цієї збірки розглядається як структурна цілість, що відображає вчення Григорія Сковороди про «три світи». Художній простір збірки творить екологічну замкнену систему зі своєю власною структурою й чітко виписаними параметрами. Для втілення авторського задуму в семіотичну даність поет звертається до вчення середньовічної натурфілософії про чотири базові елементи видимого світу: земля, вода, повітря, вогонь. Топос вогню формується на взаємодії античного вчення про стихію вогню та біблійної семіотики. Есхатологічний зміст цього образу сполучається з вогнем теофанії – видимого явлення Бога. Ці функції реалізуються в піснях 1, 2, 4, 7, 8, 11, 19, 20.

Ключові слова: Григорій Сковорода, топос, архетип, вірші, бароко, стихії, вогонь, структура.

Ihor Isichenko, Archbishop. FLAME TOPOS IN THE POETIC CODE OF "THE GARDEN OF DIVINE SONGS" BY HRYHORII SKOVORODA

The article deals with one of the important aspects of analyzing the poetic code of the collection of verses "The Garden of Divine Songs" by Hryhorii Skovoroda. The world of images in this collection is seen as a structural entity that reflects Hryhorii Skovoroda's doctrine of the "three worlds". The collection's artistic space creates an ecologically closed system with its own structure and clearly defined parameters. To convey the author's idea and incorporate it into the given semiotic system, the poet draws on the teaching of medieval natural philosophy about the four basic elements of the visible world, namely earth, water, air, and fire. The topos (traditional image) of fire is based on the interaction of the ancient doctrine of the fire element and biblical semiotics. The eschatological meaning of this image is combined with the fire of theophany – the visible manifestation of God.

Fire in song 1 is a formidable component of the eschatological perspective, *the unquenchable fire* burning in the land of suffering. Flames in song 2 are part of the overall picture of the ascending movement of the soul to the sky. The providential motif of the burning bush is represented in song 4. Fire becomes a symbol of the incarnated Son of God. The semantic richness of the flame image increases in song 7 due to the combination of Passion and Easter contexts. Song 8 reveals another connotation of the flame image: the pernicious fire of sinful passions. In song 10 death is compared with a relentless fire. In song 11, the inner world of a passionate person becomes a fiery abyss. And in song 19 the topos of fire determines the purifying power of the redemptive mission of Jesus Christ. In song 20 the alterlife is portrayed as the city of Zoar, inaccessible to the crushing fire. The fire topos is antinomic. Fire is both devastating and creative at the same time, it can clear space of dirt and cause unbearable suffering. This antinomy fits perfectly into the discursive strategy of “The Garden of Divine Songs,” which is a collection of harmonious and rebellious verses.

Key words: Hryhorii Skovoroda, topos, archetype, poems, Baroque, elements, fire, structure.

Вступ

У своєму фантастичному бойовику «П'ятий елемент» (The Fifth Element; 1997) Люк Бессон нагадав стародавню теорію чотирьох стихій, що становлять основу видимого світу, його базові елементи. Це земля, вода, повітря і вогонь. Правда, режисер долучив до них красуню Лілу, наділивши її рятівними функціями «п'ятого елемента» (П'ятий елемент, 1997).

За дві з половиною тисячі років до Бессона сицилієць Емпедокл (Εμπεδοκλῆς ο Ακράγαντινός; бл. 494 – бл. 434) у поемі «Про природу» проголосив чотири стихії – земля, вода, повітря і вогонь – «коренями всіх речей». Наділені властивостями любові та ворожнечі, ці стихії приводяться в рух завдяки їхнім протилежностям (Ellegu Leonard William, 1907; The Poem, 2001) Геракліт (Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος; бл. 535 – бл. 475) виділяв із усіх стихій вогонь, стверджуючи: «Цей світ, однаковий для всіх, жоден із богів і жодна людина не створили, але він завжди був і є, і буде колись живим вогнем, розпаленим у відповідній мірі і в належній мірі погашеним» (Patrick G.T.W., 1889: 88–89).

Платон і Аристотель розвинули вчення про стихії. Саме в Платона з'являється «п'ятий елемент» – креативна сила, використана Богом (Татаркевич Владислав, 1997: 108–109). Аристотель шукає в стихіях поєднання первісних якостей: тепла, холоду, вологости і сухости (Аристотель, 1991: 350–360). «П'ятий елемент» у нього – це ефір.

Пізнiше Зeнoн і Клеaнф вивeдуть eтимoлoгiю слoвa «eфiр» (αἰθήρ) вiд «αἴθεω» (горіти, пaлaти) й визнaвaтимуть його зa твopчий вoгoнь, який дaрує всьoму буття (Тaтaркeвич Влaдислaв, 1997: 152–157).

Стaрoдaвній Ізрaїль, нaпeвнo, пoдiляв тeopію чoтирьoх стихiй, aлe був чужий oбoжнeння вoгню. Вoгoнь був для ньoгo знaкoм, щo визнaчaв вiхи нa шляху дo Бoгa (Слoвник, 1996: 160) пpийняття Аврaaмoвoї жeртви (Бут. 15: 17), знaк Бoжoї пpисутнoсти нa Синaйськiй гoрi в пaлaючoму кyщi (Вих. 3: 2–4: 17) тa в poзмoві з Мoйсeєм (Вих. 19: 18), у Дaнiїлoвoму видiннi (Дaн. 7: 9–10), у пiднeсeннi Іллі нa нeбo (3 Цap. 2: 11). Вoгoнь oчищує і пeрeтвopює, cимбoлiзує вceпeрeмoжнe гopіння дyxa, нaбyвaє eсxaтoлoгiчнoгo знaчeння, фopмyючи yявлeння пpo мaйбyтній cуд «y пoлyм 'ї вoгню» (Іc. 66: 15). A щe вoгoнь тpaнcфopмyєтьcя в пpopoчe слoвo, твopячи нoвy вepбaльнy пepcпeктивy. Дap слoвo Іcaя oдepжyє чepeз дoтик дo його yст вoгнeннoю жapинoю з жeртoвникa (Іcaя 6: 6).

Християнськe бaчeння вoгню cпoлyчaє eсxaтoлoгiчний змiст цьoгo oбpазy з вoгнeм тeoфaнiї – видимoгo явлeння Бoгa. Іoaн Хpиститeль пoпepeджaє, щo Вiдкyпитeль «хpиститимe Дyxoм Свaтим і вoгнeм» (Мт. 3: 11). A вжe пoтiм сaм Хpистoc зaявляє yчням: «Я пpийшoв вoгoнь кинyти нa зeмлю; і як жe Я пpaгнy, щoб вiн yжe poзгopівcя!» (Лк. 12: 49). Кoли ж нaрeштi aпoстoльськa гpoмaдa дiстaє блaгoдaтний дap П'ятдeсятницi, тo cхoджeння Свaтoгo Дyxa oпpиявнюєтьcя y вигляді вoгняних язикiв: «І з'явилиcя їм пoдiлeні язики, нaчe вoгняні, і oсiли нa кoжнoгo з них» (Дiян. 2: 3). Гoтyючи пpичacникiв дo євxapистiї, Схiднa Цepквa рaдить пoвтopювaти cтиxi: «Кoли хoчeш, чoлoвiчe, їcти Тiлo Влaдики, Зi cтpaxoм пpистyпи, щoб нe oпaлитися: бo вoнo – вoгoнь» (Лiтyргiкoн, 2005: 158). Сaкpaмeнтaльний cтpижeнь життя християнинa iнтepпpетyєтьcя влacнe як oчищyвaльнe єднaння з блaгoдaтним вoгнeм П'ятдeсятницi, пoвcякчacнe твopeння нoвoї рeaльнoстi чepeз oнтoлoгiчнe пpecyщecтвeлeння твopіння.

Резyльтaти дoслiджeння

Сepeдньoвiчнa нaтyрфiлocoфiя cпpийнялa й впpовaдилa в aкaдeмiчнy кyльтyрy християнськoї Євpoпи вчeння пpo чoтиpи бaзoвi eлeмeнти видимoгo cвiтy. В Києвo-Мoгилянськiй aкaдeмiї eпoxи Гpигopія Скoвopoди пpofecopи фiлocoфiї aпeлювaли дo aристoтeлeвих витoкiв цiєї дoктpини (Пpoкoпoвич фeoфaн, 1980: 365–435). Aлe, яcнa рiч, cтиxiї вистyпaють лишe yрeчeвлeнням кpeaтивнoї cили

Творця, втіленої в Слові, бо «Усе через Нього постало, і без Нього не постало нічого з того, що постало» (Ін. 1: 3).

Ця всеосяжна креативна сила захоплювала Сковороду. Звертаючись на початку трактату «Діалог, имя ему – потоп зміин» (1791) до Михайла Ковалинського, він у патетичному запалі перефразовує тринітарну нараду з Книги Буття (Бут. 1: 3) знаменною фразою «*Мы сотворим Свѣт получшій. Созиждем День веселѣйшій*» (Сковорода Григорій, 2010: 941), так активно визискуваною згодом фальсифікаторами філософії Сковороди. У світі, осяяному непроминущою присутністю Творця, Сковорода відкриває свою місію в царині творення символічного простору вербального дискурсу – того, що Людмила Софронова назвала була «четвертим світом філософа» (Софронова, 2002: 77–146).

У «Садѣ Божественныхъ пѣсней» Сковорода діє як деміург. Він творить свій словесний масив як екологічну замкнену систему зі своєю власною структурою й чітко виписаними просторовими параметрами. І коли біблійні епіграфи в його структуротворчому коді інтерпретуються як зерна з руки божественного Сівача (Мт. 13: 3–23) або ж параметри інтертекстуальної перспективи, то класичні чотири стихії виявляються зручними елементами для втілення віртуального світу в образну, семіотичну даність. Серед цих базових елементів *полум'я* знаходить широкий простір для реалізації свого архетипного потенціалу. Доречно нагадати, що в згаданому трактаті «Діалог, имя ему – потоп зміин» сам Сковорода оперує поняттям «*архитѣнос*» (Сковорода Григорій, 2010: 946) – зрештою, задовго до Карла Юнга (Carl Gustav Jung; 1875–1961) використовуваним ще Платоном на позначення осяжного розумом зразка (ἀρχή – початок і τόπος – знак) (Dominey Charles Kent, 1977: 155).

Вже в пісні 1 топос вогню виявляє свою багатозначність. Він входить у поетичний світ «Саду» як грізний складник есхатологічної перспективи – «огнь неугасный» (Сковорода Григорій, 2010: 51), що палає в країні страждань. Однак слідом за тим зауважується неприступність праведника для цього пекельного вогню: чисте сумління не боїться «*перуна огниста*», його власник «*огнем адским не жжется*» (Сковорода Григорій, 2010: 51). Вогонь – очевидно, вже вогонь земних пристрастей, що випереджає пекельне полум'я, – не розлучить із Богом того, хто пізнав солодкість чесного життя. Аж зрештою відбувається переведення топосу в інший семантичний вимір – теофанії (θεοφάνεια), безпосереднього явлення Бога. Автор шукає запоруки порятунку від вогню земних пристрастей у своєму

серці й благає Христа: «*Зажжи в нем Твой пламень*» (Сковорода Григорій, 2010: 52). Очевидно, йдеться про полум'я П'ятдесятниці – благодатне віяння Святого Духа (Діян. 2: 1–13), теозіс (θεωσις), обожествлення як переображення людини, її прилучення (причастя) до божественного життя через дію благодати (Мейендорф Йоанн, 2000: 288–293).

У пісні 2 полум'я стає складником загальної картини висхідного руху душі, її злету в небо: «*Пламень дрожит до гор, так дух наш к Богу взор рвет*» (Сковорода Григорій, 2010: 53).

Присвячена Різду Христовому пісня 4 актуалізує провіденційний мотив неопалимої купини (Вих. 3: 2–4:17) в його християнській інтерпретації – як провіщення непорочного зачаття й вседівства Марії. По-бароковому залюблений у парадоксах Сковорода невіддільний вогню кущ описує як легко займисте сіно: «*огнь сѣна не поपालеши*» (Сковорода Григорій, 2010: 55), розширюючи сферу конотацій коштом атрибутів вертепу з сіном у яслах – звичного атрибуту святої вечері (Воропай Олекса, 1958: 48). Вогонь же за логікою сюжету стає символом народженого Божого Сина – «*се наш пламень!*» (Сковорода Григорій, 2010: 55).

Серед воскресної символіки пісні 7 топос полум'я вводиться вже в сенсі жертвовної любови Христа до людини. «*Может ли мнѣ наскучить дивный племень сей?*» (Сковорода Григорій, 2010: 57) – риторично запитує автор. Семантична насиченість образу полум'я зростає завдяки поєднанню пасійного та пасхального контекстів. Знищуючи матерію, вогонь дарує довкіллю енергію. Смерть Ісуса на Голгофі обертається даром спасіння для людства.

Алегорія пекучої спраги, яка спонукає африканського оленя квапитися за порятунком до гірського джерела (пісня 8), виявляє цілком іншу конотацію полум'я – нищівний вогонь гріховних пристрастей, загасити який може лише сопричастя з відкупительною жертвою Месії. У пісні 28 свавільне життя людини постає розпаленою пекельною піччю, в якій ще за життя згорають усі добрі наміри: «*Воля наша – пещь нам ада*» (Сковорода Григорій, 2010: 82). Близька до неї інша семантична парадигма, відображена в пісні 10, де смерть уподібнюється до безжальної пожежі: «*Все жереш так, как солому пожар*» (Сковорода Григорій, 2010: 60).

Вогненною безоднею постає внутрішній світ пристрасної людини в пісні 11. Поетична гра набуває характеру парадоксу – безмежжя «огненного стана» людських пристрастей вміщується в мініатюрній краплині тілесного ества, з якої, однак, «*жар горший всталь*»

(Сковорода Григорій, 2010: 61). А в пісні 20 непорочне й невинне життя зображуються як неприступне місто Сигор (алюзія до міста втечі Лота зі знищеного полум'яним дощем Содому: Бут. 19: 22–23), що не боїться бомб – *«всегда цѣл и не горѣл»* (Сковорода Григорій, 2010: 71). Ідесь на далекій периферії семантичного поля топоса вогню з'являється полуденна спека (*«вар полуденный»*), здатна опалити подорожнього й завадити Гервасієві Якубовичу в його мандрах (Сковорода Григорій, 2010: 77).

Натомість у пісні 19 топос вогню, прихований за його атрибутами – блискавкою, *«дымом, чадам»* (Сковорода Григорій, 2010: 70), визначає очищувальну силу відкупительної місії Христа, здатного звільнити людину з полону спокус: *«Как молнія, полк всѣх гадких звѣрей ражженет»* (Сковорода Григорій, 2010: 70).

Висновки

Так інтенційна наснаженість поетичного маніфесту Григорія Сковороди визначає різновекторність інструменталізації топосу вогню на перетині архетипної символіки біблійного походження, натурфілософської традиції та структуротворчих завдань художнього світу віршової збірки. Внутрішня антиномічність топосу вогню – нищівного і творчого водночас, здатного очищувати простір від бруду й завдавати невимовних страждань, – якнайкраще оприявнювалася в дискурсивній стратегії *«Саду Божественных пѣсней»*, твору гармонійного й бунтівного. Хвилі вогняної стихії, що торік пройшлися лісами Амазонії, Сибіру, Австралії, спонукають нас до глибшого переживання поетичного задуму барокового автора, котрий прагнув піднести наш огорнений полум'яними пристрастями внутрішній світ до вимірів цивілізаційної катастрофи, аби вказати нам буколічну перспективу росяного Сигору.

Література

1. Аристотель. (1981). Сочинения: В 4-х т. / Пер. [с древнегреч.]. Москва : Мысль.
2. Біблія. (2011). Біблія. Книги Святого Письма Старого та Нового Завіту: 4-ий повний переклад з давньогрецької мови. Київ: Українське біблійне товариство.
3. Воропай Олекса. (1958). Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. Мюнхен: Українське видавництво.

4. Літургікон. (2005). Літургікон або Служебник. Київ; Харків; Львів.
5. Мейендорф Иоанн, протопресв (2000). История церкви и восточно-христианская мистика. Москва: Институт ДИ-ДИК.
6. Прокопович Феофан (1980). Філософські твори: В 3-х т. Пер. з лат. Київ: Наукова думка. Т. 2.
7. П'ятий елемент (1997). URL: http://moviestape.net/katalog_filmiv/bojovuky/3677-pprimeyatiy-element.html (Дата звернення: 16.02.2020).
8. Сковорода Григорій. (2010). Повна академічна збірка творів: За ред. Леоніда Ушкалова. Харків: Майдан.
9. Словник. (1996). Словник біблійного богослов'я: Пер. з франц. Рим; Львів: Місіонер.
10. Софронова Л.А. (2002). Три мира Григория Сковороды. Москва: Ин-дрик.
11. Татаркевич Владислав. (1997). Історія філософії / Пер. з польськ. А. Шкраб'юка. Львів: Свічадо. Т. 1. Антична і середньовічна філософія.
12. Dominey Charles Kent. (1977). Archetype and Idea: Some Points of Correspondence Between Jung's Theory of Archetypes And Plato's Theory of Forms. Zurich: C.G. Jung Institute.
13. Ellery Leonard William. (1907). The Fragments of Empedocles : On Nature. *The Monist*. Volume 17, Issue 3. 1 July. P. 451–474.
14. Patrick G.T.W. (1889). The Fragments of the Work of Heraclitus of Ephesus on Nature. Baltimore: N. Murray.
15. The Poem. (2001). The Poem of Empedocles: A text and translation with an introduction by Brad Inwood. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.

References

1. Arystotel. (1981). *Sochineniia* [Essays]: V 4-kh t. / Per. [s drevnegrech.]. Moskva : Mysl. [in Russian]
2. Bibliia. (2011). *Bibliia. Knyhy Sviatoho Pysma Staroho ta Novoho Zavitu* [The Bible. The Books of the Old and New Testaments]: 4-yi povnyi pereklad z davnohretskei movy. Kyiv: Ukrainske bibliine tovarystvo. [in Ukrainian]
3. Voropai, Oleksa. (1958). *Zvychai nashoho narodu: Etnohrafichnyi narys* [Customs of our people: An ethnographic essay]. Miunkhen: Ukrainske vydavnytstvo. [in Ukrainian]
4. Liturhikon. (2005). *Liturhikon abo Sluzhebnyk* [Liturgicon]. Kyiv; Kharkiv; Lviv. [in Ukrainian]
5. Meiendorf, Yoann, protopresv (2000). *Istoriia tserkvi i vostochno-khristianskaia mistika* [Church history and Eastern Christian mysticism]. Moskva: Instytut DI-DIK. [in Russian]

6. Prokopovych, Feofan (1980). *Filosofski tvory* [Philosophical works]: V 3-kh t. Per. z lat. Kyiv: Naukova dumka. T. 2. [in Ukrainian]
7. Piatyi element (1997). [The Fifth Element]. URL: http://moviestape.net/katalog_filmiv/bojovyky/3677-pprimeyatyiv-element.html (Data zvernennia: 16.02.2020).
8. Skovoroda, Hryhorii. (2010). Povna akademichna zbirka tvoriv [Complete academic collection of works]: Za red. Leonida Ushkalova. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
9. Slovnyk. (1996). Slovnyk bibliinoho bohoslovia [Dictionary of Biblical Theology]: Per. z frants. Rym; Lviv: Misioner. [in Ukrainian]
10. Sofronova, L. (2002). Tri mira Grigorii Skovorody [Three worlds of Hryhorii Skovoroda]. Moskva: Indrik. [in Russian]
11. Tatarkevych, Vladyslav. (1997). Istoriia filosofii [History of Philosophy] / Per. z polsk. A. Shkrabiuka. Lviv: Svichado. T. 1. Antychna i serednovichna filosofiiia. [in Ukrainian]
12. Dominey Charles, Kent. (1977). Archetype and Idea: Some Points of Correspondence Between Jung's Theory of Archetypes And Plato's Theory of Forms. Zurich: C.G. Jung Institute.
13. Ellery, Leonard William. (1907). The Fragments of Empedocles: On Nature. *The Monist*. Volume 17, Issue 3. 1 July. P. 451–474.
14. Patrick G.T.W. (1889). The Fragments of the Work of Heraclitus of Ephesus on Nature. Baltimore: N. Murray.
15. The Poem. (2001). The Poem of Empedocles: A text and translation with an introduction by Brad Inwood. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.

Юлія Григорчук

ОБРАЗ СЕРЦЯ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТОМИСЛЕННЯ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ І ВІРИ ВОВК

Хтось ліпить книгу з листків серця,
Хтось на вернувся перед картиною.
Дивляться в вічність вітражі соборів
(*Віра Вовк, «Вітражі»*).

Дослідження присвячене порівняльному аналізу творів Г. Сковороди і Віри Вовк у контексті осмислення ними символічного образу серця. Встановлено, що цей образ – лейтмотивний у поетичних і прозових текстах митців та репрезентований тріадою подібних значень: серця як істинної сутності, душевного й духовного ества людини. Художньому його втіленню сприяють численні епітети, метафори, біблійні алюзії, афоризми. Суттєво, що у творах Віри Вовк превалює метафоричне (модерне), а в текстах Г. Сковороди – емблематично-символічне (барокове) трактування серця.

Ключові слова: Григорій Сковорода, Віра Вовк, кордоцентричний світогляд, художнє мислення, образ, символ, текст, контекст.

Yuliia Hryhorchuk. THE HEART IMAGE IN THE CONTEXT OF THE ARTISTIC WORLDVIEW OF HRYHORII SKOVORODA AND VIRA VOVK

The symbolic image of heart is one of the conceptual images in the works by Hryhorii Skovoroda and Vira Vovk. It is inherent in the prose and poetry of the authors and is crucial in describing their artistic world.

It is important that the works of Hryhorii Skovoroda and Vira Vovk have much in common, despite the fact that the writers belong to different literary epochs (the Baroque and Modernism), and are remote from each other by space (Ukraine – Brazil) and time (300 years).

First of all, these authors combine a philosophical style of writing with a cordocentric outlook. Many scholars (M. Kotsiubynska, B. Rubchak, N. Tkachenko, V. Shevchuk) have noted the philosophical style of Vira Vovk's writing, but the

ways of expression of cordocentric ideas in the author's works and their connection with Skovoroda's worldview have not yet been discussed. Therefore, this topic needs special study. All this determines the topicality of our research. Thus, its purpose is to identify and describe the distinctive features of the artistic interpretation of the heart symbol in the works by Hryhorii Skovoroda and Vira Vovk.

To achieve this goal the following tasks are to be solved: to carry out a comparative analysis of the works by Hryhorii Skovoroda and Vira Vovk; to describe the semantic spectrum of the heart image (a set of basic meanings), and to highlight the main literary devices used by the authors for the interpretation of the 'philosophy of the heart'.

The analysis shows that the literary works by Hryhorii Skovoroda and Vira Vovk are cordocentric by nature. The image of heart is one of the central ones in their texts. It forms the semantic modes of the works and is used both for describing the characters, for expressing the key ideas characteristic of the authors' world views, and for creating the emotional colour. This symbol is multifaceted and represented by a triad of similar meanings: the heart as the personification of the true essence of man and his spiritual being (H. Skovoroda's works), and the heart as the personification of the identity of man / of the country which is the reasoner of his cordial world, and the spokesman for one's spiritual-axiological experience (Vira Vovk's works).

The meaning of this image is conveyed with the help of an extensive system of literary devices, namely epithets, metaphorical comparisons, antitheses, biblical allusions, and aphorisms. However, it should be noted that in Vira Vovk's works the metaphorical and occasional interpretation of the heart image predominates, while the emblematic and symbolic interpretation are characteristic of H. Skovoroda's literary heritage. This difference is determined by the special aesthetic thinking of writers: modern (Vira Vovk) and Baroque (H. Skovoroda) models. In general, the creative work of both writers, targeted at the pursuit of true values, embodies their original interpretation of the heart image as a key component of the cordiocentric worldview.

Key words: Hryhorii Skovoroda, Vira Vovk, cordiocentric worldview, artistic thinking, image, symbol, text, context.

Вступ

Постановка проблеми. Філософська націленість думки на пошук одвічних смислів буття – ось та незмінна домінанта, що об'єднує творчі світи барокового любомудра-поета Григорія Сковороди і сучасної української письменниці з Бразилії Віри Вовк. Це підтверджує й авторка, зазначаючи: «Сковорода – дуже близький моїй душі. Я намагаюсь жити за його навчанням» (цит. за: Григорчук, 2016: 311). Загалом, на філософському коді літературної творчості Віри

Вовк неодноразово наголошували дослідники її доробку: М. Коцюбинська (Коцюбинська, 2000: 23), Б. Рубчак (Рубчак, 1981: 49), Вал. Шевчук (Шевчук, 2001: 6). Зокрема, В. Стус у листі (16.10.1969) до поетеси відзначав «граціозну вглибленість» її письма, зізнаючись: «*Я щиро заздрю Вашій чистоті, Вашій граціозній вглибленості (признаюся: глибина – це єдиний для мене критерій художності <...>)*» (Стус, 1989: 35). Ця «граціозна вглибленість» у смисловий світ слова притаманна не лише поетичним, а й прозовим текстам письменниці. На думку Н. Козіної, «філософські мотиви проступають чи не в усіх прозових творах Віри Вовк», а сама авторка «є особистістю зі світоглядом наскрізь філософічним» (Козіна, 2010: 242).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основою художнього світомилення Віри Вовк, незважаючи на те, що письменниця понад 70 років прожила за межами рідної землі, можна справедливо вважати український кордоцентризм. Ця філософія невід’ємно «характеристична для української думки» (Чижевський, 2005: 17), архетипна для національної культури (Кримський, 2008: 307). Вона «виражає усвідомлення цілісності людини та розуміння нерозривної єдності людини з Богом» (Гнатюк, 2010: 10) і виявляється в превалюванні інтуїтивно-чуттєвого світосприйняття, емоційності, ліризму. Важливо, що кордоцентрична спрямованість притаманна не лише працям українських філософів (Г. Сковороди, П. Юркевича), а й письменників (Т. Шевченка, П. Куліша, Лесі Українки, М. Коцюбинського). Це стисло відображають наукові розвідки, присвячені дослідженню образу серця в художніх текстах І. Франка (Явір, 2013), В. Стуса (Бондаренко, 1996), Б.-І. Антонича (Дмитрів, 2012). Чимало статей висвітлюють «філософію серця» Г. Сковороди та її художню рецепцію в творах мислителя (Александрович, 2017; Бовсунівська, 1997; Сидоренко, 2006; ін.). Існує навіть публікація про інтерпретацію кордоцентричних ідей Г. Сковороди в літературі, зокрема в поезії П. Тичини (Журба, 2014).

Виокремлення невирішених раніше частин загальної проблеми. Водночас, незважаючи на достатній рівень наукового осмислення «філософії серця» в текстах філософів і письменників, кордоцентрична домінанта художнього мислення Віри Вовк в його естетичному відображенні та суголоссі зі світоглядними ідеями Г. Сковороди ще не була об’єктом спеціального аналізу. Це й визначає **актуальність** розвідки.

Отже, **мета** студії – висвітлити своєрідність художнього втілення символічного образу серця у творах Григорія Сковороди і Віри Вовк.

Реалізація мети охоплює виконання таких *завдань*: здійснити порівняльний аналіз творів Григорія Сковороди й Віри Вовк, охарактеризувати символіку образу серця та специфіку його інтерпретації у текстах митців.

Методи дослідження

Послідовне втілення мети дослідження передбачає застосування низки літературознавчих методів: біографічного й порівняльно-історичного (для окреслення світоглядної спорідненості Григорія Сковороди і Віри Вовк), герменевтичного та структурно-аналітичного (для дослідження естетичної природи творів, їхніх спільних і відмінних ідейних домінант, пов'язаних із реалізацією символічного образу серця).

Результати дослідження

Образ серця – центральний у ідейно-філософській концепції світу Григорія Сковороди і Віри Вовк. Як наголошував Л. Ушкалов, «уся сквородинська антропологія засновується на понятті серця <...> Серце, зазначав Дмитро Чижевський, у Сковороди є “корінь усього життя людини, вища сила, що стоїть поза межами й душі, й духа, – шлях до дійсної людини веде через переображення душі в духа, а духа – в серце”» (Ушкалов, 2004: 600).

Аналогічно, як і в Г. Сковороди, у художніх текстах Віри Вовк серце виражає онтологічну сутність людини, сукупність її думок, прагнень, переживань, основу ціннісного світу. Воно постає репрезентантом душевного (емоційно-плинного) й духовного (аксіологічно-сталого) вимірів людського буття, а водночас – конденсатором сокровенного, вічного.

Глибина і семантична місткість образу серця багатогранно виражена в прозі й поезії митців.

У Григорія Сковороди символ серця розгорнуто висвітлений у філософських трактатах, а їхні ідеї сконденсовано відображені в художній канві поезій і байок. Найбільш об'ємно основні постулати «філософії серця» втілюють трактати «Наркісс», «Книга Асхань» і «Бесѣда <...> о том, что Блаженным быть легко». Представлене у них розуміння серця глибоко ґрунтоване на Біблії. Семантично його можна окреслити трьома домінантами:

– серце як сутність людини – істинна, або внутрішня людина:
«Человѣкъ состоит не во внѣшней своей Плоти и Крови, но Мысль

и Сердце его – то истинный Человѣк есть»; *«Сердце точный есть Человѣк»* (Сковорода, 2011: 239, 331);

– серце як вмістилище думок, почуттів – душа: *«глубокоє же Сердце и одному только Богу познаваемое не иное что есть, как Мыслей наших неограниченная Бездна, просто сказать, Душа»* (Сковорода, 2011: 247);

– серце як втілення Божого Духу в людині – дух: *«И что есть Дух Утѣшитель, если не чистое СЕРДЦЕ, от мрака грѣховнаго воззванное»*; *«Душа моя в Духа, а Дух в Сердце мое преобразился»* (Сковорода, 2011: 401, 402).

Таке багатогранне трактування серця як окремого світу, центру людського мікрокосму, було рятівною відповіддю на післякоперніківську «кризу антропоцентризму» в XVII ст., коли «людина, перестаючи бути центром Всесвіту, стає малим світом – “мікрокосмом”, а “внутрішня” людина стає центром цього малого світу» (Валявко, 1997: розд. 1.3).

Подібне кордоцентричне осмислення дійсності притаманне літературній творчості Віри Вовк. Особлива увага до образу серця засвідчена вже в ранній прозі письменниці, де серце – невід’ємний компонент художнього портретування героїв, людей з чистими (Вовк, 2001: 386), *погідними* (Вовк, 2001: 103), *промінними* (Вовк, 2001: 407), *золотими* (Вовк, 2001: 66), *добрими* (Вовк, 2001: 178) серцями. Як зазначає М. Коцюбинська: «Людина у Віри Вовк, гідна Божої ласки, справжня – та, що чиста душею, добра й безхитрісна, відкрита душею Богові» (Коцюбинська, 2000: 20).

Як і в трактатах Г. Сковороди, у повістях Віри Вовк образ серця виражає істинну сутність – і не лише людини, а й країни. Іноді це втілюють несподівані, оказіональні метафори, як-от: *«Ваше серце – пляшка з чорнилом»* (Вовк, 2001: 141) – характеристика головної героїні-письменниці з повісті «Духи й дєрвіші», або: *«Будь собою в усіх подробицях, / не зичена в сусіда <...> / Тільки від Бога / із соняшниковим німбом / та серцем пробитим шипшиною»* – молитовна візія Вітчизни у збірці «Зеніт» (Вовк, 2012: 78). Відчуття національної ідентичності не втрачається навіть за кордоном, за тисячі кілометрів від рідної землі. Батьківщина для Віри Вовк це і *«смуга землі, що випекла тугу в <...> серці»* (Вовк: 2000: 122), і *«скиба чорнозе-му»*, де назавжди воно залишилось (Вовк, 2012: 12), і *«чорнозем»*, що *«пече»* серце (Вовк: 2018с: 50), і земля, *«що обертає ніж у сер-ці, / якої нічого не навчила історія <...> найрідніша, єдина»* (Вовк, 2012: 72). Контрастні почуття любові й болю, відрефлексовані кризь

призму серця, віддзеркалюють найвищу гаму емоційно-духовних переживань ліричної героїні, пов'язаних із долею України. Поетеса виводить сакралізований метафоричний образ серця рідної землі (Вовк, 2017b: 33; Вовк, 2014: 58), подібно, як Г. Сковорода, – образ серця Біблії (Сковорода, 2011: 406). Водночас, стверджуючи тотожність серця і сутності, Віра Вовк резюмує: «Україна <...> всюди, де пульсує українське серце, де ширяє її душа» (Вовк, 2011: 501).

Притаманне письменниці і трактування серця як вмістилища думок, емоційних виявів душевної сфери. У цьому контексті воно у Віри Вовк, як і в Г. Сковороди, метафорично асоціюється з птахом: «<...> Серце – велетенський радісний птах» (Вовк, 2001: 298). Цікаво, що крилами цього птаха у філософа постають думки, почуття, помисли: «Крила Голубини, легко парящії во Вѣчность, вот они! “Помышления Сердца Его суть в Род и Род”» (Сковорода, 2011: 292).

Образна паралель «серце-птах» властива насамперед ліриці Віри Вовк, де серце порівнюється з ластівкою (Вовк, 2016: 105; Вовк, 2000: 355) чи жайвороном (Вовк, 2000: 392; Вовк, 2012: 12).

Виводить авторка й оригінальні образи

– «серця-книги»: «Хтось ліпить книгу з листків серця» (Вовк, 2001: 163),

– «серця-ватри»: «Ти відаєш цю ватру серця <...> / Благаю: не гаси» (Вовк, 2007: 50),

– «серця-зерна»: «Зроби мої думки джерельною водою <...> / а серце – зерном на засів, не гніздом шершнів» (Вовк, 2015: 6).

У всіх наведених цитатах лексеми *книга*, *ватра*, *зерно* поетично уособлюють думки, почуття, помисли і можуть бути інтерпретовані як 'книга думок', 'ватра почуттів' чи 'зерна помислів'. Загалом, як і у творах Сковороди, образ серця в поезіях Віри Вовк персоніфікований, олюднений. Воно бачить, відчуває і промовляє, «стукоче об цямрину <...> / в глибокому колодязі душі / й благає щедрости» (Вовк, 2012: 90), співає «тихий хорал» (Вовк, 2012: 68) чи «колядує» (Вовк, 2012: 38). Усі ці паралелі метафоричною мовою виражають багату гаму почуттів душі ліричної героїні.

Окрім суголосної зі сквородинівською символіки серця як істинної сутності й резонера душевного світу, Вірі Вовк властиве також трактування цього образу як вмістилища сокровенного. Для поетеси це, передусім, Бог і Батьківщина. Основою художнього переосмислення названих образів постає метонімічне зіставлення біблійної й національної історії, Христових страстей і страждань рідного народу, як у вірші «Україні»: «А ти стоїш обідніла, обдерта

/ В усій своїй красі, / З розп'ятою душею / Й роздертим серцем. / Перед тобою / Хрестом паду на землю. / Молюсь за тебе. / Молюсь тобі» (Вовк, 2014: 58). У наведеному фрагменті образ *роздертого серця* Батьківщини співвідноситься з образом серця Ісуса, контамінуючи концепти національного і сакрального.

Загалом, образ Господнього серця, а особливо серця Його Матері, незмінно присутній у ліриці Віри Вовк. Іконографічна постать Діви Марії «із серцем, пробитим шпагами» (Вовк, 2011: 512) чи «*проштитим сімома мечами*» (Вовк, 2017а: 26), наскрізно проходить крізь прозові (Вовк, 2001: 194, 391) й поетичні твори письменниці (Вовк, 2000: 377; Вовк, 2017а: 26). Присутній у ліриці авторки й образ Христового серця «в короні з тернини» (Вовк, 2019а: 24) чи «в голках алое» (Вовк, 2000: 127). Він окреслений як «остання оселя» душі (Вовк, 2018с: 30). Усі ці символи узагальнено поєднує образ неба, яке лірична героїня вбачає не ззовні, у надземному просторі, а всередині людського єства: «А небо / у серцевині людській / де престіл / і кожна світла думка – / тиміям» (Вовк, 2000: 387). Репрезентована в поетичних рядках філософія Віри Вовк змістовно передає суть самого поняття «серце», яке походить з праслов'янського *syrdse* і «веде до індоєвропейського *kerdis* “середина”, “серце”» (Валявко, 1997: розд. 1.3). Це розуміння напрочуд близьке до кордоцентричної антропології Г. Сковороди, провідна ідея якої – прозріння Божого образу в людському серці. За словами мислителя, побачити в собі Христа, який «Глава, и Сердце, и Свѣтъ всея Твари» (Сковорода, 2011: 263), рівнозначне тому, щоб одіти «*вышше Стараго НОВОЕ СЕРДЦЕ*» (Сковорода, 2011: 243), або ж пізнати себе.

Як і українському філософу, Вірі Вовк притаманне антитетично-символічне трактування образу серця. У текстах митців це розкривають численні епітети, які формують асоціативні ряди змістових зіставлень і протиставлень. На думку Л. Ушкалова: «У людині Сковорода бачить власне два серця: чисте й нечисте, старе й нове, марнотне й вічне» (Ушкалов, 2004: 601). Зокрема, у трактатах мислителя серце, що пізнало себе, називається «*вновь перерожденным, НОВЫМ, Согреѣтым, высоким, Божественным, чистым, Царским*» (Сковорода, 2011: 220, 243, 262, 315, 394, 401, 403), Натомість серце, що бачить лише зовнішнє і не бажає пізнати свою істинну природу іменується «*Языческим, Старым, ветхим, затвердѣлым, Старовѣрным, Земным, мертвым, мірским*» (Сковорода, 2011: 201, 243, 250, 252, 253, 254, 263, 403). Ідеал автора – чисте серце. Цей образ розлого виписаний у творі «Бесѣда <...> о том, что Блаженным быть

легко», а сконденсовано втілений у моралі байки «Старуха и Горшечник»: «*Чистое, и как Римляне говорили, Candidum ("б'їле")*, и независтное Сердце, Милосердное, Терпеливое, Куражное, Прозорливое, Воздержное, Мирное, В'їрующее в Бога и Уповающее на Него во всем, – вот Чистый Звон и Честная Душы нашей Ц'їна!» (Сковорода, 2011: 175).

Суголосний ідеал людського серця репрезентують твори Віри Вовк. Переважна більшість її героїв – це люди «чистого» (Вовк, 2002: 226), «доброго» (Вовк, 2011: 422, 458), «щедрого» (Вовк, 2001: 254), «простого» (Вовк, 2001: 287), «ласкавого» (Вовк, 2002: 220), «одвертого» (Вовк, 2011: 343) серця. Цікаво, що у Сковороди, серце, сповнене Божої ласки і доброти, асоціюється з сонцем: «*Челов'їк Божїй, источающий Животворящїя Струи и Лучи Божества испущающий, есть Солнцем не по Солнечному Лицу, но по Сердцу*» (Сковорода, 2011: 232). Подібно стверджує й Віра Вовк, описуючи своїх персонажів: юну Марічку, серце якої «*має більше проміння, як сонце*» (Вовк, 2001: 409), чи старенького професора Теодора Штайнбюхеля (Вовк, 2001: 129). Цікаво, що негативні конотації образу серця в текстах Віри Вовк майже відсутні і стосуються передусім серця, обтяженого гріхом чи пристрастю. Таке серце «*хворе*» (Вовк, 2001: 202), «*ди́ке*» (Вовк, 2018b: 27), «*божєвільне*» (Вовк, 2011: 420), «*шалене*» (Вовк, 2012: 40).

На думку митців, вінцем почувань людського серця, що врівноважує різні його порухи, людську й божественну сутність, є любов. Цю думку в унісон постулюють і філософ, і письменник: «*Вся десяти́словїя Сила вм'їщається в одном сем имени Любо́вь. Она есть в'їчным Союзом между Богом и челове́ком, она огонь есть невидимый, которым Сердце разпалается к Божїю Слову, или вол'ї*» (Сковорода, 2011: 220); «*Але любов сягає / до зоряного покрову / єдина може годити / пустелю з пралісом повїнь з посухою / змити з нас сквернь самолюбства / освятити людину і землю <...>*» (Вовк, 2002: 126–127).

Прикметно, що кордоцентричний світогляд Григорія Сковороди й Віри Вовк має спільне біблійне підґрунтя, адже саме у Святому Письмі символ серця найповніше розкриває свій семантичний потенціал, зокрема «тільки у старозаповітних текстах <...> згадується 851 раз» (Валявко, 1997: розд. 1.3). У Сковороди біблійну основу образу ілюструють цитати й ремінісценції зі Старого Заповіту (передусім із книг Єзекиїла, Єремії, Сираха, Псалмів); у Віри Вовк – численні образи й алюзії з Нового Заповіту (насамперед постаті Ісуса Христа й Богородиці, символіка свят Різдва та Воскресіння).

Інтерпретовану в художніх текстах «філософію серця» Григорія Сковороди і Віри Вовк багатогранно відображає афористика письменників. У ній сконденсовано втілені основні аспекти їхнього світомишлення і трактування образу серця. У творах Віри Вовк це концепти щедрості й любові, у Григорія Сковороди – ідея самопізнання, як-от: *«Щедрість душі й серця цінніша / Від золота й самоцвітів»* (Вовк, 2016: 91); *«Дай своє серце тим, / Хто не любить тебе. / Вони є частию всього»* (Вовк, 2018b: 42); *«А серце – голодне любови, / Бо любов – нев'янучий квіт»* (Вовк, 2017a: 73), чи: *«Брось коперниковски сферы! Глянь в сердечныя пещеры»* (Сковорода, 2011: 81-82); *«Человѣкъ зрит на Лице, а Бог зрит на Сердце»* (Сковорода, 2011: 241); *«Всякъ есть Тѣм, Чіе Сердце в нем. Всякъ есть там, гдѣ Сердцем сам»* (Сковорода, 2011: 231).

Споріднює крилаті вислови митців пов'язана з образом серця тема дружби. В уяві Віри Вовк подруга – це *«двійниця серця й духу»* (Вовк, 2018a: 18) На думку Г. Сковороди, лише *«<...> Сердце, в Мыслях согласное, и одинакая Честность Человѣколюбныя Души, в двоих или троих Тѣлах живущая. Сія есть Истинная Любовь»* (Сковорода, 2011: 169). Об'єднані концептом дружби, фразеологізми письменників подекуди напрочуд суголосні, як-от: *«Бо друзі – то друге обличчя, / Власне серце у другій груді»* (Вовк, 2019b: 36) чи: *«<...> Когда ищез из Глаз тѣлесный друга Моего Болван, тогда осталось в Моем сердцѣ Сердце Его <...>»* (Сковорода, 2011: 460).

Висновки

Отже, символ серця – наскрізний образ прозових і поетичних текстів Григорія Сковороди й Віри Вовк. У контексті художнього світомишлення митців він репрезентований тріадою подібних значень: серця як уособлення істинної сутності людини, її душевного й духовного єства (Г. Сковорода), і серця як втілення ідентичності людини / країни, резонера її душевного світу й виразника духовно-аксіологічного досвіду (Віра Вовк). В ідейно-естетичній канві творів рельєфній інтерпретації цього образу сприяє розгалужена система художніх засобів: епітетів, метафоричних порівнянь, зіставлень і протиставлень, біблійних алюзій, афоризмів. Водночас, якщо у Віри Вовк превалює метафорично-оказіональне, авторське трактування образу серця, то у Г. Сковороди – його емблематично-символічне, біблійно-філософське тлумачення. Така відмінність цілком виправдана і зумовлена специфікою естетичного мислення

письменників: модерного (у Віри Вовк) і барокового (у Г. Сковороди). Загалом же, глибокодуховна, інтелектуально насичена, націлена на пошук істинних вартостей художня творчість митців втілює оригінальну інтерпретацію ними української «філософії серця».

Актуальним напрямком майбутніх студій міг би стати компаративний аналіз інших образів, визначальних для світомилення обох письменників, зокрема символу дороги. Плідним і перспективним було б також дослідження художнього трактування образу серця в доробку українських митців-філософів, передусім Емми Андіївської, Василя Барки і Валерія Шевчука.

Література

1. Александрович Т. (2017). Специфіка прози Григорія Сковороди. *Молодий вчений*. № 10. С. 601–604.
2. Бовсунівська Т. (1997). Філософія серця Г. Сковороди і українська ментальність. *Сковорода Григорій: образ мислителя: зб. наук. праць / упоряд. В. Нічик*. Київ. С. 84–94.
3. Бондаренко А. (1996). «А в серці, насподі, в осерді душі...»: поетизми «душа» і «серце» у віршованих творах В. Стуса. *Культура слова*. Вип. 48–49. С. 82–90.
4. Валявко І. (1997). Дмитро Чижевський як дослідник української філософської думки: дис. ... канд. філос. наук: 09.00.05 / НАН України. Ін-т філософії. Київ. URL: <http://library.kr.ua/elib/dissert/valavko/v3.html> (дата звернення: 27.01.2020).
5. Вовк В. (2000). Поезії. Київ: Родовід.
6. Вовк В. (2001). Проза. Київ: Родовід.
7. Вовк В. (2002). Театр. Київ: Родовід.
8. Вовк В. (2007). Ромен-зілля: поезії. Дніпропетровськ: Пороги.
9. Вовк В. (2011). Знамено: повісті і романи. Львів: БаК.
10. Вовк В. (2012). Зеніт. Львів: БаК.
11. Вовк В. (2014). Вогонь Купала. Львів: БаК.
12. Вовк В. (2015). Будова. Ріо-де-Жанейро: Contraste.
13. Вовк В. (2016). Три поеми. Львів: БаК.
14. Вовк В. (2017). Вселенна Містерія. Ріо-де-Жанейро: Contraste.
15. Вовк В. (2017). Нев'янучий цвіт. Ріо-де-Жанейро: Contraste.
16. Вовк В. (2018). Професор Талалай. Ріо-де-Жанейро: Contraste.
17. Вовк В. (2018). Печерні малюнки. Ріо-де-Жанейро: Contraste.
18. Вовк В. (2018). Рай-дерево. Ріо-де-Жанейро: Contraste.
19. Вовк В. (2018). Україні. Ріо-де-Жанейро: Contraste.
20. Вовк В. (2019). Легенда. Ріо-де-Жанейро: Contraste.

21. Гнатюк Я. (2010). Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій. Івано-Франківськ: Симфонія форте.
22. Григорчук Ю. (2016). Проза Віри Вовк: виміри сакрального. Брустурів: Дискурс.
23. Дмитрів І. (2012). Символ серця у творчості Богдана Ігоря Антонича. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Філологія. Літературознавство*. Миколаїв. Т. 192. Вип. 180. С. 48–51.
24. Журба С. (2014). Ідея «філософії серця» Г. Сковороди у збірці Павла Тичини «Замість сонетів і октав». *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. Кривий Ріг. Вип. 3. С. 270–278.
25. Козіна Н. (2010). Філософська основа та поетика романів Віри Вовк «Вітражі» і «Старі панянки». *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. Івано-Франківськ. Вип. 27–28. С. 242–252.
26. Коцюбинська М. (2000). Метаморфози Віри Вовк. *Вовк В. Поезії*. Київ: Родовід. С. 5–32.
27. Кримський С. (2008). Під сигнатурою Софії. Київ: ВД «КМ Академія».
28. Рубчак Б. (1981). Меандрами Віри Вовк. *Сучасність*. № 1. С. 32–49.
29. Сидоренко Н. (2006). Ідея серця у філософії Г. Сковороди: аспекти тлумачення. *Магістеріум. Історико-філософські студії*. Київ. Вип. 23. С. 49–55.
30. Сковорода Г. (2011). Повна академічна збірка творів / за ред. Л. Ушкалова. Харків–Едмонтон–Торонто: Майдан.
31. Стус В. (1989). Листи Василя Стуса до Віри Вовк. *Сучасність*. № 9(341). С. 35–50.
32. Ушкалов Л. (2004). Григорій Сковорода: семінарії. Харків: Майдан.
33. Чижевський Д. (2005). Філософські твори: у 4-х т. / за ред. В. Лісового. Київ: Смолоскип. Т. 1. Нариси з історії філософії на Україні. С. 3–162.
34. Шевчук В. (2001). Проза Віри Вовк. *Вовк В. Проза*. Київ: Родовід. С. 5–24.
35. Явір Л. (2013). Символічне навантаження лексеми серце в поезіях Івана Франка. *Проблеми гуманітарних наук. Філологія. Дрогобич*. Вип. 32. С. 121–134.

References

1. Aleksandrovych, T. (2017). Spetsyfika prozy Hryhoriia Skovorody [Special features of Hryhorii Skovoroda's prose]. *Molodyi vchenyi*, 10, 601-604. Retrieved from <http://nbuv.gov.ua/UJRN/>
2. Bovsunivska, T. (1997). Filosofia sertsia H. Skovorody i ukrainska mentalnist [G. Skovoroda's philosophy of heart and Ukrainian world view]. *Skovoroda Hryhori: obraz myslytelia: zb. nauk. prats*, 84–94. [in Ukrainian]

3. Bondarenko, A. (1996). «A v sertsі, naspodі, v oserdi dushi...»: poetyzmy «dusha» i «sertse» u virshovanykh tvorakh V. Stusa ["And in the heart, in the heart, in the heart of the soul ...": images of "soul" and "heart" in the poetic works of V. Stus]. *Kultura slova*, 48–49, 82–90. [in Ukrainian]
4. Valiavko, I. (1997). *Dmytro Chyzhevskiy yak doslidnyk ukraïnskoi filosofskoi dumky* [Dmytro Chyzhevsky as a researcher of Ukrainian philosophical thought]. (Doctoral Dissertations). Retrieved from <http://library.kr.ua/elib/dissert/valavko/v3.html>
5. Vovk, V. (2000). *Poezii* [Poetry]. Kyiv: Rodovid. [in Ukrainian]
6. Vovk, V. (2001). *Proza* [Prose]. Kyiv: Rodovid. [in Ukrainian]
7. Vovk, V. (2002). *Teatr* [Theater]. Kyiv: Rodovid. [in Ukrainian]
8. Vovk, V. (2007). *Romen-zillia: poezii* [Leucanthemum potion: Poetry]. Dnipropetrovsk: Porohy. [in Ukrainian]
9. Vovk, V. (2011). *Znameno: povisti i romany* [Banner: stories and novels]. Lviv: BaK. [in Ukrainian]
10. Vovk, V. (2012). *Zenit* [Zenith]. Lviv: BaK. 102 p. [in Ukrainian]
11. Vovk, V. (2014). *Vohon Kupala* [Kupala's fire]. Lviv: BaK. 140 p. [in Ukrainian]
12. Vovk, V. (2015). *Budova* [Building]. Rio-de-Zhaneiro: Contraste. 86 p. [in Ukrainian]
13. Vovk, V. (2016). *Try poemy* [Three poems]. Lviv: BaK. 128 p. [in Ukrainian]
14. Vovk, V. (2017a). *Vselenna Misteriia* [Universe Mystery.]. Rio-de-Zhaneiro: Contraste. [in Ukrainian]
15. Vovk, V. (2017b). *Nevianuchy tsvit* [Unwithering flowers]. Rio-de-Zhaneiro: Contraste. [in Ukrainian]
16. Vovk, V. (2018a). *Profesor Talalai* [Professor Talalai]. Rio-de-Zhaneiro: Contraste. [in Ukrainian]
17. Vovk, V. (2018b). *Pecherni maliunky* [Cave drawings]. Rio-de-Zhaneiro: Contraste. [in Ukrainian]
18. Vovk, V. (2018c). *Rai-derevo* [Lilac]. Rio-de-Zhaneiro: Contraste. [in Ukrainian]
19. Vovk, V. (2019b). *Ukraini* [For Ukraine]. Rio-de-Zhaneiro: Contraste. [in Ukrainian]
20. Vovk, V. (2019a). *Legenda* [Legend]. Rio-de-Zhaneiro: Contraste. [in Ukrainian]
21. Hnatiuk, Ya. (2010). *Ukrainskyi kordotsentryzm u konflikti mifolohii ta interpretatsii*. Ivano-Frankivsk: Symfoniia forte. [in Ukrainian]
22. Hryhorchuk, Yu. (2016). *Proza Viry Vovk: vymiry sakralnoho* [Ukrainian cordocentrism in the conflict of mythologies and interpretations]. Brusturiv: Diskursus. [in Ukrainian]
23. Dmytriv, I. (2012). Symvol sertsia u tvorchosti Bohdana Ihoria Antonycha [The symbol of the heart in the works of Bohdan Ihor Antonych]. *Naukovi*

- pratsi Chornomorskoho derzhavnoho universytetu imeni Petra Mohyly. Filolohiia*, 192/180, 48–51. [in Ukrainian]
24. Zhurba, S. (2014). Ideia «filosofii sertsia» H. Skovorody u zbirtsi Pavla Tychny «Zamist sonetiv i oktav» [The idea of "philosophy of the heart" of G. Skovoroda in the poetic collection of Pavlo Tychna "Instead of sonnets and octaves"]. *Literaturny svitu: poetyka, mentalnist i dukhovnist*, 3, 270–278. [in Ukrainian]
 25. Kozina, N. (2010). Filosofska osnova ta poetyka romaniv Viry Vovk «Vitrashchi» i «Stari panianky» [Philosophical basis and poetics of Vira Vovk's novels "Stained-glass windows" and "Old ladies"]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Filolohiia*, 27–28, 242–252. [in Ukrainian]
 26. Kotsiubynska, M. (2000). Metamorfozy Viry Vovk [Metamorphoses of Vira Vovk]. *Vovk V. Poezii* (pp. 5–32). Kyiv: Rodovid. [in Ukrainian]
 27. Krymskyi, S. B. (2008). *Pid syhnaturoiu Sofii* [Under the signature of Sophia]. Kyiv: VD «KM Akademiia». [in Ukrainian]
 28. Rubchak, B. (1981). Meandramy Viry Vovk [Wanderings of Vira Vovk]. *Suchasnist*, 1, 32–49. [in Ukrainian]
 29. Sydorenko, N. (2006). Ideia sertsia u filosofii H. Skovorody: aspekty tлумachennia [The idea of the heart in the philosophy of G. Skovoroda: aspects of interpretation]. *Mahisterium. Istoryko-filosofski studii*, 23, 49–55. [in Ukrainian]
 30. Skovoroda, H. (2011). *Povna akademichna zbirka tvoriv* [Complete academic collection of works]. Kharkiv–Edmonton–Toronto: Maidan. [in Ukrainian]
 31. Stus, V. (1989). Lysty Vasylia Stusa do Viry Vovk [Letters of Vasyl Stus to Vira Vovk]. *Suchasnist*, 9(341), 35–50. [in Ukrainian]
 32. Ushkalov, L. V. (2004). *Hryhorii Skovoroda: seminarii* [Gregory Skovoroda: Bibliography]. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
 33. Chyzhevskyi, D. (2005). Narysy z istorii filosofii na Ukraini [Essays on the history of philosophy in Ukraine]. *Chyzhevskyi, D., & Lisovi, V. (Eds.). Filosofske tvory: u 4 vol.* (vol. 1, pp. 3–162). Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]
 34. Shevchuk, V. (2001). Proza Viry Vovk [Prose of Vira Vovk]. *Vovk V. Proza* (pp. 5–24). Kyiv: Rodovid. [in Ukrainian]
 35. Yavir, L. (2013). Symvolichne navantazhennia leksemy sertse v poeziiah Ivana Franka [The symbolic connotation of the lexeme 'heart' in Ivan Franko's poems]. *Problemy humanitarnykh nauk. Filolohiia*, 32, 121–134. [in Ukrainian]

УДК:821.161.1-1.09:14(477)”17”

Каринна Сардарян

ORCID: 0000-0002-6241-9371

ФІЛОСОФСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНІ ІДЕЇ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ У ТВОРЧОСТІ ІРИНИ ЖИЛЕНКО

Розглянуто філософські ідеї Григорія Сковороди у творчості Ірини Жиленко, акцентовано на тому, що творчість українського філософа виявилась філософсько-естетичним продуктом, що мала вплив на всі сфери культурного життя, зокрема й на творчість подальших письменницьких поколінь. Мисткині близькі філософські концепції Григорія Сковороди. Проаналізовано трансформацію ідей барокового мислителя у творчості І. Жиленко. Досліджено метафізику її творчості, в якій відображено ставлення письменниці до проблем духовності, трактування естетичної категорії любові, розуміння Бога, концепція свободи письменства. Відзначено суголосність творчих міркувань письменниці з філософськими ідеями Григорія Сковороди. Висвітлено образ українського філософа у творчості Жиленко.

Ключові слова: інтерпретація, біографічне підґрунтя, естетичні цінності, моральні імперативи, суголосся.

Karynna Sardarian. HRYHORII SKOVORODA'S PHILOSOPHICAL AND ANTHROPOLOGICAL IDEAS IN IRYNA ZHYLENKO'S WORKS

The article considers philosophical and anthropological ideas of Hryhorii Skovoroda in the works by Iryna Zhylenko. It is emphasized that the Ukrainian philosopher's works were a philosophical and aesthetic product that had an impact on all the spheres of cultural life, including the works of subsequent generations of writers. Iryna Zhylenko is close to the philosophical concepts of Hryhorii Skovoroda. The research analyzes the transformation of the thinker's ideas in the works of the modern poet. The author of the article analyzes the metaphysics of I. Zhylenko's works, which reflects the writer's attitude to the problems of spirituality, the interpretation of the aesthetic category of love, understanding of God, and the concept of freedom of writing. It is noted that the writer's creative ideas are in harmony with the philosophical ideas of Hryhorii Skovoroda.

The aim of the article is to highlight H. Skovoroda's philosophical and anthropological views in I. Zhylenko's works, to analyze their interpretation by the writer, to accentuate the personal perception of philosophical ideas and aesthetic categories and to reveal their essence in the works by Iryna Zhylenko.

The tasks to be solved are: to outline the cultural and historical background to the formation of the creative personality of Iryna Zhylenko; to analyze the interpretation of the Ukrainian philosopher's image in the modern writer's works; to examine the transformation of ideas of the thinker in I. Zhylenko's works; to consider the metaphysics of I. Zhylenko's works, which traced the attitude of the writer to the problems of spirituality, aesthetic interpretation of the categories of love, and the understanding of God.

Iryna Zhylenko's works are a comprehensive system that reflects the writer's worldview as a whole and the author's world views during a certain period of her creative life. H. Skovoroda's moral imperatives are easily seen in the interpretation of the aesthetic categories by I. Zhylenko, so we can say that the writer's views echo the philosophical principles of the Ukrainian thinker. There is no need to say that I. Zhylenko was influenced by H. Skovoroda. In our opinion, the aesthetic values of the writer correspond to his philosophical ideas. The multi-faceted work of the writer can be regarded as a harmonious continuation of the philosophical and literary traditions of Ukrainian literature of the turn of the century, since it played the role of the key value in understanding the most important problems of the 20th – 21st centuries.

Key words: interpretation, biographical basis, aesthetic values, moral imperatives, harmony.

Вступ

Дослідження трансформації філософських ідей Г. Сковороди у творчості І. Жиленко викликає зацікавлення в сучасному літературознавчому контексті, оскільки допомагає виявити культурний синтез та інтелектуальну взаємодію митців наступного покоління із доробком попередників, що, поміж іншим, дозволяє відкрити нові обрії думки. Підґрунтям дослідження творчості Г. Сковороди є численні фундаментальні праці професора Л. В. Ушкалова. Окремі аспекти творчого доробку письменниці постали в центрі уваги літературознавців. Творчий доробок І. Жиленко розглядали науковці: М. Жулинський (Жулинський, 2011), В. Кизилова (Кизилова, 2010), Д. Кишинівський (Кишинівський, 2010), М. Коцюбинська (Коцюбинська, 2009), Л. Тарнашинська (Тарнашинська, 2011), Я. Ходаківська (Ходаківська, 2012), М. Штолько (Штолько, 2010) та ін.

У науковій розвідці простежується відображення філософсько-антропологічних поглядів українського мислителя Г. Сковороди

у творчості І. Жиленко. Інтелектуальний спадок українського філософа виявився філософсько-естетичним продуктом, що мав вплив на всі сфери культурного життя, зокрема й на творчість подальших поколінь письменників.

І. Жиленко є близькими філософські концепції Григорія Сковороди, які нею трансформувалися суголосно творчості письменниці.

Метою студії є висвітлення шляхів засвоєння філософсько-антропологічних поглядів Г. Сковороди у творчості Ірини Жиленко, аналіз їхньої інтерпретації, акцентуація особистісного сприйняття філософських ідей та естетичних категорій, розкриття їхньої сутності у творчості письменниці.

Досягнення зазначеної мети передбачає розв'язання таких завдань:

1. з'ясування культурно-історичних передумов творчості та формування творчо-індивідуальної особистості письменниці;
2. висвітлення образу українського філософа у творчості Жиленко;
3. аналіз трансформації ідей мислителя у творчості Жиленко;
4. розгляд метафізики творчості Жиленко, в якій простежено ставлення письменниці до проблем духовності, трактування естетичної категорії любові, розумінні Бога, сприйняття смерті.

Методи дослідження: структурно-типологічний метод застосовувався для аналізу художніх текстів. Компаративістський метод дослідження застосовувався в аналізі ідей філософа та їхній трансформації у творчості письменниці. Методи аналізу й синтезу використовувалися для визначення місця й ролі творів І. Жиленко в історико-літературному процесі; для окреслення авторського бачення світу застосовувався біографічний метод. До того ж з огляду на специфіку предмета та завдань нашого дослідження в роботі використано описовий та порівняльно-історичний методи аналізу літературних явищ.

Результати дослідження

Художній спадок мисткині охоплює часовий проміжок від 1965 р. до 2013 р. – 48 років, тобто від ранньої юності до дня смерті письменниці. Це дає можливість простежити становлення творчої індивідуальності поетеси, еволюцію її світогляду з урахуванням контекстів доби та у взаємозв'язку з її художньою та мемуарною спадщиною. Ірина Жиленко проявила себе як довершена поетеса та високоінтелектуальна письменниця.

Творча і громадська діяльність характеризує Ірину Жиленко як непересічну творчу особистість з різнобічними талантами та великим життєвим досвідом. Її творчий спадок великий за обсягом і плідний. За словами самої мисткині, великий вплив на неї справили ідеї Г.С. Сковороди.

Л.В. Ушкалов у праці «Григорій Сковорода: семінарій» відстежив вплив українського мислителя на творчість шістдесятників: «Шістдесятництво», провідними ідеологами якого були Іван Дзюба, Євген Сверстюк та Іван Світличний, одразу ж стало формою оборони української національної культури й спротиву тоталітарному комуністичному режимові. Прикметно, що духовний і культурно-політичний «резистанс» українських письменників-«шістдесятників», як слушно зазначав свого часу Олександр фон Кульчицький, був закорінений саме в сквородинському «філософсько-антропологічному світовідчужанні». Не випадково ж образ Сковороди так часто зринає у творчості «шістдесятників». Скажімо, Василь Симоненко веде свій духовний родовід «від прадіда Сковороди», Борис Олійник у поетичному циклі «Сковорода і світ» та поемі «Дорога» змальовує нашого філософа невтомним шукачем правди, Іван Драч пише варіації на теми Сковороди («Весняна пісня Григорія Варсави Сковороди», «Молитва сліз Григорія Варсави Сковороди», «Сердечна печера Григорія Варсави Сковороди»), есей «Духовний меч Григорія Варсави Сковороди» та велику біографічну повість «Григорій Сковорода» (спільно із Сергієм Кримським та Мирославом Поповичем), кинутий за ґрати Іван Світличний розмірковує про сквородинське зречення світу в сонеті «Він носить все своє з собою...» (за епіграф до твору правлять слова 12-ї пісні «Саду божественних пісень»: «Ничего я не желатель...»), Валерій Шевчук перекладає Сковороду сучасною українською мовою і присвячує йому цілу низку своїх науково-популярних праць, а багато його художніх творів, як-от роман-триптих «Три листки за вікном», пройняті сквородинськими ідеями, збірка Ліни Костенко «Сад нетанучих скульптур» багато в чому перегукується із «Садом божественних пісень» Сковороди, Микола Вінграновський називає Сковороду «перший розум наш <...>» («Індустріальний сонет»), і це окреслення, спопуляризоване назвою широко знаної статті Івана Дзюби, живе ще й сьогодні (Ушкалов, 2004: 354).

У збірці Ірини Жиленко «Ярмарок чудес» зустрічаємо поезію-присвяту «Григорію Сковороді», яка демонструє прояв авторської прихильності до постаті українського мислителя. Поезія складається з двох частин. Перша частина побудована у формі монологічної

розповіді Сковороди про себе: *«Я все ходжу – понині і віднині – / і не боюсь в дорозі забариться. / І плечі не обтяжує мізер'ям / порожня торба і хохляцькі «веди»* (Жиленко, 1982: 21).

Професор Ушкалов у вищезгаданому семінарії зазначає, що для Сковороди філософія – це перебування на самоті із собою, розмова з внутрішнім голосом (Ушкалов, 2004: 43). Мисткиня відбиває роздуми філософа про «смысл любви», життя, праці, невимушеного сприйняття смерті.

Авторка наслідує стиль Сковороди, використовуючи застарілу лексику: *«Я хочу щастя, / І воно гряде!»* (Жиленко, 1982: 22). Ця стверджувальна настанова здобуває пояснення наприкінці твору: *«Ще буде радість помирання снігу / і перший вибух проліска в лугах. / Ще буде сміх вродливої дитини – / народжене в любові немовля. / Ще буде свято в палаці людини – / і доброта, і праця, і земля <...>»* (Жиленко, 1982: 23).

Щастя для Г. Сковороди, за словами мисткині, – пробудження / відновлення життя (прихід весни); посмішка дитини, що народилась в любові; та, безумовно, доброта як основа моральності; праця, що зумовлює моральне задоволення. В наведеній інтерпретації щастя філософом легко вгадуються моральні імперативи самої І. Жиленко, тому можна говорити про те, що погляди цих двох непересічних особистостей перегукуються. Не обов'язково стверджувати, що Жиленко перебувала під впливом Сковороди, на наш погляд, – його філософія відповідала естетичним цінностям мисткині.

У другій частині твору авторка веде мову від власного імені, переповідаючи життя філософа-мандрівника. І. Жиленко характеризує Сковороду, який із «щасливого пілігрима» перетворився на того, хто везе «гарбу з народною журбою». Згадка в поезії про занапащене кохання має біографічне підґрунтя, як і наступна теза: «а світ ділився на світи: люби і – не люби <...>». Скоріш за все, мисткиня має на увазі трактування Сковородою категорії любові. Заповідь полюбити ближнього як самого себе є одним із найголовніших канонів християнства. Цікавим у цьому сенсі є лист Г. Сковороди до М. Ковалинського (кінець листопада 1763 р.), у якому філософ радить «найдорожчому другові»: *«Повір мені: похвально не подобатись поганім. Чи лихо-словлять вони, чи обурюються, ти вперто продовжуй іти шляхом добра, а іншому не надавай жодного значення й зневажай їх, як болятих жаб <...>»* (Сковорода, 2012: 104). З цих слів зрозуміло, що мислитель вибірково дотримується християнських догм, адже любов до ворогів є одним із найхарактерніших проявів християнства.

Слова поетеси: «*Отак і йшов. По той бік – спокій / і мудрість християнства. / По цей – розбуджена жорстокість, / і захват, і поганство*» (Жиленко, 1982: 24).

Наприклад, аргументом «поганських» звичаїв філософа може слугувати випадок, відомий із історії стосунків Г. Сковороди та М. Ковалинського, коли вчитель вночі виводив учня на цвинтар та залишав його там, аби Ковалинський позбувся страху смерті. З праць Л. Ушкалова відомо, що «незбіжність богословської науки Сковороди з церковною доктриною спричинилася до несхвального поцінування його творів церковною цензурою, а також давала підстави тлумачити сквородинські ідеї як релігійний лібералізм, пантеїзм» (Ушкалов, 2004: 98). У жиленківській поезії філософ постає вільним у судженнях, діях, думках, який з презирством ставиться до сліпого фанатичного наслідування.

У творчості І. Жиленко також спостерігаємо вплив естетики Сковороди, що полягає в розумінні мисткинею Бога. Професор Л. Ушкалов зазначає, що «богомислення Сковороди поєднує в собі складники і *негативного* (апофатичного), і *позитивного* (катафатичного) способів пізнання Абсолютного (Ушкалов, 2004: 87). На думку науковця, філософ уважав, що «Бог об'явив себе в трьох світах: природі, людині та Святому Письмі. Відтак, *природа, людське серце та Біблія* є тими трьома «книгами», читаючи які, людина може пізнати єство речей. Звідси випливає знана сквородинська гадка про тотожність богопізнання й себепізнання (наприклад, у діалозі «Нарцис» Сковорода стверджував: «Пізнати себе і зрозуміти Бога – це одна й та сама справа <...>, адже істинний чоловік і Бог – одне»), а також символічність сквородинської манери думання про Бога» (Ушкалов, 2004: 354]. Ірина Жиленко в «*Nomo feriens*» подібно до Сковороди стверджує, що «*кожна людина – дзеркало Господа*» (Жиленко, 2011: 347). І, на думку поетеси, серед них є прозорі та «замулені, як мертві ставки». Своє дзеркало вона визначає «химернуватим». Поетеса відтворює свою модель розуміння Вишнього: вона відчуває його у своєму житті, проте, він «вільний» від неї, відповідно, вона також вільна від нього. Поетеса не пояснює Бога категорично, як це характерно для церковних адептів, на її думку, будь-які пояснення є облудними, вона відчуває Бога в собі. Ці міркування мисткині підтверджують її обізнаність на філософії українського мислителя – Григорія Сковороди.

У свої міркування стосовно людей з нечистою совістю мисткиня вміщує цитату Сковороди: «*Смердить <...> Від респектабельних,*

ошатних, які плавають «нагорі» за всіляких режимів. Гнилу душу не одмиєш. Кого згноїв страх, кого – гординя, кого достаток («<...> сколь многих изобилие, как наводнение всемирного потопа, пожерло, – Сковорода») (Жиленко, 2011: 123). Цитата філософа зринає також у міркуваннях поетеси над питаннями оптимальної відстані творчої особистості з суспільством: «Недаремно так болісно аж істерично волав Сковорода: *«Сине! Храни серце твоє!.. Знай себе. Дивись себе. Будь у домі твоїм. Бережи себе. Чуєш! Бережи серце!»*» (Жиленко, 2011: 263). І з цим Ірина Жиленко погоджується, оскільки вважає не гідним людини, якщо в неї виробляється залежність від товариства, проте, на її думку, кожен для себе сам має визначити відстань, аби не загубити душу. Крім того, на формування світоглядної концепції поетеси вплинули ідеї різних мислителів минулого, творчості поетів-філософів ХХ століття таких, як Р. М. Рільке, Т. С. Еліот, Б. Пастернак, П. Т. Манн, О. Мандельштам та ін. Наприклад, у тексті книги спогадів Ірина Жиленко цитує Томаса Манна, їй імпонує концепція свободи письменника: *«свобода лише тоді набуває вартості, лише тоді надає високої гідності, коли вона відвойована у несвободи, коли вона є визволенням»* (Жиленко, 2011: 423), яка допомогла мисткині дати оцінку періоду 60-х – 80-х рр. На її думку, особистість талановитих митців виявилася на повну силу через обмеження, які створював режим. Саме через утиски особистість постійно спрагла свободи. Мистецтво для неї можливе за умови поміжового балансування на лезі *«між повним знищенням особистості і повною свободою особистості»* (Жиленко, 2011: 423).

Висновки

Досліджуючи творчу особистість Ірини Жиленко у літературному дискурсі порубіжжя сторіч, ми брали до уваги не лише поетичну творчість, а й мемуарну спадщину письменниці. Творча манера письменниці відбиває думки, переконання, світоглядні позиції авторки. Першоосновою для І. Жиленко як жінки, мисткині та громадянки України завжди були родина, загальнолюдські чесноти, гармонія, закоханість у красу земної природи. Все інше пов'язане із зазначеними чинниками – це і духовний розвиток, високий інтелектуальний рівень та фізичне здоров'я нації; піднесення ролі інтелігенції у вихованні молоді; збереження й відновлення культури, традицій, мови рідного народу. Творчість Ірини Жиленко являє собою цілісну систему, що відбиває світосприйняття мисткині, авторську картину

світу в певний період життєтворчості. У творчій інтерпретації естетичних категорій І. Жиленко легко вгадуються моральні імперативи Г. Сковороди, тому можна говорити про те, що погляди письменниці перегукуються зі світоглядними засадами мислителя. Не обов'язково стверджувати, що Жиленко перебувала під впливом Сковороди, на наш погляд, – його філософія відповідала естетичним цінностям мисткині. Багатогранна творчість письменниці постає як гармонійне продовження філософських та літературних пошуків української літератури порубіжжя сторіч, оскільки відіграла роль ціннісного ключа в осмисленні найважливіших проблем ХХ – ХХІ ст.

Подальший аналіз суголосності та трансформації філософських концептів у письменницькій творчості дозволить зрозуміти духовність, естетику суспільства, знайти шляхи розвитку сучасної літератури та культури загалом.

Література

1. Жиленко І. (1999). Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг. Під ред. В. Шевчук та ін.; упоряд., вступ. ст. та бібліограф. А. М. Макарова. Харків: Фоліо.
2. Жиленко І. (1982). Ярмарок чудес: Вірші. Поеми. Київ: Рад. письменник.
3. Жиленко І. (2011). Номо feriens: Спогади. Передм. М. Коцюбинської. Київ: Смолоскип.
4. Жулинський М. (2011). Та, що молиться Богові віршами. Українська література: творці і твори: учням, абітурієнтам, студентам, учителям. Київ: Либідь. С. 1118–1130.
5. Кизилова В. (2010). Сміслові навантаження поетичного тексту Ірини Жиленко (на матеріалі поезій для дітей «Гном у буфеті», «Жар-птиця», «Підкова»). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Філологічні науки.* № 5. С. 72–76.
6. Кишиневский Д. (2010). Предисловие переводчика. Жиленко И. Вотзвуче чуда: Избранное. И. Жиленко. Пер. с укр. предисл. Д. Кишиневского. 2-е испр. и доп. Ульяновск: Созвучие. С. 3–8.
7. Коцюбинська М. (2009). Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і літера.
8. Сардарян К. (2016). Творчість Ірини Жиленко у контексті розвитку української літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бурого.
9. Сковорода Г. (2012). Листи до Михайла Ковалинського. Упоряд., передм., комент. Л. Ушкалова. Харків: Майдан.

10. Сковорода Г. (1973). Повне зібрання творів: у 2-х т. Київ: Наукова думка. Т. 1.
11. Сковорода Г. (1973). Повне зібрання творів: у 2-х т. Київ: Наукова думка. Т. 2.
12. Ушкалов Л. (2004). Григорій Сковорода: Семінарій. Харків : Майдан. 776 с.
13. Тарнашинська Л. (2011). Антропологічні колізії художньої свідомості: жанрово-стильові актуалізації та модифікації у творчості українських шістдесятників. *Слово і час*. № 5. С. 3–15.
14. Ходаківська Я. (2012). Дольник Ірини Жиленко [Електронний ресурс]. *Літературознавчі студії : зб. наук. пр.* Вип. 35. С. 631–635. Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/lits/2012_35/631_635.pdf
15. Штолько М. (2010). «Міський текст» поезії І. Жиленко. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : міжвузів. зб. наук. ст.* Київ : Освіта України. Вип. 23, ч. 2. С. 384–393.

References

1. Zhylenko, I. (1999). *Yevanheliie vid lastivky: Vybrane z desiaty knih*. [The Gospel of the swallow: Collected works (from 10 books)]. Pid red. V. Shevchuka ta in.; uporiad., vstup. st. ta bibliohraf. A. M. Makarova. Kharkiv : Folio. [in Ukrainian]
2. Zhylenko, I. (1982). *Yarmarok chudes: Virshi. Poemy*. [Miracle Fair: Lyrics. Poems]. Kyiv: Rad. pysmennyk. [in Ukrainian]
3. Zhylenko, I. (2011). *Homo feriens: Spohady*. [Homo feriens: Memoirs]. Peredm. M. Kotsiubynskoi. Kyiv : Smoloskyp. [in Ukrainian]
4. Zhulynskiy, M. (2011). *Ta, shcho molytsia Bohovi virshamy. Ukrainska literatura: tvortsi i tvory: uchniam, abiturientam, studentam, uchyteliyam*. [The one who prays to God in verse. Ukrainian literature: creators and works: for pupils, applicants, students, and teachers]. Kyiv: Lybid. S. 1118–1130. [in Ukrainian]
5. Kyzylova, V. (2010). Smyslove navantazhennia poetychnoho tekstu Iryny Zhylenko (na materialii poezii dlia ditei «Hnom u bufeti», «Zhar-ptytsia», «Pidkova»). [Semantics of Iryna Zhylenko's poetic text (based on the children's poetry "A Dwarf in the Buffet", "Firebird", "Horseshoe")]. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Serii : Filolohichni nauky*. № 5. S. 72–76. [in Ukrainian]
6. Kishinevskii, D. (2010). *Predislovie perevodchyka. Zhilenko I. V otzvuke chuda: Yzbrannoe. I. Zhilenko*. [Foreword by the translator. Zhilenko I. In the echo of a miracle: Collected works. I. Zhilenko]. Per. s ukr, predysl.

- D. Kishinevskogo. 2-e ispr. i dop. Ulianovsk: Sozvuchiie. S. 3–8. [in Russian]
7. Kotsiubynska, M. (2009). *Lysty i liudy: rozdumy pro epistoliarnu tvorchist*. [Letters and People: Reflections on the Epistolary Genre]. Kyiv: Dukh i litera. [in Ukrainian]
 8. Sardarian, K. (2016). *Tvorchist Iryny Zhylenko u konteksti rozvytku ukrainskoi literatury druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia. Monohrafiia*. [Creative work of Iryna Zhilenko in the context of the development of Ukrainian literature of the second half of the 20th – the beginning of the 21st century. Monograph]. Kyiv: Vydavnychiy dim Dmytra Buraho. [in Ukrainian]
 9. Skovoroda, H. (2012). *Lysty do Mykhaila Kovalynskoho*. [Letters to Mykhailo Kovalynskiy]. Uporiad., peredm., koment. L. Ushkalova. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
 10. Skovoroda, H. (1973). *Povne zibrannia tvoriv: u 2-x t.* [Complete collection of works: in 2 vols]. Kyiv: Naukova dumka. T. 1. [in Ukrainian]
 11. Skovoroda, H. (1973). *Povne zibrannia tvoriv: u 2-x t.* [Complete collection of works: in 2 vols]. Kyiv: Naukova dumka. T. 2. [in Ukrainian]
 12. Ushkalov, L. (2004). *Hryhorii Skovoroda: Seminarii*. [Hryhoriy Skovoroda: Bibliography]. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
 13. Tarnashynska, L. (2011). Antropolohichni kolizii khudozhnoi svidomosti: zhanrovo-stylovi aktualizatsii ta modyfikatsii u tvorchosti ukrainskykh shistdesiatnykiv. [Anthropological collisions of the artistic consciousness: Genre and style representations and modifications in the works of the Ukrainian sixtiers]. *Slovo i chas*. № 5. S. 3–15. [in Ukrainian]
 14. Khodakivska, Ya. (2012). Dolnyk Iryny Zhylenko. [Dolnyk of Iryna Zhylenko]. [Elektronnyi resurs]. *Literaturoznavchi studii: zb. nauk. pr.* Vyp. 35. S. 631–635. Rezhym dostupu: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/lits/2012_35/631_635.pdf
 15. Shtolko, M. (2010). «Miskyi tekst» poezii I. Zhylenko. ["City text" of poetry by I. Zhylenko]. *Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Seriia: Lihnivystyka i literaturoznavstvo: mizhvuziv. zb. nauk. st.* Kyiv: Osvita Ukrainy. Vyp. 23, ch. 2. S. 384–393. [in Ukrainian]

Розділ IV

УКРАЇНСЬКА КЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА

УДК 821.161.2:821.111(94):808.1

Дмитро Єсипенко

ORCID: 0000-0003-4720-8370

ВИДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА АВСТРАЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КЛАСИКИ: ВАРІАТИВНІСТЬ ТВОРІВ, ДРУК І «ЦИФРА», КУРКА І ЯЙЦЕ¹¹

Проблеми якості та формату сучасних видань літературних текстів є нагальними і напроцуд мало обговорюваними в українському академічному середовищі. У цій статті зіставляються теоретичні й практичні аспекти публікації класичної австралійської та української літератури. Розглядаються особливості транзиту наукового видання з друкованого до цифрового носія, а також проміжні стадії цього процесу. Також порушена проблема едиційного представлення літературних творів у їх поліверсійності та багатоваріантності, що передбачає втрату редакторської монополії на визначення єдино правильного тексту і водночас більшу свободу та відповідальність читача/користувача видання.

Ключові слова: цифрові гуманітарні науки, цифрове наукове видання, українська література, австралійська література, текстологія.

¹¹ Ця стаття є одним із результатів індивідуального дослідницького проєкту, здійсненого у межах постдокторської програми ім. Рудевичів в університеті ім. Монаша (Мельбурн, Австралія). Висловлюю щире вдячність панству Віктору та Марії Рудевичам за підтримку програми і професорові Маркові Павлишину за наукове опікування стажуванням.

Dmytro Yesypenko. SCHOLARLY EDITING OF UKRAINIAN AND AUSTRALIAN LITERARY CLASSICS: VERSIONS OF WORKS, PRINTED AND DIGITAL FORMATS, CHICKEN AND EGG

The phenomenon of digital editing and the entire area of digital humanities are rather new for the Ukrainian scholarly community. A somewhat paradoxical situation can be observed. There are some attempts to use digital methods in literary studies, there are first digital projects concerning Ukrainian literature, there are first models of digital editions. However, there is not enough discussion about the new views on the literary work and the variability of its presentation. The digital projects, including editorial ones, have not started discussion on the development of the field of digital editing.

This paper describes the essential features of the process of transition from the traditional printed format to the digital one by making a comparison between two completely different academic and cultural contexts, namely the Australian and Ukrainian. It starts with an outline of the current discussion on scholarly editing in these contexts. The research aim is to describe the changes in theoretical discourse that have led to alternative practices, opposite to the traditional publication of a single text. Therefore, the article examines printed and electronic editions that can be regarded as an intermediate stage between traditional and digital editing. The research also delves into the problems of definition of 'digital editing' and describes the process of its realization in Australian and Ukrainian practices. The conclusion provides a forecast for the future relationship between printed and digital representations of literature considering several potential scenarios.

The traditional single-text editions of the literary classics still hold strong positions in Australia, and especially in Ukraine. Digital projects representing the literary classics have remarkable features that can refer to the special aspects of the organization of scholarly activities in these countries and to the status of literature in contemporary social and cultural life. These features can also indicate the specifics of maturation for the new branch of editorial practice.

Key words: digital humanities, scholarly digital edition, Ukrainian literature, Australian literature, textual criticism.

Вступ

Проблема переходу видань класичних літературних текстів з традиційного друкованого формату до цифрового є предметом дослідження та обговорення уже протягом досить тривалого часу. Щоправда, в українському науковому просторі ця ділянка досліджень лишається *terra incognita*. У цьому дослідженні я спробую описати особливості перебігу цього процесу в зіставленні двох цілком різних академічних та культурних контекстів, а саме австралійського

та українського. Особливий акцент буде звернено на питання представлення літературних творів як монотекстової даності, результату вибору редактора, а також як поліваріантної репрезентації, що передбачає більшу свободу і рівночасно відповідальність читача/користувача видання.

Методи дослідження

Я розпочну з короткого окреслення актуальних обговорень проблем наукового видання літературної класики австралійськими та українськими дослідниками. Далі розгляну ті особливі друковані, а також так звані електронні видання, які доречно розглядати як проміжний етап поміж традиційним та цифровим виданням. Після цього я окреслю дефініцію «цифрового видання» та її реалізацію в українській та австралійській практиках. Наприкінці статті запропоную кілька можливих сценаріїв майбутнього співвідношення між друкованим та цифровим представленням літератури. Маю застерегти, що цей короткий огляд не претендує на повноту охоплення теоретичних та практичних здобутків галузі видання двох літератур. Мені йдеться радше про фіксацію цікавих і промовистих напрямків активностей представників двох академічних контекстів.

Результати дослідження

Яйце чи курка, теорія чи практика? Іншими словами: чи підготовка конкретного видання того чи іншого автора зумовлює дискусію щодо питань текстології та наукового видання його творів, а чи навпаки – зазвичай широке обговорення у експертному середовищі передує матеріалізації конкретного едиційного проєкту? Бажаними видаються обидва сценарії, однак фаворитом є третій: комбінація і баланс, коли теорія і практика крокують поруч. Як правило, едиційні принципи і техніки розробляються й удосконалюються у процесі роботи над конкретним видавничим проєктом. Особливо виграшно, коли виконавець/виконавці проєкту повідомляють і обговорюють застосовані принципи і підходи з кваліфікованими колегами, як це можемо бачити на сторінках спеціалізованих журналів, таких як «Variants», «Scholarly Editing», «Ecdotica», «Спадщина» чи «Script and Print».

Якими є головні спрямування поточних теоретичних дискурсів та їх практичного застосування у виданні класиків української

та австралійської літератури? Понад століття, фактично від кінця XIX ст. українська текстологія та наукове видання розвивалося під визначальним впливом російської, а відтак і радянської традиції. Відповідно до неї, головне завдання дослідника-редактора полягало у встановленні так званого «основного», або «канонічного» тексту; при цьому перевагу, як правило, діставав текст, уміщений в останньому прижиттєвому виданні. Підхід, заснований на стійкому дотриманні останньої творчої волі автора, і зараз лишається домінуючим в обговоренні та практиці наукового видання української літератури. Мають місце лише поодинокі спроби вийти поза межі цього дискурсу, апелюючи до досвіду інших академічних шкіл. До прикладу, Мирослава Гнатюк у своїх працях згадує про можливість методології генетичного видання, підкреслюючи важливість вивчення та представлення творчого процесу. (Гнатюк, 2010; Гнатюк, 2012). Генетична критика дістала особливий розвиток у франкомовних наукових працях і виданнях. У свою чергу, Олесь Федорук, шукаючи адекватні способи відобразити варіативність авторського тексту в друкованому виданні, апелює зокрема до досвіду Фредсона Бауерса (Федорук, 2019: 450). Бауерс та Волтер Грег вважаються засновниками інтенціоналістського підходу (від «intention», йдеться про авторську волю), одного з ключових у західній, передовсім англофонній науковій традиції.

Такі приклади є радше винятками, на загальне доводиться з прикрістю констатувати, що дослідники і видавці української літератури не гаразд обізнані як із сучасними, так і класичними працями колег з Німеччини, Франції, англо-американської академії, а часто і найближчих західних сусідів – Польщі та Чехії. Як наслідок, дискусії з приводу засад публікації українських письменників зазвичай мають локальний характер і рідко враховують помітний досвід видань зарубіжних класиків.

Зрозуміло, що для фахового обговорення потрібні відповідні платформи, зібрання-конференції, а також спеціалізовані видання. На щастя, традиція збірників радянського часу «Питання текстології» (1968–1990) знайшла продовження у колекції «Спадщина. Літературне джерелознавство і текстологія» (2004–2019). На шпальтах «Спадщини», а також у поодиноких публікаціях на сторінках інших філологічних видань порушуються питання якості завершених та підготовки майбутніх видань літературної класики. Не секрет, що існує чимало запитань до єдиційного представлення творчості навіть перших імен української літератури. Щороку з'являється не менше

двадцяти нових видань авторів-класиків. На жаль, більшість із них готуються шляхом простого передруку текстів з попередніх едіцій – з тими самими пропусками та іншими ганджами. Відповідальні за підготовку особи зазвичай є аматорами. Власне брак спеціалістів, освічених та досвідчених текстологів та редакторів, «живого» фахового середовища, частково пояснює як недостатнє артикулювання проблем, так і загальний низький, ненауковий рівень видань (Бурлака, 2005: 70–71).

Іншим вагомим фактором є інституційно-фінансовий. На відміну від багатьох країн Заходу, зокрема і Австралії, українські університети не мають укоріненої традиції опікування науковим виданням літературних класиків зі сторони університетів. Едіційні проєкти зазвичай тривають не один рік і для успішного завершення такої довготривалої роботи зусилля фахівців-ентузіастів потребують інституційної підтримки. У конкурсах державного грантового фінансування не завжди перемагають заявки високої якості. Видання української літературної класики, здійснені за державний кошт, часто мають великі проблеми з дистрибуцією і потрапляють навіть не до всіх бібліотек, не кажучи вже про книгарні. Натомість книжки – результати комерційних проєктів – поширюються значно краще: вони є привабливішими під оглядом дизайну, а часом і якості друку, появу таких видань супроводжує рекламний розголос і презентації. От тільки серед таких видань прогнозовано переважають науково-популярні. У них дуже скорочений або взагалі відсутній критичний апарат, історико-літературний, текстологічний коментар. Тексти творів републікуються за попередніми виданнями некритично, без ретельнішого вивчення історії їх написання і публікації.

Сказавши про видання української класики, я коротко зупинюся на актуальному обговоренні видання австралійської літератури. За свідченням чільного його практика і теоретика, Пола Еггерта, критичне видання австралійської літератури розпочалося щойно у 1990-х рр. (Eggert, 1990). Очевидно й очікувано мейнстрімом у видавничих підходах були принципи англо-американської текстології, зокрема інтенціоналістського підходу Грега-Бауерса, що передбачав настанову на пріоритет першого видання, найближчого до рукопису, а також сповнення авторської волі.

Утім, у середовищі редакторів ще у 1980-х рр. формувалося уявлення про альтернативні опції (Eggert, 2012: 7–8). На запитання, що саме має представляти читачеві редактор літературного тексту, Еггерт запропонував подвійну відповідь: і процес написання

та переписування, і текст, що постає в результаті (Eggert, 1990: 38). У свою чергу, Роджер Осборн підкреслював суб'єктивність редакторського бажання схопити фінальну авторську інтенцію і точно визначати, котрі зміни тексту є неавторськими. На його думку, унаслідок такого інерційного підходу і відповідної практики, для двох різних видань на основі того самого матеріалу редактори можуть визначити як «авторитетні» два дуже різні тексти (Osborne, 2013: 13).

Це усвідомлення мало наслідком важливу практичну реалізацію. У видавничому проєкті Австралійської академії гуманітарних наук, академічних виданнях австралійської літератури (Academy Editions of Australian Literature), вибір тексту для публікації не був жорстко регламентованим і передбачав вмотивовану позицію редактора кожного конкретного твору або збірки. Скажімо, упорядникам прози в інструкції пропонувалося обирати поміж трьома опціями. Першою була підготовка традиційного, так званого еклектичного видання, коли до основного тексту (copy-text), однієї з раніших версій твору, редактор інкорпорував авторські зміни з пізніших версій. Другою запропонованою можливістю був так званий «історичний підхід», коли варіанти тексту вміщувалися у примітках наприкінці твору. Третьою опцією була пропозиція вміщувати варіації тексту у посторічкових примітках. Прикметною особливістю серії австралійських академічних видань було також те, що при виборі основного тексту враховувався історичний контекст постання твору та роль, яку відіграла його конкретна версія. Оскільки серія призначалася передовсім для сучасного австралійського читача, то природньо і логічно, що редактори робили вибір на користь текстів із видань, що з'являлися друком саме у Австралії, а не в Британії (Eggert, 1994).

Таким чином, сучасну австралійську практику вирізняє устійнене усвідомлення редакторами варіативності, «плинності» літературного твору (Джон Браянт запропонував окреслення «плинного» – «fluid» – тексту на позначення будь-якого літературного твору, що існує більш ніж у одній версії: Bryant, 2002). В українському академічному просторі теза про мульти-версійність творів не є загальноновизнаною чи бодай широко обговорюваною, попри те, що ще на початку 1990-х рр. Григорій Грабович застерігав від називання публікованих текстів «остаточними» і наголошував на «вібрації тексту варіантами», коли йшлося про поетичний доробок Шевченка (Грабович, 2000: 139–140).

Очевидна перевага австралійських науковців-редакторів перед українськими колегами полягає в їхньому ознайомленні з актуальними

поглядами і практичними здобутками колег з інших текстологічних шкіл і традицій, передовсім, англо-американської та німецької. Варто додати – йдеться не лише про знайомство з працями, але і персональні контакти, участь у спільних заходах, дослідницьких проєктах.

З огляду на обмеження традиційних друкованих видань, вже у 1990-х рр. австралійські дослідники звернулися до обговорення та імплементації альтернативних форм та методів для представлення літературної класики, яке не обов'язково мусило бути друкованим.

Між однокстевим та багатокстевим виданням. Які публікації доречно називати проміжними між традиційними друкованими та цифровими виданнями? Очевидно, такими можна вважати друковані та електронні видання, що представляють більше, аніж одну обрану версію твору, показують варіативність літературного твору і надають читачеві уявлення і знання про перебіг створення тексту. Розглянемо кілька прикладів.

Друкованим виданням, яке вийшло поза межі традиційного представлення одного тексту, стало підготоване тим-таки Полом Еггертом зібрання оповідань Генрі Лоусона ««Доки закипить казанок»: оригінальні газетні версії» (Lawson, 2012). Цю книжку доповнило монографічне дослідження Еггерта, «Біографія книжки: «Доки закипить казанок» Генрі Лоусона» (Eggert, 2012). У комплексі ці дві книжки покликані виконати амбітне призначення: представлення не просто одного з текстів твору, але нарації цілої його історії: від задуму до створення, від першої публікації до наступних, а також рецепцію видань читачами (Robinson, 2016: 198). Тексти Лоусона подано у хронологічному порядку, так, як вони з'являлися у періодиці; при цьому наприкінці кожної читач знайде лінки до рукописних зображень, розміщених у мережі. Таким чином, це видання перекидає місток від паперового медіуму до електронного. Власне, воно і було задумане Еггертом як проміжна зупинка на дорозі до цифрового видання.

В українській видавничій практиці концепт варіативності літературного твору реалізується у факсимільних, а також так званих академічних виданнях. Академічне видання передбачає найвищий рівень едиційної підготовки та максимальну повноту представлення доробку того чи іншого автора. У ньому представлені не лише основні тексти, але і основні редакції, або ж навіть варіанти окремих фрагментів тексту (наприклад, поезій Шевченка у відповідних томах 12-томного зібрання: Шевченко, 2001). Таким чином, читачі академічного видання можуть скласти повніше враження про творчу лабораторію автора, а також – важливо наголосити – дістають

більшу свободу у виборі тієї чи іншої версії тексту для прочитання, аналізу та/або інтерпретації. У такий спосіб в умовах обмеженості формату друкованого видання реалізовується ідея про літературний твір як варіативний феномен.

Ідея наближення твору до читача в усій його автентичності в українській практиці втілюється у факсимільних виданнях. Вони відворюють зображення того чи іншого рукопису чи видання, котре має особливу історичну чи мистецьку цінність. Здавалося б, факсиміле мають бути розраховані на вузьке коло спеціалістів – оскільки нефахівцям годі дати раду з хитросплетіннями почерку літературних геніїв або орфографією старих видань. Однак практика виявляє і зворотнє: фототипічне видання «Кобзаря» Шевченка з'явилося друком для дуже широкої аудиторії накладом у 100 тисяч (!) примірників (Шевченко, 1962). Як і у випадку з академічним виданням, з факсимільним читач-користувач дістає більше можливостей. Навіть і без відвідин архіву і бібліотеки, він може пізнавати і аналізувати не текст-результат, але текст-процес (особливо коли йдеться про рукопис твору).

Як проміжну стадію поміж друкованими та цифровими виданнями можна розглядати також оцифровані (digitized) та електронні (electronic) публікації, що з'являлися (і досі з'являються) не у книжковому форматі, але і не на сайті. Йдеться про видання літературних текстів на дискетах (floppy-disks), компакт-дисках (CD), а також цифрових багатоцільових дисках (DVD). Що такі видання можуть слугувати перестанком у транзиті від друкованого до цифрового видання-сайту, доводить приклад видань Вільяма Шекспіра. Його твори ще у 1960-х рр. були адаптовані для машинного прочитання, а у 1996 р. ресурс під назвою «Життя та часи Шекспіра» («Shakespeare's Life and Times») перемандрував із дискет та CD до інтернету (The Internet Shakespeare Editions, [2019]).

В австралійській практиці серед піонерів у транзиті до електронного формату були літературні тексти, що користувалися найбільшою популярністю у друкованому форматі. Прикладом тут може бути «Пограбування зі зброєю» («Robbery under Arms») Томаса Александра Брауна. Цей твір витримав десятки перевидань після першої журнальної публікації на початку 1880-х рр. На початку XXI ст. роман було опубліковано на amazon.com як цифрову версію для читання у Microsoft Reader (Eggert, 2006: 260–262). Публікацій української літератури на дисках, є зовсім небагато і більшість з них мають ненауковий характер і призначені для навчальних потреб. Зрозуміло, що цей тип видань має свої переваги перед друкованим, він

дозволяє не відчувати брак місця для представлення всіх потрібних версій та варіантів, коментарів та сканів зображень. Утім, в українській та австралійській практиках наукове видання літератури на дисках не здобуло і вже й не здобуде популярність і поширення. CD та DVD вже у недалекому, але минулому, нові пристрої часто просто не здатні відчитати інформацію з таких носіїв.

Час звернути годинники: що розуміємо під «цифровим виданням»? Згадані вище типи видань, котрі під тим чи іншим кутом огляду можна назвати проміжними між друком і «цифрою», все ж не посідають повний набір важливих рис, що характеризують наукове цифрове видання. Цифрове видання на сучасному етапі вже не є просто публікацією текстів на сайті, але цілою інформаційною системою, що підпорядковується своїй методології, що визначена цифровою парадигмою. У цьому полягає принципове розрізнення між цифровим (digital) та оцифрованим (digitized) виданням. На відміну від останнього, цифрове видання не може бути перетворене у друковане видання без суттєвої втрати інформації і функціональності. Простіше кажучи, верстку друкованого видання, або відскановане-розпізнане друковане видання, які розміщені на вебсторінці, не можна вважати цифровим виданням.

Патрік Залє запропонував три ключові критерії, що їм має відповідати едиційний проєкт, аби називатися «цифровим науковим виданням» (digital scholarly edition). По-перше, це має бути публікація «історичних», попередньо існуючих документів (як правило, на папері), а не нових, створених відразу у цифровому форматі (born-digital). По-друге, публікація має представляти як описові дані про документ, так і його репродукцію (наприклад, копію автографа літературного твору на додачу до транскрипції тексту). І по-третє, мають бути дотримані критерії науковості. Репродукція документів без критичного розгляду не є науковим виданням (до прикладу, не є ним факсиміле без коментаря). (Sahle, [2019]).

Перелік цифрових видань австралійської та української літератури, які відповідають такому мірилу, поки не є розлогим. Прикладами наукових цифрових видань можна вважати зокрема «Критичний архів Чарльза Харпура» («Charles Harpur Critical Archive»), «Портал Шевченка» та «Цифровий архів Джозефа Ферфі» («The Joseph Furphy Digital Archive»). Я не зупинятимуся на порівнянні окремих цифрових проєктів, натомість назву декілька цікавих спільних та відмінних особливостей австралійської та української цифрових едиційних практик.

Цифровим виданням австралійських письменників властиві досить чітко окреслені рамки проблематики. Вони представляють літературну творчість певного автора, а також додаткові матеріали, що розкривають їх історію та рецепцію. Ці проєкти мають виразне фахове спрямування, вони розраховані радше на дослідників австралійської літератури. Натомість цифрові проєкти, що представляють твори української літератури, характеризуються мультиспрямованістю, орієнтуванням на широку (можливо навіть зашироку) аудиторію. Вони можуть заявляти не лише про наукове, але й інформаційне, популяризаційне, навіть педагогічно-просвітницьке призначення; наприклад: «Метою створення порталу є ознайомлення української і світової спільноти з усіма аспектами життя і творчості Т. Г. Шевченка» (Портал Шевченка, [2019]).

Так чи інакше, більшість цифрових видань імітують традиційну форму представлення тексту – сторінки книжки. Як правило, вони мають опцію гортання сторінок. А от Роджер Осборн, редактор цифрового видання роману «Таке життя» («Such is Life») Джозефа Ферфі виявив готовність вийти поза межі лінійної моделі читання. Своїм завданням він назвав побудову відкритої системи, до якої можуть додавати внески читачі та користувачі. Осборн підкреслив необхідність повідомити читачам свої знання як дослідника творчості Ферфі і пояснити вибір основного тексту, але водночас забезпечити їм можливість зробити власний вибір, «змусити архіви промовляти» до відвідувача сайту (Osborne, 2016: 851). Задум залучення читачів до створення або вдосконалення видання – це реалізація поширеної у цифрових проєктах моделі «crowdsourcing», нового типу кооперації, спів-творення креативною спільнотою користувачів (Robinson, 2016: 199).

Ще одним цікавим і показовим моментом, який характеризує цифрові видання як австралійської, так і української літератури, є те, що опубліковані у них тексти не базуються на кодуванні TEI. Text Encoding Initiative – це консорціум, що розробляє і підтримує стандарт для представлення текстів у цифровій формі. Перелік едиційних проєктів, що застосовують цей стандарт, наразі складає кілька сотень позицій, серед яких багато і власне видань літератури (Text Encoding Initiative, 2019). Найімовірнішою причиною, чому розробники українських цифрових проєктів ігнорують TEI, є їхня непоінформованість щодо існування стандарту як такого, у той час як мотиви австралійських цифрових редакторів полягають в усвідомленому виборі іншого, перспективнішого на їхній погляд формату

представлення – багатOVERсійного формату документів (multi-version document file format) (Osborne, 2016: 855, 862; Eggert, 2019).

Цифрове видання австралійської літературної класики є частиною загальносвітового наукового дискурсу, який твориться колегами з академічних середовищ різних країн, чого, на жаль, не можна сказати про українську практику. Утім, для дослідників і редакторів видань з обох країн лишаються незайняті ділянки і незадіяні майданчики для додаткової популяризації своїх едиційних проєктів. Наприклад, досі немає матеріалів, присвячених австралійській чи українській літературі, у жодному з десяти випусків RIDE, спеціалізованому «Журналі оглядів цифрових видань та ресурсів» (A Review Journal for Digital Editions and Resources, 2019).

Висновки

З різних причин багато ключових українських та австралійських письменників представлено у друкованих виданнях неповно чи controверсійно, зі скороченнями або неавторськими вставками. Нерідко брак фахових навичок, часу або бажання укладачів та редакторів призводив до того, що тексти творів некритично передруковувалися з попереднього видання до наступного.

В Австралії та особливо в Україні традиційне друковане видання літературної класики поки посідає міцні домінуючі позиції. Цифрові проєкти, що представляють літературну класику цих країн, мають виразно відмінні риси, що зумовлені як особливостями організації наукових досліджень у цих країнах, так і різним статусом літератури у актуальному суспільному і культурному житті. Особливості дослідницького спрямування і функціоналу перших цифрових видань можуть свідчити про специфіку початкової стадії розвитку нового типу едиційної практики.

Подальше неминуче поширення цифрових видань може відбуватися за різними сценаріями. Це може бути і часткова заміна цифровими виданнями друкованих проєктів, як це демонструє приклад «eZISS», зібрання цифрових наукових видань словенської літератури (Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva, 2019). Другим можливим сценарієм є паралельний або послідовний випуск друкованих і цифрових видань: так, скажімо, цифровим виданням австралійської літератури передували друковані зразки із серії академічних видань. Ще одна опція, яку можна передбачати хіба що для української едиційної практики і тільки у ближчі декілька

років – це використання видань на електронних носіях, DVD-дисках. Такий підхід видається застарілим, однак він і досі використовується у деяких країнах (наприклад, Чехії: Flaišman, 2009).

Явище цифрового видання, як і ділянка цифрових гуманітарних наук (digital humanities) є новими для українського академічного простору. Спостерігається дещо парадоксальна ситуація. Уже існують поодинокі спроби використання цифрових методів в українських літературних студіях, маємо і перші цифрові проєкти, що освітлюють певні проблеми та періоди історії української літератури, є навіть перші спроби цифрового видання. Натомість бракує обговорення нових концепцій літературного твору, варіативності його представлення у виданнях. Цифрові едиційні проєкти-«піонери» не стали приводом для дискусії про шляхи розвитку ділянки цифрового видання. У цьому сенсі практика випереджає теорію і поки що курка є попереду яйця.

Література

1. Bryant J. (2002). *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
2. Eggert P. (1994). *Academy Editions of Australian Literature: Manual for Editors*. Canberra: Australian Scholarly Editions Centre, English Department, University College, ADFA.
3. Eggert P. (2012). *Biography of a Book: Henry Lawson's «While the Billy Boils»*. Sydney: Sydney University Press.
4. Eggert P. (2006). Case-study: New Life for the Colonial Classic, «Robbery Under Arms». *Paper Empires: A History of the Book in Australia, 1946–2005*. St Lucia, Queensland: University of Queensland Press. P. 260–263.
5. Eggert P. (1990). Textual Product or Textual Process. *Editing in Australia*. Canberra: English Department, University College, ADFA. P. 24–38.
6. Eggert P. (2012). The Hand of the Present: Presidential Address 2013. *Textual Cultures*. Vol. 7, No. 2. P. 3–19. <http://dx.doi.org/10.2979/textcult.7.2.3>.
7. Eggert P., Schmidt D. (2019). The Charles Harpur Critical Archive: A History and Technical Report. *International Journal of Digital Humanities*. Vol. 1, No. 2. P. 279–288.
8. Elektronske. (2019). *Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva*: About the Project, Further Links. [2019]; режим доступу: <http://nl.ijs.si/e-zrc/index-en.html>.
9. Flaišman J., Kosák M. (2009). Kritická hybridní edice. Edice Díla Františka Gellnera a Karla Hlaváčka: K způsobu zpracování rukopisů a záznamu různosti. *Česká literatura*. Vol. 2 : S. 266–275.

10. Lawson H. (2012). *While the Billy Boils: The Original Newspaper Versions*. Sydney: Sydney University Press.
11. Osborne R. (2013). «Making the Archives Talk»: Towards an Electronic Edition of Joseph Furphy's «Such is Life». *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*. Vol. 13, No. 1. P. 1–19.
12. Osborne R., Gerber A., Hunter J. (2016). Archiving, Editing, and Reading on the AustESE Workbench: Assembling and Theorizing an Ontology-Based Electronic Scholarly Edition of Joseph Furphy's «Such is Life». *Digital Scholarship in the Humanities*. Vol. 31, No. 4. P. 850–865.
13. Robinson P. (2016). The Digital Revolution in Scholarly Editing. *Ars Edendi Lecture Series*. Stockholm: Stockholm University Press. Vol. IV. P. 181–207.
14. A Review. (2019). *A Review Journal for Digital Editions and Resources*: Issues. режим доступу: <https://ride.i-d-e.de/issues/>.
15. Sahle P. (2019). *About a Catalog of: Digital Scholarly Editions*. Режим доступу: <http://www.digitale-edition.de/vlet-about.html>.
16. Text. (2019). *Text Encoding Initiative: Projects Using the TEI*. Режим доступу: <https://tei-c.org/Activities/Projects/>.
17. The Internet. (2019). *The Internet Shakespeare Editions: A Brief History*. Режим доступу: <https://internetshakespeare.uvic.ca/Foyer/history/index.html>.
18. Бурлака Г. (2003). Основні проблеми сучасної української текстології. *Матеріали п'ятого конгресу Міжнародної асоціації українців. Літературознавство*. Кн. 1. Чернівці. С. 69–71.
19. Гнатюк М. (2010). Генетична критика і текстологія: діалогізм дискурсивних практик. *Літературознавчі студії*. Київ: ВПЦ «Київський університет». Вип. 26. С. 52–55.
20. Гнатюк М. (2012). Інтертекстологія як метод літературознавчого дослідження. *Теорія літератури: концепції, інтерпретації*. Київ: Логос. С. 56–69.
21. Грабович Г. (2000). Між словом і схемою (У пошуках Шевченкового тексту). *Г. Грабович. Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета)*. Київ: Критика. С. 132–178.
22. Портал. (2019). Портал Шевченка. Режим доступу: <http://kobzar.ua/site/main>.
23. Федорук О. (2019). Роман Куліша «Чорна рада»: історія тексту. Київ: Критика.
24. Шевченко Т. (1962). Кобзар [1840 р.]. Київ: АН УРСР.
25. Шевченко Т. (2001). Повне зібрання творів: У 12 т. Київ: Наукова думка, 2001. Т. 1.
26. Шевченко Т. (2001). Повне зібрання творів: У 12 т. Київ: Наукова думка, 2001. Т. 2.

References

1. Bryant, J. (2002). *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
2. Eggert, P. (1994). *Academy Editions of Australian Literature: Manual for Editors*. Canberra: Australian Scholarly Editions Centre, English Department, University College, ADFA.
3. Eggert, P. (2012). *Biography of a Book: Henry Lawson's «While the Billy Boils»*. Sydney: Sydney University Press.
4. Eggert, P. (2006). Case-study: New Life for the Colonial Classic, «Robbery Under Arms». *Paper Empires: A History of the Book in Australia, 1946–2005*. St Lucia, Queensland: University of Queensland Press. P. 260–263.
5. Eggert, P. (1990). Textual Product or Textual Process. *Editing in Australia*. Canberra: English Department, University College, ADFA. P. 24–38.
6. Eggert, P. (2012). The Hand of the Present: Presidential Address 2013. *Textual Cultures*. Vol. 7, No. 2. P. 3–19. <http://dx.doi.org/10.2979/textcult.7.2.3>.
7. Eggert, P., Schmidt, D. (2019). The Charles Harpur Critical Archive: A History and Technical Report. *International Journal of Digital Humanities*. Vol. 1, No. 2. P. 279–288.
8. Elektronske. (2019). *Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva*: About the Project, Further Links. [2019]; режим доступу: <http://nl.ijs.si/e-zrc/index-en.html>.
9. Flaišman, J., Kosák M. (2009). Kritická hybridní edice. Edice Díla Františka Gellnera a Karla Hlaváčka: K způsobu zpracování rukopisů a záznamu různosti. *Česká literatura*. Vol. 2 : S. 266–275.
10. Lawson, H. (2012). *While the Billy Boils: The Original Newspaper Versions*. Sydney: Sydney University Press.
11. Osborne, R. (2013). «Making the Archives Talk»: Towards an Electronic Edition of Joseph Furphy's «Such is Life». *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*. Vol. 13, No. 1. P. 1–19.
12. Osborne R., Gerber A., Hunter J. (2016). Archiving, Editing, and Reading on the AustESE Workbench: Assembling and Theorizing an Ontology-Based Electronic Scholarly Edition of Joseph Furphy's «Such is Life». *Digital Scholarship in the Humanities*. Vol. 31, No. 4. P. 850–865.
13. Robinson, P. (2016). The Digital Revolution in Scholarly Editing. *Ars Edendi Lecture Series*. Stockholm: Stockholm University Press. Vol. IV. P. 181–207.
14. A Review. (2019). *A Review Journal for Digital Editions and Resources*: Issues. URL: <https://ride.i-d-e.de/issues/>.
15. Sahle, P. (2019). *About a Catalog of: Digital Scholarly Editions*. URL: <http://www.digitale-edition.de/vlet-about.html>.

16. Text. (2019). *Text Encoding Initiative: Projects Using the TEI*. URL: <https://tei-c.org/Activities/Projects/>.
17. The Internet. (2019). *The Internet Shakespeare Editions: A Brief History*. URL: <https://internetshakespeare.uvic.ca/Foyer/history/index.html>.
18. Burlaka, H. (2003). Osnovni problemy suchasnoi ukrainskoi tekstolohii [The main problems of modern Ukrainian textology]. *Materialy piatoho kongresu Mizhnarodnoi asotsiatsii ukrainistiv. Literaturoznavstvo*. Kn. 1. Chernivtsi. S. 69–71. [in Ukrainian]
19. Hnatiuk, M. (2010). Henetychna krytyka i tekstolohiia: dialohizm dyskursyvykh praktyk [Genetic critique and textology: a dialogism of discursive practices]. *Literaturoznavchi studii*. Kyiv: VPTs «Kyivskyi universytet». Vyp. 26. S. 52–55. [in Ukrainian]
20. Hnatiuk, M. (2012). Intertekstolohiia yak metod literaturoznavchoho doslidzhennia. *Teoriia literatury: kontseptsii, interpretatsii*. Kyiv: Lohos. S. 56–69. [in Ukrainian]
21. Hrabovych, H. (2000). Mizh slovom i skhemoiu (U poshukakh Shevchenkovoho tekstu) [Intertextology as a method of literary research]. *H. Hrabovych. Shevchenko, yakoho ne znaiemo (Z problematyky symbolichnoi avtobiohrafii ta suchasnoi retseptsii poeta)*. Kyiv: Krytyka. S. 132–178. [in Ukrainian]
22. Portal. (2019). *Portal Shevchenka* [Shevchenko's portal]. URL: <http://kobzar.ua/site/main>.
23. Fedoruk, O. (2019). Roman Kulisha «Chorna rada»: istoriia tekstu [Kulish's novel "The Black Council": The history of the text]. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]
24. Shevchenko, T. (1962). *Kobzar [1840 r.]* [Kobzar [1840]]. Kyiv: AN URSSR. [in Ukrainian]
25. Shevchenko, T. (2001). *Povne zibrannia tvoriv* [Complete works: In 12 vols]: *U 12 t.* Kyiv: Naukova dumka, 2001. T. 1. [in Ukrainian]
26. Shevchenko, T. (2001). *Povne zibrannia tvoriv: U 12 t.* [Complete works: In 12 vols]. Kyiv: Naukova dumka, 2001. T. 2. [in Ukrainian]

УДК 82:1+821.111(161.2)"18"

Тетяна Бовсунівська

ORCID: 0000-0002-2018-4674

ПОЕТ ЯК ТРАНСЦЕНДЕНТНИЙ МЕДІАТОР В ЛІТЕРАТУРІ РОМАНТИЗМУ

У статті проаналізовано один із художньо-мистецьких прийомів літератури романтизму (та культури в цілому) – створення та розгортання поетики медіатора. Медіатор як об'єкт / суб'єкт пристрасного бажання, часто – ідеал романтичного світоспоглядання максимально наблизений до Божественного Абсолюту, а отже, перебуває у площині трансцендентного, а не реального світу. Про недосяжність ідеалів романтизму написано багато, проте це дослідження має на меті подати додаткові мотивації цього світоглядного феномена. Зокрема, з'ясовано, що технічна основа трансцендентної медіації романтиків народжувалась у стані феноменологічного пароксизму та суголосна формулам таємного знання чи божественного одкровення.

Ключові слова: медіатор, медіація, трансцендентність, романтизм, ідеал, естетика романтизму, трансцендентна медіація, трансцендентний медіатор, зовнішня / внутрішня медіація, духовна відстань, Шевченко, Байрон, Дікінсон, Пушкін, Костомаров.

Tetiana Boysunivska. THE POET AS A TRANSCENDENT MEDIATOR IN THE LITERATURE OF THE ROMANTIC PERIOD

The article analyzes one of the artistic techniques, characteristic of the literature of the Romantic period (and culture in general) – the creation and employment of mediator poetics. The mediator is an object / subject of passion, often the ideal of the Romantic worldview. The poet as a mediator is as close as possible to the Divine Absolute, and therefore is on the transcendent plane rather than in the real world. Much has been written about the unattainability of the ideals of Romanticism, but this study aims to provide additional motivation for this worldview phenomenon. It has been found that the technical basis of the transcendent mediation of the Romantics was born in a state of phenomenological paroxysm and in accordance with the formulas of secret knowledge or divine revelation. The key features of the poet-mediator can be seen both in the works of Ukrainian and

Western poets, namely: rising above the crowd, staying beyond the realm of reality – in the transcendent world (the other world, the mystical realm of being, the pantheon of ancient gods etc.). The relocation of the ideal into the transcendent realm is, therefore, characteristic of the Romantic poet who constantly strives to become an ideal poet, a poet-prophet. This desire is unrestrained, it forms the special core of spirituality, whose supreme manifestation is the transcendent sphere. The mediation of the Romantic writers has a distinct external nature, according to Rene Girard's classification. All Romanticists show their passions, cultivating their qualities as a special type of sensitivity, based on the poet's sophistication and divine purpose. However, if in love lyric poetry we can see internal mediation in the texts of all Romantics, the thematic group of texts dealing with the role and functions of the poet in the contemporary society, is, in contrast, a vivid example of external mediation.

Key words: mediator, mediation, transcendence, Romanticism, ideal, aesthetics of Romanticism, transcendent mediation, transcendent mediator, external / internal mediation, spiritual distance, Shevchenko, Byron, Dickinson, Pushkin, Kostomarov.

«Істинний поет завжди лишається жрецем»
Новаліс

Вступ

Вивчення літератури романтизму ніколи не буде абсолютним внаслідок невичерпності її смислів, які, щоразу поринаючи у вічність та езотерику, дають нові відтінки значень, якщо не абсолютне переінакшення наших уявлень про романтичний світ. У цій статті ми розглянемо більш докладно, ніж у попередній теорії та історії літератури романтизму тільки один із фундаментальних художньо-мистецьких прийомів письменників-романтиків, а саме – *тран-сцендентну медіацію*.

З'ясуємо значення поняття “медіації”, яке істотно розвинулось у наш час. Медіація у цьому дослідженні витлумачується не як технологія врегулювання конфліктів; не як поява у дискусії двох позицій третього складового, який їх узгоджує. Цей ракурс полишаємо міжнародній та іншій конфліктології. В.В. Шилін у «Словнику літературознавчих термінів» дає таке визначення: «Медіація (“посередництво”) – це процедура примирення конфліктуючих сторін у постмодернізмі, що відображає тенденцію до примирення протилежностей, терпимість до критики та самокритики» [Шилін, 2019: 281]. Так, саме у постмодерні цей термін надзвичайно актуалізувався

і таке визначення вірне для цієї доби літератури. Міжнародна медіація відіграє значну роль у вирішенні сучасних конфліктів [Калашникова, 2011]. Ми ж будемо розглядати добу романтизму з притаманними саме їй світоглядними характеристиками, крім того, таке “юридичне” тлумачення терміна видається недоречним у літературознавстві.

Нашим завданням буде встановити медіативні функції образу поета в творчості західних та східних романтиків, адже медіативний компонент літератури романтизму зазвичай лишався недостатньо окресленим через ідеологічний тиск та з причини відсутності відповідної методики аналізу. Однак, відзначу, що в працях Юрія Аркана, Фрідріха Гундольфа, Олени Лозинської, Валентини Мусій та ін. часто приділялась увага образу поета в творчості романтиків і, як наслідок, маємо певну кількість концептів постаті творця в літературі романтизму без залучення теорії медіатора.

Методи дослідження

У літературознавстві існують інші спроби адаптивного використання медіації та медіатора. Наприклад, Олена Вранчан наводить власне розуміння медіації: «Проте медіація – це не те, що поєднує роз’єднані “місця” топографії письменника і забезпечує постійну кореляцію міжсюжетними подіями і риторичними тропами» [Вранчан, 2013: 45]. Вона пропонує повернутися до універсального казково-міфологічного оповідача у творчості Миколи Гоголя, демонструючи унікальне авторське освоєння такого медіатора. На Заході відома також концепція інтерлінгвістичної літературної медіації, зокрема, у праці «Загальна теорія інтерлінгвістичної медіації» (оригінал – 2004) Сержіо Віаджо читаємо цікавий висновок щодо літературної критики, яка потребує збереження автономної вербалізації мислення, закладеного у тексті за умови узгодження двох існуючих у ньому тенденцій – ідіостилю перекладача та ідіостилю автора: «Діалектичний синтез цих двох різних тенденцій – перекладацької і літературної – аналізується і тлумачиться у площині інтерлінгвістичної літературної медіації» [Viaggio, 2005: 111]. Автор наголошує, що така медіація мусить бути адекватною, інакше подібна робота не може бути визнана виконаною.

В американській філософії прагматизму та неопрагматизму поняття “медіації” посіло важливе місце. Наприклад, Р. Брендом навіть відводить важливу роль літературному критику як медіатору-дешифровщику у постмодерністському світі хаосмосу, за що його

критикував Ричард Рорті. Медіація та медіатор хоча й були “мутними” категоріями в системі прагматизму, проте розуміння третьої бажаної позиції як вирішальної в них зафіксувалося [Blunden, 2007; Carnevale, 1992].

Ще одну цікаву позицію щодо медіації представив Олександр Жолковський. Він розуміє медіацію в юридичному сенсі як винайдення третьої узгоджувальної версії між двома протилежними позиціями у тексті. Так, він писав про Пастернака: «Глибинне рішення покликане зібрати розрізнені тематичні елементи довкола якогось центрального конфлікту і накреслити способи його медіації. Одні елементи (ідилічність, ніч, миттєвість, стильова стриманість, традиційний ніжний колорит теми човника і різні прояви пастернаківського “малого” полюса)тяжіють до структури, обмеженої певним чином; інші (велич, збільшена у СМЖ¹² до екстазу) – до густого заповнення і переповнення меж» [Жолковский, 2009: 93]. Він вважав, що медіація встановлюється, наприклад, між пасивністю та активністю взагалі, між обертанням та вторгненням в приватний світ, так само, як при нейтралізації протиставлення між тиснявою та просторістю. У такому ж сенсі інтерпретує медіацію й доктор філологічних наук Олександр Марков у рецензії на книгу Рене Жирара «Брехня романтизму та правда роману» (1961 р.), де такого тлумачення цього літературного терміна знайти неможливо.

Проте медіація і медіатор у сфері літератури не потребує юридичного розгляду, оскільки література представляє духовне, а не юридичне явище. На мою думку, медіація та медіатор в літературі – це прагнення письменника віднайти омріяний ідеал та прокласти до нього дорогу всупереч всім супротивним рухам. Несподівано для себе самої я відшукала одностумця серед французьких критиків середини ХХ століття. Рене Жирар пише: «Учень спрямовується до того, на що йому вказує – або нібито вказує, – зразок лицарської поведінки. Назвемо такий зразок *медіатором* бажання» [Жирар, 2019: 32]. І за цим визначенням *медіація* – це процес проявлення бажання, прагнення, воління до чогось. І в цьому немає двох протиставних позицій та третьої, що з цього протиставлення народжується, а точніше, будь-яка протиставність таким чином уникається. Натомість Рене Жирар твердить, що «медіація породжує друге бажання, зовсім подібне до того, яке відчуває медіатор, – а це означає, що ми завжди маємо справу з двома конкуруючими між собою бажаннями»

¹² Йдеться про поезію Б. Пастернака “Сестра моя – жизнь”.

[Жирар, 2019: 37]. *Медіатор* – втілення жаданої ідеї або зразка і може бути як суб'єктом, так і об'єктом. Медіація – шлях до нього.

Цікаві спостереження Рене Жирара над творами романтиків вивершуються у висновок: «Для “екзистенційно” налаштованих критиків, навпаки, “автономія” романтичного світу – непорушна догма; припускати хоча б мізерне доторкання між романістом та його найближчим оточенням для них – безчестя» [Жирар, 2019: 53]. Іншими словами, він акцентує увагу на “непорушності” принципу романтичного трансцендентного медіатора та медіації. Реалізм істотно відрізняється від романтизму тим, що в ньому духовна дистанція між медіатором і образом у романі може максимально звужуватися, у той час, як у романтизмі навіть прагнення подолати цю духовну відстань не спостерігається, а натомість приймається як даність віддаленості (трансцендентна, ірреальна, потойбічна) медіатора від образу, який марить цим медіатором як зразком. «Романтики і символісти воліють, аби бажання перетворювало, проте разом із тим було абсолютно спонтанним. Про *Іншого* вони не бажають чути. Від невиразного образу бажання, яке вороже щодо їх прекрасної поетичної мрії, вони відвертаються, не бажаючи повірити, що саме це – її ціна» [Жирар, 2019: 69–70]. Фактично, Рене Жирар докладно та точно описав характер та функції романтичного медіатора та медіації, лише не останнього кроку – не назвав його “трансцендентним”. Романтична медіація базується на метафізичному бажанні.

Хоча, розглядаючи особливості медіації у Достоевського, він вводить поняття “божественного медіатора” [Див. Жирар с. 89–94]. Але у цьому випадку “божественний медіатор” Достоевського – то ледве не богоприсутність, йому майже надається функція наратора. Тут “божественний медіатор” дорівнений до оповідача, до людини, а врешті, й підміняється суто людським персонажем у романі письменника.

Рене Жирар до романтичних відносив твори, в яких медіатор відображається, але не зображається. Пише дослідник і про романтичну медіацію: «<...> Ми будемо застосовувати поняття *романтичного* до творів, які відображають присутність медіатора, але не розкривають його, а *романічного* (для нас звично – *романного* Т.Б.) – до тих, які його розкривають» [Жирар, 2019: 47]. Рене Жирар не береться розглядати *романтичного медіатора* тому, що в тексті його не буває, він перенесений у фізично недосяжну сферу трансценденції. Дослідник надає перевагу *романічному* (романному) медіатору, тобто такому медіатору, який характерний для Фредеріка Стендаля,

Марселя Пруста, Федора Достоевського та інших письменників, чий модус письма є виразно реалістичним, правдивим щодо відтворення реальності. Романтичний медіатор виявився для нього не цікавим саме через його трансцендентну природу. Для нас же навпаки, саме він і становить найбільший інтерес. Із книги, яка спрямована на вивчення реалістичного модусу письма, я синтезувала концепцію романтичного модусу письма з відповідними медіаціями, яка проглядала у окремих висловлюваннях Рене Жирара, не становлячи магістральну тему дослідження.

Результати дослідження

Для демонстрації того, як втілений прийом романтичної трансцендентної медіації візьму за приклад образ Поета – гордого провісника божественних істин, що генієм своїм підноситься над натовпом. Поет і пророк в романтизмі – майже тотожні особи за соціальною та духовною ієрархією. Крім того, у кожного письменника-романтика можна знайти такий образ у якості своєрідного доленосного зразка, наслідування якому становить внутрішню орієнтацію. Його вивищений статус та вірність божественним істинам і є тією звабною характеристикою, якою виміряли себе Генріх Гейне, Джордж Гордон Байрон, Тарас Шевченко, Адам Міцкевич, Хосе де Еспронседа, Джакомо Леопарді, Емілі Дікінсон та ін. У літературі романтизму чи не найяскравіше відтворений образ справжнього поета як результат прихованого бажання ним стати, здійснити долю так, як передбачено медіатором, тобто привласнення ідеальної долі – пророка.

Саме поет вивищується над натовпом як носій чистих істин буття, достовірності Бога і Правди у потойбічному, недосяжному, трансцендентному світі. Вірш 448 Емілі Дікінсон містить такого поета-медіатора:

*То був Поет, який умів
Дошукуватись змісту
Під товщею звичайних слів –
Й ефірне масло чисте
Вичавлював із бур'яну,
Що гнив попід дверима.
А ми і крапельку одну
Ну здобули своїми*

*Руками! Оповідач снів –
Поет служив вікам,
На противагу заповів
Жебрацтво вічне нам.
Ніхто із світу мимохіть
Не викраде красу.
Він сам – то Доля, як і мить –
То втілення часу [Дікінсон, 1960: 215].*

Медіатором даної поезії виступає поет в його ідеальній, завжди ідеалізованій іпостасі долі. Семантика образу поета у вірші Емілі Дікінсон орієнтована на підсилення його неповторності, винятковості. Він і “оповідач снів”, і “дошукується змісту”, і робить із тривіального – поетичне (“ефірне масло <...> із бур’яну”), служить вікам, втілює ідеальну долю в іпостасі вивершення свого призначення. Така вишукана виняткова постать поета справляє враження ірреального, адже його життєва стежина не змальована. Тільки високе призначення та високі якості цікавлять поетесу. Цей ідеал поета відповідно переміщений нею у сферу трансцендентного (вічного, вишуканого, зітканого зі снів тощо). Характерна романтична ознака – це перенесення медіатора у сферу трансцендентного, у чисту ідею, сполучену з Божественним Абсолютом.

У Амвросія Метлинського є вірш тематично споріднений з 448 Дікінсон – це “Бандура” з присвятою Ієремії Галці (це псевдонім, що був придуманий за зразком козацького прозивання Миколою Костомаровим):

*Та чи ви вже, братця, не чували
Про старого козака-співаку?
Вспом’янім лиш його йому ж в дяку!
Бо вже які й чули, позабували ...
Про гетьмани чи про гайдамаку
Дід заспіває, в бандуру заграє, –
Плаче бандура, мов оживає;
Жаль візьме дитину, візьме й бурлаку!
Його бандура, хоче він, завис,
Його бандура й вороном закряде,
Мов та дитина, жалібно заплаче...
Сльози поллються, серденько ниє,
Де ж ти діявся, старий співаче,
Ой заспівай нам про життя козаچه! [Метлинський]*

У цьому творі тема долі поета також є центральною. Обтяження цієї теми ідеєю нищення української культури та її носіїв хоч і представлено яскраво, проте хочу звернути увагу на неадресованість перебування бандуриста в цьому творі. Піднесення його таланту та замовчування причини його мовчання йдуть як цілісна концепція українського співця. Подальший розвиток теми долі поета знаходимо в поезії Амвросія Могили «Смерть бандуриста», де в останній строфі читаємо:

*Старця й бандури немає,
Пісня по миру літає! [Метлинський]*

Концептуального вивершення доля поета здобуває по смерті, коли пісні його продовжують жити, лунає, не залежно від життя чи смерті поета. Отже, поет як медіатор в творчості Амвросія Метлинського переселений у потойбіччя, де пісні засвідчують його високу роль та вишуканість творів.

У творі «Моцарт і Сальєрі» Олександра Пушкіна тема протистояння генія (Моцарта) і таланту (Сальєрі) також перетинається танатологічною темою. Геній помирає, талант продовжує жити, але йому ніколи не дорівнятися до генія, не заступити його в ореолі слави та вишуканості. Безсмертність генія Моцарта вивершується у вічності, у той час, коли талант Сальєрі запам'ятовується тільки як свідок величного життя Моцарта і як його згубний супутник. У вірші «Поет і натовп» Олександр Пушкін створює поетичну формулу «Пока не требует поэта К священной жертве Аполлон», тим самим закріплюючи ідею, що за долею справжнього поета-генія обов'язково тягнеться жертва. Вічність постаті базується на цій невідворотній жертві. Поет-геній як медіатор Пушкіна-романтика виміряє долю за зразком пантеону богів, а не інакше. Цей-то пантеон – трансцендентний. Тільки справжній творець може з легкістю пірнати у трансцендентне, де його власна доля завжди буде відлунюватись без спотворень.

Вірш Вільяма Вордсворта «До Мільтона» також містить образ поета Мільтона як медіатора. Характерно, що Вордсворта не зупиняє потойбіччя – місце, де мешкає Мільтон. Перехід у трансцендентне осмислюється як бажаний, його незворотність ігнорується. Ліричний герой потребує присутності Мільтона, повернення його до свого життя і це бажання настільки сильне та наполегливе, що нівелює межу реального і нереального. Вордсворт закликає:

*Будь вновь для нас зарею восходящей,
Будь факелом над смутною толпой!* [Вордсворт].

Джон Кітс у вірші «Чаттертонові» пише про надзвичайну природу поета, якою воліє буде наділений за будь-яку ціну:

*Но все прошло: среди других орбит
Ты сам звездой сияешь лучезарной,
Ты можешь петь, ты выше всех обид
Людской молвы, толпы неблагодарной.
И, слез не скрыв, потомок оградит
Тебя, поэт, от клеветы коварной* [Китс].

Поет як медіатор у Дж. Кітса переміщений до небесної сфери, уподібнений до зірок, що цілком відповідає трансцендентному його існуванню. Антиномія поета і натовпу, яка присутня в цій поезії, вочевидь становить стійку характеристику подібної медіації, тобто тієї, що заснована на бажанні стати подібним до поетів високого пророчого слова, божественних поетів, відомих романтикам з історії давнішої літератури. Медіація Кітса вибудовується як послідовне проникнення до сфери трансцендентного містичного світу високих істин, де душі поетів завжди отримують визнання та підтримку. Його медіатор позитивний, хоч і недосяжно трансцендентний.

Висновки

Сукупно можна накреслити провідні ознаки поета-медіатора у творчості письменників як українських, так і західних: вивищення над натовпом, духовне перебування за межею реальності – у трансцендентному світі (потойбіччя, містична сфера буття, пантеон античних богів чи ще щось, ідеальність та спроможність проносити “одвічні істини”. Переселення ідеалу у трансцендентну сферу, отже, є характерним для мислення поета-романтика, який невпинно прагне стати ідеальним поетом, поетом-пророком. Це прагнення – нестримне, воно формує специфічне осереддя духовності, вершинним виявом якого є сфера трансцендентного. Медіація письменників-романтиків має виразні характеристики зовнішньої, згідно з класифікацією Рене Жирара. При зовнішній медіації поет стає пророком. При внутрішній – або мовчазним пророком, або побитим і зневаженим. Адже всі романтики демонструють свої пристрасті,

культивує її властивості як особливу чутливість, зумовлену вишуканістю та божественним призначенням поета. Якщо в любовній ліриці ми можемо спостерігати внутрішню медіацію в текстах всіх романтиків, то на відміну від них тематична група текстів про роль і функції поета в тогочасному суспільстві явно презентує зовнішню медіацію. Наприклад, Перебендя Тараса Шевченка – це зразок внутрішньої медіації, але коли письменник заявляє “А я таки мережать буду Тихенько білії листи”, проявляється зовнішня медіація.

Для більш чіткого окреслення своєрідності романтичного медіатора та й самої медіації пропоную застосовувати термін “феноменологічного пароксизму”. Романтики створили особливу форму пароксизму (за словником – “це напад якогось сильного душевного збудження”) як загострення чуттєвого досвіду доторкання до Божественного Абсолюту. Цей термін цілком правомірний щодо романтизму, який ні в чому не знав міри, бентежність якого вже два століття намагаються термінологічно охарактеризувати літературознавці. Особливість романтичного світовідчуття в тому, що трансцендентне для них було більш вартісним, ніж соціум, оточення чи природа. Феноменологічний (а отже – трансцендентний) пароксизм романтиків – це особливий стан свідомості й душі, який вимагає повного розчинення у божественному, або хоча б набуття подібних ознак тимчасово, допоки душа поета тремтить від сакрального (чи любовного) благоговіння.

Література

1. Аркан Ю. (2003). Иенские романтики и их философские учителя. *Очерки социальной философии романтизма. Из истории немецкой консервативно-романтической мысли*. Санкт-Петербург: Наука. С. 208–226.
2. Бовсунівська Т. (2019). Український романтизм: Теогонічна систематизація. Тернопіль: Крок.
3. Вордсворт Вильям. Все стихи. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/vordsvord14.html>
4. Вранчан Е. (2013). Содержание понятия «медиация» и функция медиаторов в ранней прозе Н. В. Гоголя. *Альманах современной науки и образования*. Тамбов: Изд-во «Грамота». № 9 (76). С. 45–47.
5. Гундольф Фридрих. (2017). Немецкие романтики: Тик, Иммерман, Дросте-Хюльсхольфф, Мёрике. Санкт-Петербург : «Владимир Даль».
6. Давыдов А. (2002). Медиация как логика перехода в русской культуре. Интеллектуализация смысла любви в художественном сознании.

- Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах.* Отв. ред. Н.А. Хренов. Москва: Наука. С. 297–321.
7. [Дікінсон Емілі] (1960). *The Complete Poems of Emily Dickinson.* Ed. By Thomas H. Johnson. Little, Brown and Company Boston, New York, London.
 8. Жарких В. (2016). Культура медіації у філософії прагматизму. *Гуманітарний часопис.* №4. С. 5–10.
 9. Жирар Рене. (2019). *Ложь романтизма и правда романа / Пер. с франц. А. Зыгмонта.* Москва: Новое литературное обозрение.
 10. Жолковский А. (2009). Три стихотворения и три периода Пастернака. *Новая и новейшая русская поэзия.* Москва: РГГУ. С. 83–113.
 11. Калашникова С. (2011). Медиация в сфере гражданской юрисдикции. Москва: Инфотропик Медиа. С. 23–25.
 12. Китс Джон. Стихи. URL: <https://rustih.ru/dzhon-kits-chattertonu/>
 13. Лозинская Е. (2018). Диспут о романтической и классической поэзии в Италии в 1816–1820 гг. *Литературоведческий журнал.* Москва: ИНИОН РАН. С.190–219.
 14. Метлинський Амвросій. Творчість. *Клуб поезії:* URL: <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=537&type=tvorch>
 15. Мусий В. (2009). Мифопоэтическая парадигма в русской предромантической и романтической прозе 20–40-х годов XIX в. Дис. док. фил. н. Одесса.
 16. Романтизм. (1984). Романтизм глазами итальянских писателей. Составление и перевод Н. Томашевского. Москва: Радуга.
 17. Шевченко Тарас. Лічу в неволі дні і ночі... URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev296.htm>
 18. Шилин В. (2019). Словарь литературоведческих терминов. Москва: «Канон-Плюс».
 19. Blunden A. (2007). *The Missing Mediation in Pragmatic Interpretations of Hegel.* Harvard UP, 2007.
 20. Carnevale P. (1992). & Pruittim D.G. Negotiation and Mediation. *Annual Review of Psychology.* № 43. P. 531–582.
 21. Viaggio Sergio. (2005). The Specificity of Interlingual Mediation. *A General Theory of Interlingual Mediation.* Frank & Timme GmbH. P. 117–146.

References

1. Arkan, Yu. (2003). Ienskie romantiki i ikh filosofskie uchitelya [Jena Romantics and their philosophical teachers]. *Ocherki soczial'noj filosofii romantizma. Iz istorii nemeczkoy konservativno-romanticheskoy my'sli.* Sankt-Peterburg: Nauka. S.208–226. [in Russian]

2. Bovsuni`vs`ka, T. (2019). *Ukrayins`kij romantizm: Teogoni`chna sistematizaci`ya* [Ukrainian Romanticism: Theogonic systematization]. Ternopil': Krok. [in Ukrainian]
3. Vordsvort, Vil`yam. *Vse stikhi* [All poems]. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/vordsvord14.html>
4. Vranchan, E. (2013). Soderzhanie ponyatiya «mediacziya» i funkcziya mediatorov v rannej proze N. V. Gogolya [The meaning of the concept of "mediation" and the function of mediators in the early prose of N. V. Gogol]. *Al`manakh sovremennoj nauki i obrazovaniya*. Tambov: Izd-vo «Gramota». № 9 (76). S. 45–47. [in Russian]
5. Gundol`f, Fridrikh. (2017). *Nemeczkie romantiki: Tik, Immerman, Droste-Khyul`skhol`ff, Myorike* [German Romantics: Teak, Immermann, Droste-Hulsholff, Morike]. Sankt-Peterburg: «Vladimir Dal'». [in Russian]
6. Davy`dov, A. (2002). Mediacziya kak logika perekhoda v russkoj kul'ture. Intellektualizacziya smy`sla lyubvi v khudozhestvennom soznanii [Mediation as logic of transition in Russian culture. Intellectualization of the meaning of love in the artistic consciousness]. *Iskusstvo v situaczii smeny`cziklov: Mezhdisciplinarny`e aspekty` issledovaniya khudozhestvennoj kul`tury` v perekhodny`kh proczessakh*. Otv. red. N.A. Khrenov. Moskva: Nauka. S. 297–321. [in Russian]
7. [Di`ki`nson Emi`li`] (1960). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. By Thomas H. Johnson. Little, Brown and Company Boston, New York, London.
8. Zharkykh, V. (2016). Kultura mediatsyi u filosofii prahmatyzmu [The culture of mediation in philosophy of pragmatism]. *Humanitarnyi chasopys*. № 4. S. 5–10. [in Ukrainian]
9. Zhirar, Rene. (2019). *Lozh` romantizma i pravda romana* [The lies of Romanticism and the truth of the novel] / Per. s francz. A. Zy`gmonta. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. [in Russian]
10. Zholkovskij, A. (2009). Tri stikhotvoreniya i tri perioda Pasternaka [Three poems and three periods of Pasternak]. *Novaya i novejšhaya russkaya poe`ziya*. Moskva: RGGU. S. 83–113. [in Russian]
11. Kalashnikova, S. (2011). *Mediacziya v sfere grazhdanskoj yurisdikczii* [Mediation in the field of civil jurisdiction]. Moskva: Infotropik Media. S. 23–25. [in Russian]
12. Kits, Dzhon. *Stikhi* [Poetry]. URL: <https://rustih.ru/dzhon-kits-chattertonu/>
13. Lozinskaya, E. (2018). Disput o romanticheskoy i klassicheskoy poe`zii v Italii v 1816–1820 gg [Dispute about Romantic and Classical poetry in Italy in 1816–1820]. *Literaturovedcheskij zhurnal*. Moskva: INION RAN. S. 190–219. [in Russian]
14. Metlins`kij, Amvrosi`j. *Tvorchi`st`* [Works]. *Klub poezi`yi*: URL: <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=537&type=tvorch> [in Ukrainian]

15. Musij, V. (2009). *Mifopoe`ticheskaya paradigma v russkoj predromanticheskoy i romanticheskoy proze 20–40-kh godov XIX v.* [Mythopoetic paradigm in Russian pre-Romantic and Romantic prose of the 20s–40s of the 19th century]. Dis. dok. fil. n. Odessa. [in Russian]
16. Romantizm. (1984). *Romantizm glazami ital`yanskikh pisatelej* [Romanticism through the eyes of Italian writers]. Sostavlenie i perevod N. Tomashevskogo. Moskva: Raduga. [in Russian]
17. Shevchenko, Taras. *Li`chu v nevoli` dni` i` nochi`...* [In captivity I count the days and nights...] URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev296.htm> [in Ukrainian]
18. Shilin, V. (2019). *Slovar` literaturovedcheskikh terminov* [Dictionary of literary terms]. Moskva: «Kanon-Plyus». [in Russian]
19. Blunden, A. (2007). The Missing Mediation in Pragmatic Interpretations of Hegel. Harvard UP, 2007.
20. Carnevale, P. (1992). & Pruitt D.G. Negotiation and Mediation. *Annual Review of Psychology*. № 43. P. 531–582.
21. Viaggio, Sergio. (2005). The Specificity of Interlingual Mediation. *A General Theory of Interlingual Mediation*. Frank & Timme GmbH. P. 117–146.

ПОВСЯКДЕННІСТЬ У ПОЕТИЦІ ТВОРІВ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА

Розглядається поетика творів Миколи Костомарова «Кудеяр», «Сорок років». Основна увага зосереджена на вивченні ролі повсякденності в прозі письменника-історика. Зокрема, жанр історичного роману, який використовується автором для змалювання легендарного персонажа Кудеяра, уможливорює різнобічне зображення дійсності. При цьому автор малює панорамну картину цілої епохи, уклад життя декількох держав в історичній ретроспективі. Зацікавленість Миколою Костомаровим-істориком Туреччиною, бунтами часів Івана Грозного, історією козацтва впливає на відображення повсякденності героїв прози Костомаровим-письменником.

Повсякденність в художньому світі твору не тільки передає колорит історичної епохи, створює правдивість образів, але і допомагає автору висловити своє ставлення до подій. Розглядається повсякденність як контраст: повсякденність в житті двох героїв (Кудеяр / Іван Грозний), протиставлення повсякденності одного персонажа в різні періоди життя (Трохим / Трофим). Микола Костомаров використовує прийом демонстрації повсякденності одного героя очима іншого.

У статті виділено кілька функцій повсякденності в творах Миколи Костомарова. Це відтворення історичних реалій минулих епох, побутописання. Архаїка в мові, описах етнографічного плану, використання топографічних орієнтирів також пов'язують повсякденність художнього світу героїв і рецепцію читачами історії. Ще один вияв впливу повсякденності на поетику – хронотоп прози Костомарова. Імагологічне переосмислення повсякденності різних героїв одного тексту також характерне для творчості письменника.

Ключові слова: Микола Костомаров, повсякденність, проза, Кудеяр, поетика.

Olha Novyk. DAILY LIFE IN THE POETICS OF MYKOLA KOSTOMAROV'S WORKS

The article deals with the role of daily-life images in the artistic picture of the world in Mykola Kostomarov's prose, namely the poetics of the works "Kudeiar"

and “Forty Years”. The historical fiction genre is used by the author to depict the legendary character of Kudeiar; it provides an opportunity for creating a multifaceted image of reality. At the same time, the author creates a panoramic view of the whole epoch, the way of life of several states in a historical retrospective. Mykola Kostomarov was much interested in the history of the Cossacks, in Turkey, and the riots that occurred during Ivan the Terrible’s reign; and this interest influences the depiction of the daily life of Kostomarov’s literary characters.

Everyday life in the artistic space of the work not only conveys the flavour of the historical epoch and emphasizes the veracity of the images, but also allows the author to express his attitude to what is happening. Daily life is regarded as a contrast: daily life of the two different characters (Kudeiar / Ivan the Terrible); a contrast between daily-life patterns of one character at different periods of his life (Trokhym / Trofim). Mykola Kostomarov uses the technique of showing the daily life of one character from another character’s perspective.

The article highlights several functions of daily life descriptions in Mykola Kostomarov’s works. This is depiction of historical realia of the past epochs, descriptions of the way of life. The archaic language, ethnographic descriptions, and the use of topographical landmarks also help to link the characters’ daily life to the perception of history by the readers. Kostomarov’s chronotope is another factor of influence on the poetics of daily life. Imagological rethinking of the daily life models of different characters in the same text is also characteristic of the writer’s works.

Key words: Mykola Kostomarov, daily life, prose, Kudeiar, poetics.

Вступ

Здебільшого сучасне літературознавство розглядає роль Миколи Костомарова (1817–1885) як історика і письменника, котрий відтворив картини реального побуту різних часів. Можливо, сам автор спровокував подібне враження безпосередньою професійною діяльністю, а також зазначенням жанрів творів, на кшталт, «розповідь з часів XVII століття». У ракурсі історичної діяльності письменника розглядають більшість його повістей, зокрема, Я. Козачок (Козачок, 2004) інтерпретує творчість Миколи Костомарова в контексті української національної ідеї.

Повісті Миколи Костомарова, письменника-романтика XIX століття, складають мозаїку повсякденності як історичної, так і сучасної автору, в розповідях, за допомогою кількох нараторів, письменник об’єднує минуле і сучасне, повсякденність різних часових пластів художнього хронотопу. Ю. Лотман визначав побут як «звичайне протікання життя в його реально-практичних формах», як «речі, що оточують нас, наші звички і щоденну поведінку» (Лотман, 1994: 10).

Буденність, побутописання в творах Миколи Костомарова цілеспрямовано відтворює реалії історичної епохи, в якій живуть персонажі історичної повісті чи оповідання. На відміну від побуту, «повсякденність постає як узагальнююче поняття, яке включає в себе не тільки об'єктивні умови щоденного існування і стійкі стереотипні зразки поведінки і вирішення проблем, а й суб'єктивні переживання, думки, оцінки і способи світосприйняття, характерні для повсякденного життя» (Капкан, 2016: 14).

Історичні картини повістей Миколи Костомарова виходять за рамки побутописання, автор намагався відтворити і стереотипи епохи, і світогляд героїв. Імагологічний аспект відтворення стереотипів тієї чи іншої національності також відіграє важливу роль. Прикладом відтворення повсякденності може слугувати повість «Кудеяр», де повсякденність використана автором для відображення почуттів і сподівань героя, допомагає читачеві повірити в реалістичність художнього світу. Інтерес до подій давнини пояснюється і роздумами письменника про свою сім'ю, які подаються в його автобіографії: «Родове прізвище, яке я ношу, належить до старих чудових родів дворян, або дітей боярських. Наскільки нам відомо, воно згадується в XVI столітті, тоді вже існувала назва місцевості, що нагадують це прізвище, наприклад, Костомаров Брід на річці Уж. Ймовірно, і тоді вже були села, що існують і дотепер з назвою Костомарово, які знаходяться в губерніях Тульській, Ярославській та Орловській. При Івану Васильовичу Грозному син боярський Самсон Мартинович Костомаров, який служив в опричнині, втік з Московської держави в Литву, був прийнятий ласкаво Сигізмундом Августом і наділений маєтком в Ковельському повіті. Він був не перший і не останній з таких перебіжчиків (*Тут і далі переклад мій – О.Н.*)» (Костомаров, 1990: 426). Можливо, що джерелом зображення повсякденності персонажів «Кудеяра» є й родинні перекази роду Костомарових, що переплітаються з прагненням Миколи відтворити саме ту епоху, коли постає його рід.

Микола Костомаров вводить у повість історичних персонажів, причому, це образи людей-вершителів історії: цар, князь, бояри, отамани, хан, – але показані вони із їх слабостями, в оточенні звичної повсякденності і в незвичайних обставинах, що дозволяє використовувати прийом контрасту. Понад те, ці персонажі читач бачить і сприймає не тільки очима автора, а й крізь сприйняття інших учасників подій.

Повсякденність ідеального правителя повинна бути співвіднесена з його обітницями, виголошеними під час коронації. Стосовно

королівських осіб часто святість передбачена вже самим титулом. «Царювати – значить жити не для себе, а для своєї країни, відректись від гордині і звеличування, від пристрастей і прихильностей, стати батьком і справедливим суддею для своїх підданих. Для гідного царя корона в вічності стане німбом світла; для негідного – розпеченим обручем, надітим на його чоло, муками і докором совісті за кожну сльозу і краплю крові, яка була пролита з його вини в його країні. При коронації цар дає обітницю перед Богом жити для свого народу. Ця клятва як печатка не змивається навіть смертю» (Нікольський, 2016: 31). Попри вимоги до ідеального правителя, Іван Грозний видається не грізним царем, а людиною, що віддає своє життя нищим пристрастям, підпадає під чужий вплив. В описі повсякденного життя царя автор використовує не стільки побутописання, скільки відображення зміни подій і вчинків царя і його оточення: вмовляння і залякування священиком Сильвестром, інтриги дружини та її братів, поради бояр, розваги Івана Грозного кривавими видовищами, вирішення державних питань. Герої повісті зустрічаються в цій повсякденності Грозного: хто випадково (Кудеяр і його дружина Настя), хто шукаючи підтримки в політичних і військових питаннях (князь Вишневецький). Микола Костомаров послуговується змалюванням повсякденності й для того, щоб читач міг побачити зміни в характері й поведінці царя.

Кудеяр виступає і як головний герой твору «Кудеяр», і як напівлегендарна людина. Описуючи повсякденність цього персонажа, автор показує його побут, оточення в постійній динаміці, оскільки життєві обставини змушують героя перебувати в різних місцях, зустрічатися з чужими людьми, які змінюють його життя, впливають на ідеали і світогляд. Простір повсякденності Кудеяра таким чином набагато ширший, ніж простір повсякденності Івана Грозного, незважаючи на різний статус в суспільстві. Читач вперше бачить Кудеяра за межами його рідної землі, а з розповіді князя дізнається про долю цього персонажа, про його дружину, яка перебуває в полоні. У розповіді є тільки невеликий світлий відрізок часу в житті Кудеяра, – коли він знаходить свою дружину, а разом із нею і розмірене сімейне життя, облаштовує побут.

На прикладі цього персонажа можна простежити, як особистість не просто живе в певному соціально детермінованому середовищі, а змінює свою біографію, кардинально впливаючи на зміну повсякденності. Перебування в полоні змінюється на ханську милість завдяки тому, що Кудеяр, знаючи мову, розкриває змову проти влади.

Так само можна говорити і про вплив фактора історичних подій, що кардинально впливають на особистість, змінюють її повсякденність. Микола Костомаров описує селянсько-козацькі повстання і в своїх «Історичних дослідженнях», зокрема, пише про бунти Косинського і Наливайка, а Кудеяр-розбійник органічно вписується в перелік бунтарів, ватажків, здатних впливати на хід історичних подій. Повсякденність Кудеяра-розбійника обґрунтована змінами в його попередньому житті.

Можемо стверджувати, що і обставини життя самого автора, Миколи Костомарова, любов і розлука з Аліною Крагельською вплинули на формування в художньому світі «історичної хроніки» «Кудеяр» любовної лінії оповіді. Своєрідна повсякденність розбійника, який прагне зустрічі зі своєю коханою, до певного моменту намагається не переступати закон, частково спроектована почуттями письменника. Костомаров під час написання твору знову знайшов можливість бачитися з Крагельською, а до цього, як писав В. Домонтович, спогади про Аліну Крагельську переслідували історика, а любов до неї була важким душевним кошмаром (Домонтович). Дружина Кудеяра є одним із центральних персонажів у творі, хоча власне опис її життя досить обмежений. Коротке щастя молодих, полон, насильство, народження дитини, викуп з полону, зустріч із чоловіком, згода на вбивство власної дитини заради любові до Кудеяра, знову коротке щастя і розлука, смерть Насті, – всі ці епізоди є вирішальними для долі Кудеяра і впливають на зміни в художній канві опису повсякденності в історичній хроніці.

Микола Костомаров у повісті «Кудеяр» очима головного героя зображує різні топоси. Крім міст, де головний герой був на службі, в полоні, лісів, де ми бачимо Кудеяра-розбійника, письменник відтворює подорож героя: Слобожанщина сімнадцятого століття, коли Кудеяр проїжджає спочатку ногайські степи, а потім малозаселені тоді землі, багаті на звіра, річки й ліси і т.ін.

Повсякденність змінюється і при змалюванні різних національностей, оскільки кардинально відрізняються їх побут, звичаї, на цьому Микола Костомаров зосереджує увагу читача, використовуючи імагологічні акценти. Опис подорожі Кудеяра Степом пов'язаний не тільки з описом шляху, але й зі змалюванням повсякденності народів, що населяють землі, якими мандрує головний герой. Використання топонімів надає достовірності зображеному: *«Муравський шлях йшов понад Молочними Водами, потім звертав направо до верхів'я р. Конки, далі йшов до верхів'я Вовчих Вод, уздовж р. Бик,*

до верхів'я Самари, повертав ліворуч по Самарі до р. Орелі і потім йшов уздовж цієї річки до її верхів'я. Все це була власне земля Ногайська» (Костомаров, 1990: 231). Характеристика ногайців, їх способу життя, подається завдяки їх порівнянню з іншими народами: «Ногаї в своєму побуті не тільки відрізнялися, але почасти навіть демонстрували протилежність до побуту кримців: у кримців кочові дикі звичаї все більше і більше поступалися місцем ознаками осілого побуту. Кримці запозичили культуру Сходу; ногаї напроти залишалися в первісному вигляді: не сіяли хліб, і не саджали садів і городів, не будували будинків, не займалися ремеслами, завжди на конях, завжди в одній і тій же овчині з тією різницею, що влітку одягали її вовною догори, а зимою шерстю до тіла, байдужі до холоду і спеки, що не визнавали вони ніякої праці, ні тілесної, ні розумової; дружини їх не вміли ні прости, ні ткати, і якщо у них з'являлися якісь предмети життєвих зручностей, то все це було награване у росіян <..>» (Костомаров, 1990: 231–232). Образ ногайців як кочівників розглянуто в монографії Пурпус І. В. (Пупурс, 2017), яка характеризує їх через сприйняття романтичного Сходу у творчості Костомарова, що, на мій погляд, дещо нелогічно.

Миколу Костомарова цікавили подробиці історії боротьби з Туреччиною, про це він сам писав в дослідженнях історії: «Ця історія боротьби <...> козацтва з Туреччиною настільки ж гідна уваги, наскільки темна і заплутана через брак джерел. Тільки останнім часом завдяки освіченим любителям старовини ми починаємо знайомитися з джерелами цієї епохи, до нашого часу прихованими в невідомих рукописах або стародруках книг, дорогоцінному надбанні небагатьох бібліотек» (Костомаров, 1990: 263).

Капкан М. в посібнику «Культура повсякденності» (Капкан, 2016) виділяє низку факторів, які є складовими повсякденності. Зокрема, це час і простір, речовий світ, тіло і одяг (одяг як річ, як елемент тілесності, як мова), гастрономічна культура, почуття і емоції. Всі перераховані елементи повсякденності так чи інакше задіяні в художній картині світу «Кудеяра» Миколи Костомарова. Думаю, що до цього переліку можна додати мову як складову повсякденності героїв (оскільки імагологічний аспект її зображення багато в чому залежить саме від мови) і релігію як частину культури, яка впливає на вчинки і світогляд героїв. Два ці фактори (мова і релігія) для автора багато в чому визначали коло наукових інтересів, а в художніх творах Миколи Костомарова відбулася трансформація ідей на рівні поетики тексту. В. Петров, розглядаючи особливості повісті

«Чернігівка», акцентує увагу на тому, як автор змальовує історію, створюючи белетризований історичний нарис, відходить від форми історичного роману (Петров, 2013: 401). Акцентує увагу письменник і на ставленні козаків до багатства, про що писав Леонід Ушкалов: «А ще, говорячи про козацьку зневагу до багатства, не слід забувати й того, на чому наголошував свого часу Костомаров: потреба захищати власну віру породжувала в козаків «релігійну настоєність духа, внутрішнє благочестя, підлеглість життя набожному світогляду». Недаром, як скаже пізніше Дмитро Чижевський, герої роману «Чорна рада» висловлюють свої думки ледь не цитатами з трактату Томи Кемпійського «*De imitatione Christi*» («Про наслідування Христа») (Ушкалов, 2014: 266).

Дослідження Костомаровим-вченим народного побуту, обрядів, ритуалів, вірувань відбилися і в прагненні відобразити минуле з речового та звичаєвого боку. В. Домонтович справедливо помічає цю особливість стилю Миколи Костомарова в «Чернігівці», опису життя минулого часу як підпорядкованого певним ритуальним формам (Петров, 2013: 402). Твердження, що Костомаров демонструє в художньому тексті стійкість обрядового ритуального правопорядку, можна спроектувати і на повсякденність в інших творах автора, зокрема, в «Кудеярі».

Показовим в плані використання повсякденності в художньому тексті є і твір Миколи Костомарова «Сорок літ». Автор визначає жанр як «Народна малоросійська легенда». Події розгортаються спочатку «в краї, де великоруська і малоросійська народності сходяться між собою кордонами», тобто, на Слобожанщині, де селяни жили досить заможнo. Конкретними топосами, прив'язкою до часових рамок і скрупульозними описами побуту письменник виводить події поза рамці жанру легенди.

Повсякденність в «Сорок літ» немовби розбита на дві частини: до скоєння вбивства і після. Герої живуть розміреним життям зі звичним укладом, який ґрунтується на традиціях роду, підтримується переконаннями віри в Бога і в Суд Божий. Трохим (саме так пише автор в російськомовній повісті ім'я героя – бідного наймита Шпака, акцентуючи увагу на національності і місці проживання, а коли ця людина вже багата, в Петербурзі ім'я його пишуть як Трофим), що виріс в бідності, щирий і хороший хлопець, закохується в доньку господаря. Зміни в його житті відбуваються не тоді, коли відмовляє Шпак, видворяючи Трохима і повідомляючи парубкові свої умови одруження, а тоді, коли зустрічається нещасному хлопцеві

Придибалка. Саме підступні речі цього чоловіка (як говорили про нього прості люди, лукавого в людській подобі) розбурхують душу хлопця, змінюють світогляд, повсякденність героя наповнюють новим змістом. Опозиції, на яких будується сюжет твору, пов'язані з протистоянням грошей і совісті: гріх подвійного вбивства і пограбування може бути викуплений тільки зреченням від багатства, але Трофим Якушкін вже не в силах стати колишнім Трохимом, не може цього зробити. Змалювання душевних мук героя підкреслюється численними цитатами з Біблії (Євангелія від свт.Матвея, від свт. Луки, Діяння святих апостолів та ін.). Причому читач їх чує з вуст різних персонажів і самого автора, завдяки чому відтворюється повсякденність XIX століття, де змагаються старі релігійні підвалини і новомодний атеїзм.

Ілюзорність багатства також передається за допомогою повсякденних дрібниць. Дорогий одяг, транспорт як підтвердження статусу в суспільстві, дають можливість Придибалці довести Шпаку, наскільки це позірні цінності.

Контраст у зображенні повсякденності героя після прийняття рішення піти проти своєї совісті також досягається антитезами. Протиставлення Слобожанщини і Петербурга відбуваються не тільки на рівні «провінція / столиця», а й в імагологічному аспекті, коли своє стає чужим і ворожим, а відречення від віри і рідної землі відбувається безповоротно. Звідси і такі опозиції: «схимник / атеїзм», «хата солдатки / будинок купця» і т.д. У першій частині «Сорока літ» ми бачимо національну картину світу українця, в другій, – картина світу змінюється, по суті, картина світу стає для головного героя безнаціональною, оскільки новий світ, з його повсякденністю, не став своїм, Трохим змінює ім'я, але не стає щасливим. Покарання багатством тут подібне до покарання безсмертям Вічного Жида. На противагу «Кудеяру», в «Сорок літ» часові рамки стиснуті, і повсякденність змальована як така, що безпосередньо передає стан героя в два періоди життя, контрастно.

Повсякденність у творах Миколи Костомарова «Кудеяр» і «Сорок літ» виконує кілька функцій. Художній світ історичної реальності минулих століть, куди автор переносить читача, розповідаючи про життя героїв, наповнений маркерами епох, деталями побутописання, мовними елементами. Крім історичних прив'язок бачимо і топографічні орієнтири в зображенні повсякденності. Таким чином, хронотоп безпосередньо залежить від авторського зображення повсякденності. Ще одна функція повсякденності в повістях

і оповіданнях Миколи Костомарова – це імагологічний аспект відтворення дійсності. Повсякденність одного героя може бути чужою і ворожою в сприйнятті іншого. Дослідження повсякденності в творчості Миколи Костомарова є перспективним, оскільки дозволяє розглянути художній світ творів письменника-історика в ракурсі відтворення світогляду історичних персонажів і побуту епохи.

Література

1. Домонтович В. (1988). Аліна і Костомаров. *Домонтович В. Проза: В 3-х т. / ред. й супр. ст. Ю. Шевельова. [Мюнхен] : Сучасність. Т. 1.*
2. Капкан М. (2016). Культура повседневности : [учеб. пособие]. Екатеринбург : Издательство Уральского университета.
3. Козачок Я. (2004). Українська ідея: з вузької стежки на широку дорогу (художня і науково-публіцистична творчість Миколи Костомарова): Монографія. Київ : НАУ.
4. Костомаров М. (1990). Твори в 2-х т. Київ : Дніпро. Т. 1.
5. Костомаров Н. (1990). Исторические произведения. Автобиография. 2-е изд. / сост. и ист.-биогр. очерк В.Н. Замлинского. Киев: Издательство Киевского университета.
6. Лотман Ю. (1994). Беседы о русской культуре. Санкт-Петербург : Искусство-СПб.
7. Никольский Е. (2016). Царский путь и святость. Культ правителя в истории. Москва : ЛЕНЕНД.
8. Петров В. (2013). «Чернігівка» Костомарова. *Петров Віктор. Розвідки. Твори : в 3-х т. Київ : Темпора, Т. 1. С. 400–409.*
9. Пупурс І. (2017). Схід у дзеркалі романтизму (імагологічна парадигма романтичного орієнталізму : на матеріалі західно- й східноєвропейських літератур кінця XVII–XIX ст.) : Монографія. Суми: Університетська книга.
10. Ушкалов Л. (2014). Сковорода, Шевченко, фемінізм... : Статті 2010–2013 років. Харків : Майдан.

References

1. Domontovych, V. (1988). Alina i Kostomarov [Alina and Kostomarov]. *Domontovych V. Proza: V 3-h t. / red. i supr. st. Yu. Shevel'ova. [Miunhen]: Suchasnist'. T. 1. [in Ukrainian]*
2. Kapkan, M. (2016). *Kul'tura povsednevnosti* [The culture of daily life]: [ucheb. posobie]. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta. [in Russian]

3. Kozachok, Y. (2004). *Ukraïns'ka ideya: z vuz'koï stezhki na shiroku dorogu (hudozhnya i naukovo-publicistichna tvorchist' Mykoly Kostomarov)* [Ukrainian idea: from a narrow path to a wide road (Mykola Kostomarov's fiction, scholarly and publicist works)]: Monohrafiia. Kyiv: NAU. [in Ukrainian]
4. Kostomarov, M. (1990). *Tvori v 2-h t.* [Works in 2 volumes.]. Kyiv: Dnipro. T. 1. [in Ukrainian]
5. Kostomarov, N. (1990). *Istoricheskie proizvedeniya. Avtobiografiya* [Historical works. Autobiography]. 2-e izd. / sost. i ist.-biogr. ocherk V.N. Zam-linskogo. Kiev: Izdatel'stvo Kievskogo universiteta. [in Russian]
6. Lotman, Yu. (1994). *Besedy o russkoj kul'ture* [Conversations on Russian culture]. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB. [in Russian]
7. Nikol'skii, E. (2016). *Carskij put' i svyatost'. Kul't pravatelya v istorii* [The royal way and holiness. The ruler cult in history]. Moskva: LENEND. [in Russian]
8. Petrov, V. (2013). «Chernihivka» Kostomarova ["Chernihivka" by Kostomarov]. *Petrov Viktor. Rozvidky. Tvory v 3-h t.* Kyiv: Tempora. T. 1. S. 400–409. [in Ukrainian]
9. Pupurs, I. (2017). *Skhid u dzerkali romantyzmu (imaholohichna paradyhma romantychnoho oriientalizmu : na materialy zakhidno- y skhidnoievropeiskyykh literatur kintsia XVII – XIX st.)* [The East in the Mirror of Romanticism (Imagological Paradigm of Romantic Orientalism: On the Material of Western and Eastern European Literatures of the Late 17th – 19th Centuries)]: Monohrafiia. Sumy: Universytetska knyha. [in Ukrainian]
10. Ushkalov, L. (2014). *Skovoroda, Shevchenko, feminizm...: Statti 2010–2013 rokiv* [Skovoroda, Shevchenko, feminism...: Articles of 2010–2013]. Kharkiv: Maidan.

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ЩОДЕННИКА ПАНАСА МИРНОГО

Досліджуються жанрові особливості щоденникових записів Панаса Мирного. Осмислюється тематична різноманітність діаріуша письменника, зокрема його ставлення до проблеми мови, власної творчості, погляди на жіноче питання, інститут шлюбу, християнську релігію й етику, літературу та фольклор, чиновницьку діяльність. З'ясовано, що щоденникові нотатки постають джерелом для розуміння формування світогляду письменника, висвітлюють деякі факти його біографії, розкривають психологію творчості митця, постають своєрідною художньою лабораторією, виявляють реалізовані й нереалізовані творчі наміри, а також репрезентують філософські погляди. У структурі тексту діаріуша містяться інші мікрожанри, а в деяких місцях він має ознаки літератури мандрів. Щоденникові записи письменника у комплексі з аналізом його епістолярної спадщини уможливають концептуальне осмислення літературно-естетичних поглядів письменника, з'ясування історії написання низки його творів, розв'язання проблеми датування та ін.

Ключові слова: Панас Мирний, щоденник, творча лабораторія письменника, жанрова гетерогенність, травелог, літературно-естетичні погляди.

Olha Matvieieva. GENRE FEATURES OF PANAS MYRNYI'S DIARY

The article identifies and describes the characteristic genre features of Panas Myrnyi's diary entries. Basic tasks have been set in accordance with this goal. The author analyses the thematic diversity of the writer's diary including such issues as his attitude to the problems of national existence, national language, and the process of Russification. Besides, the aspects of the writer's creative work, his views on the key issues of women's emancipation, the institution of marriage, Christian religion and ethics, literature, folklore, and civil service are analyzed. It has been found out that the diary entries must be regarded as a source for understanding the writer's outlook formation, his creative evolution and revealing some facts of his biography. The diary entries give an opportunity to understand

the psychology of Panas Myrnyi's creativity and they can be considered a kind of art laboratory.

The diary helps to reveal the author's intentions (both realized and unrealized ones), as well as philosophical views. In his journal Myrnyi describes his creative ideas, plans, impulses, and situations that prompted him to write a particular work. The writer comments on the works he started, as well as analyzes complex problems related to the stages of creative process, burdensome conditions of literary activity and editing; also, he expresses his views on poetry, drama, and prose. The diary text includes other micro-genres, and, in some places, it has features of travel literature, which indicates the genre heterogeneity of the entries.

The analysis of Panas Myrnyi's diary entries and his epistolary heritage makes it possible to fully comprehend the literary-aesthetic views of the writer, to clarify the issues concerning the history of creating of many of his works, to solve the problem of dating, as well as to understand the logic of the creative evolution of the author.

Key words: Panas Myrnyi, diary (journal), writer's creative laboratory, genre heterogeneity, travelogue, literary and aesthetic views.

Вступ

Щоденник видатної особистості, зокрема письменника, слід трактувати як особливе явище та документ важливого історико-літературного, а часто й художнього значення. Унікальність, поліфункціональність, глибока пізнавальна вартість для вивчення життя та творчості письменника, – це ті ознаки діаріюшів XIX–XX ст., на яких наголошують більшість дослідників жанрових особливостей щоденника. Звідси актуальним завданням постає необхідність належного осмислення письменницьких щоденників, котрі часто становлять творчу лабораторію автора, або й художній код його письма.

Щоденникові записи видатного прозаїка XIX ст. Панаса Мирного явище малодосліджене в українському літературознавстві. Цікаві спостереження над його щоденниковим текстом, готуючи до видання семитомне зібрання творів письменника, зробив М. Сиваченко. Зокрема дослідник констатував, що щоденникові записи та епістолярна спадщина Панаса Мирного – «надійне джерело дорогоцінних відомостей про обставини життя Панаса Мирного (зважмо, що він весь час прагнув зберегти incognito), про риси його вдачі й характеру, про його соціальні, естетичні й етичні погляди. Немало цінного матеріалу дають ці листи і для розв'язання багатьох питань творчості видатного повістяра, його здійснених і нездійснених творчих задумів, цензурних історій ряду його творів тощо. У тому ж плані, що

й про листи, слід говорити про щоденники Панаса Мирного. <...> Писані в пору ранньої молодості, ці щоденники (перший датується 1865, другий – 1870 роком) дають яскравий матеріал для розуміння біографії письменника і формування його світогляду» (Сиваченко, 1974: 312). У студії Л. Ушкалова «Реалізм: це есхатологія» щоденникові нотатки автора актуалізовані в контексті аналізу історії окремих творів та осмислення світоглядних доктрин, під впливом яких формувався Панас Мирний (Ушкалов, 2012). Слід зазначити, що щоденники мають епізодичний характер, збереглися частково (записи за 1865 р. – перебування в Гадячі, 1870 р. – миргородський період життя, 1871 – це подорожні нотатки, 1894–1895 рр. – чиновницька служба в Полтаві). Відтак, оприявнюється мета, а саме необхідність дослідження цього щоденника як цілісного історико-культурного явища, що характеризується індивідуальною виразністю та унікальністю, а також осмисленням його тематичної парадигми і жанрових особливостей, що особливо важливо для розуміння світогляду Панаса Мирного, становлення його як творчої особистості.

Методи та методики дослідження. Відповідно до мети й поставлених завдань у статті буде застосовано історико-літературний та біографічний методи дослідження.

Результати та дискусії

Прикметно, що вже ранні щоденникові рефлексії майбутнього письменника висвітлюють його ставлення до мовного питання. Розпочавши ведення записів російською мовою, після зроблених кількох нотаток, він розмірковує: *«Не начать ли дневника писать на украинском языке? С завтрашнего дня же бросаю московский и беру за свой»* (Панас Мирний, 1971: 301). Передусім, мовиться про окреслення різних мовних середовищ, а отже культурних кодів українського та російського народів, позаяк у нотатках часто домінує бінарна опозиція «свій, рідний / чужий, московський». Автор вболіває за долю України, котра постає в образі матері-вдови, його хвилює підневільне становище народу, заборона щодо вживання української мови (на той час уже діяв «Валуєвський циркуляр» 1863 року): *«Ну, какое несчастье Украине, этой бедной вдове; народ подавлен, воспитание на родном языке запрещено»* (Панас Мирний, 1971: 301). На думку Л. Ушкалова, ця зміна мови щоденника також свідчила й про «складні пертурбації в душі юнака», які зумовили «роздвоєння» на Афанасія Рудченка (службовця, який спілкувався мішаною мовою)

та Панаса Мирного (українського письменника) (Ушкалов, 2012: 25). Тобто, між профанним світом чиновницького буття та сакральною сферою літературної творчості з'являється демаркаційна лінія, більше того ці дві ролі структуруються різними мовами.

У цьому контексті автор різко негативно висловлюється про нівечення української мови у спосіб невдалих перекладів, зокрема критично оцінює видання «Кобзаря» в перекладі російських поетів в типографії імператорської Академії наук в Санкт-Петербурзі за редакцією Гербеля в 1960 році: *«А те издали? <...> изуродовали «Кобзаря», такое гениальное произведение! Черти!.. Когда б на мою долю хоть те пришлись, что издает бурса. <...> «Кобзарь», и тот изуродован. Несчастная Украина, мать ты моя!»* (Панас Мирний, 1971: 301). Як бачимо, водночас Панас Мирний вочевидь натякає на якесь нелегальне видання Шевченкових поезій («бурса» – гурток студентів у Москві, який видавав з 1861 року нелегальну літературу літографічним способом, серед продукції були деякі твори Шевченка).

Важливо, що вже в той час майбутній видатний прозаїк рефлексує над втіленням альтернативного проекту – у нотатках викристалізовується намір писати власні твори винятково українською, тобто «рідною», «своєю» мовою: *«Тепер серце рветься, хоче виливати своєю мовою сльози бідної вдовиці, та ба! не тямить, тільки тихо-тихесенько заплаче та й засне. <...> Уже думаю кинути брать з бібліотеки книжки і зацікавитися пословицями кожного дня. Так і то – є там гарні книжки і нужні мені. Думаю писати яку-небудь повість і вмісті приказки ізучати, та хто його знає, як і буде. А буде так, як буде, я тільки знаю, що я дурень, та й превеликий, що не вчивсь нашої мови»* (Панас Мирний, 1971: 302).

Варто зауважити, що спочатку мету ведення щоденника письменник визначав як архівування власних думок, ідей, висновків для актуалізації їх у пам'яті згодом за необхідності, тобто записи мали виконувати своєрідну мнемічну функцію: *«Сегодня, после долгих дум, я дал себе обет записывать все мои впечатления, накопившиеся в известный день, т. е. писать дневник. Сюда войдут все умозрения и умозаключения, которые часто блеснут на одну минуту в моей голове и скроются почти навеки, т. е. неизвестно когда снова они пробудятся. А так как мой разум иной раз касается вещей и вопросов очень для меня нужных, но, благодаря моей слабой памяти, они остаются неисследованными и неразрешенными, то я положил их записывать и когда-нибудь, от нечего делать, пересматривать начну свой журнал, то все-таки увижу, что вот-то*

такой вопрос не решен, и всеконечно решу» (Панас Мирний, 1971: 299). Мирний вирішує вести «журнал» не для когось, аж ніяк не для майбутнього друку, а передусім тільки для самопізнання, самоорганізації, самоаналізу, самонавчання, самовдосконалення, фіксації важливих життєвих спостережень і висновків. Зважаючи на авторські інтенції, очевидно мовиться про «щоденник як документ самоаналізу та самонавчання» (за класифікацією К. Танчин (2005)), який виражає передусім необхідність зафіксувати внутрішній досвід, а не зовнішні маніфестації особи письменника.

Згодом автор переосмислить і поглибить погляди на власні щоденні нотатки. Власне, якщо аналізувати щоденник в комунікативному аспекті, з'ясовувати мету й адресата записів, то в пізніших нотатках свідомо постулюється реципієнт, позаяк письменник орієнтується на майбутнього читача, навіть сподівається, що його щоденник буде обов'язково прочитано в перспективі: *«Хай же од сьогоднішнього дня прожиті часи, передумані думки зостановляться рядами у сій книжці і виявлять незнайомому мені чоловікові, як попадеться йому у руки ся книжка і як хіть або туга приневолять його перечитати все, що буде написане, всі мої радості й горе, жадання-надії, мій погляд на мир, всього мене – як я жив і був, і, розібравши все те, хай він промовить надо мною своє посліднє слово»* (Панас Мирний, 1971: 311). Опціонально журнал набуває ознак щоденника як пам'яті про себе, що пов'язано з бажанням залишити пам'ять про спосіб власного життя, свої погляди, переконання, власне зафіксувати сліди існування й діяльності.

У щоденникових нотатках Мирний окреслює творчі задуми, плани, імпульси, ідеї, що стали поштовхом до появи художніх творів, коментує вже розпочаті твори. Скажімо, він нотує про першу поему «Безталанна» й наміри створити прозовий твір на тему обезчещення москалями українських дівчат, що явно свідчить про наслідування Т. Шевченка в ранній творчості: *«писав одну повістину віршами, як гине наша краса дівоца од паничів, ще мені треба буде написати, хоч прозою, як москалі розвращають жінок»* (Панас Мирний, 1971: 306). Не применшуючи помітного впливу творів Т. Шевченка на мирнівську поезію (сам Панас Мирний у своїх щоденникових записах, публіцистичній спадщині, а також епістолярних діалогах з видавцями, письменниками чи культурними діячами часто акцентував велич таланту Шевченка), слід зауважити, що молодий Панас Мирний також знайомиться з творчістю Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка. А Л. Ушкалов помітив і «виразні сліди Нечуєвої манери» в першому

оповіданні Мирного «Ганнуся» (1869–1870), а також в повісті «Лихі люди» (Ушкалов, 2012: 29). Сам же письменник згодом у вітальному листі зізнався І. Нечуєві-Левицькому, якого називав своїм дорогим «Учителем», що його твори «Рибалка Панас Круть» та «Дві московки» постали для нього стимулом до творчої діяльності: *«Наче ясне сонце, роздерши чорні хмари, виприснуло на волю і залило увесь світ своїм яскравим сяєвом, освічуючи непримітну серед людського життя стежку і вказуючи мені на неї як на той шлях, яким треба простувати... І я пішов по тому шляху»* (Панас Мирний, 1971: 516).

Автор діаріуша намагається обґрунтувати вибір того чи іншого жанру, в якому бачить своє покликання, висловлює погляди на поезію, драму, прозу. Зокрема він амбівалентно ставиться до власних віршів: з одного боку, критикує «поспів'я» (мирнівське жанрове визначення), не вбачає в них особливої художньої вартості, з іншого, – акцентує важливе значення віршування для глибшого розуміння людських страждань, виникнення співчуття, співпереживання, емпатії до чужого горя, що згодом дало йому можливість висвітлювати проблеми людського буття в прозових творах: *«Де ті ділись часи, що просиджував я цілі ночі, не одриваючись, komponуючи тії поспів'я?.. Усе як у воду кануло... І давні поспів'я мої здаються нікуди годним хламом, і убиті часи – тяжким та важким спомином. Часом у душі проснеться давня радість, та й та тихне, покрита холодним туманом розсудливості, або ж ужалить таким жалким жалем про майже страчені часи, про даремно прожиті літа. Воно, розібравши потроху, то марного-то у мене мало було. Всі ті поспів'я, той поетичний душевний розвой зробив моє серце дохідне до кожної біди, доступне до чоловічого нещастя <...> Давав йому дивитись іншим поглядом на мир, поглядом братерської любові <...> А й то гаразд. Тепер я кинув своє нікчемне віршування»* (Панас Мирний, 1971: 328).

Значний корпус текстів Панаса Мирного становлять незавершені перші письменницькі спроби великих епічних полотен, незакінчені оповідання, плани нездійснених творчих задумів та ін. Письменник артикулює засадничу причину, яка передусім і визначила таку ситуацію в творчій діяльності: *«Сьогодні задумав написати одну повістину. Главу вже накомпонував, що буде дальше – не знаю. Хочеться мені безталанну долю людську вивести у ній, та не знаю, як то воно вдасться. У мене нетерплячий норов; мені коли б сьогодні почав, сьогодні й скінчив, а так це можна тільки накинути очерки одні, та цілу повість мені і не вдасться, мабуть, ніколи накомпонувати. Скільки вже в мене є початого, та не покінченого! Так і валяється*

до слушного часу, а коли-то той час прийде, хто його знає?» (Панас Мирний, 1971: 322). Відтак письменник убачає проблему як у своїй вдачі, так і в намірах відразу братися за створення великих прозових творів, тому формулює настанову починати з малих прозових жанрів: *«Треба мені сперш усього з розказів почати – невеличкі їх писати, а потім і за більше взятись. Так ніт же – зараз за більше. Знаючи тма-мна, думка і оксію утнути»* (Панас Мирний, 1971: 322). Попри це не слід забувати про інший чинник – чиновницьку службу, котра також забидала немало часу, позаяк згодом Мирний в епістолярному діалозі з М. Старицьким стверджував: *«Мене від самого різдва і досі душать казенною роботою та ще й будуть душити до самісінького палкого літа, так що я і досі не довів до кінця своєї «Повії» і коли доведу – не знаю»* (Панас Мирний, 1971: 361).

Перспективний дослідницький сюжет може бути пов'язаний зі складною проблемою датування творів Панаса Мирного, зокрема в нього є «не один десяток творів – передусім незавершених – без авторських дат. Часто-густо немає дат і в рукописних редакціях та варіантах творів незавершених» (Сиваченко, 1985: 226). На думку авторитетного текстолога, розв'язати проблеми датування, з'ясувати час виникнення творчого наміру та визначити авторство Мирного щодо тих творів, які з'явилися анонімно (передусім мовиться про публіцистичні праці), можна шляхом залучення «документальних джерел, зокрема таких матеріалів, як листування письменника, його щоденників, мемуарної літератури» (Сиваченко, 1985: 229). У цьому контексті варто звертати особливу увагу й на творчі задуми письменника, зафіксовані в журналі. Наприклад, 12 березня 1870 року Панас Мирний записує: *«От уже скільки днів, як задумався я над своєю драмою. <...> Чи не драма – моє діло, моя робота?.. Чи не вона мою душу так тягне до себе, моє серце заставляє пориватися?.. Всі думки мої збила умісто і виливає з їх дві форми життя людського... старого бахура – Пилипенка і добру, як голубка, тиху, як вода літня, хорошу, як самий ангол, – мою Галю, мою любую думку любого серця!.. О, коли б мені докінчити її!.. Дві дії уже є <...> Тільки ще не дії, а рямця для дії <...> Ще я її 10 тисяч раз перероблю, щоб тільки вимовить як слід, як у житті воно є <...>»*.

Згодом настрій письменника змінюється, з'являється нищівна самокритика: *«Уже чотири дії моєї драми написані, ще 5 – та й кінець! Поглянув я на свою роботу – скільки ще перероблювать треба! Галя тільки, бачу, у моїм серці така, яку я задумав, а в драмі – нема і тіні її. Василь не кругло обрисований. До Пилипенка моя*

душа не лежить, і я його, здається, не виставлю так, як треба. Багатир, скупий, бахур <...> все, од чого моє серце жахається! Одно ще зараз ухватило мене так за серце, що я готов розірвати на малі шматочки мою працю. Подививсь я на «Долю», драму Стеценка, – і <...> в мене мало не пародія <...>» (Панас Мирний, 1971: 325). Прикметно, що в записях Мирний рефлексує над ідейним змістом, темою, осмислює образи цієї драми, аналізує складності творчого процесу, окреслює етапи редагування («перероблювання») праці.

Очевидно, у щоденнику мовиться про одну із перших драматичних проб Панаса Мирного під умовною назвою «Галя». У своїх ранніх п'єсах письменник актуалізував низку тем, пов'язаних із соціальним контекстом. Однак засадничою для нього постає тема жіночого нещастя, «провідна для всієї творчості письменника – від перших драматичних начерків до монументального роману-трагедії «Повія»» (Зубков, 1971: 752). Уже в цій ранній драмі Мирний прагнув втілити образ знедоленої, безправної, жінки, який виявився ресурсним і еволюціонував в його творчості.

Як свідчать щоденникові записи письменника, джерело його творчості становить життєвий матеріал, зокрема долі пересічних людей, почуті від інших або пережиті на власному досвіді історії чи події. Зокрема, імпульсом до написання роману «Повія» могло стати зацікавлення життям дівчини Дуняшки, про яку мовиться в ранніх нотатках. Імовірно вона постає прототипом Христі Притиківни з цього твору: «Учора я проходжувався по городу. Ходив дивитись на воду за острог. Відтіля йдемо, сидить щось нагорі. Ближче підходимо – Дуняшка. Я так і затрусився, та злякався, щоб не було біди. Як удержав себе, тоді й кажу пошталийонові: “Гірка доля оцих! тяжко гірка!” Я не знаю, чого я такий чулий став тоді: у мене трохи сльози не потекли. Сьогодні, як гарно буде, піду туди і розпрошу, яка її н и в а. Хочу з життя їх написати повість»; «Учора увечері гуляв і бачив Дуняшку, знаю все її життя – вона рада такому, хоч і знає добре, що гірко так жити. Сьогодні, може, напишу її життя; любивши оддалась, ще із радістю – дурна!» (Панас Мирний, 1971: 306). Варто зазначити, що Панаса Мирного хвилюють становище жінки в тогочасному суспільстві, проблеми жіночої емансипації. Він цікавиться літературою, в якій актуалізовані подібні питання: «У полдня читал в № 12 «Эпохи» за [18]64 год статью Соловьева «Женщинам». Я никак не пойму этой статьи! С первого листа начинает говорить за женщин, затронутых литературой и чреватых современными идеями, отнимает у них самостоятельную готовность на

разумное дело – они вообще податливы. Потом говорит, что развитие женщины задержано проституцией. Не понимаю этого слова, искал у словаре – нет» (Панас Мирний, 1971: 299).

Загалом у щоденнику автор актуалізував ідею рівноправності жінок, прогресивні погляди на її роль й соціальний статус. Письменник відстоює права жінок, вважає, що їхня діяльність може бути суспільно значимою, виступає за їхню освіту, рівність: *«Я часто задумуюсь над жіночою долею: та ж людина, а життя зробило з неї рабу-невільницю. Накіпівши у серці туга, надломлююча душу болість від витребеньків свого повелителя часто і густо виливається тим живим сріблом, тією щирою пшеницею – тихим, тяжким та важким поспів'ям <...> їм тільки і дана воля в цьому. Через сю стежку тільки і доноситься жіноча гірка жалоба на свою долю до вуха освітнього чоловіка: змилосердся, брат! Та вже вона, сердешна, так звиклася з своїм життям-буттям, що дивиться на старшинство чоловіка як на давній дідівський закон, як на свою віру, як на свого бога. Сердешная рабо негідного люду! Замість віри тобі напускають ману, замість бога строять капища з різницями!...»* (Панас Мирний, 1971: 318).

Крізь оптику таких рефлексій Панас Мирний обґрунтовує вибір майбутньої дружини, визначає ідеал жінки, яка має бути освіченою, з критичним мисленням, власною думкою, умінням брати участь у дискусії: *«я не зустрічав образованої! жінки ніде, та, кажу, вони все однакові – на слово вірять скоро, тим і я до їх не дуже охочий. Я люблю, щоб мої думки хто гудив, а всяка жінка не способна на це, так об чім же я буду говорити, коли зо всім зо мною согласна»* (Панас Мирний, 1971: 305).

У цьому контексті автор розглядає проблему шлюбу, але передусім не як соціального інституту, а крізь призму народно-релігійної основи родинного союзу: *«Тільки я думав за брак, це (без розводу) не святе, а розпрокляте таїнство, котре іноді соединяє дві людини на вічні муки. Воно то таїнство це то і нерозумно ляяти, а треба ляяти люд, котрий під цим святим таїнством прикриває порабощение личности. Воно, по-настоящему, ніхто не сміє зобижати другої людини, а найпаче жінки як помічниці своєї, <...> вона від бога і должна покорятися йому, як церков Христові кориться. <...> ...І бога, таку святу і правдиву личность, ставят у такі безсовісні діла підвалиною, от люди!!!»* (Панас Мирний, 1971: 307). У розумінні Мирного у християнській релігії домінує інструменталістська логіка. Автор критикує вживання такого підходу в християнстві, позаяк іменем Бога, його сакральною сутністю, християнськими

заповідями й настановами, атрибутами віри люди прикривають особисті інтереси, власну користь. На його думку, не слід експлуатувати віру в егоїстичних інтересах, апелюючи до Вищої Сили, позаяк в такий спосіб руйнується моральна основа християнства, легітимізується гріх. Прикметно, що ідеї, осмислені в щоденникових записях, письменник проектує на художню творчість. Зокрема вже в розділі «Вечорниці» одного з незавершених ранніх прозових творів «Сколихнув» (як і в низці інших) Мирний актуалізував проблему становища жінки в суспільстві, її важке буття в нещасливому шлюбі.

Загалом ставлення Панаса Мирного до релігії однозначне, він дотримується церковних звичаїв та обрядів, що впливає з окремих штрихів: *«оце сьгодні жилавий понеділок, попоїв я пісного», «був у заярській церкві», «ходив на вінчання»* та ін. Однак образ Бога у автора більше асоціюється зі справедливістю, добром, моральною поведінкою, позаяк навіть *«для героїв Мирного Бог і правда – одне й те саме»* (Ушкалов, 2012: 153). Також у щоденникових нотатках пізнішого періоду письменник часто звертається до Бога з молитвою-проханням дати йому сили й терпіння або за здоров'я дружини й дітей: *«Ох, підкріпи мене, Господи! Допоможи скоріше пережити оцю лиху хуртовину, бо вже не знайду моченьки терпіти, сили мої починають мене кидати»* (Панас Мирний, 1971: 145).

У записях він висвітлює погляди на письменницький доробок, акцентує на важливій ролі літературної діяльності у своєму житті: *«Хочеться мені слави запобігти в письменстві? Ні, не хочу тій слави, їй-богу, не хочу. Вся моя слава – Україна, якби я їй добра хоч на мачину зробив, то б мені і була слава, я більшої не хочу. Якби я зміг показати безталанну долю життя людського, високу його душу, тепле серце, як вони є у мирі – то б моя слава була і моя надія справдилася <...>. Через це я і пишу, і пишу, пробую – а ось, може, і вдасться <...>. Так що писання – моя думка, моя надія, моя віра <...>. Все оддам задля його, тільки його ні задля кого, воно моє багатство, моя слава, хоч через його слави-то я ніякої і не запобіг»* (Панас Мирний, 1971: 322–323). Відразу очевидна надзвичайна вимогливість Мирного до своїх художніх праць, записи увиразнюють критичне ставлення до творів, позаяк їхня оцінка дуже часто різко негативна: *«Дунав я оце за свою скінчену драму і надумав таке, що аж голова пішла кругом <...>. Вона нікуди не годна, як не годне ніщо моє – все-все, од малого до великого!»* (Панас Мирний, 1971: 326).

У щоденнику Панас Мирний аналізує складні проблеми, пов'язані з творчим процесом, обтяжливими умовами літературної праці,

редагуванням і шліфуванням творів. У цьому контексті виявляється ставлення до чиновницької служби, яка, з одного боку, все-таки забезпечує стабільність в матеріальному аспекті, однак, з іншого, не дає Панасу Мирному реалізуватися як письменникові, втілити всі творчі наміри, забирає багато сил та часу, а також, на думку автора, суперечить християнським засадам, моральним нормам, що для письменника в його пошуках правди, в утвердженні справедливості постає зовсім неприйнятним.

Вочевидь, Панас Мирний постулює наміри викрити цю несправедливість, аморальність, байдужість, черствість службовців у своїй творчості: *«Задумався я над життям свого брата-чиновника. Непривітне воно само по собі, те сидіння з дня у день над столом, те брязкання на щотах, те составлення усяких сведєній та відомостів, само тоді уїдається у серце, а коли ж нема хіті того робить, коли робиш ради куска хліба, – о, яке невеселе і тяжке таке життя! Часом і начальник знічев'я налає тебе – і то треба мовчати, коли хоч м'який кусок хліба їсти <...>. Серце моє наливалось огнем, у грудях ходили прибої гніву <...>. О, чим я тобі відомщу, ти, кляте життя – невільне, підданське! Чим я тобі вимешу, дурний начальнику, за твої даремні поприки, за твоє огудне і неправдиве слово?! Нічим? Ні, я виставлю тебе напоказ усьому мирові, твої дурні привички, твоє насилування чоловічої совісті. Ти не даєш молодій людині ступня самостійно ступити, яке твоє діло до його віри, до його совісті, до його щастя і нещастя?..»* (Панас Мирний, 1971: 323).

Аналізуючи специфіку структури щоденника Панаса Мирного, слід наголосити на наявності інших мікрожанрів у щоденниковому тексті, мовиться про своєрідну жанрову гетерогенність діаріуша Панаса Мирного, запровадження окремих оповідей. До таких записів належить вірш на власне 16-річчя; пісня про «Перевожчика»; куплети з народних пісень, веснянки, уривки з віршів Шевченка, а також нотування історій, які спостерігає на службі або котрі розповідають інші чиновники; розлога історія кухарки Васьки про часи кріпацтва та життя у панів, детальна історія чиновника про подружню зраду; опис звичаю «гри в танці», розповідь про лікування крикливиці у малих дітей за народними повір'ями; історія баби Оришки про гріх; присвята, записана в примірнику роману «Хіба ревуть воли <...>» для лікаря Леоніда Іоніна; вірш, присвячений річниці спільного життя з дружиною Олександрою; філософські роздуми про призначення людини в бутті й співвідношення між біологічним та соціальним початками в природі індивіда, авторські афоризми тощо. Такі

автономні нотатки дещо порушують лінійність нарації, вони мають самостійне значення в тексті, постають своєрідними відступами, дигресіями, тобто визначаються відхиленням від основної теми оповіді. Варто звернути увагу, що позаяк Панас Мирний нотував з певною метою – щоб зафіксувати матеріал, мати змогу актуалізувати його в пам'яті, то можливо деякі історії чи окремі сюжети могли бути художньо трансформовані в його творчості.

Діаріуш Панаса Мирного має деякі жанрові риси травелогу, адже письменник описує подорожі, фіксує враження й емоції від мандрівок, з художньою переконливістю зображує побачені пейзажі, репрезентує окремі замальовки та ін. Симптоматично, що записи за 1871 рік мають назву «Подорожні нотатки». Щоденник містить цілу низку пейзажних замальовок, зроблених під час таких подорожей: *«Учора я так наїздився по Хоролу на човні, що аж спина пальта мого була мокра од поту. <...> Воздух чистий, дишеться рівно і легко <...> серце б'ється весело. Уїхали ми в очерети. По ту і по ту руку, як стіна, очерет, над нами небо, під нами вода <...>. Човен пішов тихо-рівно поміж лататтям, де, як каша кипить, головастики, або пугловки. І скільки їх? Тисячі тисяч <...>. Виїхали на чисте плесо. Вода чиста, чиста, без ряски, латаття повикидало своє широке листя і колишеться воно так тихо та рівно, що аж любо дивиться»* (Панас Мирний, 1971: 329). Слід констатувати, що перебування серед природи завжди викликало в письменника відчуття гармонії, заспокоєння, радості, тоді як соціальні контакти й обов'язки (особливо коли мовилося про службу), навпаки, активізували тугу, печаль, відчуття екзистенційної самотності, несправедливості буття. До того ж пейзаж був і улюбленим художнім прийомом видатного прозаїка, позаяк більшість його малих прозових творів або фрагментів більших епічних полотен розпочинаються саме пейзажем.

Щоденникові записи висвітлюють літературні смаки Панаса Мирного, його зацікавлення творчістю відомих письменників та працями етнографів. Зокрема він схвально оцінює творчість О. Пушкіна: *«А тепер почав «Евгенія Онегіна». Яка сила поезії!»* (3 травня 1865 р); М. Чернишевського, зокрема розмірковує в позитивному руслі про його роман *«Что делать?»*; О. Гончарова *«Обломов»* (1859): *«Читаю «Обломова». Чи не Обломов і я? Чи не того і мені так тяжко!»* (Мирний, 1971: 325); знайомиться з творчістю М. Помяловського, зокрема з його романом *«Молотов»* (1861) (*«“И пусть себе”, як каже Череванін з «Молотова»»*) (Мирний, 1971: 319). Автор захоплюється п'єсами В. Шекспіра, драми котрого згодом перекладатиме:

«Читаю Шекспіра. Що за сила слова, що за глибина думки? І це – поет 16 віку? <...> А візьміть ви пісню Шекспіра. О! глибоко, глибоко вона хвата вас за серце, ллє у душу вашу таку несказанну тугу за Ліра, за Отелло і радість за Корделію, Дездемону, Офелію, що ви плачете із приливу нескazanного горя і нескazanної радості. А гамлетівське: будь чи не будь! у кого воно не обзивається у серці при початку якого діла нового, незнайомого, скованого з совістю чоловічою, з його думками, вірою? Воно, як та горлиця, ежечасно туркоче у душі чоловічій і не дає покою, наповняє тривогою серце кипуче, і скрикне чоловік словами Гамлета: О, щоб сеє тіло, неподатне, біле, стемніло!» (Панас Мирний, 1971: 323). Мирний цікавиться досягненнями тогочасної науки: *«Сьогодні дочитував в «Отечественных зап[исках]» за січень статтю: «Мнение Бокля за Джона Милля». Хвалить його, хто його вже знає і як, а він того і не заслужує; бо він тільки, як сам Бокль каже, тільки з'єднав теорію з практикою, говорячи за политическую экономию, которі були виявлені наперед його»* (Панас Мирний, 1971: 303). Письменник засвоює передові методики студіювання іноземних мов, передусім, нотує про вивчення французької мови за методикою Оллендорфа.

Автор щоденникових нотаток ставить за мету вивчення прислів'їв і приказок, позаяк вважає їх засадничим джерелом для глибокого пізнання українського народу, його різних сфер буття, духовності, моралі, релігійних поглядів, звичаїв та побуту. Звідси ґрунтовно аналізує фольклорні та етнографічні праці, створені в той період. Зокрема письменник опрацьовує збірку приказок, прислів'їв та загадок *«Українські приказки, прислів'я і таке інше»*, написану М. Номисом в 1861 році й вперше видану в 1864 році в Санкт-Петербурзі: *«Как его изучить пословицы и приказки нашего люду, память у меня плохая, а знаю, что это такой этнографический источник для изучения народа, какого еще никогда не было. Спасибо Номису за его труд, великое спасибо. Стой, начну изучать так: возьму какую-нибудь сторону – религиозную, нравственную ли и буду добиваться толку. Буду проводить параллели между загадочными преданиями народа и научными истинами; это изучение, кажется, должно врезаться в память мою, впрочем, наверное не знаю»* (Панас Мирний, 1971: 301). Також захоплення в автора щоденникових записів викликає двотомна етнографічна праця О. Афанасьєва-Чужбинського *«Поездка в Южную Русь»* (1861–1863), створена на основі експедиційного вивчення побуту, звичаїв, обрядів українського народу: *«Читаю «Поездку на Южную Русь» Афанасьєва-Чужбинського. Що за*

ясний погляд на народ, що за добре серце у своїй роботі <...>. Добра душа так і просвічує, перевита ясним розумом» (Панас Мирний, 1971: 328). У такому контексті цікавий дослідницький сюжет може бути пов'язаний з використанням Панасом Мирним фольклорних джерел з творчою метою.

Щоденникові записи увиразнюють людські якості Панаса Мирного як порядного сім'янина, люблячого чоловіка й батька, виявляють його ставлення до дружини Олександри Шейдеман, яка в 1894 році захворіла й потрапила до лікарні в Харкові. Зокрема письменник нотує переживання з приводу поставленого їй діагнозу, щодо відсутності листів від дружини та її лікаря, неможливості провідати недужу. У таких місцях щоденникові записи постають своєрідним засобом психічної самотерапії, прагненням вилити свої страждання й душевні муки на сторінках діаріуша.

Висновки

Отже, щоденники Панаса Мирного слід вважати цінним внеском в українське щоденникарство, позаяк вони постають джерелом для розуміння формування його світогляду, висвітлюють деякі факти біографії, розкривають психологію творчості письменника, постають своєрідною художньою майстернею, виявляючи реалізовані й нереалізовані творчі наміри. У структурі тексту діаріуша містяться інші мікрожанри, що визначає його жанрову гетерогенність, а в деяких місцях нотатки мають ознаки літератури мандрів. Щоденникові записи письменника у комплексі з аналізом його епістолярної спадщини уможливають концептуальне осмислення літературно-естетичних поглядів письменника, з'ясування історії написання низки його творів, розв'язання проблеми датування та ін. Окрім того, щоденникові рефлексії виявляють ставлення Мирного до проблеми мови, чиновницької діяльності, розкривають погляди на засадниче в його творчості жіноче питання, інститут шлюбу, християнську релігію, етику, висвітлюють літературні зацікавлення, репрезентують філософські погляди.

Література

1. Танчин К. (2005). Щоденник як форма самовираження письменника: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 / Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Тернопіль.

2. Панас Мирний. (1970). Драматичні твори. / Заг. ред. Н. Л. Калениченко. Київ: Наукова думка. Т. 6.
3. Панас Мирний. (1971). Поезія. Публіцистика. Епістолярій / Заг. ред. Н. О. Вишневської. Київ: Наукова думка. Т. 7.
4. Сиваченко М. (1985). Деякі підсумки та перспективи текстологічного вивчення й видання художньої спадщини Панаса Мирного. *Над текстами українських письменників*. Київ: Наукова думка. С. 212–229.
5. Сиваченко М. (1974). Дебют Мирного-прозаїка. З історії створення роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Панас Мирний і доля його літературної спадщини. *Літературознавчі та фольклористичні розвідки*. Київ: Наукова думка. С. 235–336.
6. Ушкалов Л. (2012). Реалізм – це есхатологія: Панас Мирний. Харків: Майдан.

References

1. Tanchyn, K. (2005). *Shchodennnyk yak forma samovyrazhennia pysmennyka* [Diary as a form of self-expression of the writer]: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: spets. 10.01.06 / Ternopilskyi natsionalnyi pedahohichnyi universytet im. V. Hnatiuka. Ternopil. [in Ukrainian]
2. Panas, Myrnyi. (1970). Dramatychni tvory [Dramatic works] / Zah. red. N. L. Kalenychenko. Kyiv: Naukova dumka. T. 6. [in Ukrainian]
3. Panas, Myrnyi. (1971). Poeziia. Publitsystyka. Epistolarii [Poetry. Journalism. Letters] / Zah. red. N. O. Vyshnevskoi. Kyiv: Naukova dumka. T. 7. [in Ukrainian]
4. Syvachenko, M. (1985). Deiaki pidsumky ta perspektyvy tekstolohichnoho vyvchennia y vydannia khudozhnoi spadshchyny Panasa Myrnoho [Some results and prospects of textual study and publication of the artistic heritage of Panas Myrnyi]. *Nad tekstamy ukrainskykh pysmennykiv*. Kyiv: Naukova dumka. S. 212–229. [in Ukrainian]
5. Syvachenko, M. (1974). Debiut Myrnoho-prozaika. Z istorii stvorennia romanu «Khibi revut voly, yak yasla povni?». Panas Myrnyi i dolia yoho literaturnoi spadshchyny [Panas Myrnyi's debut as a prose writer. From the history of the novel "Do oxen low when mangers are full?". Panas Mirnyi and the fate of his literary heritage]. *Literaturoznavchi ta folklorystychni rozvidky*. Kyiv: Naukova dumka. S. 235–336. [in Ukrainian]
6. Ushkalov, L. (2012). *Realizm – tse eskhatolohiia: Panas Myrnyi* [Realism is eschatology: Panas Myrnyi]. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]

УДК 821.161.2-6-32.09''190''І.Франко:792.071.2(477)Л.Курбас

Євген Нахлік, Оксана Нахлік

ORCID: 0000-0001-7701-9795, 0000-0002-2029-8874

ЛЕСЬ КУРБАС ТА ІВАН ФРАНКО: ПЕРЕТИНИ ТВОРЧИХ ДОЛЬ (особисті контакти, рецепція)

У розвідці висвітлено прижиттєві зв'язки Л. Курбаса з І. Франком: два його листи до Франка і Франкове опублікування в «Літературно-Науковому Вістнику» 1906 р. новелістичного етюду Курбаса «В горячці», Курбасове декламування віршів із «Зів'ялого листя» на концерті до 40-річчя письменницької діяльності Франка за його присутності у Львові 2 липня 1913 р., відвідання Курбасом Франка в його помешканні напередодні концерту. Як актор, декламатор і режисер Курбас зробив яскравий вклад у сценічну рецепцію драматичної, поетичної та художньо-перекладацької спадщини Франка. Курбас виконував роль Михайла Гурмана у виставах «Украдене щастя», що їх показав Львівський народний театр «Руської Бесіди» 1913 р. Франкова особистість і творчість посіли певне місце в розмислах і режисерській практиці Курбаса 1915–1930 рр. У 1918–1921 рр. Курбас ставив трагедію «Едип Цар» Софокла у Франковому перекладі 1894 р., дещо скоротивши та зредагувавши його, грав роль Едіпа.

Ключові слова: Л. Курбас як новеліст, актор, декламатор і режисер, сценічна рецепція творів І. Франка, Львівський театр «Руської Бесіди», вистави драми «Украдене щастя» І. Франка, трагедії «Цар Едип» Софокла.

Yevhen Nakhlik, Oksana Nakhlik. LES KURBAS AND IVAN FRANKO: CROSSINGS OF CREATIVE DESTINIES (PERSONAL CONTACTS, RECEPTION)

The relationship of the Ukrainian stage director, actor, playwright, publicist and translator Les Kurbas (1887–1937) with Ivan Franko (1856–1916) and with his creative works has been partly described or mentioned in the memoirs and various studies, however, there is still no special synthetic research dealing with this issue. The authors of this study critically verify, systematize, comprehend, and summarize the achievements of the predecessors and comprehensively, with appropriate emphasis, describe Kurbas' lifelong ties with Franko, analyze Kurbas' reception of Franko's figure and creative work.

Les Kurbas from his early years was familiar with Franko's creative work, he honoured the writer for his working capacity and public activity, but was not fond of his poetry, considered it too intellectual and scholarly. Sometimes he showed a spiritual affinity with the decadent mood of the lyrical hero (character) of "Withered Leaves" collection by Franko.

Les Kurbas' personal contacts with Ivan Franko are traced in this study. Attention is paid to his two letters to Franko. Franko's publication in the "Literary and Scientific Bulletin" (1906) of the novelistic sketch "In Fever" written by Kurbas is also discussed. Les Kurbas' recitation from "Withered Leaves" collection at the concert in celebration of the 40th Anniversary of Franko's Writing Activity in Lviv on July 2, 1913 (where the author was present), his visit to Franko's home on the eve of the concert are also taken into account.

It is noted that as an actor, declamator, and stage director, Kurbas made a significant contribution to the stage reception of Franko's dramatic, poetic, and translation heritage. Kurbas played the role of Mykhailo Hurman in the production of "Stolen Happiness" staged by the Lviv People's Theater "Ruska Besida" in 1913. As the authors of the study conclude, Franko's personality and creative work occupied a certain place in the reflections and stage-directorial practice of Kurbas throughout 1915–1930. It is noted that in 1918–1921 Les Kurbas staged the tragedy "Oedipus the King" ("Edyp Tsar") by Sophocles in Franko's translation of 1894, shortening and editing it according to the requirements of the production and modern Ukrainian literary language. Kurbas played the role of Oedipus.

It is confirmed that the story-essay by Nina Bichuia "Ten Words about a Poet. An Attempt at Transformation 2: Les Kurbas" (1986) and Vasyl Vasylo's play "A Cup of Black Coffee" (1988–1989) contain allusions to Kurbas' performance in "Stolen Happiness", his recitation of Franko's poetry, in particular the poem "The Stonecutters" ("Kameniarі") in the productions of Kurbas' theatre companies.

Key words: Les Kurbas as a novelist, actor, declamator and stage director, stage reception of Ivan Franko's works, "Ruska Besida Theater" in Lviv, theatrical productions of Ivan Franko's drama "Stolen Happiness", tragedy "Oedipus the King" by Sophocles.

Вступ

Молодший на тридцять з половиною років, Лесь Курбас починав мистецький шлях, коли Іван Франко мав за собою головні здобутки й був на вершині літературної слави, продовжував шукати себе, коли творчі сили Франка пішли на спад, а розквіт режисерського таланту Курбаса припав на 1917–1933 рр., коли Франко вже відійшов у вічність. Частково люди одного краю й того самого часу, вони все-таки реалізувалися як творчі особистості за кардинально відмінних

соціальних умов, були в основному діячами різних суспільно-політичних і мистецьких епох. Це наклало своєрідний відбиток на перетини їхніх творчих доль.

Про зв'язки Леся Курбаса з Іваном Франком та його творчістю частково йдеться у спогадах Стефана Чарнецького («Моя мандрівка з Мельпоменою», 2014; першодрук 1933 р.), Михайла Рудницького (1963), Ганни Юрчакової (1969), Юрія Смолича (1969), Стефанії Сенік-Данилович (1972), Миколи Бажана (1982), Василя Василька (1984), Ірини Авдієвої (1988), Томи Водяного (2004), Ганни Бегічевої (2012), джерелознавчих публікаціях Леся Танюка (2005, 2006), Ростислава Пилипчука (2012), «Нарисі історії українського театру в Галичині» (першодрук 1934 р.) Стефана Чарнецького (2014), науково-популярних та науково-дослідних працях Миколи Шудрі та Миколи Лабінського (1987), Богдана Смоляка (1987), Валеріяна Ревуцького (1987, 1989), Наталії Чечель (1993), Ірини Волицької (1995), Андрія Лягушенка (1996), Раїси Скалій (2010), Олесі Нагірної (2011), Петра Медведика (2012), Богдана Козака (2012), Наталі Єрмакової (2012), Романа Горака (2016). Проте досі немає синтетичного дослідження, у рамках якого були б розкриті найрізноманітніші аспекти теми «Леся Курбас та Іван Франко». Такою потребою і зумовлюється актуальність нашої студії. Мета пропонованої розвідки – критично перевірити, систематизувати й узагальнити напрацювання попередників і всебічно, з адекватними акцентами висвітлити прижиттєві зв'язки Курбаса з Франком та Курбасову рецепцію Франкової постаті й творчости.

Методи дослідження

У розвідці, що має джерелознавчий та інтерпретаційний характер, використано дослідницькі методи: біографічний, контактнo-генетичний, рецептивний, порівняльно-історичний та порівняльно-естетичний.

Результати дослідження

Знайомство Леся Курбаса з Франковими творами та ставлення до них. Про це дізнаємося зі спогадів галицького гімназійного вчителя і письменника Томи (Хоми, Фоми) Григоровича Водяного (*1886–†1970), який був товаришем гімназійних (у III–VIII класах, 1900/01–1905/06) та університетських (разом навчалися у Віденському

університеті в 1907/08 рр. і Львівському університеті в 1909/10 рр.) літ Курбаса (Лабінський, 2004: 264; Водяний, 2004: 265, 285, 292). Спогади написано 1967 р. За наведеними в них відомостями, коли Лесь навчався у I і II класах гімназії (у 1898/99, 1899/1900 навчальних роках) та приїздив до свого дідуся Филипа (ім'я – за хрещенням і церковною метрикою) Курбаса (*не раніше 1829 –†1914), греко-католицького пароха в с. Старому Скалаті (тепер Підволочиського р-ну Тернопільської обл.), то там його приватно вчив стрий Роман Курбас (*1883–†1944), який закінчив 1900 р. Тернопільську гімназію й у якого була велика домашня бібліотека, передусім твори українських письменників, зокрема Франка. Зі слів Леся (в переказі Т. Водяного), стрий давав йому зі своєї бібліотеки, «за його наймолодших літ, перші книжки до читання» (Водяний, 2004: 274).

У гімназії Курбас багато читав старших (зокрема Франка) і молодших українських письменників. Старших «читав у цілості, що робили далеко не всі учні в класі», обмежуючись «вибраними творами тих письменників <...> у школі», тобто, очевидно, шкільними хрестоматіями. Від IV класу читав періодичні видання, серед інших – «Літературно-Науковий Вістник» і «Записки НТШ», які виходили, зокрема, за Франкової редакції. Хоча «Франка <...> цінив високо і поважав за його велетенську працю і громадську діяльність, але його поезією не захоплювався (навіть його “Мойсеєм” і “Зів’ялим листям” – ні), як занадто розумовою і науковою. Казав, що Франко в ліриці – це наш Горацій, а Горацієм він не захоплювався. Відзначав “Лиса Микиту”, але не як казку для дітей, а як життєву філософію нашої галицькоукраїнської інтелігенції селянського походження» (Водяний, 2004: 276). Згадавши раніше, що Курбас читав «Записки НТШ», Т. Водяний, однак, далі зауважив, що наукової літератури Курбас не любив читати і не читав (Водяний, 2004: 278), тож із науковими працями Франка він, схоже, був мало обізнаний або й зовсім не обізнаний. Так уже в юному віці виявилися у Леся, на відміну від Франка, інший естетичний смак, потяг суто до творчості й нехоть до науково-дослідної праці.

У Старому Скалаті в домі Лесевого дідуся, священника Филипа Курбаса, який довгі роки був москвофілом і відійшов од москвофільства щойно на зламі першого – другого десятиріч ХХ ст., була книгозбірня класиків російської літератури, видання яких йому надходили разом із передплатою москвофільської газети «Галичанин» (виходила у Львові в 1893–1913 рр.). Задумуючись над питанням: «Чи Лесь читав дідових російських класиків?», Т. Водяний

зауважив, що про це він з ним не говорив, адже за тих часів «коли хто з українців і читав російські книжки, то не признався, бо це вважалося москвофільством». Однак, за твердженням мемуариста, «нема ніякого сумніву» в тому, що Лесь читав російських класиків з дідової бібліотеки (Водяний, 2004: 275). Звикши до них змалку, він десь діставав російські книжки, які були в Тернополі рідкістю, і читав їх. Т. Водяний свідчив: «У вищій гімназії він з тим і менше ховався. Тоді, як відомо, в нашім громадянстві, головню під впливом Франка, почали щораз менше уважати російські лектури москвофільством, а серед учнів то й зовсім перестали, а то під впливом таємного гімназійного “гуртка самоосвіти”, який неодмінно був соціалістичний і інтернаціональний» (Водяний, 2004: 277).

Батько Леся Стефан Курбас (*1862–†1908) працював у народному театрі галицького товариства «Руська Бесіда»: в 1884–1898 рр. – актором, від 1891 р. – також режисером, а від 1893-го – головним режисером. Був відомий під сценічним псевдонімом Янівч. 29 жовтня 1888 р. виголосив Франків поетичний «Пролог на пам'ять 50-тих роковин смерті Івана Котляревського», що передував виставі Руського народного театру за п'єсою Котляревського «Наталка Полтавка» (див.: Нахлік, «Іван Котляревський у рецепції Івана Франка», 2019: 20–22, 156, 158, 179). Став першим виконавцем ролі Михайла Гурмана, вимушено перетвореного автором із жандарма на поштаря (див. далі), у виставі Франкової драми «Украдене щастя», прем'єра якої відбулася 16 листопада 1893 р. і пройшла з великим успіхом (Мороз, 2016: 340–344). Виконував також ролі у виставах Франкових комедій «Рябина» (писар Панталिमон Качуркевич), прем'єра якої (у режисурі таки Яновича) відбулася 6 вересня 1894 р. (Мороз, 2016: 391–392, № 2309), та «Учитель» (Іван Хоростіль), прем'єра (також у його режисурі) – 18 вересня 1894 р. (Мороз, 2016: 395, № 2327).

У рецензіях на вистави театру «Руської Бесіди» 1888–1890, 1892–1893 рр., опублікованих у львівській газеті «Kurjer Lwowski», Франко схвально відгукувався про гру Стефана Яновича, а в статті польською мовою «Teatr ruski» («Руський театр») (Kurjer Lwowski. 1893. 17, 19, 24, 30.XII) залічив його, поряд із Костем Підвисоцьким, до чільних акторів галицького театру: *Крім Підвисоцького, головною силою української сцени є Янович, що давно вже грає ролі перших любовників. Як сільський парубок, він дійсно незрівнянний; він уміє бути і щиро веселим і понурим, уміє у найбільш патетичних сценах бути природним і правдивим. <...> Янович – це для української сцени в Галичині дуже корисна сила, і ми не сумніваємося, що розвиток*

його художнього обличчя ще не закінчений і що в ролях характерних він виявить себе також добрим артистом (Франко, 1981: 109).

Лесь Курбас знав хвалебний відгук Франка про Яновича. У спогадах, написаних 1968 р., актриса, театральна педагогиня, сценаристка та журналістка Ганна Бегічева (*1899–†1985), колишня режисерка-лаборантка курбасівського театру (*Життя і творчість*, 2012: 487), згадала, як улітку 1928 р. біля Ржищева над Дніпром Лесь розповідав їй: «Мама дуже боялася, що я піду в театр, батьковим шляхом – він був великий актор, але скінчив трагічно, розчарувався у сцені... Десь ви знайдете у Франка, що Степан Янович був першою силою на галицькому театрі – це так. Але що являв собою цей галицький театр? Затиснутий поміж двома імперіями, латаний-перелатаний, генії якого мусили грати в стодолах і клунях...» (Бегічева, 2012: 505).

Листи Курбаса до Франка. Франко – публікатор Курбаса в «Літературно-Науковому Вістнику». За спогадами Т. Водяного, у VIII класі гімназії вони з Курбасом «написали по етюдикові» – їм ішлося про те, чи напишуть вони щось таке, щоб їх надрукували. «Ті етюдики» вони надіслали до «Літературно-Наукового Вістника» «на руки Франка. І Франко помістив їх» (Водяний, 2004: 279). Т. Водяний згадував: «Лесь писав під псевдонімом “Зенон Мислевич”, а етюд мав заголовок “В гарячці”, багатомовний для нього заголовок!» Після публікації Курбас сказав Водяному: «Усе одно, я письменником не буду!», а на запитання «Чому?» пояснив: «Бо письменником може бути тільки той, хто любить про себе і взагалі про будь-що іншим розказувати. Я не люблю нікому нічого розказувати». Водяний підтвердив, що «Лесь не любив нічого детально розповідати», а від себе зауважив, що Курбас «не став письменником тому, що в нього фактично не було таланту, радше терпцю епічно розказувати» і що «ця його недостача уміння епічно розказувати відбилася також на його пізнішій режисерській діяльності» (Водяний, 2004: 279).

У супровідному листі від 11 березня 1906 р. на ім'я Франка за підписами Т. Водяний, Ол. Курбас, гімназійні ученики (VIII кл.) вони зазначили, що для спробування своїх сил на літературнім полі <...> *зважились* <...> *написати по одному «творови»* (тут і далі лапки в цитатах, що їх подаємо курсивом, є в оригіналі) і надіслати їх Франкові, щоб почути його *гадку про них* та про самих авторів *яко «літератів»*. Прохали вмістити твори в «Літературно-Науковому Вістнику» й відписати (для цього долучили поштову марку), бо, хоча й були *не дуже такі й горді на ті «твори»*, та хотіли *знати, чи*

варто <...> тратити час на їх. Під зворотною адресою – ініціал та прізвище Курбаса: *Ол. Курбас* (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України [далі – ІЛ]. Ф. 3. № 1631. С. 543–545). Не отримавши відпису, 1 квітня 1906 р. надіслали другого листа [обидва писані рукою Курбаса, як з'ясував Р. Пилипчук (*Життя і творчість*, 2012: 424)], у якому нагадували, що 12 березня вислали *свої перші проби літературні разом з уклінною просьбою прислати їм в листі свою гадку, чи є в них який талан, чи працювати їм далі на полі літературнім та чи може бути з того який хосен.* Прохали надіслати відпис перед 7 квітня, бо того дня роз'їжджались на великодні ферії [канікули. – *Є. Н., О. Н.*], тому боялись, що *лист в гімназії легко може пропасти.* Під зворотною адресою – ім'я та прізвище: *Олександр Курбас* (ІЛ. Ф. 3. № 1631. С. 545–547; також див. публікації листів: Водяний & Курбас, 2005: 113–114; «Два листи до Івана Франка Л. Курбаса та Т. Водяного», 2012: 425–426, копія автографів листів – на ілюстративній вкладці в кінці книжки; Горак, 2016: 195–197; також див.: Смоляк, 1987: 87–88; Скалій 2010).

Психологічний етюд «*В горячці*» надруковано в «Літературно-Науковому Вістнику» (1906. Т. 34. Кн. 4. С. 37–40) під псевдонімом Зенон Мислевич (Ясінський, 2000: 229, № 6003, псевдоніма не розкрито). Автограф не відомий. Недавно з'явилися передруки (Мислевич, 2012: 426–429; Горак, 2016: 198–202). За жанром – «новела чи етюд» (Горак, 2016: 197, 202). Це сумбурний, з галюцинаціями, монолог неозначеного ліричного суб'єкта, який у шоковому стані переживає трагічну подію – випадок жажливого насильства, що про нього вичитав у часописах: «*Революціонерку Х., молоду дівчину, офіцер віддав на поталу жовнірам*» (Мислевич, 2012: 427).

Етюд Т. Водяного «Стратив ціль» надруковано під криптонімом Т. В. у наступній, травневій, книжці «Літературно-Наукового Вістника» (1906. Т. 34. Кн. 5) (Ясінський, 2000: 46, № 701. Передрук: Т. В. [Водяний], 2012: 429–430). У Франковому архіві (ІЛ. Ф. 3. № 3209) збереглося оповідання Т. Водяного «Борис Сенчина», у «Літературно-Науковому Вістнику» не надруковане (Горак, 2016: 197).

Курбас надіслав до «Літературно-Наукового Вістника» ще один свій твір – новелу «*Сни*», написану, згідно з датуванням, 2 січня 1907 р. в Старому Скалаті. Твір у «Літературно-Науковому Вістнику» не надруковано (від 1907 р. Михайло Грушевський переніс видавання журналу зі Львова до Києва, і Франко перестав бути його редактором). Автограф зберігся у Франковому архіві (ІЛ. Ф. 3. № 3458), за ним новелу вперше опублікували Микола Лабінський

і Микола Шудря 1987 р. (Курбас, 1987: 11–12; також див.: Курбас, 2006: 877–882). Супровідний лист не відомий. У новелі йдеться про оглухлого композитора, який з відчаю подумує покінчити життя самогубством, але повертається з міста в село і змиряється зі своїм становищем (Горак, 2016: 202–204). А через рік сам Франко пережив свою мистецьку й духову трагедію. А значно пізніше, 1935 року, на засланні в затоці Вянь-Губі біля Віг-Озера (рос. Вянегуба, Выгозеро, Сегезький район Республіки Карелія) Курбас разом із письменником, зокрема й драматургом, Мирославом Ірчаном написав і поставив табірне вар'єте «Сон на Вянь-Губі», у якому виконував епізодичну роль ув'язненого старого блазня, міма й музиканта, якому не дають грати на фортеп'яно – заламують правицю за спину, закривають очі, зав'язують руки, врешті, вартові відтягують його від інструмента (Танюк, 2007: 33, 34).

Варта уваги й така згадка Т. Водяного, яка засвідчує душевну спорідненість Курбаса з депресивною тональністю деяких Франкових віршів, передусім із декадентською настроєвістю ліричного героя-персонажа *«Зів'ялого листа»*: «У Леся було почуття своєї слабкості і неповновартості (таке почуття яскравими барвами змальовує Франко у своїй поемі “На ріках вавилонських” [вірш “*На ріці вавилонській – і я там сидів...*”. – Є. Н., О. Н.] і в деяких віршах “Зів'ялого листа”, яке проявлялося в різних його життєвих потягненнях, а наостанку різко виступило в замаху на своє життя» (Водяний, 2004: 272–273). У розділі «Х. Про замаху Леся» (Водяний, 2004: 297–300) Т. Водяний розповів про дві спроби самогубства Курбаса – восени 1911 р. й «під осінь» 1913-го: «Це були <...> чисто “літературні” (так як він весь був заглиблений у літературу чи літератури) замаху, які стрічаємо, наприклад, у Гетевім “Вертері” або у Франковій ліриці: душевний біль, жаль, відчай і зневіра у свої сили, коли хочете, модний тоді серед письменників “Weltschmerz” (всесвітній біль) були їх причинами» (Водяний, 2004: 298). Роман Горак не знайшов підтверджень спроби самогубства Курбаса 1911 р. в газетних хроніках, на які покликався Т. Водяний (Горак, 2016: 312, 317), а самогубча спроба (самостріл) через нерозділене кохання 12 жовтня 1913 р. на гастролях у Раві-Руській призвела до того, що Курбас потім ціле життя жив із невеличкою кулею в нижній частині серця (Танюк, 2007: 7; Горак, 2016: 473, 485).

Гра Курбаса у поставах «Украденого щастя» Франка. До 40-річчя літературної та громадської діяльності Франка Львівський народний театр «Руської Бесіди» підготував вистави «двох

найкращих драматичних творів» ювіляра – «Украдене щастя» та «Учитель» (Ювілейні вистави, 1913: 6; Репертуар Львівського руського театру у Львові. *Нове Слово*. 1913. № 173. 29.III. С. 5).

У виставі «Украдене щастя», яку показано «в обсаді [тобто з доборою; польс. *obsada* – дружина, група, колектив акторів. – Є. Н., О. Н.] найкращих сил театру» у Львові 31 березня 1913 р. на сцені єврейського товариства «Яд Харузім» («Jad Charuzim») на вул. Бернштайна (тепер будинок на вул. Шолом-Алейхема, 11) (див. «оповістки», себто анонси: *Репертуар* Львівського руського театру у Львові. *Нове Слово*. 1913. № 173. 29.III. С. 5; *Львівський* руський театр у Львові. *Діло*. 1913. № 71. 31/18.III. С. 5), Курбас грав роль Гурмана. Натоді, за спогадами С. Чарнецького, «грали цю драму в такій формі, як її на домагання австрійської цензури виготовив був для сцени Франко, себто Михайло Гурман мусів розпастися на дві особи. Гурман був поштарем, а шандар виходив у II дії як друга особа, допитував Миколу Задорожного, кував, вів у в'язницю й уже більше не являвся на сцені» (Чарнецький, «Нарис історії українського театру в Галичині», 2014: 125; також див.: Чарнецький, «Моя мандрівка з Мельпоменою», 2014: 355). За уточненням Р. Пилипчука, «насправді переробки, тобто роздвоєння дійової особи жандарма Михайла Гурмана на листоношу і на епізодичну роль жандарма вимагала не державна цензура, а конкурсна комісія при Крайовому Виділі, що платив преміальні гроші» (*Життя і творчість*, 2012: 541). Про те, що автор на вимогу конкурсної комісії, яка вважала, наче жандарм може виступати на сцені лише в образі оборонця громадського порядку, формально зробив із жандарма поштаря, йшлося в рецензії на прем'єру «Украденого щастя», яку театр «Руської Бесіди» показав іще 16 листопада 1893 р. (Z., «*Ruska sztuka konkursowa*», 1893: 5).

З рецензійних відгуків на виставу випливає, що **Курбас грав одну з головних ролей – поштаря Гурмана, а можливо, ще й епізодичну роль жандарма**. За оцінкою рецензента спектаклю Івана Левицького, «п. Курбас (Гурман) мав пару гарних моментів» (Левицький, 1913: 7). Чільну роль Курбаса (як Гурмана, фактично – «жандарма») відзначено й у рецензійній замітці «З театральної салі», у якій дано нищівну оцінку виставі: «З виїмком п. Курбаса (жандарм) і п. Юрчака (Микола), котрі приложилися до виведення своїх ролей, решта роль була обсаджена так, аби скомпромітувати себе і штуку» (Курцеба, «З театральної салі», 1913: 6). Автор рецензії, підписаної криптонімом Ку=ба, – театральний критик Микола Курцеба (Волицька, 1995: 114, 147). Перед початком вистави режисер Й. Стадник та актори

чекали Франка, тому почали спектакль на півгодини пізніше, проте письменник так і не прибув (Стадник, 1913: 7; Горак, 2016: 414, 415).

На середу 16 квітня 1913 р. анонсовано «другу виставу в честь Д-ра І. Франка» – його комедію в 3-х діях «Учитель», також у залі товариства «Яд Харузім», притому, як повідомлялося, «частина доходу з сеї вистави призначена на ювілейний дар В[исоко]п[поважаному] Авторови» (*Репертуар Львівського руського театру у Львові. Нове Слово*. 1913. № 186. 15.IV. С. 3; Те саме. Там само. № 187. 16.IV. С. 6; *Львівський руський театр у Львові. Діло*. 1913. № 82. 14/1.IV. С. 5). Рецензій на виставу у пресі не виявлено, чи грав у ній Курбас – відомостей немає. Голова «Руської Бесіди» д-р Ярослав Олесницький у газетному допису нарікав на «байдужність публіки», ставлення якої до єдиного (натоді) українського театру у Львові є «соромом для столичного міста»: «На вчорашнім “ювілейнім” представленню Франка – на знаменитій його комедії “Учитель” – крім десяти, може, інтелігентів та малої горстки студентів, не було більше нікого». Таке інертне ставлення української інтелігенції Львова було не лише до Франкового «Учителя»: Олесницький з докором інформував, що «ві второк відкликано» в останній хвилі іншу виставу, бо розпродано лише кілька квитків (Олесницький, 1913: 5) (15 квітня мала йти опера Бізе «Кармен», див.: *Львівський руський театр у Львові. Діло*. 1913. № 82. 14/1.IV. С. 5).

В анонімному допису в газеті «Нове Слово» також констатовано малу кількість глядачів на показі «Учителя»: «На одній з послідних вистав, комедії Ів. Франка “Учитель” не заманила нашої публіки до театру ані ювілейна марка вистави, ані її ціль – призначене частини доходу на дар ювілятови». Вину за таке начебто «бойкотованє нашого театру нашою публікою» покладено на управу театру, через яку вистави починалися з запізненням, не раз перед самим спектаклем відбувалися заміни однієї вистави на іншу, хоча «артисти, з малими виїмками, грають добре і ратують та покривають як можуть недбальство управи» (*Наша публіка*, 1913: 2–3).

Гострокритичні рецензії на вистави театру під керівництвом Й. Стадника, а особливо спрямований проти його директорства колективний лист «Ще в справі нашого театру», під яким були, як запевняла редакція газети у примітці до його публікації, «поіменні підписи цілої театральної дружини з виїмком управи» (Ще в справі, 1913: 4), а отже, й Курбаса (їх, однак, не надруковано), спричинилися до того, що Стадник подав у відставку. 22 квітня 1913 р. управу Руського народного театру перебрав на себе виділ товариства

«Руська Бесіда» («З нашого театру», 1913: 5; 3 театру. *Діло*. 1913. № 89. 22/9.IV. С. 3).

Її голова Я. Олесницький скликав на 2 травня 1913 р. «довірочні збори» членів товариства й усіх зацікавлених справою театру («В справі нашого театру», 1913: 5). На них він, Володимир Шухевич, Євген Олесницький, Ярослав Весоловський, Стефан Рудницький та інші обговорили «важку ситуацію», в якій опинився театр (*Анкета...*, 1913: 4). Відтак директором трупі призначено підприємця Романа Сірецького зі Станіславова, фанатичного прихильника театру, «багатого власника еміграційного бюро, що мало кілька філій і приносило великі доходи», а за його умовою, «мистецьким провідником і режисером» став С. Чарнецький (Чарнецький, «Моя мандрівка з Мельпоменою», 2014: 354). «Нове Слово» за 7 травня сповістило, що «Руська Бесіда» як «власник нашого театру» віддала його ведення власникові «еміграційного бюро “Сьвіт” в Чернівцях» Р. Сірецькому, який буде «фінансувати підприємство, а артистичним керманічем театру буде дотеперішній театральний референт» С. Чарнецький (*Нова управа*, 1913: 6). Про те, що виділ «Руської Бесіди» в особі голови, адвоката Я. Олесницького підписав «сими днями» контракт з Р. Сірецьким, повідомили в замітках під однаковими назвами «Обсада дирекції “Руської Бесіди”» газети «Діло» за 16 травня (№ 107. С. 5) і «Нове Слово» за 17 травня (№ 210. С. 6).

Театр під керівництвом «нової дирекції Сірецький – Чарнецький» (3 театру. *Нове Слово*. 1913. № 217. 26.V. С. 5) від 8 травня 1913 р. гастролував у Городку (тепер райцентр Львівської обл.), однак серед анонсованих вистав «*Украдене щастя*» не числиться (*Остання вистава*, 1913: 6; *В четвер дня*, 1913: 5).

За спогадами Чарнецького, під час гастролей у м. Камінці Струмиловій (тепер Кам'янка-Бузька, райцентр Львівської обл.) він вирішив «на перший стріл <...> відновити Франкове “Украдене щастя”» – «виставити Франкову драму такою, якою вона була наділена нагородою на конкурсі Краєвого Виділу в 1893 р.» (Чарнецький, «Моя мандрівка з Мельпоменою», 2014: 354–355) (за уточненням Р. Пилипчука, «нагороджена була п'єса не в першому варіанті, а після кількох переробок» (Чарнецький, 2014: 541). Як згадував Чарнецький, «драма перейшла на сцені дуже старанно приготована, зі знаменитою обсадою: Гурман – Курбас, Анна – Рубчакова, Задорожний – Юрчак, Настя – Осиповичева». Поліція не помітила зміни в дійових особах, ба навіть «не дивувалося й кількох жандармів, що були на виставі, а з котрих один позичив на сцену свій новий однострій, два чака (одно з чорним

пир'ям) [czako (польс.) – штивний ковпачок у формі усіченого конуса, який носили на голові деякі військові формування. – Є. Н., О. Н.], шаблю й карабін для Леся Курбаса». Вистава, за словами Чарнецького, мала успіх у глядачів і здобула визнання театральної дружини як його вдала інавгураційна режисерська робота (Чарнецький, «Моя мандрівка з Мельпоменою», 2014: 355). Відтоді театр під його художнім керівництвом уже грав «*Украдене щастя*» без поділу ролі Михайла Гурмана на поштаря та епізодичного жандарма (Чарнецький, «Нарис історії українського театру в Галичині», 2014: 125).

Однак для Курбаса виконання ролі Гурмана мало фатальний наслідок: саме через нерозділене кохання до своєї сценічної партнерки Катерини Рубчакової (*1881–†1919), дружини (від 1899 р.) співака й актора Івана Рубчака (*1874–†1952), «примадонни» галицького театру, яка грала роль Анни в «*Украденому щасті*», він спробував накласти на себе руки (Танюк, 2007: 7).

Акторка тодішнього складу театру Ганна Юрчакова (*1879–†1965) згадувала, що вистава «*Украдене щастя*» влітку 1913 р. в Камінці Струмиловій «у новій, позацензурній редакції і новому акторському складі» «йшла з колосальним успіхом». Особливо відзначила мемуаристка гру Курбаса: «Курбас – Михайло був незрівнянний. Добре грав цю роль і Йосип Стадник, але жодного з виконавців її, яких мені довелося бачити, не можна порівняти з Лесем Степановичем. Кожний його рух, кожна репліка, кинута в зал, збуджували думку глядача. Він і в житті був гарний, високий і сильний, а в п'єсі Франко ніби саме для нього написав такі слова Анни: “І боюсь його, і жити без нього не можу. Та й сильний же він... Здається, вола за роги вхопить і об землю кине”» (Юрчакова, 1969: 71). За спогадами Г. Юрчакової, «Курбас прийшов у театр пізніше за Бучму [актора Амвросія Бучму. – Є. Н., О. Н.], але виконував головні ролі. <...> в “*Украденому щасті*” він грав Михайла, а Бучма виступав у третій дії в ролі сільського парубка» (Юрчакова, 1969: 72).

Михайло Рудницький згодом переповів такий переказ про ефектну гру Курбаса у виставі Чарнецького: «У 1913 році йому припала до вподоби роль Гурмана в “*Украденому щасті*” Франка. Після вистави новий директор театру Роман Сірецький прибіг, захекавшись, до гардероба, де Курбас розгримовувався.

– Ви, певно, переконані, – кричав він схвильовано, – що краще і не можна грати, правда? А що вийшло? Публіка вітає все оплесками! Нещасливий, обдурений жінкою чоловік не має більшого значення, ніж діряві постолі на його ногах, а героєм стає любовник?

Курбас засміявся:

– А чи я бороню тому мученикові бути героєм? У залі сидять, мабуть, ті жінки, які найбільше полюбують любовників!

Юрчак, який грав Миколу Задорожного, примирював пересварених:

– Якби в моїй ролі навіть цапки на голові стояти, то не можна витримати конкуренції з молодим, – чи він поштар, жандарм або звичайний вітрогон.

Курбас був, очевидно, зворушений скромністю Юрчака, бо на дальніших виставах стримував свій темперамент і не клеїв собі таких привабливих вусів» (Рудницький, 1963: 306).

Йшлося про актора Василя Юрчака (*1876–†1914) (про нього див.: Горак, 2016: 454).

На жаль, «*Украденого щастя*» не згадано в газетних повідомленнях про репертуар у Камінці Струмиловій від 11 до 27 червня (*Репертуар* Львівського Руського Народного Театру «Руської Бесіди». *Нове Слово*. 1913. № 230. 11.VI. С. 4; Те саме. Там само. № 236. 19.VI. С. 6; Те саме. Там само. № 241. 25.VI. С. 6) і 3, 5–7, 12, 13 липня 1913 р. (*Репертуар* львівського руського народного театру «Руської Бесіди»... *Діло*. 1913. № 145. 2.VII/19.VI. С. 7; № 150. 10.VII/27.VI. С. 7) У Камінці Струмиловій театр «Руської Бесіди» гастролював від 7 червня до 15 липня 1913 р., давши у великій залі місцевого «Народного Дому» 27 вистав (Курцеба, «Гостина нашого театру в Камінці струмиловій», 1913: 7). У цій невідомій статті рецензент – його ім'я та прізвище розкрив Чарнецький: «Був на першій виставі [драми російського письменника Володимира Трахтенберга “Відьма”. – Є. Н., О. Н.] пок. Микола Курцеба й подав звіт у деяких львівських газетах <...>» (Чарнецький, «Моя мандрівка з Мельпоменою», 2014: 356) – мимохідь зауважив, що «деякі штуки пішли таки до в о л і с л а б о, між іншими також “Украдене щастє” Франка, яке піддержував своєю ч а р у ю ч о ю грою майже самотній п. Ю р ч а к, що ніколи зле не грає» (Курцеба, «Гостина нашого театру в Камінці струмиловій», 1913: 7). З цієї принагідної рецензійної шпилькою ідуть урозріз хвалебні спогади М. Рудницького і Г. Юрчакової, покликані ретроспективно піднести образ Курбаса.

Відтак «торжественна вистава» «народної драми в 5 діях» «*Украдене щастя*» «з нагоди ювілею 40-літньої діяльності» Франка була показана першою (але єдиний раз) 17 липня під час гастролей у Радехові од 17 липня до 3 серпня 1913 р. (спектаклі відбувалися в залі «Народного Дому»), дохід був призначений на ювілейний дар для Франка (див. повідомлення про репертуар гастролей у Радехові

на 17–31 липня: *Репертуар* львівського руського народного театру «Руської Бесіди»... *Діло*. 1913. № 155. 16/3.VII. С. 6; про вистави у Радехові 31 липня, 2 і 3 серпня: Там само. № 168. 31.VII/18.VII. С. 7; № 169. 1.VIII/19.VII. С. 6; № 170. 2.VIII/20.VII. С. 5).

Від 5 серпня до 18 вересня 1913 р. Львівський руський театр гастролював у Сокалі (вистави відбувалися в залах «Народного Дому» і польського товариства «Sokół»). Див. «оповістки» в «Ділі» про репертуар на 5–8 серпня (№ 171. 4.VIII/22.VII. С. 6; № 172. 5.VIII/23.VII. С. 6; № 173. 6.VIII/24.VII. С. 7; № 174. 7.VIII/25.VII. С. 6), на 19, 21, 23, 24 серпня (№ 183. 18/5.VIII. С. 6; № 184. 20/7.VIII. С. 5), на 4, 6 вересня (№ 196. 4.IX/22.VIII. С. 6; № 197. 5.IX/23.VIII. С. 6), 9–11 вересня (№ 199. 8.IX/26.VIII. С. 7), на 14, 16–18 вересня (№ 204. 13.IX/31.VIII. С. 4; № 205. 15.IX/2.IX. С. 6; № 207. 17.IX/4.IX. С. 6), у «Новому Слові» на 2, 3 вересня (№ 295. 1.IX. С. 5), на 4, 6 вересня (№ 297. 3.IX. С. 4; № 298. 4.IX. С. 5; № 299. 5.IX. С. 3), на 7, 9–11, 13 вересня (№ 302. 9.IX. С. 4), на 16 і 17 вересня (№ 307. 15.IX. С. 3), на 18 вересня (№ 309. 17.IX. С. 6). «*Украдене щастя*», «народний образ зі співами і танцями в 5 діях», показано в неділю 7 вересня у залі «Народного Дому» (див. запізнений анонс: *Репертуар* Львівського Руського Театру під дирекцією Романа Сірецького в Сокалі. *Нове Слово*. 1913. № 302. 9.IX. С. 4).

У репертуарі Львівського руського театру під час гастролей у м. Белзі (у залі польського товариства «Sokół») на 23, 25, 27, 30 вересня, 2, 4 жовтня (*Репертуар* Львівського Руського Театру... *Діло*. 1913. № 211. 22/9.IX. С. 7; № 212. 23/10.IX. С. 6; № 216. 29/16.IX. С. 6; № 217. 30/17.IX. С. 5) «*Украденого щастя*» не зазначено. Так само й у репертуарі на 7–9, 14–16, 18 і 19 жовтня в Раві Руській (*Репертуар* Львівського Руського Театру... *Діло*. 1913. № 222. 6.X/23.IX. С. 7; *Репертуар* Львівського Руського Театру... *Діло*. 1913. № 228. 13.X/30.IX. С. 6; *Нове Слово*. 1913. № 324. 6.X. С. 5). Після згаданої спроби самогубства 12 жовтня 1913 р. в Раві-Руській Курбаса доправлено в тяжкому стані до львівського загального шпиталю («Нещаслива пригода», 1913: 5), звідки він, одужавши, приєднався до театру вже на гастролях у Кракові 2–15 грудня 1913 р. (Медведик, 2012: 80–81; Чарнецький, «Моя мандрівка з Мельпоменою», 2014: 359–364). До речі, Леся Танюк помилявся, пишучи: «Краківський хірург зробив усе можливе й неможливе, аби врятувати знайденого в калюжі крові актора; але виймати кулі не став» (Танюк, 2007: 7). Насправді, як свідчить газетне повідомлення про пригоду з Лесем Курбасом, це зробили львівські лікарі:

«Вчора привезено з Рави Руської до львівського загального шпиталю тяжко пораненого артиста нашої сцени Олександра Курбаса <...>. Вночі з суботи на неділю орудував він в зденервованю так нещасно револьвером, що куля поцілила його біля серця. Тяжко пострілений лежить в небезпечнім стані і горячкує. Операції лікарі не будуть переводити, і ще не погасла надія, що молодий, образований та талановитий артист остане в живих для праці на народній сцені» («Нещаслива пригода», 1913: 5).

Далі театр гастролював у Новому Сончі, Горлиці, Коросні, Самборі, Дрогобичі, Стрию, Станиславові, Коломиї, Чернівцях, Заліщиках, Чорткові й Борщеві, де його застала Перша світова війна, що почалася 1 серпня 1914 р., і припинила його діяльність (Чарнецький, «Нарис історії українського театру в Галичині», 2014: 128–131).

З розповіді М. Рудницького та з історико-театрального нарису Чарнецького випливає, що під керівництвом останнього трупа дала кілька вистав «*Украдене щастя*» ювілейного 1913 р., а правдоподібно, й 1914-го. За твердженням П. Медведика, вистава «*Украдене щастя*» в режисурі Чарнецького «була в репертуарі до літа 1914 р., проте, на жаль, на неї не було жодної рецензії» (Медведик, 2012: 80). Проте поза мемуарами документально засвідчено лише три вистави «*Украдене щастя*» в режисурі Чарнецького – у Камінці Струмиловій (відгук у рецензії Курцеби), Радехові та Сокалі (газетні повідомлення про репертуар).

Після спектаклю 7 вересня 1913 р. в Сокалі театр «Руської Бесіди» під художнім керівництвом Чарнецького начебто більше не виставляв «*Украденого щастя*» (Горак, 2016: 461, 463). Гадаючи так, а ще спираючись на критичні відгуки (в рецензії за підписом Ку=ба і непідписаній статті М. Курцеби), Р. Горак піддав сумніву суб'єктивні спогади С. Чарнецького та Г. Юрчакової і твердив, наче «дві останні постановки» «*Украденого щастя*» трупою «Руської Бесіди» «не принесли успіху театрові». Постав в режисурі Й. Стадника «привела до того, що змінилась управа театру», а постава в режисурі Чарнецького «успіху не мала і після провалу в Кам'янці Струмиловій трупою була ще раз виставлена тільки під час гастролей в Сокалі і більше не виставлялась» (Горак, 2016: 457–458). Насправді між виставами в Камінці Струмиловій та Сокалі була ще, як знаємо з газетної оповістки, вистава «*Украдене щастя*» в Радехові 17 липня 1913 р.

Згодом, у грудні 1916 р., Курбас грав Михайла Гурмана в «*Украденому щасті*», яке поставила трупа Миколи Садовського (*Краткая*

летопись, 1988: 419). Про цю роль Курбаса згадав у спогадах 1965 р. український актор і режисер Степан Бондарчук (*1886–†1970), один із засновників «Молодого театру». 1916 року в Києві «дванадцятка» молодих ентузіастів, яка організувала неформальну театральну студію, регулярно відвідувала Театр М. Садовського і звернула увагу на гру Курбаса, зокрема в *«Украденому щасті»*: «У всіх ролях Курбас пройшов з великим успіхом». А проте, зауважив С. Бондарчук, «щодо оцінки виконання О. С. Курбасом ролей селян і вихідців з селян», зокрема Гурмана, «серед нас виникли суперечки. Одні з притаманними молодості прискіпливістю та “всезнайством” закидали, що в манері сценічної поведінки і мовлення в цих ролях він занадто витончений, “несільський”, інші були беззастережно захоплені високою культурою акторської майстерності <...>» (Бондарчук, 1991: 112–113).

Франкові поезії у сценічному виконанні Курбаса. П. Медведику належить інформація, що 8 грудня 1911 р. Курбас у м. Скалаті (тепер Підволочиського р-ну Тернопільської обл.) прочитав вірші Маркіяна Шашкевича і Франка на вечорі, присвяченому 100-річчю від дня народження чільного діяча «Руської Трійці» (Медведик, 2012: 74). Дослідник покликався на газетний допис «Маркіянові сьвята. Скалат» (*Маркіянові сьвята*, 1912: 5), проте в ньому повідомлено лише про «деклямацію п. О. Курбаса», але не конкретизовано, які вірші він читав.

Згодом Курбас «віддеклямував із великим чутем кілька віршів» із *«Зів'ялого листа»* на святковому концерті для вшанування Франка, що відбувся 2 липня 1913 р. в концертній залі Галицького Музичного Товариства (Galicyskie Towarzystwo Muzyczne) на вул. Хорущини (Chorażczyzny), 7 (тепер вул. Чайковського, 7, будинок Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика): «Деклямацію його прийнято гучними оплесками і примушено його до наддатку» (*II Всеукраїнський*, 1913: 6). Хронікер «Діла» відзначив: «Артистичну цілість вечера заокруглювали деклямації пп. Розлуцького і Курбаса, які з талан[т]ом та оригінально інтерпретували окремі групи поезій Ювілята» (Сп. [Справознавець], 1913: 5). *Лесь Розлуцький* (Новіна-Розлуцький) – український актор, композитор, письменник, натовді – студент Ягеллонського університету в Кракові. Похвалив обох артистів також Осип Жалоба [літературний і мистецький псевдонім українського композитора, музиканта, диригента, музикознавця і педагога Осипа Залеського (Дей, 1969: 155, 471; Таран, 2004: 286–291)]: «Двоє декляматорів дд. Курбас і Розлуцький віддеклямували ряд поезій Ювілята – переважно з “Зів'ялого листа”»,

віддаючи зі зрозумінням кожду думку поета» (Жалоба, 1913: 19). Кирило Студинський виокремив Курбаса: «Декляматори п. Л. Розлуцький і п. Л. Курбас виголосили цілий ряд творів Франка. Дуже подобався п. Курбас, артист українського театру, що з великим талантом віддав поезії Ювілята та зібрав ширі довготривалі оплески» (Студинський, 1913: 2; авторство: *Матеріали до бібліографії*, 2006: 194, № 703). Цей урочистий захід, на якому був присутній Франко, проходив у рамках II Всеукраїнського студентського з'їзду, також приуроченого до 40-річного ювілею його письменницької діяльності (див. «Хроніку Франкової участі у II Всеукраїнському студентському з'їзді (1913)»: Нахлік, «Віражі Франкового духу», 2019: 604–606). **Тож Франко чув свої вірші у сценічному виконанні Курбаса.**

Про те, що Курбас декламував на ювілейному вечорі Франкові поезії, залишила спогад учителька Стефанія Данилович (*1891–†1964, у шлюбі: Сенік), донька одного з провідників Русько-української радикальної партії (РУРП), адвоката Северина Даниловича. У 1909–1913 рр. вона навчалась у Львівському університеті, брала участь в аматорському драматичному гуртку («Драматичній комісії») «Українського студентського союзу» при Львівському університеті. Гурток поставив психологічну драму російського письменника Євгенія Чирікова «Жиди». Спершу її режисером був концертний співак Олександр Семенів, але після невдалої прем'єри на початку третьої декади листопада 1909 р. режисером став Курбас, і в листопаді – грудні 1909 р. виставу з успіхом показано кілька разів у Львові, а також у Стрию та Коломиї. Одні з головних ролей у ній грали Курбас і Стефанія Даниловичівна. Обоє виступали й у родинній драмі «Огні Іванової ночі» німецького письменника Германа Зудермана, яку в середині грудня 1910 р. поставив Курбас у цьому-таки гуртку (Медведик, 2012: 69–72; Горак, 2016: 242–243, 247–259).

Курбас і Стефанія ходили на помешкання до Франка «з особистим запрошенням письменника на вечір» і «вручили ювіляру друковану програму молодіжного святкового концерту» (Сенік-Данилович, 1972: 186; спомина записав 5 жовтня 1963 р. П. Медведик). Це цінне **свідчення особистої зустрічі та спілкування Франка й Курбаса.** На вечорі за Франкової присутності Даниловичівні «надано слово від жіноцтва». У «промові» вона «подякувала Іванові Франкові за те, що він у своїх творах так високо підняв жіноче питання, створив гідні прикладу жіночі образи» (Сенік-Данилович, 1972: 186). Після привітань відбувся «великий концерт» на честь письменника, на якому «з високою майстерністю <...> прочитав Лесь Курбас

вірші І. Франка “Якби знав я чари”, “Розвійтеся з вітром, листочки зів’яли”. Читання Курбаса визвало бурю оплесків. Публіка примусила читця ще додатково виголосити окремі поезії ювіляра з книги “Зів’яле листя”» (Сеник-Данилович, 1972: 187).

Щоправда, промови Даниловичівни на концерті у хронікальних повідомленнях не згадано, лише в дописі О. Жалоби мовиться безособово про «ширі і сердечні привіти від академічної молодіжи, яка уряджувала цілий сей концерт <...>» (Жалоба, 1913: 19). Натомість є згадка про те, що з привітанням Франкові серед інших промовців виступила «іменем студенток п[анна] Даниловичівна» на комерсі (товариській вечірці), що відбувся за участі письменника ввечері 4 липня 1913 р. в українській «Народній Гостинниці» (тепер на розі вулиць Костюшка, 1 – Петра Дорошенка, 20, приміщення Львівської митниці). Вислухавши привітання, «зворушений Ювілят відчитав в заміну кілька своїх творів» (*Студентський конгрес*, 1913: 2–3). Ймовірно, на цій товариській вечірці був присутній також **Курбас**, який **мав нагоду послухати Франкове читання власних віршів**.

Хоча надалі у своїх трупах **Курбас не поставив жодної Франкової п’єси, проте в його розмислах і театральній практиці знайшлося місце феноменові Франка та його творчості**.

За спогадами актора Теофіля Демчука (*1896–†1992), трупа «Тернопільські театральні вечори» (Тернопіль, жовтень 1915 – березень 1916), побіч спектаклів, давала концерти, зокрема, актори виконували «деякі вірші Шевченка й Франка, покладені на музику. Хором керував сам Курбас». Від березня 1916 р., через брак репертуару, Курбас «почав ставити одноактівки з концертами» співачки й акторки Філомени Лопатинської (*1873–†1940), репертуар якої «складався з пісень на слова Франка та народних в обробці» Миколи Лисенка, Михайла Вербицького, Миколи Леонтовича і Філярета Колесси (Демчук, 1969: 76).

20 травня 1917 р., за Української Центральної Ради, в день Українського національного фонду в приміщенні Київського оперного театру молодіжна театр-студія Курбаса взяла участь у концерті-мітингу. Серед поставлених живих картин у режисурі Курбаса був «*Прометей розкутий*», де Курбас утілював символічний образ Розкутого українського слова, а картина «*Вічний революціонер*» супроводжувалась співом Франкового гімну на музику М. Лисенка (Лабінський, «День за днем», 1991: 249).

С. Бондарчук згадував, що «молодотеатрівці» «обмінювалися книгами, захоплювалися поезією» Шевченка, Франка, Лесі

Українки, Олександра Олеся, Тичини та ін. «Купували все, що з'являлося в крамниці “Час”, навпроти оперного театру, усі були одержимі жадою знання <...>» (Бондарчук, 1991: 160).

16 листопада 1918 р. «Молодий театр» відкрив сезон у Києві виставою трагедії «Едіп Цар» Софокла (так написано назву вистави у програмці: Єрмакова, «Про початок історії Молодого театру», 2012: 104). Режисером був і титульну роль виконував Курбас (*Матеріали до хронології*, 1969: 332; Чечель, 1993: 46). Це була його «перша програмна режисерська робота» (Чечель, 1993: 29, 45). Як з'ясувала Наталія Чечель, «Едіп Цар» з'явився у планах роботи курбасівської «Студії» (а відтак «Молодого театру»), за свідченням самого Курбаса, з перших днів її існування – у травні 1916 р. (Чечель, 1993: 28), тож «підготовча робота над “Едіпом-царем” тривала понад два роки» (Чечель, 1993: 30). Використано **текст трагедії у Франково-му перекладі**: Софокл. Едіп царь: Трагедія / Переклав з грецького Іван Франко. Львів : Накл. перекладчика, 1894. Літературно-наукова Бібліотека. Нова серія. Кн. 2. Як підкреслив М. Лабінський, «у перекладі І. Франка та інтерпретації Леся Курбаса трагедія Софокла має назву, згідно оригіналу, “Едіп – цар”, тим самим підкреслено, що у виставі розповідається не про *царя* Едіпа, а про *людину*, яка стала царем» (Лабінський, «Через терни до зірок», 1991: 8).

С. Бондарчук згадував, що відразу після знайомства «дванадцятки» театральних студійців з Курбасом, яке відбулося 18 травня 1916 р. в Києві (Бондарчук, 1991: 113), той «запропонував почати роботу над читанням п'єси Софокла “Цар Едіп” під метроном». Відтак «у домовлений час» після «досить широкого теоретичного вступу» Курбаса «про мову драматичного твору взагалі, про культуру мови, про особливості сценічної мови, зокрема віршованої, про її ритміку та мелодику, про зміст слова, його дієвість та інтонаційне забарвлення, про характер гекзаметра та спосіб його читання, про те, що читка під метроном виховає в нас ритмічність звуку», «кожен з студійців одержав надрукований текст хорів з “Царя Едіпа” у перекладі Івана Франка. Курбас ввімкнув метроном, подав знак усім приготуватись, і за другим сигналом ми мали всі читати текст в унісон. Спочатку це нам не дуже вдалося, але невдовзі слова зазвучали ритмічно, злагоджено. Потім ми читали цей текст кожен зокрема, потім у різних тональностях. Незабаром ми настільки звикли до тихенького цокання метронома, що зовсім не помічали його, але він тримав нас у своєму ритмі» (Бондарчук, 1991: 116). За словами Бондарчука, «ще на початкових заняттях нашої студії в 1916 році

Курбас мав друкований на машинці режисерський примірник тексту “Царя Едіпа” в перекладі Івана Франка, за яким ми й почали тоді тренувальні вправи під метроном» (Бондарчук, 1991: 145).

Про вправи з метрономом згадував і режисер та актор Василь Василько (*1893–†1972), який працював у «Молодому театрі» (1918–1919), «Кийдрамте» (1920–1921) і «Березолі» (1922–1926): «Ми не розуміли, для чого це потрібно, і не передбачали, який художній ефект дасть метод роботи під метроном. Зрозуміли лише тоді, коли побачили вже готову виставу п’єси “Цар Едіп”, яка вражала досконалою подачею тексту трагедії. <...> Хоч музики у постановці не було, але вистава була надзвичайно музикальною за своїм внутрішнім ритмом, музикою в голосоведенні і пластиці. Текст Софокла у перекладі Івана Франка набирал хвилююче патетичного звучання» (Василько, 1984: 124).

Акторка «Молодого театру» Поліна Самійленко (*1889–†1984) згадувала, що «робота над трагедією Софокла почалася з перших днів існування» театру й вона «три роки, в перервах між великими ролями, <...> працювала і над темпоритмом у “Царі Едіпі”» під керівництвом Курбаса, який розвивав в акторів «почуття віршованої мови» (Самійленко, 1991: 196, 197).

Готуючи спектакль, Курбас адаптував до нього Франків переклад. За спостереженнями Н. Чечель, «український варіант трагедії “Едіп-цар” досить емоційний, ліричний. Редагуючи і скорочуючи поетичний переклад, зроблений Іваном Франком наприкінці XIX століття, Курбас співвідносив його з вимогами сучасної йому літературної мови, домагався більш мелодійного її звучання. Так, “заглади” замінив на “руїни”; “жінки-старушки” на “жінки-старенькі”; “вокруг Тракійської затоки” на “кругом Тракійської затоки”; “се одинокий чоловік, в котрім живе ще правда” на “се одинокий чоловік, в яким живе ще правда”; “відпусти м’я додому” на “відпусти мене додому” тощо» (Чечель, 1993: 36). Дослідниця звернула увагу й на «цікавий фінал» VI сцени: «У перекладі Франка й інтерпретації театру сцена безпосередньо перекликалася з сучасністю. Герої і хор зверталися до глядача як до співучасника подій. Супротивники стояли не на підвищенні біля колон, а біля східців, ближче до глядачового залу, на одному рівні з хором, разом з ним» (Чечель, 1993: 38). Н. Чечель користувалася архівними джерелами Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України: «Акторський екземпляр хору: “Цар Едіп”. “Молодий театр”, 1918 р.» В. Василька (з його матеріалів, інв. № 10364), «Акторський екземпляр хору: “Цар

Едіп». “Молодий театр”, 1919 р.» Валентини Чистякової (з архівних матеріалів «Молодого театру», інв. № 9151) (Чечель, 1993: 46).

Микола Бажан, який бачив курбасівського *«Едіпа Царя»* юнаком в Умані, на схилку літ згадував: «З гальорки, що височіла над сповненою людьми ареною, я почув перекладені Франком Софоклові строфи, піднесено й патетично проказувані Курбасом, що грав Едіпа» (Бажан, 1982: 123). Покликуючись на «Записну книжку: Кийдрамте» (за архівними матеріалами «Молодого театру» в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва, інв. № 9370) Гната Ігнатовича-Балінського (*1898—†1978), який у 1918–1919 рр. навчався в акторській «Студії» при «Молодому театрі» і працював з Курбасом у «Кийдрамте», зокрема грав роль Слуги та був учасником хору в спектаклі *«Едіп Цар»*, Н. Чечель зазначила, що після прем'єри «потім взимку 1918–1919 років вистава деякий час не показувалася через складні військово-політичні умови та матеріальну скруту. У квітні 1919 року в радянському Києві спектакль було поновлено. В Умані у новому театрі Курбаса “Кийдрамте”, трупа якого складалася з молодотеатрівців, постановку поновили зимою 1920–1921 рр. і грали у січні – березні 1921 року» (Чечель, 1993: 46). За іншими відомостями, «Кийдрамте» переїхав з Білої Церкви, де вже ставив *«Едіпа Царя»*, до Умані 27 серпня 1920 р. і гастроллював на Уманщині до 30 квітня 1921 р. (*Матеріали до хронології*, 1969: 334, 335) (щоправда, за спогадами В. Василька, до Умані театр прибув уже 25 серпня 1920 р.: Василько, 1984: 181). Зі спогадів Бажана випливає, що він бачив *«Едіпа Царя»* в Умані раніше, ніж у січні 1921 р., – ще у вересні – жовтні 1920 р. в дерев'яному приміщенні міського театру, перед тим, як на зиму (у спогадах помилково мовиться про «осінь 1921 року», мало бути: 1920) «Кийдрамте» перейшов в опалюване приміщення василіянського монастирського костелу, залу якого переобладнали під театральну (Бажан, 1982: 127).

Спектакль *«Едіпа Царя»* справив на 16-річного Бажана незабутнє враження: «Тільки після цієї вистави я почав розуміти, яку велич і людяність таять у собі оті, здавалось би, холодом тисячоліть овіяні, повільні, статуарні утвори Есхіла, Софокла, та й пристраснішого Евріпіда, про які мені старанно товкмачили в не закінчених мною класах гімназії. <...> Я хоча й читав Софокла, силуючись не нудитись і співпереживати, але тільки завдяки Курбасові відчув його живе і діюче могуття» (Бажан, 1982: 123–124). Під час навчання в Умані від 1914 р. в російській чоловічій гімназії, а від кінця 1917 р. – в українській гімназії ім. Б. Грінченка (вже 1918 р. її

реорганізували в кооперативний технікум) Бажан читав Софокла, найімовірніше, в російському перекладі (у спогаді з приводу курбасівської вистави *«Макбета»* Шекспіра зізнався, що «читав томики російських прозових перекладів Шекспірових п'єс»: Бажан, 1982: 118).

А проте сам Курбас занотував у режисерському щоденнику під датою *Умань, 23.I – 1921 р.: Згадую свій «провал» «Макбета», «Царя Едіпа» <...>. Віршована п'єса – це пережиток літературного театру чи театру «неподвижного». Тому з віршем не приходиться рахуватися, поскільки він не став у пригоді виявленню театральної ритміки <...>* (Курбас, 1988: 34) (в іншій публікації слово *провал* подано без лапок: Курбас, 1989: 271). Для рухомого, ритмічного театру Курбаса, який надавав величезного значення рухові акторів по сцені, більше підходила прозова мова, а не віршова, придатна, натомисть, для статичного виголошення акторських партій. Також див. структурний аналіз семи інсценізацій трагедії Софокла *«Цар Едіп»*, серед яких – перша в Україні курбасівська постава українською мовою 1918 р. (Нагірна, 2011: 36–53); огляд рецензій на виставу Курбаса *«Едіп-цар»* (Гринишина: 213–217, 220).

Поміж тим, за спогадами Василя Василька, в Києві 1919 р. було створено мистецький клуб *«Льох мистецтв»*, і в його вечірках з ініціативи Курбаса брали активну участь молодотеатрівці, декламуючи вірші українських поетів. Курбас «читав вірші Василя Чумака, Павла Тичини, Івана Франка. Він мав загальне визнання і всіх полонив своєю чарівністю та елегантністю» (Василько, 1984: 143).

За спогадами Ірини Авдієвої (*1904–†1984), колишньої акторки *«Кийдрамте»* і *«Березоля»*, у виставі Курбаса – в жанрі агітплакату – п'єси Моріса Потешера *«Свобода»* на природі у Софіївському парку в Умані актор Фавст Лопатинський (*1899–†1937, син галицького драматурга й актора Лева Лопатинського) читав рядки з Франкових *«Каменярів»*: *«На тлі прекрасної природи Софіївки напівоголений Фавст Лопатинський, з торсом атлета, бив бутафорським молотом по величезному валуну й закликав слухачів: “Лупайте сю скалу! Нехай ні жар, ні холод не сплять вас!...”»* (Авдієва, 1988: 97). Французький драматург *Моріс Потешер* – засновник першого у Франції Народного театру, 1895 р. (вистави йшли просто неба). Прем'єра курбасівського спектаклю за *«Свободою»* Потешера відбулася в Умані навесні 1921 р. (Бобошко & Лабінський, 1988: 487), правдоподібно, у квітні, раз була показана на природі (на Уманщині, нагадаємо, *«Кийдрамте»* гастролував до 30 квітня 1921 р.).

Навесні 1925 р. перед закінченням сезону й літньою відпусткою всі режисери-лаборанти Мистецького Об'єднання «Березіль» (МОБ) отримали від Курбаса однакове для всіх завдання «взяти будь-який твір Івана Франка і зробити сценарій на тему цього твору; сценарій, який би задовольняв потреби нашого репертуару... Можна брати його поеми, оповідання чи щось інше» («Протоколи Режисерського штабу»; Єрмакова, «Березільська культура», 2012: 179–180). Мабуть, Курбас мав намір інсценізувати якийсь поетичний або прозовий твір Франка до 70-річчя від дня народження і 10-річчя від дня смерті письменника, які припадали на 1926 р.

У «Прокламації сезону 1925–1926 рр.» у тоді ще київському театрі «Березіль» Курбас заявляв: <...> *діло те, що його робимо ми і наші однодумці, – це пряме продовження традицій великих піонерів грядущих революцій, того самого Франка, Драгоманова, Шевченка, що їх портрети висять над їх сімейними ліжками* (Курбас, 1988: 249–250). Така декларація була спробою спростувати закиди опонентів в ігноруванні літературної класики.

Ганна Бегічева навела таке напучування серед фрагментів висловів Курбаса (у записках її студійців улітку 1928 р.): *Віддасте 75% студії – будете талановиті. А всі сто – геніальні, одержимі, як кажуть на Сході, якими були Гомер, Руставелі, Шевченко, Шиллер, Франко, Леся... При цьому не забувайте, що норма реальної віддачі пересічної людини 5–10%. Через те й маємо такий театр, таку культуру, таку державу* (Бегічева, 2012: 516). І ще такий розмисел Курбаса: *Не можна нічого ніколи забороняти – я про мистецтво: в кожному прояві є свій геній і свій гандж. Декаданс, імпресіонізм, футуризм, кубізм, експресіонізм, дадаїзм, акмеїзм – не можна нічого відкидати і заперечувати апіорі. Людство має через все це перейти, інакше воно приречене на буркотливе старіння* (Бегічева, 2012: 516).

Улітку 1928 р. Курбас проанонсував, що в наступному театральному сезоні «Березоля» в Харкові сам буде ставити, зокрема, «*Украдене щастя*» Франка (Що нового в «Березілі», 1928: 8; Єрмакова, «Березільська культура», 2012: 382), проте намір не здійснив. Чим були ці задуми Курбаса звернутися до інсценізації Франкової спадщини в «Березолі» 1925-го і 1928 р. – власним органічним бажанням, глибинним внутрішнім побудником чи реагуванням на критику через брак вистав за українською класикою? Наскільки органічною бачилася Курбасові можливість уписати в свою режисерську концепцію часів «Березолу» постанову «*Украденого щастя*» чи якогось

іншого Франкового твору? Думається, на Курбаса впливали зовнішні спонуки, але інсценізацію Франкового твору він уявляв собі модерною, відповідно до мистецьких засад свого театру. Зупинитися врешті вирішив на добре знайомому йому *«Украденому щасті»*, адже мав уже неабиякий акторський досвід виконання чільної ролі Гурмана в різних виставах цієї драми. Чому не зреалізував свого задуму – невідомо.

Впадає в око **споріднене стереометричне новаторство Франка-літературознавця і Курбаса-режисера**. В оповіданні *«Борис Граб»* (остання редакція у збірці *«Малий Мирон і інші оповідання»*, Львів, 1903) гімназійний учитель Міхонський повчає учня: *«<...> досі ти студював «Одіссею» <...> планіметрично, як одну площу, на якій стоїш і сам, тоді як по матурі або ще пізніше, у власному практичному житті, варто підвестися вище, над неї, оглянути її не як площу, а як річ відрубну, заокруглену в собі, як окремий світ, наділений власним рухом, власним життям. Се був, що так скажу, стереометричний погляд. <...> затам собі мій дезидерат [побажання. – Є. Н., О. Н.]: при читанні всякої книжки від планіметричного способу бачення доходити до стереометричного (Франко, 1978: 184–185). Здібний учень іще в гімназії, студіюючи твори чільних майстрів усесвітньої літератури, із планіметричної <...> стадії розуміння переходить до стереометричної (Франко, 1978: 186; про Франкове стереометричне розуміння художнього твору та застосування його ідеї літературознавчої стереометрії див.: «Стереометрія тексту», 1910: 1–286).*

Дослідниця Неллі Корнієнко так пояснює стереометричне новаторство Курбаса. Ще у виставі «Молодого театру» *«Іван Гус» («Єретики»)* (Шевченківський вечір у Києві, 14 березня 1919 р.) (Бобошко & Лабінський, 1988: 486; за іншими відомостями – 11 березня 1919 р.: Лабінський, «День за днем», 1991: 278–279) режисер Курбас запровадив термін *стереометрична мізансцена*. А у виставі *«Напередодні»*, показаній у Києві 20 грудня 1925 р. (це був літературний колаж Курбаса за п'єсами О. Поповського та А. Піотровського: Бобошко & Лабінський, 1988: 487), «цей засіб дістав максимальне вираження. Курбас творив ілюзію величезної масовки, проєкціюючи натовп на екрани таким чином, щоб екрани давали нескінченну перспективу глибини: люди на сцені рухались трьома колонами, у трьох напрямках, на три різні точки – виникали стереометрія руху» (Корнієнко, 1988: 300; також див. зіставлення внеску Курбаса й Франка у психологію мистецтва: Лягущенко, 1996: С. 355–364).

Звичайно, стереометричні проєкції в них були різними: літературознавча методологічна у Франка і режисерська сценічна в Курбаса, проте сам факт використання термінопоняття *стереометричний* виявляє порив їхнього розкритого мислення до переходу від одноплощинного бачення до просторового, різноплощинного, об'ємного, сферичного.

Химерною волею історії судилося Курбасові у 1920-х – на початку 1930-х років обстоювати прилучення свого харківського театру «Березіль» до світової культури, його авангардистські та національно-патріотичні засади і критикувати київський Театр ім. І. Франка під керівництвом Гната Юри, який дотримувався ідеологічних настанов більшовицького режиму та орієнтувався на «життєподібний», тенденційно препарований або побутовий реалізм, за спрощений підхід до зображення життя і потурання смакам глядача, за побутовізм, масовізм та етнографічний традиціоналізм (Смолич, 1969: 28–87; «Леся Курбас і театральний диспут 1929 року», 1989: 557–678; Юра, 1989: 741–757; Ботунова, 2012: 164–166).

11 березня 1930 р. за дорученням і під орудою Курбаса його учні – режисери Володимир Скляренко й Кузьма Діхтяренко поставили в «Березолі» у Харкові п'єсу «Заповіт пана Ралка» молодого автора Василя Цимбала. За спогадами кінця 1980-х років Романа Черкашина (*1906–†1993), колишнього (від 1928 р.) актора «Березоля», «композицію вистави розробили» під керівництвом Курбаса Скляренко й Діхтяренко, «авторський текст зазнав суттєвих скорочень» і водночас «вистава доповнилася додатками» Скляренка (Черкашин, 2008: 85; Черкашин, 1988: 138; Матеріали до хронології, 1969: 345). Хоча події у виставі відбуваються під час війни в Україні 1918–1920 рр. й «у словесних баталіях терплять крах націоналістичні вподобання, романтичні мрії та соціально-політичні ідеали героїв» з їх приватновласницькими інтересами (Черкашин, 2008: 85), канадський театрознавець Валеріян Ревуцький (*1910–†2010) прочитав спектакль інакше. Зауваживши, що «композицію й коректи» до прем'єри «робив сам Курбас», він висловив думку, що поставлена п'єса «у часи вже плянованої колективізації села зверталася до патріотизму й захисту індивідуального господарства. Вирішальною сценою п'єси був монолог головної дійової особи, вчителя Ростика, що починав деклямувати вступ до поеми Івана Франка *Мойсей* (“Народе мій, замучений...”)), а в цей час, на тлі розкішного українського пейзажу, висовувався окремих шматок полотна з яскраво намальованими окремими хатками» (Ревуцький, 1987: 47; також див.: Ревуцький, 1989: 68).

Дотичність Курбаса до Франкової творчости в художньо-біографічній літературі. У повісті-есеї Ніни Бічуї «Десять слів про поета. Спроба перетворення 2: Лесь Курбас» із хронологічним окресленням у заголовковому комплексі «Харків, грудень, рік 1931» (Жовтень. 1986. № 6) описано (без поклику на джерело) сон Курбаса, який начебто приснився йому під час перебування у Грузії з гастролями театру «Березіль» від 27 червня до серпня 1931 р. (*Краткая летопись*, 1988: 425): «У Тифлісі він бачив чудний сон: нібито з батьком разом грає одну й ту ж роль на сцені, це було “Украдене щастя” Івана Франка, вони справді грали в цій виставі Михайла Гурмана, ясна річ, у різний час, не могли ж вони грати його обидва разом, водночас, але саме так йому снилося, а мама дивилася на них і чомусь плакала. Була вбрана, як грузинка, у все чорне» (Бічуя, 1989: 867). Такий сон Курбаса не згадується в жодних джерелах. За поясненнями Ніни Бічуї Євгенові Нахліку 21 лютого 2020 р., опис цього сну в повісті-есеї є, найпевніше, її авторським художнім домислом (документального джерела цього сну авторка тепер не знаходить).

У п'єсі В. Василька про долю Курбаса «Чашка чорної кави» (написана в Одесі у 1988–1989 рр.), серед дійових осіб – Курбас (Олексій), Стефан Курбас (Батько), Ванда Курбас (Мати), акторка Ліна (Лесева дружина Валентина Чистякова). У картині четвертій Олексій, студент Львівського університету, в гуртожитку шепоче собі Франків вірш «Як почувши вночі край свого вікна...» (Василько, 1994: 20). У картині тринадцятій Мати (Олексієва) навчає декламувати Франкових «Каменярів» нового актора, демобілізованого червоноармійця Степана Шагайчука, який читає уривок від слів *У кожного в руках тяжкий залізний молот до слів Бо вам призначено скалу сесю розбить* (Василько, 1994: 63–64). Певно, це алюзія на виконання «Каменярів» у виставі «Кийдрамте» за п'єсою Потешера «Свобода».

У картині п'ятнадцятій після звільнення Олексія з роботи в театрі та перед дальшим імовірним арештом між ним і Ліною відбувається такий, зокрема, діалог:

Л і н а. <...> ми були сповнені нашим коханням. <...> Ти того вечора грав “Украдене щастя”.

О л е к с і й. А-а-а! Так, так... “Украдене щастя”.

Л і н а. Хто, хто украв наше щастя, хто!! (*Заридала*)» (Василько, 1994: 69–70).

Висновки

Лесь Курбас з юних літ був обізнаний із Франковою творчістю, шанував його за працездатність і подвижницьку громадську діяльність, але його поезією не захоплювався як надто розумовою і науковою, хоча, певно, відчував замолоду душевну спорідненість із декадентською настроєвістю ліричного героя-персонажа «Зів'ялого листя», не дарма ж блискуче озвучував його рефлексії зі сцени. Власноруч написав до Франка як редактора «Літературно-Наукового Вістника» два листи в березні й квітні 1906 р., надіславши з першим листом свій новелістичний етюд «В горячці», і Франко надрукував його вже в квітневій книжці. Курбас виконував роль Михайла Гурмана у виставах «Украдене щастя» Франка, що їх показав Львівський народний театр «Руської Бесіди» до 40-річчя літературної діяльності письменника 1913 р. у Львові (31 березня), Камінці Струмиловій (червень), Радехові (17 липня), Сокалі (7 вересня), а можливо, й в інших містах Галичини та в Чернівцях до початку Першої світової війни. Критики схвально оцінили цю роль Курбаса, а мемуаристи навіть хвалебно. У грудні 1916 р. Курбас грав Гурмана в «Украденому щасті», яке поставила трупа М. Садовського.

На святковому концерті до 40-річчя письменницької діяльності Франка, що відбувся у Львові 2 липня 1913 р. за присутності ювіляра, Курбас із великим чуттям та успіхом продекламував кілька віршів із «Зів'ялого листя». Напередодні концерту він і студентка Стефанія Даниловичівна прийшли до помешкання Франка, запросили його на вечір і вручили йому друковану програму цього молодіжного заходу.

Хоча у своїх трупах Курбас не поставив жодної Франкової п'єси, проте Франкова особистість і творчість посіли певне місце в його роздумах і театральній практиці. Пісні на слова Франка виконував під диригуванням Курбаса хор трупи «Тернопільські театральні вечори» (жовтень 1915 – березень 1916), їх співала Філомена Лопатинська в одноактівках, поставлених ним у Тернополі в березні 1916 р. У Києві 20 травня 1917 р., за Української Центральної Ради, молодіжна театр-студія Курбаса показала живу картину «Вічний революціонер», яка супроводжувалась співом Франкового гімну на музику М. Лисенка. Франкові поезії Курбас з успіхом читав на вечірках мистецького клубу «Льох мистецтв» у Києві 1919 р.

Першою програмною режисерською роботою Курбаса стала вистава трагедії «Един Цар» Софокла, яку ставили курбасівські трупи

«Молодий театр» і «Кийдрамте» в Києві, Білій Церкві та Умані в 1918–1921 рр. за текстом у віршованому перекладі Франка 1894 р., що його Курбас дещо скоротив і зредагував, достосовуючи до вимог спектаклю та сучасної української літературної мови. Курбас грав Едіпа.

У виставі Курбаса – в жанрі агітплакату – п'єси Моріса Потешера «Свобода» (в Умані навесні 1921 р.) актор Фавст Лопатинський читав рядки з Франкових «Каменярів». Згодом у виставі «Березоля» 11 березня 1930 р. «Заповіт пана Ралка» за п'єсою Василя Цимбала, яку поставили за дорученням і під орудою Курбаса його учні – режисери Володимир Скляренко й Кузьма Діхтяренко, головна дійова особа, вчитель Ростик, у монолозі починав декламувати пролог до Франкового «Мойсея».

Навесні 1925 р. Курбас дав завдання режисерам-лаборантам «Березоля» створити на тему будь-якого Франкового твору сценарій, відповідний до потреб репертуару трупи. Відкидаючи закиди опонентів в ігноруванні класики, Курбас у «Прокламації сезону 1925–1926 рр.» в «Березолі» декларував «пряме продовження традицій» насамперед Франка. Влітку 1928 р. навіть оповістив на наступний театральний сезон свою режисерську виставу «Украдене щастя», але до здійснення наміру не дійшло.

Як актор, декламатор і режисер Курбас зробив яскравий внесок у сценічну рецепцію драматичної, поетичної та художньо-перекладацької спадщини Франка. Прикметним є також споріднене стереометричне новаторство Франка-літературознавця і Курбаса-режисера.

Алюзії до Курбасової гри у виставі «Украдене щастя», його декламування Франкових віршів, читання «Каменярів» у виставах Курбасових труп виявні у повісті-есеї Ніни Бічуї «Десять слів про поета. Спроба перетворення 2: Лесь Курбас» (1986) і п'єсі Василя Василька «Чашка чорної кави» (1988–1989).

Дальше дослідження теми «Л. Курбас та І. Франко» можливе в міру виявлення нових джерельних матеріалів, зокрема, згадок про їхні стосунки та Курбасову рецепцію Франкової особистості й творчості в листуванні різних осіб.

Література

1. Авдиева И. (1988). Краткий миг праздника. *Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе; Литературное наследие* / составители: М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк. Москва.

2. Анкета. (1913). Анкета в справі нашого театру... *Діло*. № 96. 3.V/20.IV.
3. Бажан М. (1982). У світлі Курбаса. *Вітчизна*. № 10.
3. Бегічева Г. (2012). Ще одна сторінка з його життя / Вст. замітка, підготування до друку та комент. Леся Танюка. *Життя і творчість Леся Курбаса: В рецепції українського театрознавства*. Львів; Київ; Харків.
4. Бічуня Н. (1989). Спроба перетворення 2: Леся Курбас. *Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи / заг. ред., передм. і прим. Валеріяна Ревуцького; упоряд. Осип Зінкевич*. Балтимор; Торонто.
5. Бобошко Ю. (1988). Лабінський М. Основні віхи творчого шляху Леся Курбаса. *Курбас Л. Березіль: Из творчої спадщини*. Київ.
6. Бондарчук С. (1991). «Молодий театр». Чому я взявся за перо? *Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / упоряд., авт. вст. ст., розд. «День за днем», прим. М. Г. Лабінський*. Київ.
7. Ботунова Ганна. (2012). «Березіль» у центрі театрального диспуту 1929 року. *Життя і творчість Леся Курбаса: В рецепції українського театрознавства*. Львів; Київ; Харків.
8. В справі. (1913). В справі нашого театру. *Нове Слово*. № 196. 30.IV.
9. В четвер. (1913). В четвер дня 8. с. м. перша вистава в Городку... *Діло*. № 97. 5.V/22.IV.
10. Василько В. (1984). Театру віддане життя. Київ.
11. Василько В. (1994). Чашка чорної кави. Тернопіль.
12. Водяний Х. (2004). Леся Курбас, якого я знав з юнацьких літ / передм. М. Лабінського «Спомин без підфарбування». *Рукопис: Український альманах щоденників, листів, документів, світлин: у 2 т. Київ. Т. 1*.
13. Водяний Х. (2005), Курбас Л. Лист до І. Франка, 1 квіт. 1906 р. *Танюк Л. Твори: у 60 т. Київ. Т. 5: Щоденники 1960–1961 рр.*
14. Волицька І. (1995). Театральна юність Леся Курбаса (проблема формування творчої особистості). Львів.
15. Горак Р. (2016). Втеча у прірву: Есеї про Леся Курбаса. Львів.
16. Гринишина М. (2010). Концепції просторових вирішень у виставах українського «естетичного» театру початку ХХ ст. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2010: Альм.: Наук.-теор. пр. та публіцистика*. Київ. Вип. 3 (12–13).
17. Два листи. (2012). Два листи до Івана Франка Л. Курбаса та Т. Водяного / вст. замітка, підготування до друку та комент. Ростислава Пилипчука. *Життя і творчість Леся Курбаса: В рецепції українського театрознавства*. Львів; Київ; Харків.
18. Дей О. (1969). Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.). Київ.
19. Демчук Т. (1969). Тернопільські театральні вечори. *Леся Курбас: Спогади сучасників / упоряд. збірки, авт. «Матеріалів до хронології життя*

- і творчої діяльності О. С. Курбаса» та «Приміток» М. Лабінський. Київ. II Всеукраїнський. (1913). II Всеукраїнський Студентський З'їзд. *Нове Слово*. № 249. 4.VII.
20. Єрмакова Н. (2012). Березільська культура: Історія, досвід. Київ.
21. Єрмакова Н. (2012). Про початок історії Молодого театру. *Життя і творчість Леся Курбаса: В рецепції українського театрознавства*. Львів; Київ; Харків.
22. Жалоба О. (1913). Ювілейний концерт в честь 40-літньої літературної діяльності Івана Франка. *Ілюстрована Україна*. № 13 і 14. 15.VII.
23. Життя. (2012). Життя і творчість Леся Курбаса: В рецепції українського театрознавства / упоряд. Б. Козак. Львів; Київ; Харків.
24. З нашого. (1913). З нашого театру. *Нове Слово*. № 192. 22.IV.
25. З театру. (1913). З театру. *Діло*. № 89. 22/9.IV.
26. З театру. (1913). З театру. *Нове Слово*. № 217. 26.V. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України [ІЛ]. Ф. 3. № 1631.
27. Корниєнко Н. (1988). Театральна естетика Леся Курбаса. *Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе; Литературное наследие*. Москва.
28. Краткая. (1988). Краткая летопись жизни и творчества Л. Курбаса. *Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе; Литературное наследие*. Москва.
29. Курбас Л. (1988). Березіль: Із творчої спадщини / упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський. Київ.
30. Курбас Л. (1989). Набринілі болем акорди: З режисерського щоденника. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи*. Балтимор; Торонто.
31. Курбас Л. (1987). Сні / передм. «Каменяреве благословення» М. Шудрі і М. Лабінського. *Україна*. № 9.
32. Курбас Л. (2006). Сні. *Танюк Л. Твори: У 60 т.* Київ, 2006. Т. 6: Щоденники 1962 р.
33. [Курцеба М.] (1913). Гостина нашого театру в Камінці струмиловій. *Нове Слово*. № 263. 23.VII.
34. [Курцеба М.]. (1913). З театральної салі / Ку=ба. *Нове Слово*. № 176. 2. IV.
35. Лабінський М. (1991). День за днем: Хронологія творчої діяльності «Молодого театру». *Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи*. Київ.
36. Лабінський М. (2004). Спомин без підфарбування. *Рукопис: Український альманах щоденників, листів, документів, світлин: У 2 т.* Київ., Т. 1.
37. Лабінський М. Г. (1991). Через терни до зірок. *Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи*. Київ.
38. Левицький І. (1913). З театру. Украдене щастє, драма в V діях Івана Франка. *Діло*. № 74. 3.IV/21.III.

39. Лесь. (1989). Лесь Курбас і театральний диспут 1929 року. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи*. Балтимор; Торонто.
40. Львівський. (1913). Львівський руський театр у Львові. *Діло*. № 71. 31/18.III.
41. Лягущенко А. (1996). Психологія мистецтва і творчість Леся Курбаса. *Театральний менеджмент: Зб-к навч.-метод. та наук. пр.* Київ.
42. Маркіянові. (1912). Маркіянові сьвята. Скалат. *Діло*. 5.I/1911. 23.XII. № 5.
43. Матеріали. (2006). Матеріали до бібліографії опублікованих праць Кирила Студинського і літератури про нього / підготував М. Мороз. *Єдлінська У. Кирило Студинський: 1868–1941: Життєписно-бібліографічний нарис*. Львів.
44. Матеріали. (1969). Матеріали до хронології життя і творчої діяльності О. С. Курбаса. *Лесь Курбас: Спогади сучасників*. Київ.
45. Медведик П. (2012). Курбасові весняні вечори. *Життя і творчість Леся Курбаса: В рецепції українського театрознавства*. Львів; Київ; Харків.
46. Мислевич Зенон. (2012). [Курбас Олександр]. В горячці / [упоряд. Р. Пилипчук]. *Життя і творчість Леся Курбаса: В рецепції українського театрознавства*. Львів; Київ; Харків.
47. Мороз М. (2011). Літопис життя і творчості Івана Франка: у 3 т. Львів, 2016. Т. 2: На вершинах: 1887–1899.
48. Нагірна О. «Цар Едіп» Софокла – національна рецепція. *Науковий вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого: Зб-к наук. пр.* Київ; Черкаси. № 8.
49. Нахлік Є. (2019). Віражі Франкового духу: Світогляд. Ідеологія. Література. Київ.
50. Нахлік Є. (2019). Іван Котляревський у рецепції Івана Франка: До 250-річчя від дня народження першого класика нової української літератури. Львів.
51. Наша. (1913). Наша публіка і наш театр. *Нове Слово*. 1913. № 190. 19.IV.
52. Нещаслива пригода. *Діло*. № 228. 13.X/30.IX.
53. Нова. (1913). Нова управа нашого театру. *Нове Слово*. № 201. 7.VII.
54. Обсада. (1913). Обсада дирекції «Руської Бесіди». *Діло*. № 107. 16/3.V.
55. Обсада. (1913). Обсада дирекції «Руської Бесіди». *Нове Слово*. № 210. 17.VII.
56. Олесницький Я. (1913). Кілька слів до нашої львівської публіки в справі нашого театру. *Діло*. № 85. 17/4.IV.
57. Остання. (1913). Остання вистава нашого театру у Львові... *Нове Слово*. № 200. 6.V.
58. Протоколи Режисерського штабу [Машинопис]. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. Ф. 42. № 24.

59. Ревуцький В. (1989). Лесь Курбас і театр. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи*. Балтимор; Торонто.
60. Ревуцький В. (1987). Національна проблема у виставах «Березоля» (Харківський період). *Сучасність*. № 10.
61. Репертуар. (1913). Репертуар Львівського руського театру у Львові. *Нове Слово*. № 173. 29.III.
62. Рудницький М. (1963). Лесь Курбас. *Рудницький М. В наймах у Мельпомени*. Київ.
63. Самійленко П. (1991). У «Молодому театрі». *Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи*. Київ.
64. Сеник-Данилович С. (1972). Незабутнє. *Іван Франко у спогадах сучасників / упорядкув., передм. та прим. О. І. Дея*. Львів. Кн. 2. С. 186.
65. Скалій Р. (2010). Два генії: Франко та Курбас: [уринок із кн. «Коріння й університети Леся Курбаса» – «Літературні спроби Леся Курбаса. Контакти з Іваном Франком»]. *День*. № 152. 27–28.VIII.
66. Смолич Ю. (1969). Курбас. *Смолич Юрій. Розповідь про неспокій триває. Частина друга: Децю з двадцятих, тридцятих років і дотепер в українському літературному побуті*. Київ.
67. Смоляк Б. (1987). «...Ми написали по етюдикуві» [історія написання новели «В гарячці»]. *Жовтень*. № 7. Сп. [Справознавець].
68. Сьвяточний. (1913). Сьвяточний концерт в честь Івана Франка... *Діло*. 1913. № 147. 4.VII/21.VI.
69. Стадник Й. (1913). Під осуд суспільности. *Нове Слово*. 1913. № 178. 4.IV.
70. Стереометрія. (2010). Стереометрія тексту: Студії над поетичними творами Івана Франка: [Колективна монографія] / упоряд. і наук. ред. Б. Тихолоз. Львів.
71. Студентський. (1913). Студентський конгрес. *Діло*. № 148. 5.VII/22.VI.
72. [Студинський К.] (1913). Вчорашний концерт в честь д-ра Івана Франка... *Руслан*. № 146. 4.VII/21.VI.
73. Т. В. [Тома Водяний]. (2012). Стратив ціль / [упоряд. Р. Пилипчук]. *Життя і творчість Леся Курбаса: В реценції українського театрознавства*. Львів; Київ; Харків.
74. Танюк Лесь. (2007). Талан і талант Леся Курбаса. Київ, 2007.
75. Таран І. (2004). Патріот і музикант Осип Залеський. *Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]*. Серія : Історія. Вип. 8.
76. Франко І. (1978). Борис Граб. *Франко І. Зібрання творів: У 50 т.* Київ. Т. 18.
77. Франко І. (1981). Руський театр. *Франко І. Зібрання творів: У 50 т.* Київ. Т. 29.
78. Чарнецький С. (2014). Моя мандрівка з Мельпоменою (Спогади). *Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині: Нариси, статті, матеріали, світлини / ідея вид., вст. слово: Б. Козак; наук. ред., комент.:*

- Р. Пилипчук; упорядкування: Б. Козак, Роман Лаврентій, Р. Пилипчук. Львів.
79. Чарнецький С. (2014). Нарис історії українського театру в Галичині. *Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині: Нариси, статті, матеріали, світлини*. Львів.
 80. Черкашин Р. (1988). Лесь Курбас в Харькове. *Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе; Литературное наследие*. Москва.
 81. Черкашин Р. (2008). Ми – березільці. *Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березільці*. Київ.
 82. Чечель Н. (1993). Українське театральне відродження (Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави). Київ.
 83. Ще. (1913). Ще в справі нашого театру. *Нове Слово*. № 191. 21.IV.
 84. Що. (1928). Що нового в «Березілі»: Народний артист Республіки Лесь Курбас. *Театр. Клуб. Кіно*. Одеса. № 45.
 85. Ювілейні. (1913). Ювілейні вистави в честь Др. І. Франка. *Нове Слово*. 1913. № 173. 29.III.
 86. Юра Г. (1989). Націоналістична естетика Курбаса. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи*. Балтимор; Торонто.
 87. Юрчакова Г. (1969). Лесь Курбас на сцені Галичини. *Лесь Курбас: Спогади сучасників*. Київ.
 88. Ясінський Б. (2000). Літературно-науковий вістник: Покажч. змісту. Том 1–109 (1898–1932). Київ.
 89. (Z). (1893). *Ruska sztuka konkursowa. Kurjer Lwowski*. № 320. 18/XI.

References

1. Avdieva Y. (1988). *Kratkii mig prazdnika* [A brief moment of celebration]. *Les Kurbas: Stati i vospominaniia o Lese Kurbase; Literaturnoe nasledie* / sostaviteli: M. G. Labinskii, L. S. Taniuk. Moskva. [in Russian]
2. Anketa. (1913). *Anketa v spravi nashoho teatru...* [Questionnaire in the case of our theatre...]. *Dilo*. № 96. 3.V/20.IV. Bazhan M. (1982). *U svitli Kurbasa. Vitchyzna*. № 10. [in Ukrainian]
3. Behicheva H. (2012). *Shche odna storinka z yoho zhyttia* [Another page from his life] / Vst. zamitka, pidhotuvannia do druku ta koment. Lesia Taniuka. *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbas: V retseptsii ukrainskoho teatroznavstva*. Lviv; Kyiv; Kharkiv. [in Ukrainian]
4. Bichuia N. (1989). *Sproba peretvorennia 2: Les Kurbas* [An attempt at transformation 2: Les Kurbas]. *Les Kurbas u teatralnii diialnosti, v otsinkakh suchasnykiv – dokumenty / zah. red., peredm. i prym. Valeriiana Revutskoho; uporiad. Osyp Zinkevych*. Baltymor; Toronto. [in Ukrainian]

5. Boboshko Yu. (1988). Labinskyi M. Osnovni vikhy tvorchoho shliakhu Lesia Kurbasa [The main milestones of Les Kurbas' creative path]. *Kurbas L. Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny*. Kyiv. [in Ukrainian]
6. Bondarchuk S. (1991). «Molodyi teatr». Chomu ya vziavsia za pero? ["Young Theater". Why did I take up the pen?]. *Molodyi teatr: Henezavdannia. Shliakhy / uporiad., avt. vst. st., rozd. «Den za dnem», prym. M. H. Labinskyi*. Kyiv. [in Ukrainian]
7. Botunova Hanna. (2012). «Berezil» u tsentri teatralnoho dysputu 1929 roku ["Berezil" in the centre of the theatrical dispute of 1929]. *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa: V retseptsii ukrainskoho teatroznavstva*. Lviv; Kyiv; Kharkiv. [in Ukrainian]
8. V spravi. (1913). V spravi nashoho teatru [In the case of our theater]. *Nove Slovo*. № 196. 30.IV. [in Ukrainian]
9. V chetver. (1913). V chetver dnia 8. s. m. persha vystava v Horodku... [On Thursday, the 8th of this month the first performance in Horodok...]. *Dilo*. № 97. 5.V/22.IV. [in Ukrainian]
10. Vasylo V. (1984). *Teatru viddane zhyttia* [A life devoted to the theatre]. Kyiv. [in Ukrainian]
11. Vasylo V. (1994). *Chashka chornoj kavy* [A cup of black coffee]. Ternopil. [in Ukrainian]
12. Vodiani Kh. (2004). Les Kurbas, yakoho ya znay z yunatskykh lit [Les Kurbas, whom I knew since my youth] / peredm. M. Labinskoho «Spomyn bez pidfarbuvannia». *Rukopys: Ukrainskyi almanakh shchodennykiv, lystiv, dokumentiv, svitlyn: u 2 t.* Kyiv. T. 1. [in Ukrainian]
13. Vodiani Kh. (2005), Kurbas L. Lyst do I. Franka, 1 kvit. 1906 r. [Kurbas L. A letter to Ivan Franko, April 1, 1906]. *Taniuk L. Tvory: u 60 t.* Kyiv. T. 5: Shchodennyky 1960–1961 rr. [in Ukrainian]
14. Volytska I. (1995). *Teatralna yunist Lesia Kurbasa (problema formuvannia tvorchoi osobystosti)* [Les Kurbas' theatrical youth (the problem of forming a creative personality)]. Lviv. [in Ukrainian]
15. Horak R. (2016). *Vtecha u prirvu: Esei pro Lesia Kurbasa* [Escape to the abyss: Essays on Les Kurbas]. Lviv. [in Ukrainian]
16. Hrynyshyna M. (2010). Kontseptsii prostorovykh vyrishen u vystavakh ukrainskoho «estetichnoho» teatru pochatku XX st. [Concepts of spatial solutions in the performances of the Ukrainian "aesthetic" theatre of the early 20th century]. *Aktualni problemy mystetskoj praktyky i mystetstvoznavchoj nauky: Mystetski obrii 2010*: Alm.: Nauk.-teor. pr. ta publitsystyka. Kyiv. Vyp. 3 (12–13). [in Ukrainian]
17. Dva lysty. (2012). Dva lysty do Ivana Franka L. Kurbasa ta T. Vodianoho [Two letters to Ivan Franko from L. Kurbas and T. Vodiani] / vst. zamitka, pidhotuvannia do druku ta koment. Rostyslava Pylypchuka. *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa: V retseptsii ukrainskoho teatroznavstva*. Lviv; Kyiv; Kharkiv. [in Ukrainian]

18. Dei O. (1969). *Slovyk ukrainskykh psevdonimiv ta kryptonimiv (XVI–XX st.)* [A dictionary of Ukrainian pseudonyms and kryptonyms (the 15th – 20th centuries)]. Kyiv. [in Ukrainian]
19. Demchuk T. (1969). Ternopilski teatralni vechory [Ternopil theatrical evenings]. *Les Kurbas: Spohady suchasnykiv* / uporiad. zbirky, avt. «Materialiv do khronolohii zhyttia i tvorchoi diialnosti O. S. Kurbase» ta «Prymitok» M. Labinskyi. Kyiv. II Vseukrainskyi. (1913). II Vseukrainskyi Studentskyi Zizd. Nove Slovo. № 249. 4.VII. [in Ukrainian]
20. Yermakova N. (2012). *Berezilska kultura: Istoriia, dosvid* [Berezil culture: History and experience]. Kyiv. [in Ukrainian]
21. Yermakova N. (2012). Pro pochatok istorii Molodoho teatru [About the beginning of the history of the Young Theater]. *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbase: V retseptsii ukrainskoho teatroznavstva*. Lviv; Kyiv; Kharkiv. [in Ukrainian]
22. Zhaloba O. (1913). Yuvyleinyi kontsert v chest 40-litnoi literaturnoi diialnosti Ivana Franka [Anniversary concert in honor of 40 years of Ivan Franko's literary activities]. *Iliustrovana Ukraina*. № 13 i 14. 15.VII. [in Ukrainian]
23. Zhyttia. (2012). *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbase: V retseptsii ukrainskoho teatroznavstva* [Life and work of Les Kurbas: In the reception of Ukrainian theatre studies] / uporiad. B. Kozak. Lviv; Kyiv; Kharkiv. [in Ukrainian]
24. Z nashoho. (1913). Z nashoho teatru [From our theatre]. *Nove Slovo*. № 192. 22.IV. [in Ukrainian]
25. Z teatru. (1913). Z teatru [From the theatre] . *Dilo*. № 89. 22/9.IV. [in Ukrainian]
26. Z teatru. (1913). Z teatru [From the theatre]. *Nove Slovo*. № 217. 26.V. Instytut literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy [IL]. F. 3. № 1631. [in Ukrainian]
27. Kornienko N. (1988). Teatralnaia estetika Lesia Kurbase [Theatrical aesthetics of Les Kurbas]. *Les Kurbas: Stati i vospominaniia o Lese Kurbase; Literaturnoe nasledie* / sostaviteli: M. G. Labinskii, L. S. Taniuk. Moskva. [in Russian]
28. Kratkaia (1988). Kratkaia letopis zhizni i tvorchestva L. Kurbase [A brief chronicle of the life and work of L. Kurbas]. *Les Kurbas: Stati i vospominaniia o Lese Kurbase; Literaturnoe nasledie* / sostaviteli: M. G. Labinskii, L. S. Taniuk. Moskva. [in Russian]
29. Kurbas L. (1988). *Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil: From the creative heritage] / uporiad. ta avt. prym. M. H. Labinskyi. Kyiv. [in Ukrainian]
30. Kurbas L. (1989). Nabrynyi bolem akordy: Z rezhyserskoho shchodennyka [The chords swollen with pain: From the director's diary]. *Les Kurbas u teatralnii diialnosti, v otsinkakh suchasnykiv – dokumenty*. Baltymor; Toronto. [in Ukrainian]

31. Kurbas L. (1987). Sny [Dreams] / peredm. «Kamieniareve blahoslovennia» M. Shudri i M. Labinskoho. *Ukraina*. № 9. [in Ukrainian]
32. Kurbas L. (2006). Sny [Dreams]. *Taniuk L. Tvory: U 60 t.* Kyiv, 2006. T. 6: Shchodennyky 1962 r. [in Ukrainian]
33. [Kurtseba M.] (1913). Hostyna nashoho teatru v Kamintsi strumylovii [The visit of our theatre to Kaminka Strumylova]. *Nove Slovo*. № 263. 23.VII. [in Ukrainian]
34. [Kurtseba M.]. (1913). Z teatralnoi sali / Ku=ba [From the theatre hall / Ku=ba]. *Nove Slovo*. № 176. 2. IV. [in Ukrainian]
35. Labinskyi M. (1991). Den za dnem: Khronolohiia tvorchoi diialnosti «Molodoho teatru» [Day after day: Chronology of the creative activity of the Young Theater]. *Molodyi teatr: Heneza. Zavdannia. Shliakhy*. Kyiv. [in Ukrainian]
36. Labinskyi M. (2004). Spomyn bez pidfarbuvannia [Memory without embellishment]. *Rukopys: Ukrainskyi almanakh shchodennykiv, lystiv, dokumentiv, svitlyn: U 2 t.* Kyiv. T. 1. [in Ukrainian]
37. Labinskyi M. H. (1991). Cherez terny do zirok [Through the thorns to the stars]. *Molodyi teatr: Heneza. Zavdannia. Shliakhy*. Kyiv. [in Ukrainian]
38. Levytskyi I. (1913). Z teatru. Ukradene shchastie, drama v V diiakh Ivana Franka [From the theatre. Stolen Happiness, a drama in 5 acts by Ivan Franko]. *Dilo*. № 74. 3.IV/21.III. [in Ukrainian]
39. Les. (1989). Les Kurbas i teatralnyi dysput 1929 roku [Les Kurbas and the theatrical dispute of 1929]. *Les Kurbas u teatralnii diialnosti, v otsinkakh suchasnykiv – dokumenty*. Baltymor; Toronto. [in Ukrainian]
40. Lvivskyi. (1913). Lvivskyi ruskyi teatr u Lvovi [Lviv Ruthenian Theatre in Lviv]. *Dilo*. № 71. 31/18.III. [in Ukrainian]
41. Liahushchenko A. (1996). Psykholohiia mystetstva i tvorchist Lesia Kurbasa [Psychology of art and Les Kurbas' creative work]. *Teatralnyi menedzhment: Zb-k navch.-metod. ta nauk. pr.* Kyiv. [in Ukrainian]
42. Markiiianovi. (1912). Markiiianovi sviata. Skalat [Markian's holidays]. *Dilo*. 5.I/1911. 23.XII. № 5. [in Ukrainian]
43. Materialy. (2006). Materialy do bibliohrafii opublikovanykh prats Kyryla Studynskoho i literatury pro noho [Materials for the bibliography of published works of Kyrylo Studynskyi and literature about him] / pidhotuvav M. Moroz. *Yedlinska U. Kyrylo Studynskyi: 1868–1941: Zhyttiepyсно-bibliohrafichniy narys*. Lviv. [in Ukrainian]
44. Materialy. (1969). Materialy do khronolohii zhyttia i tvorchoi diialnosti O. S. Kurbasa [Materials for the chronology of life and work of O. S. Kurbas]. *Les Kurbas: Spohady suchasnykiv*. Kyiv. [in Ukrainian]
45. Medvedyk P. (2012). Kurbasovi vesniani vechory [Kurbas' spring evenings]. *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbas: V retseptsii ukrainskoho teatroznavstva*. Lviv; Kyiv; Kharkiv. [in Ukrainian]

46. Myslevych Zenon. (2012). [Kurbas Oleksandr]. V horiachtsi [In Fever] / [uporiad. R. Pylypchuk]. *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa: V retseptsii ukrainskoho teatroznavstva*. Lviv; Kyiv; Kharkiv. [in Ukrainian]
47. Moroz M. (2011). *Litopys zhyttia i tvorchosti Ivana Franka* [The chronicle of Ivan Franko's life and work]: u 3 t. Lviv, 2016. T. 2: Na vershynakh: 1887–1899. [in Ukrainian]
48. Nahirna O. «Tsar Edip» Sofokla – natsionalna retseptsiiia [Sophocles' "King Oedipus": The national reception]. *Naukovyi visnyk Kyiv. nats. un-tu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho: Zb-k nauk. pr.* Kyiv; Cherkasy. № 8. [in Ukrainian]
49. Nakhlik Ye. (2019). *Virazhi Frankovoho dukhu: Svitohliad. Ideolohiia. Literatura* [Turns of Franko's spirit: Worldview. Ideology. Literature]. Kyiv. [in Ukrainian]
50. Nakhlik Ye. (2019). *Ivan Kotliarevskyi u retseptsii Ivana Franka: Do 250-richchia vid dnia narodzhennia pershoho klasyka novoi ukrainskoi literatury* [Ivan Kotliarevskyi in Ivan Franko's perception: On the 250th anniversary of the birth of the first classic writer of new Ukrainian literature]. Lviv. [in Ukrainian]
51. Nasha. (1913). Nasha publyka i nash teatr [Our audience and our theatre]. *Nove Slovo*. 1913. № 190. 19.IV. [in Ukrainian]
52. Neshchaslyva pryhoda [An unfortunate adventure]. *Dilo*. № 228. 13.X/30. IX.
53. Nova. (1913). Nova uprava nashoho teatru [The new board of our theatre]. *Nove Slovo*. № 201. 7.VII. [in Ukrainian]
54. Obsada. (1913). Obsada dyrektsyi «Ruskoi Besidy» [The siege of the "Ruska Besida" Theatre Directorate]. *Dilo*. № 107. 16/3.V. [in Ukrainian]
55. Obsada. (1913). Obsada dyrektsyi «Ruskoi Besidy» [The siege of the "Ruska Besida" Theatre Directorate]. *Nove Slovo*. № 210. 17.VII. [in Ukrainian]
56. Olesnytskyi Ya. (1913). Kilka sliv do nashoi lvivskoi publyky v spravi nashoho teatru [A few words to our Lviv audience concerning our theatre]. *Dilo*. № 85. 17/4.IV.
57. Ostannia. (1913). Ostannia vystava nashoho teatru u Lvovi... [The last performance of our theatre in Lviv...]. *Nove Slovo*. № 200. 6.V. [in Ukrainian]
58. *Protokoly Rezhyserskoho shtabu* [Protocols of the Directors' meetings]. [Mashynopys]. Instytut mystetstvovnavstva, folklorystyky ta etnolohii im. M. Rylskoho NAN Ukrainy. F. 42. № 24.
59. Revutskyi V. (1989). Les Kurbas i teatr [Les Kurbas and the theater]. *Les Kurbas u teatralnii diialnosti, v otsinkakh suchasnykiv – dokumenty*. Balty-mor; Toronto. [in Ukrainian]
60. Revutskyi V. (1987). Natsionalna problema u vystavakh «Berezolia» (Kharkivskyi period) [National problem in Berezil's productions (Kharkiv period)]. *Suchasnist*. № 10. [in Ukrainian]

61. Repertuar. (1913). Repertuar Lvivskoho ruskoho teatru u Lvovi [Reper-
toire of the Lviv Ruthenian Theatre in Lviv]. *Nove Slovo*. № 173. 29.III. [in
Ukrainian]
62. Rudnytskyi M. (1963). Les Kurbas [Les Kurbas]. *Rudnytskyi M. V naimakh
u Melpomeny*. Kyiv. [in Ukrainian]
63. Samiilenko P. (1991). U «Molodomu teatri» [In the "Young Theater"].
Molodyi teatr: Henezha. Zavdannia. Shliakhy. Kyiv. [in Ukrainian]
64. Senyk-Danylovych S. (1972). Nezabutnie [Unforgettable]. *Ivan Franko u
spohadakh suchasnykiv / uporiadkuv., peredm. ta prym. O. I. Deia*. Lviv.
Kn. 2. S. 186.
65. Skalii R. (2010). Dva henii: Franko ta Kurbas [Two geniuses: Franko and
Kurbas]: [uryvok iz kn. «Korinnia y universytety Lesia Kurbas» – «Lite-
raturni sproby Lesia Kurbas. Kontakty z Ivanom Frankom»]. *Den*. № 152.
27–28.VIII. [in Ukrainian]
66. Smolych Yu. (1969). Kurbas [Kurbas]. *Smolych Yurii. Rozpovid pro ne-
spokiy tryvaie. Chastyna druha: Deshcho z dvadtsiatykh, trydtsiatykh rokiv
i doteper v ukrainskomu literaturnomu pobuti*. Kyiv. [in Ukrainian]
67. Smoliak B. (1987). «...My napysaly po etyudykovi» [istoriia napysannia
novely «V hariachtsi»] ["...We wrote a few sketches" [the story of writ-
ing the short story "In Fever"]]. *Zhovten*. № 7. Sp. [Spravozdavets]. [in
Ukrainian]
68. Sviatochnyi. (1913). Sviatochnyi kontsert v chest Ivana Franka... [Festive
concert in honour of Ivan Franko...]. *Dilo*. 1913. № 147. 4.VII/21.VI. [in
Ukrainian]
69. Stadnyk Y. (1913). Pid osud suspilnosti [Under public condemnation].
Nove Slovo. 1913. № 178. 4.IV.
70. Stereometriia. (2010). *Stereometriia tekstu: Studii nad poetychnymy
tvoramy Ivana Franka* [Stereometry of the text: Studies on the poetic works
of Ivan Franko]: [Kolektyvna monohrafiia] / uporiad. i nauk. red. B. Tyk-
holoz. Lviv. [in Ukrainian]
71. Studentskyi. (1913). Studentskyi kongres [Student Congress]. *Dilo*. № 148.
5.VII/22.VI. [in Ukrainian]
72. [Studynskyi K.] (1913). Vcherashnyi kontsert v chest d-ra Ivana Fran-
ka... [Yesterday's concert in honour of Dr. Ivan Franko...]. *Ruslan*. № 146.
4.VII/21.VI. [in Ukrainian]
73. T. V. [Toma Vodiani]. (2012). Stratyv tsil [He missed the target] / [uporiad.
R. Pylypchuk]. *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbas: V retseptsii ukrainskoho
teatroznavstva*. Lviv; Kyiv; Kharkiv. [in Ukrainian]
74. Taniuk Les. (2007). *Talan i talant Lesia Kurbas* [The fortunes and talent of
Les Kurbas]. Kyiv, 2007. [in Ukrainian]
75. Taran I. (2004). Patriot i muzykant Osyp Zaleskyi [Patriot and musician Osyp
Zaleskyi]. *Naukovi zapysky [Vinnytskoho derzhavnogo pedahohichnoho*

- universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho*]. Serii: Istorii. Vyp. 8. [in Ukrainian]
76. Franko I. (1978). Borys Hrab [Borys Hrab]. *Franko I. Zibrannia tvoriv: U 50 t.* Kyiv. T. 18. [in Ukrainian]
 77. Franko I. (1981). Ruskyi teatr [Ruthenian theatre]. *Franko I. Zibrannia tvoriv: U 50 t.* Kyiv. T. 29. [in Ukrainian]
 78. Charnetskyi S. (2014). Moia mandrivka z Melpomenoiu (Spohady) [My Journey with Melpomene (Memories)]. *Charnetskyi S. Istorii ukrainskoho teatru v Halychyni: Narysy, statyi, materialy, svitlyny / ideia vyd., vst. slovo: B. Kozak; nauk. red., koment.: R. Pylypchuk; uporiadkuvannia: B. Kozak, Roman Lavrentii, R. Pylypchuk.* Lviv. [in Ukrainian]
 79. Charnetskyi S. (2014). Narys istorii ukrainskoho teatru v Halychyni [An essay on the history of Ukrainian theatre in Galicia]. *Charnetskyi S. Istorii ukrainskoho teatru v Halychyni: Narysy, statyi, materialy, svitlyny.* Lviv. [in Ukrainian]
 80. Cherkashin R. (1988). Les Kurbas v Kharkove [Les Kurbas in Kharkiv]. *Les Kurbas: Stati i vospominaniia o Lese Kurbase; Literaturnoe nasledie / sostaviteli: M. G. Labinskii, L. S. Taniuk.* Moskva. [in Russian]
 81. Cherkashyn R. (2008). My – bereziltsi [We are from Berezil]. *Cherkashyn R., Fomina Yu. My – bereziltsi.* Kyiv. [in Ukrainian]
 82. Chechel N. (1993). *Ukrainske teatralne vidrozhennia (Zakhidna klasyka na ukrainskii stseni 1920–1930-kh rokiv. Problemy trahediinoi vystavy)* [Ukrainian theatre revival (Western classics on the Ukrainian stage of the 1920s and 1930s. Problems of tragedy productions)]. Kyiv. [in Ukrainian]
 83. Shche. (1913). Shche v spravi nashoho teatru [More in the case of our theatre]. *Nove Slovo.* № 191. 21.IV. [in Ukrainian]
 84. Shcho. (1928). Shcho novoho v «Berezili»: Narodnyi artyst Respubliky Les Kurbas [What's new in "Berezil": People's Artist of the Republic Les Kurbas]. *Teatr. Klub. Kino.* Odesa. № 45. [in Ukrainian]
 85. Iuvyleini. (1913). Yuvyleini vystavy v chest Dr. I. Franka [Anniversary performances in honour of Dr. I. Franko]. *Nove Slovo.* 1913. № 173. 29.III. [in Ukrainian]
 86. Iura H. (1989). Natsionalistychna estetyka Kurbasa [Kurbas' nationalist aesthetics]. *Les Kurbas u teatralnii diialnosti, v otsinkakh suchasnykh – dokumenty.* Baltymor; Toronto. [in Ukrainian]
 87. Iurchakova H. (1969). Les Kurbas na stseni Halychyny [Les Kurbas on the stage of Galicia]. *Les Kurbas: Spohady suchasnykh.* Kyiv. [in Ukrainian]
 88. Iasinskyi B. (2000). *Literaturno-naukovyi vistnyk: Pokazhch. zmistu. Tom 1–109 (1898–1932)* [Literary and Scientific Bulletin: Content index. Volumes 1–109 (1898–1932)]. Kyiv. [in Ukrainian]
 89. (Z). (1893). Ruska sztuka konkursowa. *Kurjer Lwowski.* № 320. 18/XI. [in Polish]

Наталія Цікра

ВПЛИВ НАЦІОНАЛЬНИХ ІДЕЙ Т. ШЕВЧЕНКА НА ФОРМУВАННЯ СВІДОМОСТІ УКРАЇНЦІВ – УЧАСНИКІВ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Українські патріотичні сили, вирішуючи актуальні для країни завдання з підвищення рівня національної свідомості як рушія державотворення, активно використовували символ Великого Кобзаря. Під час Першої світової війни Україна отримала шанс вибороти свою державність, тому вплив національних ідей Т. Шевченка на формування свідомості українців в цей період був особливо значним. У середовищі українських січових стрільців, які виховувались не лише на козацьких традиціях, а й на творах поета, існував справжній культ Шевченка. Авторитет Шевченкового слова був високим серед українців завжди, а завдяки його політичній вагомості в часи Першої світової війни особливо зріс. Позбавлений права на власну історію і національну самосвідомість український народ сприймав твори свого поета як фактор розвитку національної боротьби за свободу України.

До творчості Т. Шевченка звертались у своїх віршах, поемах та промовах січові стрільці, українські жовніри, які служили в австро-угорській армії, полонені-українці царської армії, а також представники інших національностей.

Ключові слова: національні ідеї, символ боротьби, творчість Т. Шевченка, національна свідомість, поезія.

Nataliia Tsirka. THE INFLUENCE OF TARAS SHEVCHENKO'S NATIONAL IDEAS ON THE FORMATION OF THE CONSCIOUSNESS OF UKRAINIANS – PARTICIPANTS IN THE FIRST WORLD WAR

Ukrainian patriotic forces, solving the urgent task of raising the level of national consciousness that was crucial to state formation, actively used the symbol of the Great Kobzar. During the First World War, Ukraine was given a chance to obtain its statehood, so the influence of Taras Shevchenko's national ideas on the formation of Ukrainian consciousness during this period was especially significant. Among the Ukrainian Sich Riflemen, who were brought up not only on Cossack traditions but also on the works of the poet, there was a real cult of Shevchenko.

The authority of Shevchenko's word had always been high among Ukrainians, and due to its political importance during the First World War it became especially significant. Deprived of the right to their own history and national self-consciousness, the Ukrainian people regarded the works of their poet as a factor in the development of the national struggle for the freedom of Ukraine.

The Sich Riflemen, Ukrainian soldiers who served in the Austro-Hungarian army, Ukrainian prisoners of war of the tsarist army, as well as representatives of other nationalities referred to the works of Taras Shevchenko in their poems, narrative poems, and speeches.

Key words: national ideas, symbol of struggle, T. Shevchenko's creative work, national consciousness, poetry.

Вступ

Тарас Шевченко і його творчість завжди були для українців символом боротьби народу за вільне політичне й духовне життя, за повноцінний розвиток у всіх сферах, за здобуття рівних прав серед європейських народів. Під час Першої світової війни Україна отримала шанс вибороти свою державність, тому вплив національних ідей Т. Шевченка на формування свідомості українців в цей період був особливо значним.

1 серпня 1914 р. розпочалась Перша світова війна. А вже наступного дня провідні українські партії, що діяли в Австро-Угорщині, створили в Львові Головну Українську Раду, яка звернулась до українського народу з маніфестом. У ньому йшлося про те, що прийшов важливий історичний момент, коли український народ повинен взяти участь у війні на боці Австро-Угорщини проти царської Росії за визволення та об'єднання України. Головна українська рада утворила організацію українських січових стрільців, яка мала стати підставою для української армії, закликаючи вступати до цієї організації тих здатних до зброї українців, які не були зобов'язані служити в австро-угорській армії. Згодом з'являється Загальна українська рада, в склад якої увійшли делегати всіх українських партій Галичини й Буковини, а також делегати з Наддніпрянської України, які створили власну організацію «Союз визволення України».

Результати дослідження

У середовищі українських січових стрільців існував справжній культ Шевченка, адже вони виховувались не лише на козацьких

традиціях, а й на творах поета. У легіоні українських січових стрільців відбувались щорічні шевченківські свята, які зазвичай проводились спільно з цивільним населенням, що завжди їх перетворювало на величаві національні маніфестації. Найголовнішим було те, що січові стрільці добровільно жертвували своїм молодим життям заради кращої долі всього українського народу.

Стрілець Юра Шкрумеляк у своєму вірші «Пророк» (1916 р.) так звертається до Т. Шевченка:

*Глянь! Святимо Твою науку,
Знімаємо з себе рабську муку
І за Свободу в бій ідем.
Залізні пута розірвем
І соромні рабські кайдани.
Себе ми в жертву принесем –
Загоїм материні рани.* (Шкрумеляк, 1916: 174)

Шевченкові ідеали боротьби за кращу долю українського народу були близькі і деяким австрійцям, які цікавились українською історією, культурою та мовою. Найвизначніший серед них був військовий діяч, нащадок давньої королівської династії Габсбургів, архикнязь Вільгельм фон Габсбург-Лотрінген, що увійшов в історію нашого народу під прізвиськом Василь Вишиваний. Очолюючи тринадцятий полк, який складався з українських жовнірів, він справедливо оцінив їх вірність й жертвність, перейняв їх традиції, вивчив українську мову й став українським патріотом. Галицькі українці подарували своєму улюбленому наставникові гарно вишиту сорочку, в якій архикнязь з'являвся навіть при цісарському дворі у Відні, і дали йому українське прізвисько Вишиваний. Саме під цим прізвиськом-псевдонімом він видав українською мовою збірку своїх віршів «Минають дні...» (Відень, 1921), що пов'язує його з українською художньою літературою. Збірка присвячена «борцям, що впали за волю України». На думку відомого українського літературознавця Федора Погребенника, вона не дає підстав говорити про неї, як про визначне або помітне літературне явище. Проте вона свідчить про тонку поетичну душу її автора, добре володіння мовою.

Заглавний вірш «Минають дні...», що дав назву збірці, генетично споріднений з лірикою Тараса Шевченка. Однією з найкращих інтимно-ліричних поезій Т. Шевченка, на думку дослідника української літератури Миколи Глобенка, є вірш «Минають дні, минають ночі»

(Глобенко, 1945: 32–44). У вірші Василя Вишиваного присутня шевченкова філософсько-елегійна констатація: все йде, все минає, як події серця (дні розкішного кохання і журби), так і визвольних змагань (важкої боротьби). Інші поезії збірки також містять відгомони мотивів лірики Т. Шевченка, а також О. Олеся, Б. Лепкого, певною мірою поетів «Молодої музи» (Погребенник, 2000: 74).

Не байдужі до Т. Шевченка були й українці, які воювали в складі царсько-російської армії. Цьому можуть яскраво свідчити спогади українського художника Івана Труша: «Серед царських військ, які хвилю побідно ввійшли до Галичини та переходили через Львів, було багато українців, а деякі полки складались виключно з них. Було тут багато наших, які болем відчували заборони святкування ювілею Шевченка в Росії (в російській Україні – Авт.). А прийшовши сюди, вони хотіли в якійсь формі дати вираз своїм почуванням до Кобзаря України. Не було іншої форми, як розмови на тему Тараса й його творів та вишукування «Кобзаря». Українці, солдати й офіцери, зачали вже в перших днях вересня бігати по всіх книгарнях, аби купити «повне видання творів Шевченка». Зорієнтувавшись, що українські книжки можна купити у Львові лише в українських книгарнях, заходили сюди зчаста офіцери та рядові, щоби закупити книжку, про яку вже в дорозі думали. Часто питався таких покупців директор книгарні: «По що вам Кобзар у дорозі, ще й на бойовій лінії або під Перемишлем, коли вас там можуть забити?». Відповідь звичайно була одна: «Все легше умирати з Шевченком при боці!» (Шевченків, 2015:14–15).

У перші дні окупації Галичини був великий попит на поштову картку із портретом Т. Шевченка, яку купували переважно рядові солдати. Мабуть, ніколи не згадувано імені великого поета так часто, як у вересні й жовтні 1914 року. Для перехожих Львів'ян аж дивно було чути, що серед груп солдат на вулиці постійно чути прізвище славетного Кобзаря. Царська влада швидко зорієнтувалась, що українська книгарня стала центром поширення шевченкових, а значить загальнонаціональних ідей. Тому було закрито книгарню Наукового товариства ім.Т. Шевченка, Сокільський базар і взагалі всі українські культурні осередки. Почалося завзяте переслідування українців і їх масові арешти.

Кожен українець зберігав «Кобзар» як найбільший скарб. Ця книга ще ніколи не була такою дорожньою цінністю у Львові, як за часу десятимісячної окупації (Шевченків, 2015:15).

Однією з перших книжок, виданих Союзом визволення України у Відні 1915 р. для полонених-українців царської армії, утікачів,

українських жовнів австрійського війська, січових стрільців, був «Кобзар» Тараса Шевченка, який розійшовся в багатьох тисячах примірників за дуже короткий час. Тому він мав два випуски. Також Союз надрукував поему «Великий Лях» Т. Шевченка із передмовою й поясненням В. Сімовича.

Члени Союзу визволення України, спершу наддніпрянські українці, які емігрували до Відня, а згодом і галичани : Р. Домбчевський, М. Кордуба, З. Кузеля, Б. Лепкий, Я. Остапчук, О. Охримович, В. Пачовський, В. Сімович та інші активно займалися просвітницькою роботою серед полонених-українців царської армії, велика кількість яких була навіть неграмотна. Така діяльність в австрійських і німецьких таборах передбачала майбутню плідну працю в українських політичних і культурних організаціях вже національно свідомих українців після їх повернення до рідного краю.

Постать Тараса Шевченка та його твори мали великий вплив на прищеплення національної свідомості полоненим-українцям із царської армії. Повага та любов до славетного українського поета вони відображали у власній творчості: літературі та живописі. Полонений Микола Струмок в німецькому таборі написав вірш «Тарасу Шевченкові» (4 липня 1916 р.):

*Годі, Батьку! Вставай !
Вже прокинувся твій край,
Вже Дніпро береги розливає...
Вся країна горить,
Люд, як море, шумить
І кайдани із себе зриває! (Струмок, 1915: 509).*

Після проголошення УНР інший полонений М. Капельгородський у березні 1918 р. написав два вірші на честь Тараса Шевченка «У великі дні» та «У вінок Генієві».

Поезія полонених-українців, очевидно, не має особливої художньої цінності. Але вона пройнята великою повагою й любов'ю до Тараса Шевченка і є незаперечним доказом формування національної свідомості в українських солдатів з Наддніпрянської України та яскравим свідченням того, який вплив мала творча спадщина Т. Шевченка на цей нелегкий процес.

На особливу увагу заслуговує творчість полоненого австрійського табору в Фрайштадті під Віднем Олекси Кобця (справжнє прізвище було Варавва). Він народився у Каневі, і близькість Шевченкової

могили з дитинства мала вплив на формування його особистості. О. Кобець писав із полону листи додому українською мовою, які австрійська цензура передала в Союз визволення України. Таким чином полонений-поет став друкуватися у «Віснику Союзу визволення України».

У 1917 році «Вісник» випустив окремим виданням твір О. Кобця «В Тарасову ніч». Це п'єса на одну дію, де автор у символічній формі змальовує виборену незалежність України як здійснення віщих слів Т. Шевченка. Всі події у творі розгортаються на тлі високої могили із білим хрестом (Шевченкової могили в Каневі).

Драму «В Тарасову ніч» О. Кобця спершу було поставлено серед українських полонених в австрійському таборі. А згодом, 13 березня 1918 р., театр Миколи Садовського на Шевченківському вечорі у Києві показав власну виставу з однойменною назвою.

У драмі «Тарасова ніч» символічно відображена політична дійсність України під час Першої світової війни і вплив національних ідей Т. Шевченка на процес перетворення омосковчених солдат на свідомих українських вояків, які разом із січовими стрільцями вибирають незалежність України.

Проявом національної свідомості українських полонених царської армії було вже 1 березня 1918 р. відправлення на фронт до Києва 1-ого куреня українських козаків, сформованого з українських полонених фрайштадтського табору, коли молода Українська держава потребувала захисту від більшовицьких банд (Гаркуша, 1918: 191).

Символом Шевченківських думок та прагнень про незалежну та багату Україну стають зерна, які поет посіяв у душах та серцях українців і які повинні прорости. Про це пише О. Кобець у вірші «Тоді й тепер». Спершу поет згадує про важке життя Тараса Шевченка і про його думки-зерна, які впали на чужині в аральські піски і, здавалось, ніколи ті зерна не зійдуть. Але:

*Мінялися дні, проминали роки...
Доніс вітер зерна-думки,
Скупавши в Дніпрі їх, у хвилях, в сріблі,
Розсіяв по рідній землі.
Росли-розростались у душах-серцях,
Огнем запалали в борцях.
Не згине надармо, не згине зерно,
Коли тільки добре, правдиве воно! (Кобець, 1917: 171).*

Висновки

Отже, під час Першої світової війни національні ідеї Т. Шевченка мали великий вплив на формування свідомості українців – учасників воєнних подій, а також і на їхню творчість. До Шевченка звертались у своїх віршах, поемах та промовах січові стрільці, українські жовніри, які служили в австро-угорській армії, полонені-українці царської армії, а також представники інших національностей. Полум'яні слова національного поета підтримували й надихали борців і надалі на боротьбу за незалежність України.

Література

1. Гаркуша Д. (1918). Від'їзд першого куреня з фрайштадтського табору. *Вісник політики, літератури й життя*. Відень. Ч. 12. С.181.
2. Глобенко М. (1958). 1945 рік у творчості Шевченка. Записки *Наукового товариства імені Шевченка*. Том CLXVIII. Нью-Йорк–Париж–Мюнхен. С. 32–44.
3. Капельгородський М. (1918). Вірші. *Вісник політики, літератури й життя*. Відень. Ч. 10. С. 138.
4. Кобець О. (1917). В Тарасову ніч. *Вісник союзу визволення України*. Відень. Ч. 141. С. 162–164.
5. Кобець О. (1917). Тоді й тепер. *Вісник союзу визволення України*. Відень. Ч. 141. С. 170–171.
6. Кобзар (1915). Кобзар Т. Шевченка. *Вісник союзу визволення України*. Відень. Ч. 9–10. С. 22.
7. Крип'якевич І., Гнатевич Б. (1936). Історія українського війська. Львів.
8. Лепкий Б. (1915). Чим жива українська література. Відень, 1915.
9. Лозинський М. (1923). Галичина в світовій війні. Київ–Львів.
10. Маніфест. 1914). Маніфест Головної української ради. *ВСВУ*. Відень. Ч. 1. С. 1–2.
11. Мелень Т. (1915). Культ Шевченка. *Вісник Союзу визволення України*. Відень. Ч. 13–14.
12. Павлюк І. (1918). Полонені українці про заклик вступати в армію для оборони рідного краю. *Вісник політики, літератури й життя*. Відень. Ч. 12.
13. Погребенник Ф. (2000). Вільгельм Габсбург-Лотрінген (Василь Вишиваний) і Україна. *Besters-Dilger J., Moser M., Simonek S. Sprache und Literatur der Ukraine zwischen Ost und West. Мова та література України між сходом і заходом*. Wien. С. 71–79.
14. Привіт. (1915). Привіт Загальної української ради українським січовим стрільцям. *Вісник союзу визволення України*. Відень, 1915. Ч. 19–20. С. 23.

15. Ріпецький С. (1930). Українське Січове Стрілецтво. Визвольна ідея і збройний чин. Нью-Йорк: Червона Калина.
16. Струмок М. (1916). Тарасу Шевченкові. *Вісник союзу визволення України*. Відень. Ч. 110. С. 509.
17. «Тарасова ніч». (1918). «Тарасова ніч» О. Кобця на вечорі Шевченка в Києві. *Вісник політики, літератури й життя*. Відень. Ч. 15. С. 232.
18. Т. М. (1915). Шевченкове свято в Варпалянці. *Вісник союзу визволення України*. Відень. Ч. 19–20. С. 12–13.
19. Троцький М. (1917). Шевченко й війна. *Вісник союзу визволення України*. Відень. Ч. 141. С. 171.
20. Цегельський Л. (1916). Святочна промова на віденським концерті в честь Шевченка 6 травня 1916р. *Вісник союзу визволення України*. Відень. Ч. 98. С. 315–316.
21. Шевченків. (1915). Шевченків культ в Галичині й російська окупація. *Вісник союзу визволення України*. Відень. Ч. 33–34. С. 14–15.
22. Шевченко Т. (1966). Кобзар. Київ.
23. Шевченкове. (1918). свято в таборі полонених офіцерів-українців. *Вісник політики, літератури й життя*. Відень. Ч. 15. С. 225.
24. Шкрумеляк Ю. (1916). Пророк. *Вісник союзу визволення України*. Відень, 1916. Ч. 81–82. С. 174.

References

1. Harkusha, D. (1918). Vidizd pershoho kurenia z fraishtadtskoho taboru [Departure of the first ‘kurin’ from the Freistadt camp]. *Visnyk polityky, literatury y zhyttia*. Viden. Ch. 12. S.181. [in Ukrainian]
2. Hlobenko, M. (1958). 1945 rik u tvorchosti Shevchenka [The year 1945 in the works of Shevchenko]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*. Tom CLXVIII. Niu-York–Paryzh–Miunkhen. S. 32–44. [in Ukrainian]
3. Kapelhorodskiy, M. (1918). Virshi [Poems]. *Visnyk polityky, literatury y zhyttia*. Viden. Ch. 10. S. 138. [in Ukrainian]
4. Kobets, O. (1917). V Tarasovu nich [On Taras night]. *Visnyk soiuzu vyzvolennia Ukrainy*. Viden. Ch. 141. S. 162–164. [in Ukrainian]
5. Kobets, O. (1917). Todi y teper [Then and now]. *Visnyk soiuzu vyzvolennia Ukrainy*. Viden. Ch. 141. S. 170–171. [in Ukrainian]
6. Kobzar (1915). Kobzar T. Shevchenka [T. Shevchenko’s Kobzar]. *Visnyk soiuzu vyzvolennia Ukrainy*. Viden. Ch. 9–10. S. 22. [in Ukrainian]
7. Krypiakevych, I., Hnatevych B. (1936). *Istoriia ukrainskoho viiska* [History of the Ukrainian army]. Lviv. [in Ukrainian]
8. Lepkyi, B. (1915). *Chym zhyva ukrainska literatura?* [How is Ukrainian literature doing?]. Viden, 1915. [in Ukrainian]
9. Lozynskiy, M. (1923). *Halychyna v svitovii viini* [Galicia in the World war]. Kyiv–Lviv. [in Ukrainian]

10. Manifest. 1914). Manifest Holovnoi ukrainskoi rady [Manifesto of the Main Ukrainian Council]. *VSVU*. Viden. Ch. 1. S. 1–2. [in Ukrainian]
11. Melen, T. (1915). Kult Shevchenka [The cult of Shevchenko]. *Visnyk Soiuzu vyzvolennia Ukrainy*. Viden. Ch. 13–14. [in Ukrainian]
12. Pavliuk, I. (1918). Poloneni ukraintsi pro zaklyk vstupaty v armiiu dlia obo-rony ridnoho kraiu [Captive Ukrainians about the call to join the army to defend their homeland]. *Visnyk polityky, literatury y zhyttia*. Viden. Ch. 12. [in Ukrainian]
13. Pohrebennyk, F. (2000). Vilhelm Habsburh-Lotrinh (Vasyl Vyshyvanyi) i Ukraina [Wilhelm Habsburg-Lorraine (Vasyl Vyshyvanyi) and Ukraine]. *Besters-Dilger J., Moser M., Simonek S. Sprache und Literatur der Ukraine zwischen Ost und West. Mova ta literatura Ukrainy mizh skhodom i zak-hodom*. Wien. S. 71–79. [in Ukrainian]
14. Pryvit. (1915). Pryvit Zahalnoi ukrainskoi rady ukrainskym sichovym strilt-siam [Greetings of the General Ukrainian Council to the Ukrainian Sich Ri-flemen]. *Visnyk soiuzu vyzvolennia Ukrainy*. Viden, 1915. Ch. 19–20. S. 23. [in Ukrainian]
15. Ripetskyi, S. (1930). *Ukrainske Sichove Striletstvo. Vyzvolna ideia i zbroinyi chyn* [The Ukrainian Sich Riflemen. Liberation idea and armed action]. Niu-York: Chervona Kalyna. [in Ukrainian]
16. Strumok, M. (1916). Tarasu Shevchenkovi [To Taras Shevchenko]. *Visnyk soiuzu vyzvolennia Ukrainy*. Viden. Ch. 110. S. 509. [in Ukrainian]
17. «Tarasova nich». (1918). «Tarasova nich» O. Kobtsia na vechori Shevchen-ka v Kyievi [“Taras’ Night” by O. Kobets at Shevchenko evening in Kyiv]. *Visnyk polityky, literatury y zhyttia*. Viden. Ch. 15. S. 232. [in Ukrainian]
18. T. M. (1915). Shevchenkove sviato v Varpaliantsi [Shevchenko’s holiday in Varpalianka]. *Visnyk soiuzu vyzvolennia Ukrainy*. Viden. Ch. 19–20. S. 12–13. [in Ukrainian]
19. Trotskyi, M. (1917). Shevchenko i viina [Shevchenko and the war]. *Visnyk soiuzu vyzvolennia Ukrainy*. Viden. Ch. 141. S. 171. [in Ukrainian]
20. Tsehelskyi, L. (1916). Sviatochna promova na videnskim kontserti v chest Shevchenka 6 travnia 1916r [Festive speech at the Vienna concert in honour of Shevchenko on 6 May 1916.]. *Visnyk soiuzu vyzvolennia Ukrainy*. Viden. Ch. 98. S. 315–316. [in Ukrainian]
21. Shevchenkiv. (1915). Shevchenkiv kult v Halychyni i rosiiska okupatsiia [Shevchenko’s cult in Galicia and the Russian occupation]. *Visnyk soiuzu vyzvolennia Ukrainy*. Viden. Ch. 33–34. S. 14–15. [in Ukrainian]
22. Shevchenko, T. (1966). *Kobzar* [Kobzar]. Kyiv. [in Ukrainian]
23. Shevchenkove. (1918). Shevchenkove sviato v tabori polonenykh ofit-seriv-ukraintsiiv [Shevchenko’s holiday in the camp of captive Ukrainian offi-cers]. *Visnyk polityky, literatury y zhyttia*. Viden. Ch. 15. S. 225. [in Ukrainian]
24. Shkrumeliak, Yu. (1916). Prorok [Prophet]. *Visnyk soiuzu vyzvolennia Ukrainy*. Viden, 1916. Ch. 81–82. S. 174. [in Ukrainian]

Розділ V

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА XX ст.: АВТОР І ГЕРОЙ

УДК 821.161.2.09 (477-25) “192”

Раїса Мовчан

ORCID:0000-0002-9516-2509

КИЇВ – КУЛЬТУРНА СТОЛИЦЯ УКРАЇНИ 1920-х РОКІВ: ПОДІЇ, ЛЮДИ, ТЕКСТИ

У статті розглянуто історіософію культурологічного питання столичного статусу Києва в період національного відродження, суспільно-історичний контекст стародавнього Києва як репрезентанта культурної столиці України, утілення її державності в 1920-х роках. Крізь призму сучасного сприйняття тодішніх подій, історій людей проаналізовано особливості його літературно-мистецького ландшафту, зокрема літературного процесу, театрального й образотворчого мистецтва.

Ключові слова: культурна столиця, суспільно-історичний контекст, історична пам'ять, національне відродження, експеримент і традиція.

Raisa Movchan. KYIV AS A CULTURAL CAPITAL OF UKRAINE OF THE 1920s: EVENTS, PEOPLE AND TEXTS

This study is motivated by the need to expand the culturological component of the history of Ukrainian literature of the 1920s, focusing on one of the major artistic centres of that time, namely Kyiv. The aim of the research is to study the historiography of the issue of Kyiv's status as a capital during the period of the National Revival, social and historical context of Old Kyiv as an embodiment of the cultural capital of Ukraine, implementation of its statehood in the 1920s. The city literary and artistic landscape, including the literary process, theatrical and visual arts, is studied through the prism of modern reception of stories about people and cultural events of that time. Kyiv has its cultural history, a special way of development in

modern times, which was characterized by both European influences and by the tendency to preserve historical memory and traditions.

During the revolutionary and post-revolutionary years, Kyiv remained the stoic and historical capital of Ukraine; it accumulated main artistic ideas, stimulated their aesthetic modernization. All these facts are revealed by analyzing the contents of the magazines of the period under discussion, creative works and activities of artistic unions of Symbolists, Neoclassicists, Poputnyks (fellow travellers), formation and development of Futurism in Kyiv, creation of the avant-garde 'Young Theatre,' Les Kurbas' experimental 'Berezil', Mykhailo Boichuk's monumental painting school and the establishment of the Ukrainian Academy of Sciences (All-Ukraine Academy of Sciences) as the centre of Ukrainian science. Kyiv is associated with the names of M. Hrushevskiy, S. Yefremov, A. Krymskyi H. Narbut, P. Tychyna, M. Zerov, M. Rylskiy, P. Fylypovych, M. Drai-Khmara, O. Burhardt, M. Semenko, G. Shkurupii, V. Pidmohylnyush, M. Ivchenko, H. Kosynka and others. It has been shown on the concrete examples that in the 1920s Kyiv was an arena for important cultural events, which proves its status of the cultural capital of Ukraine.

Key words: cultural capital, social and historical context, historical memory, National Revival, experiment and tradition.

Вступ

Написання статті зумовлене необхідністю розширити культурологічну складову історії української літератури 1920-х років, урахувавши «географічні» (чи регіональні) чинники, зокрема зосередившись на одному з основних тодішніх мистецьких центрів – київському. Власне, «ідея регіонального дослідження» літературного процесу особливо цього періоду, враховуючи тодішній суспільно-історичний, мистецький контексти, має неабияку слушність.

Чи не вперше щодо української літератури ця ідея прозвучала в авторській історії української літератури XIX століття М. Петрова (Петров, 2008). Його «“географічну” точку погляду» підтримував М. Зеров, зокрема писав: вона «дає змогу охопити в одній схемі всі найголовніші з'явища т. зв. літературної історії – організацію гуртків, громадські об'єднання, розвиток журналістики, взаємовідносини письменника і читача», однак наголошував: це «потребує цілої низки корективів та додатків, особливо коли ми торкнемось основного предмета історико-літературних студій – зміни напрямків, еволюції літературних понять та художніх засобів» (Зеров, 2003: 13). Із переконанням, що історію української літератури необхідно розглядати у двох рівнобіжних напрямках (київському і харківському), і було створено

його «Нове українське письменство». «Місцеві літературні школи» (харківську, галицьку, київську) виокремлював Д. Чижевський (Чижевський, 1994). Подібні точки зору підхопили й розвинули на конкретному матеріалі чимало дослідників у ХХ столітті. Так, і Леонід Ушкалов безпосередньо дотримується її в есеї «Література галицька, слобідська та інші», у якому побіжно торкається і 1920-х років, хоча й без участі тодішнього і давнішого Києва (Ушкалов, 2011). Це додатково підтвердило намір розглянути київський літературно-мистецький ландшафт періоду національного відродження й центральну участь у ньому потенційної «духовної столиці України», головного «вічного міста» не лише для українців. Варто наголосити, що в цьому напрямку дуже результативно працює відомий сучасний історик Ігор Гирич (Гирич, 2011, 2017). Проте основну увагу він зосереджує поки що на давньому «українському Києві», а також періоду кінця ХІХ – початку ХХ століття, приділяючи 1920-м рокам лише невелику увагу.

Отож, мета статті – розглянути особливості історіографії питання столичного статусу Києва в період національного відродження; дослідити суспільно-історичний контекст стародавнього Києва як репрезентанта культурної столиці України, утілення її державності в 1920-х роках; крізь призму нинішнього сприйняття тодішніх культурних подій, історій людей, деяких текстів проаналізувати особливості його літературно-мистецького ландшафту, зокрема літературного процесу, театрального й образотворчого мистецтва.

Методи дослідження

Під час написання статті використано історико-літературні, культурологічні, постколоніальні підходи; контекстуальне поле засноване на матеріалах із історії України, історії українського мистецтва, літературного процесу 1920-х років. Застосовано критико-аналітичне осмислення дискурсивного статусу міста Києва як потенційної культурної столиці України.

Результати дослідження

У всі часи Київ, попри різні історичні, політичні обставини й маніпуляції, завжди вважався столицею України, єдиним, незмінним, об'єднувальним, енергетичним центром, навіть коли вона власне державою й не була. Це підтверджує, зокрема, історія української культури, мистецтва, літератури, особливо в період національного

відродження 1920-х років, названого спершу «червоним ренесансом», а згодом і «розстріляним відродженням». Адже тоді в Києві відбувалися всі основні політичні події й процеси, тоді це місто стало столицею УНР, упродовж наступного десятиліття символізувало українську державність, яку «жирила» його барокова козацька архітектура, давні собори й церкви, топоніміка вулиць і площ.

Так, у 1920-х роках Київ офіційною столицею не був, але залишався потенційною «духовною столицею України», де жила історична пам'ять, як і до 1919 р. (коли більшовиками цей статус було присвоєно пролетарському Харкову), її ментальним центром, головним акумулятором знакових для неї історико-політичних, а також і культурних подій. Це насамперед українська революція 1917–1921 рр., що відбувалася синхронно з жорсткою боротьбою різних сил за владу і яка в неоднозначних історичних обставинах усе ж започаткувала процеси національного державотворення, загального культурного піднесення й відродження, безпосередньо пов'язаних із масовим пробудженням самоусвідомлення народу, активізацією його історичної пам'яті. *Над Києвом – золотий гомін, // І голуби, і сонце! // Внизу – // Дніпро торкає струни...// Предки // Предки встали з могил* (Тичина, 1983: 82), – так образно передав ту всезагальну атмосферу П. Тичина в поемі «Золотий гомін», уперше надрукованій у «Літературно-науковому вістнику» (1917, № 68). Його в 1917–1919 рр. видавали в Києві, після чого «випуск» цього по-справжньому націоцентричного часопису було «припинено з наказу більшовицької влади» (Ясінський, 2000: VII), бо вона те всенародне піднесення намагалася зупинити вже у зародку.

Звернімося до передісторії (чи історіософії) питання.

Київ, ця стародавня столиця на початку XX століття й напередодні 1917-го року, тобто перед початком української революції, з одного боку, мала статус найбільшого провінційного міста Російської імперії, у якому переважала російська мова й російська культура, а з іншого – попри нечисленність етнічних українців і загалом свідомих українських сил, – утілювала притлумлену, пригнічену імперією «українську окремішність», національну ментальність і своєрідність. Про це уперто «промовляли» його тисячолітня історія, відновлена й зафіксована в багатьох києво-козацьких барокових архітектурних пам'ятках, мистецьких взірцях (фресках, вітражах соборів і церков), у його красномовних топонімах, також збережених майже до середини 1920-х років. А ще ця «українська окремішність» зберігалася в біографіях тих видатних українців, які віддавна народжувалися, зростали,

іноді творили, жили й навіть помирали тут (імперія зазвичай привласнювала українські таланти). І це відроджувалося в наступних поколіннях, постійно підживлювало колективну історичну пам'ять.

Характерний запис знайдемо у спогадах С. Єфремова з часів його життя семінариста в Києві, після відвідання Печерської Лаври: «Тут лежать люде, про реальне існування яких якось забувалося, життя яких немов казкою сталося. І от тепер я, жива собі й маленька людина, ходжу тими самими стежками й торкаюсь речей, що слугували тим давнім легендарним людям. Щось через величезні простори часу єднає нас, зв'язує, мов крайні кільця в одному ланцюзі, далекі вони один від одного і разом єдину складають цілість. Що ж це таке? — З таким питанням кидав я перший раз київські печери, але відповідь на це питання прийшла вже геть-геть пізніше» (Єфремов, 2002: 233). С. Єфремову в молоді літа пощастило познайомитися зі «знаменитими киянами»; особливої уваги заслуговує його коментар у спогадах. Зокрема, з О. Кониським, «ідеологом культурної окремішності українців» (Гирич, 2017: 75), який мав запас «невичерпної енергії» і був «трудолюбом» (Єфремов, 2003: 135); із видатним істориком В. Антоновичем, який «зберіг себе в найлютіші часи гніву й реакції, не жертвуючи своїми переконаннями» (Єфремов, 2003: 136); обидва «вміли йти за віком і ловили його потреби, міняючи й методи своєї роботи» (Єфремов, 2003: 137); з відомим київським прозаїком І. Нечуєм-Левицьким, який «був чи не єдиним українським письменником, який переходив через цензуру й не ховався за псевдонімами або ховався рідко» (Єфремов, 2003: 130). Ці характеристики С. Єфремова дуже красномовні.

Сучасний науковець І. Гирич, багаторічний дослідник історичної спадщини М. Грушевського (вчителями якого також були В. Антонович, О. Кониський), звернув увагу на його акцент на «київському питанні» в українській історії. Він наголошує, що на початку ХХ ст. видатному вченому «вдалося закріпити у свідомості російської культурної еліти думку про належність Києва українській історії» (Гирич, 2011: 73), за що невдовзі поплатиться життям. Навіть більше: у 1920-х роках «саме діяльність Михайла Сергійовича у вирішальний спосіб вплинула на зміну національного обличчя Києва, на перетворення Києва з третьої “столиці Росії” на першу столицю модерної України» (Гирич, 2017: 80–81). Так само, як і науково-освітня, культурницька діяльність багатьох інших представників «нової генерації» українських учених (С. Єфремова, А. Кримського, В. Дорошенка та ін.), які посутньо впливали на формування національної політики у сфері культури.

Розглядаючи тему українського Києва кінця XIX – початку XX століть, І. Гирич звертає увагу на «кілька трансформацій» української національної ідеї в XIX столітті: «період київського універсалізму» (від «заснування міста» до 1830–1840 рр.), коли Київ вважали «духовною столицею усього російського світу»); другий етап (1846/1848 – кінець 1880-х) пов’язаний із українським визвольним рухом; третій (1890-ті), коли українська еліта «відмовляється від ідеї київського універсалізму», а Київ сприймається вже «головою і серцем» саме України (Гирич, 2011: 78–79). Варто нагадати, що такі ідеологи українського націоналізму, як Дмитро Донцов та Юрій Липа, порушували ці питання, додаючи нових штрихів до розуміння ролі і значення Києва у вітчизняній та світовій культурних історіях. Подібні ідеї важливі для розуміння його культурного статусу, як і суспільно-політичної ситуації в 1920-х роках.

Так, Д. Донцов, як і М. Грушевський, називав Київ «нашим Вічним містом», наголошував на його містичності, «велетенському впливові, культурному й релігійному, на всю Слов’янщину» (Донцов, 2010: 383). Також акцентував на необхідності повернення у «свідомість живучих поколінь», тобто сучасників, його значення «як міста-світоча, міста-маяка, культурно-політичного смолоскипу, що вказував Україні її історичний шлях» (Донцов, 2010: 383).

Водночас Ю. Липа зауважував історичну універсальність Києва – як «Вічного міста», що постала на його особливий виразний окремішності – як основі, поєднаний із численними впливами чужих культур (Липа, 2004: 290). Уважно оглядаючи тисячолітню історію, він аналізує його розквіти й занепади у взаємопов’язаному культуротворчому обумовленні, яке зазнавали в давнину й найбільші європейські міста. Також Ю. Липа виокремлює людський фактор як вияв первісної ідентичності українців, *«одвічно і довічно вільних»* (Липа, 2004: 296), що й визначало *«характер будівничих Вічного Міста»* (Липа, 204: 291). Зокрема пише: *«І це претишне і глибоке почуття свободи, волі – лежить в глибині духовості Києва, Вічного Міста, лежить в глибині його великої культури. Тільки при таких відчужанні світу можна накладати на себе найбільші обов’язки, ставити завдання матеріальні і духові, творити і здобувати»* (Липа, 2004: 296). Тому й бачить у його пізнішому занепаді як *«Вічного Міста найважливіше – це заламання духовості його еліти. Не воєнні невдачі, не пожежі складів і церков, – лише занепад духа»* (Липа, 2004: 300), насамперед *«духа володарів, будівничих, законодавців»* (Липа, 204: 305). Однак завершує свій есей оптимістично (написаний у 1938 р., коли «бій за українську літературу»,

власне, було програно): якщо zostались тут *«земля і люди»*, то знову може зродитись той войовничий, непоборний дух і *«проявить себе»* (Липа, 2004: 305). Тобто Ю. Липа *«київську ідею»*, сформовану й випробовану упродовж попередніх століть, пов'язує з національною, особливо акцентуючи на *«духовости еліти»* як найважливішому факторі й рушієві процесів націєтворення й державотворення.

Отже, чи не тому такою гарячою, жорстокою й вирішальною була боротьба різних політичних сил за столицю під час української революції? Як писав С. Єфремов у березні 1918 року, аналізуючи *«дійння»* й наслідки *«принесеної з півночі»* влади та її відступ із Києва, *«...більшовицькі ватажки розуміли, що без Києва їм не стати твердо на своєму становищі. Не досить було повоювати Україну – треба було здушити її серце, треба було вицідити з його живу, гарячу кров, що розносила інше життя, ніж те, що уявлялося в хоробливій фантазії самодержцям зі Смольного. Жодне місто на Україні не дорівнювало з цього погляду Києву, жодне не могло грати ролю голови на Україні, і маючи в руках чи то Харків, чи Катеринослав, чи Полтаву – більшовики все-таки не мали України. Щоб запанувати на Україні, треба було здобути Київ»* (Єфремов, 1993: 123). Спершу здобути, окупувати, а невдовзі й позбавити його офіційного столичного статусу. Усі найважливіші державні установи, більшість культурних закладів, найбільших видавництв тощо відтепер знаходилися в індустріальному Харкові. Мистецьке, літературне життя у 1920–1934 рр. роках по-справжньому вирувало там – гучно, широко, з революційним пафосом переможців, упевненістю в майбутньому, з великими правами й можливостями очільників і виконавців – як і належало столиці молодій УСРР.

Та статус історичного Києва як культурної столиці України у нього неможливо було відібрати. Місто, попри все, у 1920-х роках поступово *«українізувалося»*. Цьому сприяло чимало факторів, насамперед націоцентричний характер багатьох ініціатив київських культуртрегерів. Як зазначає дослідник, *«революція 1917–1921 рр. внесла розстановку сил на мовно-національному фронті. Національне відродження мало значну генетичну силу. У часи постійних війн і руїни в Києві відкрилося десятки нових видавництв і книгарень»* (Гирич, 2017: 111). Отже, чимало національно значимих культурних подій, зокрема заснування нових інституцій і закладів, безпосередньо пов'язаних із тодішніми державотворчими процесами, у Києві вже відбулося, ще до офіційного оголошення радянською владою в 1923 р. політики *«коренізації»* (*«українізації»*) – як своєрідної ширми в розв'язанні *«національного питання»* і як *«безболісний»*

спосіб це питання контролювати. Хоча роль «українізації» не можна й недооцінювати, як і поповнення Києва вихідцями з українських сіл, які В. Підмогильний у своєму відомому романі означив «свіжою кров'ю міста», зокрема й «вічного міста». Отже, якщо за переписом населення 1920 р., у ньому проживало всього 14, 31 % українців, росіян – 46, 58 %, євреїв – 31, 94 %, то в 1923 р. із 419 тис. населення українців уже було майже 25%, росіян – більше 34%, євреїв – майже 27% (Справочная книга, 2009: 64).

За роки правління Центральної ради УНР, Гетьманату «Українська держава», Директорії, попри воєнні дії й економічну розруху, постійні зміни влади, Київ стоїчно виконував роль столиці України, зокрема й культурної.

Гетьман Павло Скоропадський усього за сім місяців правління виявився неабияким культурником, прибічником української освіти – усі наміри й починання Центральної ради у цих напрямках було продовжено й навіть активізовано. Через відсутність кваліфікованих кадрів, його уряд складався з представників різних ідеологічних переконань. Проте до врядування було залучено таких відомих діячів української культури, як І. Стешенко, С. Русова, О. Лотоцький, Л. Старицька-Черняхівська та ін., яким часом вдавалося таки переважити антидержавні, недемократичні елементи.

Так, було зроблено рішучі спроби українізувати державний апарат, середню школу (з'явилося 150 українських гімназій; перша українська середня школа в Києві – ще 1917 р.). Міністерство народної освіти реформовано в Міністерство освіти та мистецтва, при ньому утворили Головне управління у справах мистецтва й національної культури. Видавництва отримали державне фінансування на підручники, що сприяло їх активізації, зокрема «Криниці», «Української школи», «Вернігори», «Часу», «Друкаря» та ін. Було утворено одне з найбільших кооперативних видавництв «Книгоспілка» (їх було вже до 51).

За часів же Гетьманату і Центральної Ради всього було створено 90 різних видавничих установ. У 1918 р. з'явилося 1084 назв нових книг (1917 р. їх було 747, 1919 – 665). По всій Україні було відкрито книгарні. Тобто можна говорити про певні здобутки в освітній та книговидавничій галузях. Тодішній міністр освіти УНР І. Огієнко видав низку розпоряджень про українізацію шкіл, відкриття нових гімназій, налагодження видання підручників. Найважливіше, що український уряд за першої ж можливості надавав видавництвам позики, субсидії. У січні 1919 р. засновано Міністерство преси і пропаганди з метою підвищення національно-культурної та

політичної свідомості через друковану продукцію. У Києві утворено спеціальну державну установу – Головну книжкову палату, яка мала б реєструвати всі книжкові видання, часописи тощо.

За національних урядів розвивалась і українська преса. Українською виходили «Вісті Київського губвиконкому», «Вісті Української Центральної Ради», «Вісник генерального секретаріату УНР», газети «Нова Рада», «Робітничка газета», «Народна воля», журнали «Україна», «Театральні вісті», «Стерно», «Каменярь», «Юнак», «Жіночий вісник», «Українська військова справа» тощо. У 1917–1919 рр. у Києві під егідою М. Грушевського було відновлено перший всеукраїнський літературно-науковий, громадсько-політичний часопис «Літературно-науковий вісник».

Першим бібліографічно-критичним періодичним «літописом українського письменства», яке видавало товариство «Час» у Києві, став журнал «Книгар» (серпень 1917 – березень 1920). Його першим редактором і фундатором був громадський діяч, письменник, видавець, член Центральної Ради Василь Королів-Старий. За його редакцією (до 1919 р.) вийшло друком 18 чисел журналу. Наступні 13 редагував М. Зеров. За неповні три роки в ньому зареєстровано 1232 українських видань, на 1173 із яких уміщено анотації та рецензії. Зауважмо, що за часів ідеологічної боротьби цей київський часопис став незалежною трибуною для української інтелігенції, своєрідною енциклопедією тодішнього культурницького, духовного життя України й зарубіжного світу.

Стародавній Київ перетворювався на справжній культурно-освітній і науковий центр нової України. Так, за Гетьманату тут було засновано Державний український університет (паралельно з Українським університетом у Кам'янці-Подільському), Національну галерею мистецтв, Український історичний музей, Українську національну бібліотеку, Українську державну капелу, Державний симфонічний оркестр, Український театр драми та опери, Державний український архів, Державну археографічну комісію. П. Скоропадський також намагався домогтися автокефалії для Української Православної Церкви (в лютому 1917 було утворено Всеукраїнську Церковну Раду).

У листопаді 1918 р. у Києві засновано Українську академію наук (у 1921–1936 рр. – ВУАН), яка стала для науково-творчої національної еліти «всеоб'єднуючим осередком Києва» (Полонська-Василенко, 2011: 324). У 1918–1921 рр. її очолював В. Вернадський, неодмінним секретарем був А. Кримський; першими ж академіками: Д. Багалій, М. Петров, М. Кашенко, В. Косинський, О. Левицький,

М. Петров, С. Смаль-Стоцький, Ф. Тарановський, С. Тимошенко, М. Туган-Барановський, П. Тутковський. Згодом академіками стали: М. Василенко, С. Єфремов, М. Грушевський, М. Сумцов, В. Перетц, А. Лобода, В. Гнатюк. Спершу вона складалася з історико-філологічного (як провідного), фізико-математичного, соціально-економічного відділів, але вся наукова діяльність провадилася в спеціальних комісіях, інститутах, які очолювали академіки, кабінетах тощо. Загалом у 1920-х роках (до початку репресій у 1929 р.) ВУАН утілювала автономний розвиток різних галузей національної науки. Хоча вся розмаїта діяльність установи, зокрема її гуманітарних ланок (пов'язаних з історією України, історією мистецтва, археологією, українською мовою, біографістикою тощо), особливо в роки пореволюційної розрухи, а також і в радянський час, трималася на ентузіазмі наукових працівників, як штатних, так і позаштатних. Їх «об'єднувало прагнення працювати для своєї української культури, об'єднувало те піднесення, яке спричинило справжній ренесанс української науки» (Полонська-Василенко, 2011: 327).

Лише один із показових фактів. У 1923–1930 рр. Інститутом української наукової мови було підготовлено й видано 20 томів українських термінологічних словників. Хоча за радянської влади, як згадує Н. Полонська-Василенко, «кількість штатних наукових співробітників, які діставали щомісяця платню, советський уряд постійно скорочував: так у 1921 р. в Академії було 606 штатних співробітників; у 1924 р. залишилося 60 штатних співробітників, а осінь 1924 р. принесла нове скорочення» (Полонська-Василенко, 2011: 324). Крім того, більшовицька влада розцінювала ВУАН як небезпечний осередок «ворогів народу», що засвідчив політичний процес «Центр Дій» у Києві 1923–1924 рр., коли було заарештовано понад 100 професорів, наукових співробітників. Апофеозом же більшовицького «розгрому» ВУАН, тобто перетворення її «на радянську установу», знищення авторитету визначних академіків С. Єфремова, А. Кримського, М. Грушевського в Києві й М. Слабченка в Одесі стали 1928–1929 рр., у квітні 1930 р. – показовий процес СВУ в столичному Харкові (Полонська-Василенко, 2011: 434). Серед 45 обвинувачених у справі СВУ проходили в основному кияни, крім С. Єфремова, письменники Л. Старицька-Черняхівська, А. Ніковський, М. Івченко, М. Прохорова, багато професорів, наукових працівників ВУАН. Загалом влада вважала, що саме в Києві знаходиться центр СВУ (Митці на прицілі, 2018: 281), а ВУАН розглядала як «базу» організаційної антирадянської діяльності СВУ (Із доповідної, 2009: 536).

Серед «молодшої генерації науковців» ВУАН були й такі київські письменники, як М. Могилянський, В. Домонтович, М. Зеров, П. Филипович. Два останні, а також М. Драй-Хмара, М. Рильський, О. Бургардт викладали в тодішніх київських вишах, гімназіях, тобто були досить освіченими, знали по кілька іноземних мов. Після перенесення столиці до Харкова в Києві також залишалися Є. Плужник, Г. Косинка, В. Підмогильний, М. Івченко, Т. Осьмачка, Б. Антоненко-Давидович, М. Бажан, К. Поліщук та чимало інших. До 1923 р. тут жив і П. Тичина. Його збірка «Соняшні кларнети» (1918), що справила величезний вплив на тодішніх молодих письменників, народилася в атмосфері бурхливих подій революційної столиці, водночас під знаком історичної пам'яті.

Це була потенційно потужна когорта самодостатніх українських митців, своєрідних «духовних аристократів», для яких у самоусвідомленні й письменницькому самовираженні важливу роль відігравали насамперед історична пам'ять, національна та світова мистецькі традиції, освіченість, культурна розвиненість, а звідси – прагнення високої якості художнього письма. Такими ідеями вони керувалися у своїх пошуках, прагненні оновити українську літературу. Тому не дивно, що саме в історичному Києві з'явилася елітна група неокласиків, як спадкоємців культурологічного гуртка «Наше минуле» (1918–1919) Г. Нарбута і його продовження в нових умовах. Їхні естетичні ідеї, принципи пов'язані з панівною тут атмосферою освіченості й науки, філософічної поміркованості, а також і культом індивідуальної творчості.

У першій половині 1920-х років українські митці були ще відносно вільними у своєму естетичному виборі й у тематичних, стилістичних пошуках, виборі місця в літературному процесі, тому дуже неохоче погоджувалися на ідеологічні об'єднання. Насамперед це характеризувало тодішній Київ, на відміну від столичного Харкова. Саме тому тут з'явилися оригінальні, власне мистецькі угруповання: символістські «Біла студія» (1918) і «Музагет» (1919), пошукові «Гроно» (1920) і «Аспис» (1923) – як перехідні до елітних «київських неокласиків» і попутницьких «Ланка» (1924), МАРС (1926). Про ці київські угруповання детальніше розглянуто у моїй статті (Мовчан, 2016).

Крім того, мистецький Київ 1910-1920-х років лишався потенційно сприятливим до постійного оновлення й розвитку, творчого засвоєння західних впливів, а відтак – і до авангардних експериментів – це засвідчило чимало тодішніх подій. Так, саме в Києві спершу

проявили себе М. Семенко, Гео Шкурупій, ці лідери українського футуризму, створюючи тут свої об'єднання, готуючи й видаючи авангардні часописи, виголошуючи радикальні маніфести й декларації (Мовчан, 2016: 38-40). Отож, до 1924 р. центр футуристичного руху в Україні знаходився таки в Києві, тут «тіло української культури, що, здавалося, мало стійкий імунітет», було уражене «бацилами» футуризму (Ільницький, 2003: 78). Це був період його становлення й водночас органічного для української культури проявлення насамперед через вільну мистецьку гру естетикою слова, на відміну від періоду харківської «Нової генерації», для якої важливим було «знаряддя агітації й пропаганди». Адже в Києві футуризм було закорінене в національну традицію, словами І. Еренбурга, київські футуристи все ж «мали пера, а не ломи» (Еренбург, 1961: 449).

Особливого розвитку в Києві першої половини 1920-х років знало театральне мистецтво, пов'язане із діяльністю Леся Курбаса. За Гетьманату тут працювали українські театри: Другий міський театр (очолював М. Садовський), Державний народний театр (П. Саксаганський), Державний драматичний театр (Б. Кржевецький), Драматичний театр Соловцова, що вже було кроком уперед. Однак радикальне оновлення могло з'явитися лише на модерній основі.

Упродовж революційних років (вересень 1917 – квітень 1919) тут уже діяв новаторський «Молодий театр», заснований Лесем Курбасом. Вихований на тодішньому європейському мистецтві (закінчив Віденський університет, навчався в драматичній школі при Віденській консерваторії) 1916 р. він організував студію, залучаючи до неї учнів драматичної школи імені М. Лисенка. Наступного року на її основі він і утворив «Молодий театр». Відтоді починаються сміливі пошуки шляхів модернізації українського театального мистецтва, пов'язані з рішучою відмовою від етнографічно-реалістичного театру, російських взірців, мелодраматичних постановок. До роботи в ньому Курбас залучає художників братів Бойчуків, А. Петрицького, Г. Нарбута, Р. Лисовського, А. Екстер, В. Татліна, поетів М. Семенка, П. Филиповича, М. Рильського, П. Тичину, М. Терещенка, Гео Шкурупія та ін. Показово, що перший театральний сезон було відкрито п'єсою «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка. 1919 р. «Молодий театр» об'єднали з Державним драматичним театром ім. Т. Шевченка. Однак у ті непрості революційні роки його труппа встигла побувати на гастролях в Одесі, поставити п'єси Софокла, Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олеся та ін., в артистичному кабаре організувати поетичний вечір, присвячений П. Тичині, вечір

пам'яті Т. Шевченка, інсценізуючи його твори. У 1920-1922 рр. Леся Курбас очолював ним же створений Кийдрамте, який гастроллював Київщиною.

Однак культурно-мистецьке життя Києва після 1922 р. знову змінилося, почало набирати по-справжньому нових обрисів – тут було утворено Мистецьке об'єднання «Березіль». Вистави Леся Курбаса засновувалися на класичній традиції, водночас були сміливим творчим експериментом режисера, що загалом впливало на модернізацію всього українського театрального мистецтва – Курбас «воскрешав цілу театральну культуру, придушувану з XVIII сторіччя, і водночас творив нову культуру для нових часів» (Макарик, 2010: 87). Тут було поставлено дуже різні спектаклі («Жовтень», «Рур», «Газ», «Джиммі Хіггінс», «Гайдамаки», «Макбет» та ін.), але ці риси їх об'єднували. Важливо, як зазначав Ю. Шевельов (а він був і відданим театралом), що під час українізації «російські театри, включно з оперою, були фактично витіснені з України. Театральні приміщення в центральних ділянках міст перейшли тепер до українських труп, які в минулому здебільше тулилися по околицях» (Шевельов, 1983: 45). Очевидно, модерний європейський театр «Березіль» був «гідний» подальшого, столичного розмаху – 1926 р. за ініціативи М. Скрипника влада оголосила про його «реорганізацію» в Центральний театр республіки і перенесла до Харкова з постійним місцем перебування. Звісно, це додало йому нового подиху, інших можливостей, особливо з п'єсами М. Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло» і «Маклена Гра-са»). Здійснюючи їх постановку, режисер, власне, створював міську культуру нової, модерної України, що було дуже важливим. Але без театрального Києва Курбаса, цієї «колиски нового театру» (Макарик, 2010: 53), не було б і харківського «Березоля».

Саме в Києві розпочалася творча театральна співпраця Леся Курбаса з такими талановитими художниками, як А. Петрицький, М. Бойчук, В. Меллер. У 1920-х роках тут загалом активно розвивалося образотворче мистецтво, центром якого спершу стала Українська Академія Мистецтв, заснована Центральною Радою наприкінці 1917 р. за ініціативи М. Грушевського й Д. Антоновича. Її академіками-фундаторами стали такі видатні художники, як М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук, В. Кричевський, Ф. Кричевський, А. Маневич, О. Мурашко, Г. Нарбут. Академія проіснувала до 1922 р., коли радянською владою її було перетворено на Київський Інститут пластичних мистецтв, який 1924-го об'єднали з архітектурним інститутом – так на її основі постав Київський художній інститут. Показовий факт:

на замовлення урядів УНР, Гетьманату Г. Нарбут зробив художнє оформлення перших українських банкнот, поштових марок, різних державних офіційних паперів, був автором українського державного герба, печатки, ескізів військових строїв тощо.

Також Київ став колискою й національного модерністського феномену – явища «бойчукізму». 1925 р. з'явилася АРМУ (Асоціація Революційного Мистецтва України), насправді це було об'єднання послідовників Михайла Бойчука, учнів його школи монументального живопису (Т. Бойчук, О. Павленко, І. Падалка, В. Седляр, І. Врона, С. Налепинська-Бойчук, О. Довгаль, В. Єрмилов та ін.). Бойчукісти відроджували новітнє українське мистецтво на традиціях Візантії, Київської Русі. Вони репрезентували його національну своєрідність на виставках у Москві, Флоренції, Брюсселі, Венеції, Амстердамі. Однак М. Бойчука розстріляли разом із його учнями І. Падалкою і В. Седлярем у Києві. Так «з історії української культури було викреслено одну з найяскравіших сторінок – новітню школу національного монументального живопису. Вона розділила долю нового українського театру, нової української літератури, української архітектури, української інтелігенції, українського селянства» (Ковальська, 2006: 56).

Висновки

Отже, у 1920-х роках Київ як культурна столиця України, із одного боку, сповідував традицію, шанував історію, бо сам її втілював, науку, духовний аристократизм, індивідуальність, свободу творчості, а з іншого – давав поштовх багатьом науковим, культурницьким, мистецьким рухам, явищам, подіям, був первісним джерелом чи не всіх нових ідей і починань. Із новою пристрасстю він повернувся до самого себе, до української ідеї, оснований на самодостатності й свободі, а також до її усвідомлення й ствердження в новому часі. Після 1919 р. Харків неминуче мусив підхопити цю естафету. А чи підхопив? І як, у який спосіб, із якими наслідками? Ці питання закономірні, бо шляхи і методи, якими користувалися тодішні культуртрегери в Києві і Харкові, усе ж відрізняються. Чому? Можливо одна з причин у тому, що Київ був ще й потенційною історичною столицею, у несприятливих умовах більшовицької влади зумів цей свій статус зберегти, індустріальний же, пролетарський Харків у подібних умовах мусив столичний статус виборювати, постійно підтверджувати – і заради того він ішов шляхом значного компромісу з радянською владою.

Література

1. Гирич І. (2011). Київ в українській історії: Києвознавчі статті. Київ: Смолоскип.
2. Гирич І. (2017). Український Київ кінця XIX – початку XX ст.: культурологічний есей. Київ: Пенмен.
3. Донцов Д. (2010). На Старокиївський шлях! *Літературна есеїстика*. Дрогобич: ВФ «Відродження». С. 383–402.
4. Єфремов С. (1993). Підрахунки. *За рік 1912-й. Під обухом. Більшовики в Києві*. Київ: Орій. С. 122–133.
5. Єфремов С. (2002). Про дні минулі. *Молода нація*. № 2 (23). С. 174–282.
6. Єфремов С. (2003). Про дні минулі. *Молода нація*. № 2 (27). С. 126–169.
7. Зеров М. (2003). Нове українське письменство. *Українське письменство*. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи». С. 6–105.
8. Із доповідної (2009). Із доповідної записки голові ДПУ УСРР В. А. Балицькому. *Україна: антологія пам'яток державотворення, X–XX ст.: у 10 т. Т. 8: Розстріляне відродження України (1920–1930) / упор., передм. та прим. Р. Мовчан*. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи». С. 534–539.
9. Ільницький О. (2003). Український футуризм (1914–1930). / пер. з англ. Р. Тхорук. Львів: Літопис.
10. Ковальська Л. (2006). Михайло Бойчук – учитель і митець. *Український модернізм 1910–1930: Альбом*. Хмельницький: Галерея. С. 46–57.
11. Липа Ю. (2004). Київ, вічне місто. *Бій за українську літературу*. Київ: Дніпро. С. 288–305.
12. Макарик І. (2010). Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років. / авториз. пер. з англ. М. Климчука. Київ: Ніка-Центр.
13. Митці (2018). Митці на прицілі. Григорій Косинка. Харків: Фоліо.
14. Мовчан Р. (2016). Літературно-мистецьке життя Києва першої половини 1920-х років. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту)*. Зб. наук. праць. Вип. 20. Дніпро: Ліра. С. 34–44.
15. Петров М. (2008). Очерки истории украинской литературы XIX столетия. Київ: ВПЦ «Київський університет».
16. Полонська-Василенко Н. (2011). Спогади. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія».
17. Справочная. (2009). Справочная книга «ВЕСЬ КИЕВ» на 1926 год. Киев: Из-во Киевского Окркома КП(б)У. *Духовна спадщина України*. III. CD-диск. Видавництво «Варто».
18. Тичина П. (1983). Золотий го́мін. *Зібрання творів: У 12 т. Т. 1: Поезії: 1906–1934*. / упор., прим. О. І. Кудіна. Київ: Наукова думка. С. 82–86.

19. Ушкалов Л. (2011). Література галицька, слобідська та інші. *Ушкалов Л. Від бароко до постмодерну: есеї*. Київ: Грані-Т. С. 484–510.
20. Чижевський Д. (1994). Історія української ітератури (від початків до доби реалізму) Тернопіль: МПП «Презент», ТОВ «Феміна».
21. Шевельов Ю. (1983). Українізація: радянська політика 1925–1932 років. *Сучасність*. Ч. 5. С. 36–57.
22. Эренбург И. (1961). Люди, годы, жизнь. Кн. 1,2. Москва: Сов. Писатель.
23. Ясінський Б. (2000). Літературно-науковий вістник. Показчик змісту. Том 1–109 (189–1932). Київ: Смолоскип.

References

1. Hyrych I. (2011). *Kyiv v ukrainskii istorii: Kyievoznavchi statii*. [Kyiv in Ukrainian history: Kyiv studies]. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]
2. Hyrych I. (2017). *Ukrainskyi Kyiv kintsia XIX – pochatku XX st.: kultur-olohichni esei* [Ukrainian Kyiv of the late 19th – the early 20th centuries: A cultural essay]. Kyiv: Penmen. [in Ukrainian]
3. Dontsov D. (2010). Na Starokyivskiy shliakh! [On the Old Kyiv way!]. *Literaturna eseistyka*. Drohobych: VF «Vidrozhennia». S. 383–402. [in Ukrainian]
4. Yefremov S. (1993). Pidrakhunky [Calculations]. *Za rik 1912-y. Pid obukhom. Bilshovyky v Kyievi*. Kyiv: Orii. S. 122–133. [in Ukrainian]
5. Yefremov S. (2002). Pro dni mynuli [About the past days]. *Moloda natsiia*. № 2 (23). S. 174–282. [in Ukrainian]
6. Yefremov S. (2003). Pro dni mynuli [About the past days]. *Moloda natsiia*. № 2 (27). S. 126–169. [in Ukrainian]
7. Zerov M. (2003). Nove ukrainske pysmenstvo [New Ukrainian literature]. *Ukrainske pysmenstvo*. Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy». S. 6–105. [in Ukrainian]
8. Iz dopovidnoi (2009). Iz dopovidnoi zapysky holovi DPU USRR V. A. Balytskomu [From a report to the head of the DPU of the USSR V. A. Balytsky]. *Ukraina: antolohiia pamiatok derzhavotvorennia, X–XX st.: u 10 t. T. 8: Rozstriliane vidrozhennia Ukrainy (1920–1930) / upor., peredm. ta prym. R. Movchan*. Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy». S. 534–539. [in Ukrainian]
9. Ilnytskyi O. (2003). *Ukrainskyi futurizm (1914–1930)* [Ukrainian Futurism (1914–1930)]. / per. z anhl. R. Tkhoruk. Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
10. Kovalska L. (2006). Mykhailo Boichuk – uchytel i mytets [Mykhailo Boychuk as a teacher and artist]. *Ukrainskyi modernizm 1910–1930: Albom. Khmelnytskyi: Halereia*. S. 46–57.
11. Lypa Yu. (2004). Kyiv, vichne misto [Kyiv, the Eternal city]. *Bii za ukrain-sku literaturu*. Kyiv: Dnipro. S. 288–305. [in Ukrainian]

12. Makaryk I. (2010). *Peretvorennia Shekspira: Les Kurbas, ukrainskyi modernizm iadianska kulturna polityka 1920-kh rokiv* [Shakespeare's Transformation: Les Kurbas, Ukrainian Modernism and Soviet Cultural Policy in the 1920s]. / avtoryz. per. z anhl. M. Klymchuka. Kyiv: Nika-Tsentr. [in Ukrainian]
13. Myttsi (2018). *Myttsi na prytsili. Hryhorii Kosynka* [Artists at gunpoint. Hryhorii Kosynka]. Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
14. Movchan R. (2016). Literaturno-mystetske zhyttia Kyieva pershoi polovyny 1920-kh rokiv [Literary and artistic life of Kyiv in the first half of the 1920s]. *Tainy khudozhnogo tekstu (do problemy poetyky khudozhnogo tekstu)*. Zb. nauk. prats. Vyp. 20. Dnipro: Lira. S. 34–44. [in Ukrainian]
15. Petrov M. (2008). *Ocherki istorii ukrainskoi literatury XIX stoletia* [Essays on the history of Ukrainian literature of the 19th century]. Kyiv: VPTs «Kyivskyi universytet».
16. Polonska-Vasilenko N. (2011). *Spohady* [Memoirs]. Kyiv: VD «Kyievo-Mohylianska akademii». [in Ukrainian]
17. Spravochnaia. (2009). Spravochnaia kniga “VES KIEV” na 1926 god [Reference book "ALL KYIV" for 1926]. Kiev: Izd-vo Kievskogo Okrkoma KP(b)U. *Dukhovna spadshchyna Ukrainy*. III. CD-dysk. Vydavnytstvo «Varto». [in Russian]
18. Tychyna P. (1983). Zoloty homin [The Golden Resonance]. *Zibrannia tvoriv: U 12 t. T. 1: Poezii: 1906–1934*. / upor., prym. O. I. Kudina. Kyiv: Naukova dumka. S. 82–86. [in Ukrainian]
19. Ushkalov L. (2011). Literatura halytska, slobidska ta inshi [Literature in Halychyna (Galicia), Slobozhanshchyna (Sloboda Ukraine) and other regions]. *Ushkalov L. Vid baroko do postmodernu: esei*. Kyiv: Hrani-T. S. 484–510. [in Ukrainian]
20. Chyzhevskyi D. (1994). *Istoriia ukrainskoi iteratury (vid pochatkiv do doby realizmu)* [History of Ukrainian literature (from the beginnings to the Age of Realism)]. Ternopil: MPP «Prezent», TOV «Femina». [in Ukrainian]
21. Shevelov Yu. (1983). *Ukrainizatsiia: radianska polityka 1925–1932 rokiv* [Ukrainization: the Soviet policy of 1925–1932]. Suchasnist. Ch. 5. S. 36–57. [in Ukrainian]
22. Erenburg I. (1961). *Liudi, gody, zhizn* [People, years and life]. Kn. 1, 2. Moskva: Sov. Pisatel. [in Russian]
23. Iasinskyi B. (2000). *Literaturno-naukovyi vistnyk. Pokazhchyk zmistu. Tom 1–109 (189–1932)* [Literary and Scientific Bulletin. Table of contents. Volume 1–109 (189–1932)]. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]

УДК 81-115;8.0067.3

Анжела Матюшенко

ORCID: 0000-0001-7140-6911

АРХЕТИПАЛЬНА МАТРИЦЯ КІНОДРАМАТУРГІЇ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА: АВТОР І ГЕРОЙ

Спираючись на давню тенденцію у вітчизняному літературознавстві відносити творчість О. Довженка як кінодраматурга до романтизму, автор статті підкреслює органічність саме цього напрямку для української літератури 1920-1930-х років загалом та його значення для збереження її національної художньо-психологічної ідентичності у період формування соцреалізму. Надалі, поза певними романтичними кліше, автор подає аналіз образів та колізій у творах О. Довженка через класичні архетипи К.Г. Юнга та їх соцреалістичні мутації. Та доходить висновку, що саме глибинне архетипальне укорінення творчості Довженка обумовило її незнищенне художньо-філософське значення.

Ключові слова: романтизм, художня ідентичність, соцреалізм, колізії, архетипи.

Anzhela Matiushchenko. THE ARCHETYPAL MATRIX OF THE CINEMATOGRAPHY OF OLEKSANDR DOVZHENKO: THE AUTHOR AND THE HERO

Drawing on the long-standing tendency in the Ukrainian literary studies to attribute Oleksandr Dovzhenko's creative work as a playwright to Romanticism, the author of the article emphasizes the organic nature of this movement for Ukrainian literature of the 1920s and 1930s as a whole, and its importance for preserving the national artistic and psychological identity of our literature during the period of formation of Socialist Realism.

Within the framework of this process the researcher analyzes manifestations of the ideological and stylistic phenomenon of 'revolutionary Romanticism' and characteristic dramatic collisions. The author of the article emphasizes that the most significant works of the Ukrainian playwrights related to this phenomenon were marked not only by ideological concepts imposed from outside but also by their artistic overcoming. The originality of the national version of Modernism of the turn of the nineteenth and twentieth centuries, in the 1920s acquires new, more

complicated modifications related to the unfavourable conditions of a totalitarian socio-cultural situation. But the core of the conflict of the hero in the Ukrainian dramatic works of the 1920s – the early 1930s was the rebellion of the individual for retaining his freedom and uniqueness as well as eternal spiritual and moral values.

Further, beyond certain romantic clichés, the author of the article presents an analysis of images and collisions in O. Dovzhenko's works through the classical archetypes of C. G. Jung and their mutations within Socialist Realism models. But it is concluded that the deep archetypal roots of Dovzhenko's creative work gave it great artistic and philosophical significance.

Key words: Romanticism, artistic identity, Socialist Realism, collisions, archetypes.

Вступ

На межі XX та XXI століть, заглибившись у фактологічну, історико-літературну та теоретичну історію піднесення, а надалі занепаду напряду «революційного романтизму» в радянській загалом, а точніше матричній російській літературі, відомий західний дослідник соцреалізму М. Ніке, виявив всю складність та взаємозалежність романтизму як такого та новонародженого соціалістичного реалізму. Лінія їхніх «стосунків» розгорталася безпосередньо у період знищення партійно-критичною машиною післяреволюційної відносної естетичної свободи та повного закріпачення літературної творчості у другій половині 1920-х та на початку 1930-х рр. – тобто проведення I-го з'їзду письменників й утвердження єдино правильного генерального стилю в радянській літературі. З другої половини 1930-х років, у процесі остаточного утвердження соцреалізму як єдино вірного, панівного та обов'язково-зразкового способу змалювання дійсності, романтизм, і навіть революційний, остаточно занепадає в його тіні. Проте в багатонаціональній радянській літературі, на думку західного дослідника, все ж таки залишається ряд письменників, які, ніби наслідуючи утопічну ідею про універсальність саме романтичного відображення життя, залишилися вірними їй у власній творчості (Ніке, 2000:476).

Звертаючись до періоду 1930–1940-х років, варто підкреслити, що попервах прихований, а надалі очевидний насильницький характер «активного романтизму» горьківського штибу не як художньої, а як життєвої моделі – коли задля здійснення прогресивних соціально-історичних змін «люди мрії» стають людьми не тільки чину, а й злочину, – в українській літературі драматург Микола Куліш розкрив із самозгубною філософською об'єктивністю й мистецькою

довершеністю у своїй романтичній трагедії «Патетична соната». І якщо у середині 1930-х людський і художній шлях Куліша був обірваний у той же насильницький спосіб, саме тоді і пізніше, у 1940-х роках, творчість Олександра Довженка, зачинателя жанру української кінодраматургії та режисера – стала зовсім іншим, своєрідним продовженням і здійсненням у мистецькій практиці концепції романтизму як художньо-утопічного світовідчуття.

Результати дослідження

На сьогодні стає очевидним, що, попри всі зовнішні ідеологічно-політичні впливи й утиски, творцем величного українського кіноміфу й неоромантичного кіно- й прозового образу найсуперечливішої доби в історії свого народу – Довженко став саме в силу унікальних індивідуальних мистецько-світоглядних властивостей – непереможної схильності до утопічно-романтичного сприйняття дійсності й потреби її негайного художньо-волюнтаристського перетворення на потрібну йому досконалу картину світу. Однак таким митець був перш за все у координатах радянської літератури та мистецтва, – у вимірах же національної художньої традиції він виявився найбільш видатним після М. Куліша представником неоромантичної лінії у ХХ ст. й водночас позачасовим генієм-візіонером, що у своїх овіяних романтико-утопічним пафосом творах репрезентував, як і Куліш, нові історичні грані одвічних національно-архетипальних образів та колізій. Олександр Довженко народився (чи залишився ним в усіх своїх творах – то інше питання) абсолютним митцем-візіонером, за визначенням К. Г. Юнга, який своїми художніми прозріннями – на екрані та в драматургії й прозі – почасти позасвідомо, відтворював найсуттєвіші архетипні мотиви й образи національної ментальності у їх актуальних культурно-історичних модифікаціях. Саме звідси виникає їх гостра суперечність зі зверху накладеними ідеологічними схемами будь-якого гатунку – чи то націонал-комунізмом, чи то більшовизмом, чи то біологізмом. Вихід двох цих майстрів Олександра Довженка та Миколи Куліша в їх творчості на рівень провіденційно-архетипальний і надає «Звенигорі» й «Патетичній сонаті», та їх головним героям – повсталій невільниці Роксані або змовниці Марині Ступай – тієї сили художнього впливу й відчуття незнищенності, про яку писав засновник аналітичної психології К.Г. Юнг, розкриваючи незбагненну до нього сутність саме геніальної мистецької творчості (Юнг, 2006: 57–58).

Разом із тим, в історичній площині своєю багатогранною творчою діяльністю український кінорежисер №1 постав як один із головних представників українського авангарду й водночас зачинатель і теоретик новітнього жанру кінодраматургії, що своєю чергою обумовлювалось феноменом найактуальнішого для ХХ століття мистецтва кінематографу, якому Довженко присвятив життя. Невипадково за загальним визначенням, справжнім дебютом Довженка як майстра кіномистецтва стала в усіх сенсах абсолютно оригінальна й новаторська стрічка «Звенигора» (1928), знята за сценарієм, що був ґрунтовною переробкою першопочаткової основи – сценарію М. Йогансена та Г. Юртика. Тут уперше у надзвичайно концентрованому, а інколи й недиференційованому ще вигляді, постали усі визначальні риси унікального Довженкового кіносвіту: осягнення філософськими ідеями історично-конкретних реалій, перетворення кожного персонажу на певний символ епохи, кожного епізоду – на узагальнену колізію історичної долі нації. У «Звенигорі» на повну силу зазвучав основний лейтмотив усієї творчості Довженка – романтико-революційне перетворення землі та людей заради миттєвого та наочно-утопічного втілення майбутнього прекрасного життя. При композиційно-змістовому аналізі «Звенигора» як фільм і сценарій постає своєрідною матрицею-каталогом усієї майбутньої творчості Довженка. Так, початкова «експлікація» із красномовним закадровим написом «так би й жили» дивним чином резонує із пізнім шедевром-заповітом майстра «Зачарована Десна», являючи собою сув'язь архетипальних для митця картин-мотивів: сіножать на селі, де задіяна в гармонії праці та колообігу життя селянська родина – дід, батько, мати, сини. І відразу цю гармонійну картину ніби зриває з середини бурхливий просторово-часовий калейдоскоп: перед глядачем відбувається змішування-зміщення історичних епох, образів міста й села, явищ природи й здобутків людської техногенної цивілізації.

Буквально на наших очах Довженко у «Звенигорі» ніби осягає свою заповітну мрію про абсолютно вільне володіння й творче маніпулювання самим «наочним» матеріалом життя, – тобто те, чого не міг дати йому ні театр, ні живопис, молодий митець здійснює за допомогою новітніх засобів найбільш авангардного типу мистецтва. І тоді метафора «сива давнина» наочно втілюється у «розмитому» фокусі сцен міфологізованої минувшини (історична легенда про Роксану, сцени козаччини); через вільно плинучі екраном пейзажі постає поетично-довічний образ українського села, а за контрастом у рвучкому ритмі, що нагадує кіноексперименти Дзиги Вертова,

вражають динамікою реалістичні картини міста й виробництва. Попри це ключовою фігурою у «Звенигорі» (як потім і в кульмінації Довженкової творчості «Землі» і знову ж таки у «Зачарованій Десні») постає Дід – як символ невмирущої народної душі, з усім її світлим та темним водночас – мріями про золотий вік та легендами про скарби минувшини, забобонами та страхами. Як продовження й разом з тим своєрідна життєва противага Діду – постають два його молоді онуки-брати, що своїм духовно-ідейним протистоянням відкривають одну з ключових філософських колізій для Довженка – кровної ворожнечі братів, що ніби пронизуючи національну історію підриває саме її коріння і заважає вільному розвитку-зросту. Ставши наскрізною для всієї творчості майстра, – «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Аероград», «Повість полум'яних літ», «Зачарована Десна» якщо не визначаються, то обов'язково позначені нею, – ця колізія нібито інколи для самого автора буде мати не вищеокреслений зміст, а суто ідеологічний соцреалістичний – ідейний ворог, «поганий» брат повинен бути знищений «правильним» братом. Проте саме трагічно-архетипальний сенс цього смертельного не тільки для героїв, а для всього народу двобою, – завжди прозирає через всю художньо-символічну сув'язь картин національного життя, що оживають на Довженковому екрані.

На перший погляд, після «Звенигорі» в «Арсеналі» (1929) відбувається часо-просторове й тематичне звуження художнього задуму, однак продовжується формування суто авторського експресіоністсько-поетичного стилю, – який своїм стрімким напором ніби поглинає конкретне ідеологічне надзавдання фільму. Цьому сприяє вдосконалення віднайденого у «Звенигорі» прийому чергування динамічних та пластично-статичних епізодів, котрі тяжіють уже не до плакатної, а до живописно-скульптурної виразності. Та в самому осерді сценарію «Арсеналу» й фільму за ним приховано філософсько-естетичний парадокс, що розмикає усі його ідейно-стильові рамки до архетипально-філософських. Цей парадокс полягає у тому, що головний герой твору робітник Тиміш водночас є єдиним персонажем-індивідуальністю у фільмі (решта – лише уособлення певних соціально-класових типів) і водночас – персонажем-символом, навіть не просто символом, а самим утіленням революції. Однак перманентне нагнітання-демонстрація протягом дії його виключних надлюдських рис – сили, краси, відваги, нарешті буквальної фізичної незнищенності в фінальній сцені розстрілу – переводить образ Тимоша водночас у фольклорно-пісенний реєстр (мотив

невмирущості традиційно притаманний легендам про народних месників, до прикладу, про Довбуша) і в архетипально-героїчний, адже за К. Г. Юнгом Герой перебуває повсякчас у перманентному стані одержимої напруги-боротьби з Ворогом-Тінню (Юнг, 2006: 27–28).

Один з провідних західних дослідників феномену соцреалізму Х. Гюнтер присвятив окрему працю розгляду архетипів радянської культури, а точніше ідеологічно-естетичних модифікацій та «викривлень» класичних юнгіанських архетипів у період формування та панування соціалістичного реалізму. Виходячи з основної тези про те, що соцреалізм – це міфологічна культура, котра постійно акцентуючи власну ідеологічно-світоглядну притомність та раціональність, насправді повсякчас апелювала до колективного позасвідомого, німецький вчений наголосив на активізації в епоху її становлення кількох головних архетипів – Героя, Батька (Мудрого Старого), Матері та Ворога. У 1920-х роках, у протоканонічний період простежувалась домінування героїчного міфу або міфу про братерство героїв. У 1930-ті роки та пізніше у період сформованого канону, на думку німецького дослідника, відбувається перехід до ієрархічної структури міфу, на вершині якого перебуває архетип Батька або Старшого Брата та архетип Матері-батьківщини, а нижче, як залежні від них – Сини та Дочки, і нарешті, як протилежний полюс – архетип Ворога-Тіні. Отже, формування образу Героя тобто його пошук – це, за спостереженням німецького теоретика тоталітарної культури, наскрізне й першочергове естетико-психологічне надзавдання соцреалістичної культури протоканонічного періоду, яка певний час відшукувала його в особі героїв-воїнів (громадянська війна), потім льотчиків (знаменно, що цим позначений «Аероград» Довженка, який вже наполовину був офіційно-ідеологічним замовленням), а надалі, особливо в 1930-ті роки, – героїв праці (Гюнтер, 2000: 478).

Однак під соціально-ідеологічними шатами цих героїчних персонажів – до яких без сумніву належить і герой Довженкового «Арсеналу» – відбувалася певна редукція класичного юнгіанського тлумачення архетипу героя та його шляху. Оскільки, за К. Г. Юнгом функція «стану Героя» та героїчного міфу зводиться саме до становлення зрілої особи через подолання перешкод – ініціацію у боротьбі з Тінню – та звільнення від влади батьківського та материнського архетипів, тож і кінцевому виходу зі стану «героїчної одержимості». Тоталітарна ж культура своїми творами навпаки провокувала у колективному позасвідомому перманентний стан героїчної

одержимості, формуючи інфантильну особистість, яка не може й не бажає вирватись з-під вічної влади Батька-Вождя та Матері-Батьківщини, й саме тому вона щомиті готова на нову героїчну боротьбу з усе новими й новими, вказаними знову ж таки згори, ворогами.

Отже, образна лінія Героя-Надлюдина від Тимоша з «Арсеналу» найде свій подальший розвиток у центральних персонажах наступних шедеврів Довженка – Василеві з «Землі» та Щорсі з однойменного фільму. Проте, якщо за юнгіанським тлумаченням героїчного міфу одержима боротьба героя має призвести до його трансформації у зрілу особистість, то у випадку Довженка ми зустрічаємось із зіткненням або ж не до кінця усвідомленим авторським синтезом архетипальної та соцреалістичної колізії, – остання з яких передбачала загибель Героя-жертви у боротьбі в ім'я ідеї великого майбутнього. Саме така синтетична властивість усієї романтичної творчості майстра й дозволила ідеологам від соцреалізму спочатку «пропустити» його перші фільми до глядача, а потім, у насильницький спосіб зламавши творчу волю режисера, й пристосувати їх у 1930-х роках до власних «міфотворчих» потреб.

Наступний фільм-шедевр Олександра Довженка «Земля» (1929) за своєю основою становив собою тридцять лаконічних сторінок сценарію, ідея якого виникла з газетного факту. Поступово за зразковим агітаційним сюжетом про колективізацію в ньому проростає глибинне поєднання пантеїстичного, християнського та авангардно-соціалістичного міфів, коли у центрі язичницько-природного колообігу селянського існування виникає новий месія, відбувається його жертвопринесення та воскресіння в ім'я нового «золотого віку» народного життя. Отже, перед нами знову архетипальний сюжет – героїчне діяння-ініціація та смерть героя – в оточенні величної гармонії космогонічних сил (земля, небо, сонце, місяць) та природних сил (злива, дерева, трави). Водночас у центрі «Землі» також вперше розкривається заповітна для Довженка колізія стосунків Батько-Син, яка сягаючи майже фрейдистської глибини, разом із тим є не тільки її інверсією, а й певним чином суперечить розглянутому вище й зафіксованому Х. Гюнтером соцреалістичному тлумаченню цієї психоаналітичної дилеми. Так, герой Довженка перший комсомолец Василь міг би вступити у відкритий конфлікт не на життя, а на смерть (як, до речі, й вимагала основна соцреалістична парадигма кровного жертвопринесення) – зі своїм батьком-середняком, що спочатку повстає проти переорювання меж. Однак це радше конфлікт любовно-насмішкуватий («Ви просто трохи постаріли,

тату», – заявляє Василь), що відображає не войовничо-руйнівну, а добровільно-приятну зміну селянських поколінь, нехай і на вістрі карколомно-незрозумілих історичних зрушень. Саме таке – за своїм сенсом життєдайне розв’язання едіпового конфлікту у Довженка, яке потім із різними варіаціями повториться у «Щорсі», «Івані», «Повісті полум’яних літ», – несло в собі як загальнонаціональну, так і суто авторсько-індивідуальну особливість. Адже стосунки із власним батьком були надзвичайно важливою духовно-психологічною константою біографії Довженка, яка пізніше знайшла й своє викривлено-трагічне відображення у стосунках митця зі Сталіним, «батьком народів» та головним критиком його творчості. Водночас рівноправність та своєрідність доль у «Землі» трьох чоловіків – представників трьох селянських поколінь – Діда, Батька та Сина – є надзвичайно важливою для всього українського мистецтва варіацією цієї теми, яка деякими дослідниками тлумачилася у песимістичному дусі – відсутності або слабкості батьківського начала (Зборовська, 2006). Усі разом вони репрезентують три типи духовно-психологічних стосунків зі світом, обумовлених минулою, теперішньою та майбутньою епохами селянського існування. Дід – втілює природно-традиційну гармонію, коли навіть сповнене важкої праці життя на землі, завдяки заслуженому вкушанню її плодів, саму смерть перетворює на акт мирного кінцевого злиття зі всесвітом. Батько – це вже християнське втілення людської вразливості у світі з його жорстокістю та несправедливістю, апофеозом якої для старого стає загибель сина, що й спричиняє зворотний бік довічної християнської покори селянина – бунт проти Бога. І нарешті Василь, окрім розглянутих вище рис архетипального-міфологічного Героя, є втіленням не стільки соцреалістичного, скільки авангардного ідеалу людини, яка підкоривши природу за допомогою машинно-техногенної цивілізації, диктує їй власне уявлення про гармонію людського існування.

У «Землі», завершеної 1930-го року, – Довженко репрезентує себе найповніше насамперед як художник-авангардист. Він демонструє у новітній власній модифікації українського міфу про землю усі риси авангардистської філософії, тобто нового світовідчуття ХХ ст. – це техногенне упокорення та остаточна соціологізація природи, завдяки людській владі та волі до її перетворення, але ні в якому разі не спотворення. Найбільш красномовним підтвердженням цьому є всесвітньо визнана довершеність художнього зображення української природної стихії у фільмах майстра, що становить собою їх унікальний митецький код. А ще – драматична напівпоразка

Довженка-міфотворця наприкінці творчого шляху, коли він мимоволі тому коду зрадив – у фільмі про такі певне спотворення природи заради комуністичного майбутнього – своїй «Поемі про море».

Висновки

Незважаючи на всесвітнє визнання фільму «Земля» як новаторського шедевр молодого кінематографа, нищівна критика з боку партійно-ідеологічної кліки стала для вразливої митецької вдачі О. Довженка непоправним ударом, який спричинив його намагання відповідати всім ідейно-естетичним канонам пролетарського, а надалі соцреалістичного мистецтва, втілюючи на екрані не власні, а нав'язані йому «з гори» (від головного псевдобатька-диктатора) задуми. І це призвело не тільки до втрати духовно-філософського авторського стрижня його наступних фільмів, а й до певного припинення вільного естетичного самовияву митця, не можливого без апелювання до велично-романтичного та архетипально-первісного у змалюванні сучасності.

Література

1. Гебнер Р. (1984). Його художній метод. Становлення і формування поетичного світобачення в діалозі з часом. *Довженко і світ*. Київ.
2. Гюнтер Х. (2000). Архетипы советской культуры. *Соцреалистический канон*. Санкт-Петербург. С. 743–784.
3. Зборовська Н. (2006). Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ.
4. Нике М. (2000). Революционный романтизм. *Соцреалистический канон*. Санкт-Петербург. С. 472–479.
5. Хархун В. (2010). Міфічний світ тоталітаризму. Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму. *Studia Sovietika*. Вип. 1. Київ. С. 112–130.
6. Юнг К.-Г. (2006). Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы. *Проблемы души нашего времени*. Москва.

References

1. Hebner, R. (1984). Yoho khudozhniy metod. Stanovlennya i formuvannya poetychnoho svitobachennya v dialozi z chasom [His artistic method. Formation of the poetic worldview in dialogue with time]. *Dovzhenko i svit*. Kyiv. [in Ukrainian]

2. Giunter, Kh. (2000). Arkhetipy sovetskoi kultury [Archetypes of Soviet Culture]. *Socrealisticheskii kanon*. Sankt-Peterburg. S. 743–784. [in Russian]
3. Zborovska, N.(2006). *Kod ukrainskoi literatury: Proekt psykhoistoriii novitnoi ukrainskoi literatury* [The code of Ukrainian literature: A project of psychohistory of contemporary Ukrainian literature]. Kyiv. [in Ukrainian]
4. Nike, M. (2000). Revoliutsyonnyi romantizm [Revolutionary Romanticism]. *Socrealisticheskii kanon*. Sankt-Peterburg. S. 472–479. [in Russian]
5. Kharkhun, V. (2010). Mifichniy svit totalitaryzmu [The mythical world of Totalitarianism]. Ideolohichni ta estetychni stratehii sotsrealizmu. *Studia Sovietika*. Vyp.1. Kyiv. S. 112–130. [in Ukrainian]
6. Yung, K.G. – Jung, C.G. (2006). Ob otnoshenii analiticheskoi psihologii k proizvedeniiam khudozhestvennoi literatury. [On the relation of analytical psychology to works of fiction]. *Yung K.-G. Problemy dushi nashego vremeni*. Moskva. [in Russian]

УДК 821.161.2-312.1.09

Ігор Набитович

ORCID: 0000-0001-9453-158X

ХУДОЖНЯ СИМФОНІЯ КАЙРОСУ: РОМАН МИКОЛИ ЛАЗОРСЬКОГО «ГЕТЬМАН КИРИЛО РОЗУМОВСЬКИЙ»

Історичний роман «Гетьман Кирило Розумовський» Миколи Лазорського (Коркішка) – роман-епопея, розлоге багатоплянове полотно української та європейської історії XVIII віку.

Роман архітектонічно має симетричну будову з П'ятою симфонією Людвіга ван Бетговена. У центрі роману – доба та постать Кирила Розумовського, останнього гетьмана Гетьманщини-України. У романі виокреслюється кілька важливих історіософських перспектив. Найважливішою з них є візія постання майбутньої незалежної Української держави, яка народиться на руїнах Російської імперії лише внаслідок ненастанної боротьби й труду багатьох поколінь. Ця історична епопея має й характерні жанрові ознаки політичного роману. Вона дає повномасштабну картину поступового й невблаганного нищення Московією старожитних прав Гетьманщини, демонтаж і ліквідацію усіх її державних інституцій. І, одночасно, дає надію на відродження української державности: від руху автономістів до пошуку нових форм боротьби за неї у майбутньому.

Ключові слова: історичний роман, Микола Лазорський (Коркішко), гетьман Кирило Розумовський, Людвіг ван Бетговен, українська та європейська історія XVIII століття.

Ihor Nabytovych. LITERARY SYMPHONY OF KAIROS: THE NOVEL “HETMAN KYRYLO ROZUMOVSKYI” BY MYKOLA LAZORSKYI

The historical novel “Hetman Kyrylo Rozumovskiy” by Mykola Lazorskyi (Korkishko) is a wide multifaceted canvas of Ukrainian and European history of the eighteenth century.

The novel can be considered an outstanding epic tale, which, by its architectonics, is similar to the structure of The Fifth Symphony by Ludwig van Beethoven. The novel can be divided into four parts, creating a single entity, where the ‘motif of fate’ of Kyrylo Rozumovskiy either goes hand in hand with the ‘motif of fate’

and history of the whole Ukrainian nation (the first part), or retreats to the background and only sporadically emerges in the description of events in the Ukrainian lands and surrounding states (part two). Then it gradually comes to the foreground again (joint parts three and four), changing, however, against the backdrop of historical dominants – from personal attempts to do something for the native land, up to the hope that only future generations of fighters will bring release from captivity and a new rebirth to his country.

Several important historical and philosophical prospects can be seen in the novel. The most important of them is the vision of the independent Ukrainian state, which will be born on the ruins of the Russian Empire only as a result of the constant struggle and effort of many generations. Another one is the idea that the Poles' wars with the Ukrainians ruined Poland, and the internal wars in Ukraine led to complete loss of its independence.

The historical epic of the Ukrainian writer from Australia also has genre features of a political novel. It gives a complete picture of the gradual and implacable destruction of the ancient rights of the Hetmanate, dissolution of all its state institutions by Moscow. At the same time, it gives hope for the revival of Ukrainian statehood: from the autonomist movement to the search for new forms of struggle for independence in the future.

Key words: historical novel, Mykola Lazorskyi (Korkishko), Hetman Kyrylo Rozumovskiy, Ludwig van Beethoven, Ukrainian and European history of the eighteenth century.

Вступ

«Гетьман Кирило Розумовський» Миколи Лазорського (Коркішка) – роман-епопея, розпочатий у Німеччині у 1946, й закінчений у Австралії у березні 1961 року. Осердям роману є історія України XVIII віку, доба та постать Кирила Розумовського – останнього гетьмана Гетьманщини-України.

Одним із найважливіших факторів, який дуже часто стає проблемою емігранта, є відірваність його від коренів у рідній землі, мовної стихії, культури, втрата почуття єдності з соціумом, який дає можливість національної самоідентифікації. Людина є тим типом рослини, яка не може існувати без коріння. Колишній гетьман України Кирило Розумовський писатиме у 1786 році в листі до свого сина Андрія у Стокгольм, який, задля одруження, мав намір отримати громадянство Габсбурзької монархії: «Чи ти австрієць, чи російський громадянин – це, на мою думку, не є важливим. Але залишати рідну землю назавжди не можна. Подивися на тварин безмовних, які завжди своїх місць і лісів тримаються – тих, де вони народилися

й вирости <...>. Тим більше людина – істота, обдарована розумом і свідомістю, повинна цього правила притримуватися» (Цит. за: Васильчиковъ, 1880: 385).

Прагнення збереження національної ідентичності та закорінення емігрантів поза межами батьківщини набуває різних форм. Однією з них є побудова нових, або розбудова вже існуючих національних інституцій. *Ре-конструювання* минулого чи конструювання майбутнього втраченої батьківщини знаходить тут вираження у політичній діяльності, релігійному інституціонуванні, розвитку освітніх закладів, та, зокрема, й у історичних дослідженнях, творенні історичної прози. На межі цього *нановотворення* минулого й проєктування майбутнього лежить також і література спогадів, художнє освоєння життя на еміграції.

Методи дослідження

Олекса Мишанич, окреслюючи часопросторові характеристики «Гетьмана Кирила Розумовського», зазначає, що твір всеохопно «відтворює життя однієї особи, показане на тлі буття українського і російського суспільства XVIII ст., у широких часових і просторових вимірах – від села Лемеші <...> до запорозької вольниці, від столиці гетьманщини Батурина до петербурзьких палаців. Письменник веде читача в прості селянські і козацькі хати, у монастирські келії і гетьманські палаци, мандрує з ним по курних шляхах Гетьманщини і Запорозжя, відкриває перед ним двері закордонних університетів і бібліотек, переноситься до Ніци і на Капрі, тобто йде тими шляхами і місцями, куди ходили зі своєї чи з чужої волі українці у XVIII ст., шукаючи себе і свого місця у світовій історії» (Мишанич, 1993: 86). Одночасно можна помітити, що Микола Лазорський у своїх історичних романах відтворює й власну малу батьківщину й екстраполює її історичну роль на розгорнуту діахронію XVIII і навіть початку XIX віків не тільки України, але й Російської імперії та Європи. Ця хронотопна цілісність дає змогу відшукати на мапах особистої пам'яті найважливіші екзистенційні локуси, й, одночасно, занурити їх у днів майбутніх славу і ганьбу. Така метафізична спроба віднайдення батьківщини як цілості й занурення її в *кайрос* окремої екзистенції й буття цілого народу, стає особливим вираженням художнього *ре-конструювання* минулого й конструювання візії майбутнього (майбутнім тут виступає XIX століття та ті його політичні та культурні діячі, які понесуть

прометеїв вогонь ідеї української незалежності крізь морок російської імперської неволі).

Для проведення аналізу та інтерпретації роману як цілісного твору мистецтва вдамося до системного підходу – з домінуванням герменевтичного методу та компаративістичних студій.

Результати та дискусії

У центрі роману – доба та постать Кирила Розумовського, останнього гетьмана Гетьманщини-України, який, за словами Олександра Оглоблина, поведився в Україні «як справжній володар, його далекосяжні династичні пляни, блиск глухівської гетьманської резиденції, грандіозний план відновити українську столицю в Батурині <...>, проєкт заснувати там перший університет на Україні, яскраві твори української національної історіографії <...>, утворення поважного кола української патріотичної інтелігенції – все це було відповіддю старої гетьманської України на ту навалу московського імперіялізму, яка невблаганно сунула на Україну, загрожуючи її державній автономії і, кінець-кінцем – існуванню української нації та культури» (Оглоблин, 1959: 14). Історія роду Розумовських, писала у кінці ХХ віку далекий прямий нащадок гетьмана – австрійський літературознавець Марія Розумовська, «звучить як казка: у тридцятих роках ХVІІІ віку молодий український козак, завдяки своїй вроді й чудовому голосові, зробив дивовижну кар'єру: він потрапив до Санкт-Петербурга і став фаворитом, а пізніше – потаємним чоловіком цариці. Завдяки цьому його молодший брат стане надзвичайно впливовим і багатим. Його племінники формуватимуть російську внутрішню і зовнішню політику» (Razumovsky, 1998: 9).

Архітектонічно «Гетьман Кирило Розумовський» побудований як великий музичний твір – симфонія. Роман стає художньою симфонією долі української людини на тлі історії її народу, поділеного, разом із своєю землею, між сильнішими сусідами.

Один із найвідоміших у світовій культурі музичних творів – П'ята симфонія (*C-moll – do minor*) Людвіга ван Бетговена – власне був присвячений синові гетьмана Розумовського – Андрієві. Варто додати, що А. Розумовський був багаторічним приятелем і меценатом Л. ван Бетговена. У присвяті до публікації перших частин квартету *e-moll*, першої частини квартету *C-dur*, та знаменитої «Аппасіонати» (1808), які були створені у час (і під безпосереднім впливом) ганебної поразки і втечі російської й австрійської армій з-під Аустерліцу,

композитор напише: «Його Величності панові графові де Розумовському – з великою смиренністю присвячую...». Можна б твердити, що між романом Лазорського та цією симфонією німецького романтика існує той внутрішній зв'язок, який можна окреслити усе тим же грецьким терміном *Συμφωνία*, що означає гармонійне поєднання звукових каскадів, тонів, кольорів.

Симфонія Бетговена, головною темою якої є зазначений уже в перших її чотирьох тактах «мотив долі» («Так доля стукає у двері», – сказав колись про них сам автор), складається із чотирьох частин, кожна із яких має свою особливу поетику та музично-стилістичне оформлення. Архітектоніка роману українського мистця перегукується з архітектонічною цілісністю й гармонійністю П'ятої симфонії.

Ідейно «Гетьман Кирило Розумовський» є особливим втіленням давньогрецького розуміння *кайросу*. Бог Кайрос (Καῖρός) – наймолодший син Зевса у давніх греків, був покровителем певної щасливої, хоч і недовгої, сприятливої миті. Його коханкою була Тіхе (у римлян – Фортуна), атрибутами якої були коло Фортуни та ріг Амальтеї. Таке мітологічне світосприймання доповнюється й іншим значенням кайросу, яке має своє закорінення в сакрально-релігійному світобаченні. На відміну від звичайного часу – *хроносу*, *кайрос* – це період, коли відбувається зіткнення сакрального та профанного часів, дифузія яких народжує потужний вибух творчих сил окремих людей чи спільнот, що змінює звичайний перебіг подій, народжує нові напруження в історичному бутті народу чи людської екзистенції.

Перша частина П'ятої симфонії Бетговена написана у сонатній формі. Тема приходу кайросу-долі народжує цілу низку інших мотивів цього музичного твору. У першій частині роману Лазорського одним із важливих архітектонічних засобів стає антиципація. Цією антиципацією надходження кайросу-долі козацького роду Розумів з села Лемеші у романі Лазорського є сон Наталки Розум. Наснився їй син Олекса, «*весь у золоті та оксамиті, а вона з молодшим Кириком (Кирилом. – І. Н.) пливе через тихий ставок до старшого сина, який разом з іншими її дітьми, зустрічає й веде туди, де «чи то палати великі, чи то гарна церква»* (Лазорський, 1961: 12). І коли Олекса Розум отримає запрошення їхати співати до Санкт-Петербурга, відчуття кайросу, що надходить, долею стукає в двері, сформулює Килина, кума і подруга матері Олексія й Кирила: «*Тримайте, серце, щастя за хвіст <...> за хвіст, щоб не випурихнуло з рук*» (Лазорський, 1961: 25). Мотив долі окремої людини стає вираженням мотиву долі

багатьох. Брат Олексія Розума (пізніше графа Розумовського), останній гетьман України, завжди пам'ятатиме, як *«перескочив так раптово з життя у простій селянській хаті в дитинстві у блискучі розкоші великого панства, з життя на долівці в життя на паркетах пишого палацу»* (Лазорський, 1961: 708).

У часи імператриці Єлизавети українські співаки, «співали і на клиросі, і на сцені – разом з італійцями. На придворних гостинах з'явилися українські страви: одне слово все українське тоді було в моді» (Васильчиковъ А., 1880: 21). І *«посунули до Петербурга на-вально дидакали, співаки, музики, архитекти, малярі, духівники. <...> Тільки й мови було, що всі оті “перелітні птахи” живуть у москалів добре: хапають чини, наживають гроші, купують кам'яниці, безжурно бенкетують, живуть у розкошах»* (Лазорський, 1961: 162). На переконання земляків родини Розумів, для цього роду настав час-кайрос: вони *«добре вгніздилися в царському палаці, mocno сіли <...>»* (Лазорський, 1961: 159), *«розкошують, чини йдуть у парі з багатством»* (Лазорський, 1961: 153).

Таке намагання вхопити щасливу мить кайросу веде до розмивання української еліти, до її поступової, але невпинної інкорпорації в імперський простір. Коли після поразки українців зі шведами під Полтавою й вирізання московитами Батурина *«найвища старшина генеральна <...> піддалась на московську спокусу – пішла на московську рангову службу», «тоді за нею услід пішла і полкова старшина і навіть сотенна. Старшинські діти стали вчитись по московських пансіонах, колегіюмах та військових високих школах»* (Лазорський, 1961: 162).

Наступ на залишки української державности йде на всіх площинах суспільного життя: *«<...> Москвини не дають спочити <...>. Тепер уся та генеральна старшина взята в жменю <...>. Шастають москалі скрізь, потрусили магістрат, забрали до столиці (Петербург – І. Н.) всі папери, універсали <...>»* (Лазорський, 1961: 55). Обмосковлення стає платою за прихильність Фортуни: москвини *«затягують наших людей часом і живосилом, а тоді обмосковлюють по-різному: чинами, маєтками, незугарними шлюбами, вигодами всякими. Москвини крадуть у нас землі й людей»* (Лазорський, 1961: 123). Тема пошуку щастя на чужині у романі тісно переплітається з долею Гетьманщини. *«Ідуть козаки наші в Московщину обмосковлюватись», – резюмують герої твору, визначаючи два найважливіші засоби русифікації й нищення України: «Хай вона (Московщина – І. Н.) завалиться <...> – перебувало там наших сила,*

вернулася жменя. Кто поїде – вже не вертає: або замордують, або ж поставлять на рушник з московкою» (Лазорський, 1961: 27). Навіть після сходження на престол Єлизавети *«Гетьманичина була небезпечною країною і тоді, коли по містах її стояли московські залоги, край все мав для Москви вигляд чужий, незавойований ще. Тепер, поки що москалі стараються мирними заходами обмосковити край, найбільш родинними зв'язками. <...> Таке вже було хоч би з гетьманом Скоропадським, якого Москва живосилом примусила породичатися з москалями Толстими»* (Лазорський, 1961: 146).

Біограф роду Розумовських свідчить, що *«перші Розумовські народилися і назавжди залишилися справжніми українцями, які пристрасно любили свою батьківщину. Друге ж покоління, у більшості, це ряд гордих і неприступних космополітів, переповнених феодалними забобонами, які наївно вірили у велич свого роду й ледь-ледь розмовляли російською»* (Васильчиков, 1880: IX).

У юнацьких мріях козак Олексій Розум присягає: *«<...> Я покажу <...> як наказувати панотцям проклинати гетьмана Мазепу! <...> Забороню це робити: ми молимося за нього»* (Лазорський, 1961: 32). Коли ж він стане фаворитом цариці, в Україні про нього згадуватимуть: *«Батько його був правдивий козак: був під Конотопом і разом з гетьманом Виговським бив отих сучих синів москвинів, син – наймит московський!»*; *«Батьки били лютого ворога, а дітки вірно служать тому ворогу»* (Лазорський, 1961: 135, 136).

Малий Кирило мріє, що він стане січовим хорунжим, а мамі привезе колись добре намисто: *«Відберу (намисто – І. Н.) в ляхів та москвинів, бо то наше, і земля наша, а їх прожену <...>. Ляхи запрягли нас у ярмо, живуть з нашої праці, а москвини, як сарана, лізуть до нас, заводять панищину виганяти треба <...>»*. А як ні, то *«постинаємо голови, нас багато, а в Січі ще більше»* (Лазорський, 1961: 85). Пізніше, на зауваження матері, що брат Олексій передавав, щоб він учився добре, бо *«хоче зробити з тебе пана»*, він відрікає: *«Який з мене пан <...>. Я простий козак, виросту – піду на Низ»* (Лазорський, 1961: 105). До Олексія в столицю він їхати не хоче. Трагедією через роки для останнього гетьмана стануть переконання його сина Андрія, який скаже батькові: *«Мені мало зрозуміла трагедія козацького народу <...>, адже по матусі я – москвин; у жилах моїх тече кров російських царів, і, мушу признатися, пишаюсь цим. <...> Люблю Московію і радо служу престолу й батьківщині, яку розумію як державу широких просторів від Балтики й до Чорного моря»* (Лазорський, 1961: 573).

У другій частині П'ятої симфонії «тема долі» відходить у тінь, а натомість розгортаються розлогі й повільні варіації двох тем: першої – своєрідного «монологу» окремого наратора (у виконанні альтів і віолончелей), другої – подібної до маршової (з ледь вловими відгуками «Марсельєзи»). У паралельній частині роману «Гетьман Кирило Розумовський» доля головного героя відходить на другий план (про його виїзд до Європи на навчання тільки згадують інші герої: *«У столиці живе Кирик, пильнують там, як царенка <...> Збираються везти за кордон»* (Лазорський, 1961: 158-159)).

Дві теми у цій частині роману стають домінантними. Перша – розлогий опис долі багатьох окремих людей: й історії стрімкого підйому родини Розумів, та простих селян, козаків, козацької старшини, січовиків – долі усієї України в імперських тенетах. Важливими художніми деталями (як домінантним елементом поетики) стає «мереживо» повсякденностей, людських екзистенцій і дій, які, накладаючись одна на одну, тісно переплітаючись між собою, творять густе полотно історії, товсту тканину історичних реалій XVIII віку. Можна б сказати, що Микола Лазорський відтворює ці повсякденності, як голландські майстри XVII віку творили величезну й неповторну галерею щоденного життя та побуту їхнього народу на своїх полотнах.

Друга тема цієї частини роману також є безпосереднім відлунням кайросу-долі братів Розумовських: українська шляхта України-Гетьманщини намагається повернути старожитні вольності українців, використовуючи вплив братів Розумовських при дворі імператриці Єлизавети (граф Олексій Розумовський щодо українських справ, на переконання правнука останнього гетьмана України, «діяв цілком самостійно, керуючись лише пристрасною любов'ю до батьківщини. При дворі ніхто не звертав уваги на віддалену Україну, нікому до неї не було справ і вона, ще зовсім недавно користуючись правами й свободами, стогнала під ігом правителів, яких надсилали з Петербурга» (Васильчиковъ, 1880: 41)). Ця боротьба завершується приїздом імператриці у 1744 році до Києва, частковим поверненням попередніх прав і вольностей Гетьманщини й обранням ще зовсім молодого графа Кирила Розумовського гетьманом України.

Однак доля-кайрос знову й знову стукатиме в українські двері: після приїзду в Україну цариця *«щедро обдаровувала старшину чинами, маєтками, патентами московське дворянство, секвестрованими садибами померлих на Сибіру на мазепинців, кріпаками-‘по-слухними’, грішми. Дітей шляхти, охочої до Петербургу, записувала*

до корпусу кадетів, корпусу пажів, пансіонів, колегіумів. Кожен старшина хапався щось випросити у цариці через графа Розумовського <...>» (Лазорський, 1961: 257).

Ці теми переплітаються із мотивом запроданства й байдужості до долі Вітчизни: «<...> І наші, й чужі деруть з козака десять шкур <...> і де? На нашій землі, на Гетьманичині. А ми ж як? Ми думаємо про весілля, горілку, врожаї, теплу піч... Ніби байдуже, що лютий ворог заліз у наш пишний край, надіває ярмо неволі, заводить паничину, ламає наше право, роздаровує наші землі чужинцям, різним зайдам, верховодить в колегії, сам править Гетьманичиною, за непослух збиває, на Сибір жене» (Лазорський, 1961: 56). Важливу допомогу в пануванні над українцями надають коляборанти, які з усіх сил догоджають московитам-окупантам: «<...> Москаль так зашморгнув нас, що вже й дихати ніяк, “малоросійські дворяни” допомагають ще тугіш зашморгнути. <...> Не маємо Хмеля, Виговського, Мазепи <...>» (Лазорський, 1961: 57). Коли про Олексія Розума пішли чутки, що він у Московії став полковником, про нього теж говорять, як про запроданця: «Золота душа не піде служити москвину; до москвина піде погній, дейнека, запроданець, такий, що у нас пастухом був, там, у москвина, він – полковник. Приїде додому, знов стане крутити хвости волам, бо нездольний бути навіть простим козаком, а не те що полковником. Пастух він у золотих шатах!» (Лазорський, 1961: 71). Москвини «нароблять полковників з чабанів і посадять в колегії – хай слухають та виконують накази їхніх бородачів» (Лазорський, 1961: 77). Щодо українських жінок, то «жодна правдива козачка не візьме від лютих наших ворогів нічого. Такого не водилося на Гетьманичині, щоб дочка правдивого козака бодай торкнулася ненароком до смердючої руки москвина» (Лазорський, 1961: 72). А одночасно й «помосковлену падлюку козацькій дочці не личить любити» (Лазорський, 1961: 123).

Проявами змін історіософської перспективи України початку та середини XVIII віку (вираженої через долю наймаркантніших постатей, що характеризують ці епохи) стане у творі протиставлення символів жіночої вірності: у тій самій келії монастиря, заснованого полтавським полковником Мартином Пушкарем, де доживала свій вік «вельми побожна черниця Марія – в миру Мотрона Кочубей» доживатиме й свого віку інша черниця – Ярина, зраджена колишня наречена козака Олексі Розума – графа Розумовського. Перша – як символ колишніх воєн за незалежність, догасання в попелі ватри боротьби, колишньої слави і величі, друга – як символ-жертва

пристосування до плину часу й обставин, як символ пожертви українців для народження нової, імперської слави.

Політико-державне розширення української еліти проходить по осі різних шляхів у майбутнє Гетьманщини-України. Особливо гостро й контрастно окреслення цих шляхів розвитку виявляється в дискусіях навколо можливості введення родового гетьманату. Якщо одні вважають, що *«Петербург поволі накладає важку руку на наше правне життя»* (Лазорський, 1961: 350), інші переконані, що *«ми давно знайшли собі хазяїна, до якого тільки й їздимо скаржитись одне на одного <...>. Коли Москва не допоможе, ми перегриземось, зробимо руїну другу, і Москва тоді забере нас вже як наймитів – без жодних привілеїв»* (Лазорський, 1961: 350), то писар Безбородько підмічає: *«Де наші університети, корпуси кадетів, пансіони, колегіуми? Немає того нічого! А що є? Є бурса, схоластика, неучтво. <...> Москва спромоглася уже на академію наук, театр, куранти, асамблеї, книгозбірні. Ми ж скніємо й досі на вертепах, базарних плітках, диспутах про відьом, а про академію наук нічого й не чули <...>. Ми братаємося з Москвою, бо тільки через Петербург пізнаємо чужі світи, по московських колегіюмах дістаємо і ми, і наші діти правдиву, без забобонів освіту <...>»* (Лазорський, 1961: 352) (Тобто йдеться про те, що в Україні перехід від Бароко до Клясицизму ще не відбувся). Останньому відповідає полковник Милорадович: *«Всі ми <...> вчилися за морем у чужих університетах, всі обходилися без москаля»* (Лазорський, 1961: 353). Подібно до батька мислитиме й син Безбородька – Олександр (майбутній всесильний канцлер Російської імперії). Через роки він казатиме екс-гетьманові, а тепер фельдмаршалові Розумовському про «автономістів»: *«Тут, у Петербурзі їх багатенько: їх виростила художня академія та музичні школи, найшли вони притулок і в історичних архівах, звідкіля, мабуть, і витягли запорошені порохом переяславські пакти. Тепер ту ветху давнину вони понесли в Гетьманщину з тим, щоб козацький народ воскресив мертвого. Безнадійна то справа...»* (Лазорський, 1961: 557).

Обозний Кочубей (символічно, що він нащадок Кочубея, який писав цареві доноси на гетьмана Мазепу) ніби підсумовує цю дискусію, стаючи на бік окупанта. Своїм опонентам, які ще намагаються змагатися за автономні права України, він кидає звинувачення: *«<...> Ви шукаєте способу відриву від Московії й саме тоді, коли Петербург зробив і робить корисну реформу в усій Гетьманщині: реформує вищу адміністративну структуру, освітню справу,*

скарбницю, суд, мову. Петербург має всі права на те, найголовніше його право – право звиязця, друге його право – право універсальної й більш освіченої, з великим творчим досвідом держави. <...> Всі ваші заходи відійти від Московії будуть легко знищені в зародку, і самі ви загинете <...>» (Лазорський, 1961: 370).

Третя й четверта частини П'ятої симфонії Людвіга ван Бетговена виконуються без перерви. У третій частині симфонії відбувається повернення до теми першої частини. «Мотив долі» отримує тут нові забарвлення й розв'язки. Одночасно тут бринять і танцювальні мотиви, захоплюючи усе нові й нові сфери музичного простору. Четверта частина музичного твору звучить урочисто й переможно. І хоча у четвертій частині знову й знову з'являтиметься тривожна тема долі, однак фінал твору – оптимістичний: тема долі отримує тут нове, життєрадісне звучання.

Умовні третя та четверта частини роману Миколи Лазорського теж звучать як дві нерозривні. Їх початок пов'язаний із поверненням головного героя твору на перший плян. Однак ці дві частини розділені власне двома життєвими етапами гетьмана: його молодости, прагненню дії, надій на зміни долі України, зрештою – боротьби й чину. А далі – гіркий час підведення підсумків, повного занепаду української державности. Однак, попри всі незгоди історичної долі, у цих частинах «Гетьмана Кирила Розумовського» звучать оптимістичні мотиви.

У симфонічній структурі історичного роману одним із ледь уловимих, але домінантних, є мотив шаблі. Він рефреном з'являється кілька разів у творі й стає ледь помітною ниткою-символом, що зв'язує у цілісність наскрізну ідею боротьби за незалежність. На зустрічі полковницької старшини (події відбуваються на початку 1740-х років), Кочубей у кабінеті полковника Апостола підозріло розглядає шаблю батька господаря – гетьмана Апостола, на якій стоїть напис: «Пилип Орлик. 1715» (Нею гетьман Апостол обмінявся із Орликом як зі своїм близьким побратимом). Кочубей, *«лукаво посміхаючись, констатує: Орлик її «мабуть добув десь у Бендерах від турків, рік не старий <...>»* (Лазорський, 1961: 152).

У кабінеті Розумовського у потаємній шафі «свято береглися пастушкова сопілка й простонародний кобеняк, який у юності носив лемешівський козак Кирило Розум, теперішній фельдмаршал і вельможа. Розумовський часто показував ці пам'ятки давноминулого своїм наближеним» (Васильчиков, 1880: 334). Лазорський розгортає цю побутову деталь у широку перспективу світовідчування

людини кайросу: колишній гетьман навідується до свого потаємного сховку «в безсонні ночі»: *Ось іржаві кайдани. Закуто було цими кайданами сміливого Полуботка <...>. Ось шабля дамаської криці і виритий на ній напис: “Гетьман Іван Мазепа, 1707”; прапор шведських фузулерів, пістоль короля Карла XII. Манускрипти, полковника Чечеля ятаган, булава Костя Гордієнка <...>. Окремо, на дерев’яному кілочку, дитяча свитка і солом’яний бриль. В кутку завинута у блакитний оксамит сопілка, зроблена дідом Опанасом» (Лазорський, 1961: 331).*

На потаємній зустрічі, яка відбувається у період відкритої підготовки до ліквідації Єкатеріною Січі, внук гетьмана Орлика граф Штейнфліт вручає фельдмаршалові Розумовському Орликову «пощерблену в боях шаблю», з якою той «переміг Петра московського на Пруті». Ця шабля, каже він, «мусить бути в руках золотої душі в останньому зударі з московським наїзником». Колишній гетьман, який «немов зі сну прокинувся», ще вірить, що «стоїмо на порозі страшних чинів <...>. Доля Гетьманичини в руках Божих і в руках сміливих» (Лазорський, 1961: 541).

Характерним доповненням цієї розлогої символіки, народженої алюзією до слів із поезії гетьмана Івана Мазепи «Дума або Пісня» («Озмітеся всі за руки, / Не допустіть горької муки / Матіці своїй більш терпіти! / Нуте врагов, нуте бити! / Самопали набивайте, / Острих шабель добувайте, / А за віру хоч умріте, / І вольностей бороніте! / Нехай вічна буде слава, / Же през шаблі маєм право!»), є ще одна художня (а разом з тим – історично автентична) деталь, яку зауважує імператриця Єлизавета під час Служби Божої: «...Коли митрополит став читати євангеліє», козацька старшина «зашемріла шаблями, висмикуючи наполовину з піхов...» (Лазорський, 1961: 252): таким чином козаки демонстрували готовність боронити свою землю та честь.

Після ліквідації гетьманства, українська еліта угледіла крах своїх державницьких ідей: вони бачили, «як обертались у порошок коштовні здобутки старих часів. Здавалось, ще так недавно яскраво зоріла їм зоря відродження рідного краю, коли повільно, ступінь за ступнем вони твердо йшли до жаданої мети: цілковитої сепарації, уквітчаної родовим гетьманатом. <...> Московія трощила рештки автономізму люто, без милосердя і вагань» (Лазорський, 1961: 501–502). Ця зміна демонструє перехід від доби Єлизавети I, у час правління якої було прийнято «низку законодавчих актів, які повернули Україну до попередньої ситуації, коли вона мислилася особливою

країною, політично й церковно напівнезалежною», до доби Єкатери́ни II, яка, як наголошував історик Костянтин Харлампович, «стає поворотним у ставленні державної влади до українців. Вона (Єкатери́на II – І. Н.) вирішила остаточно й назавжди закінчити з мріями українців про політичну окремішність від Великої Росії й ліквідувати ті права й адміністративний устрій України, якими ці шкідливі мрії підтримувалися. Знищивши гетьманство, вона відновила малоросійську колегію, а її голові – гр(афові) Петру Румянцеву – віддала під нагляд увесь [український] народ, і найперш – козацьку старшину й духівництво, як стани особливо небезпечні – через їх властолюбство й “ненависть” до великоросійського народу, який, зі свого боку, відплачував українцям “презирством”» (Харлампович, 1914: 482-488).

Розумовський тоді роздумує: *«Засинає Гетьманицина, приборкав москаль нащадків золотих душ не мечем, а лукавим підступом, улепив легкодухих золотом та титулами. Так він робить скрізь, там, де не здольний пробитись оружною рукою»* (Лазорський, 1961: 532). Надія на майбутнє воскресіння української державности бачиться Миколі Лазорському в діяльності «автономістів». На звинувачення січового писаря, що в столиці імперії нащадки української еліти *«допомагають москвинам підбити усю нашу країну під московський копил. <...> Наші діти й онуки допомагають москалю руйнувати те, що ми й наші батьки творили й що боронили від лютого ворога – того ж таки москвина»* (Лазорський, 1961: 503-504), Григорій Полетика відповідає: *«Ми йдемо туди не на те, щоб кувати кайдани для нашого народу, а на те, щоб полегшити його долю, зберегти бодай рештки його старожитних прав і вольностей <...>. Не мечем допоминаємось своїх прав, а словом <...>»* (Лазорський, 1961: 504). В останній розмові зі своїм братом, уже колишнім гетьманом, граф Олексій Розумовський захоплюється «автономістами»: *«Завзятий народ! Все знають і за Хмеля, і за Виговського, і за Мазепу. Самі пишуть наші події, нашу історію, відпихають москаля, щоб не перекручував»* (Лазорський, 1961: 526).

І хоча на схилі життя у відчаї колишній гетьман вигукує: *«Не вірю я тепер, що знайшовся б такий велетень, який би примусив москаля шанувати чужу гідність, не вірю! Москаль убгав усіх сусідів у Прокрустове ложе <...>. Де ж той велетень, перед яким схилилась би лапотна Москва! Де?»* (Лазорський, 1961: 700), письменник художньо втілює ідейну доктрину Олександра Оглоблина про тяглість і безперервність традиції української державности, бо ті, хто надалі

намагався врятувати українську незалежність, були «живою ланкою того могутнього ідейного ланцюга, що з'єднував новгород-сіверських (і чернігівських) патріотів кінця XVIII століття з українськими автономістами 1820-их років, які гуртувалися навколо Малоросійського Таємного Товариства і, хоч були передчасно розгромлені катастрофою декабристів 1825 року, встигли проте передати ідею українського національно-державного відродження поколінню 1840-вих років – могутній когорті Шевченка і кирило-методіївців <...>» (Оглоблин, 1959: 47). Один із цих автономістів – Полетика, декларує у романі своє переконання майбутнього України-Гетьманщини: *«Гетьманщина не може бути ні московською, ні польською <...>. Гетьманщина мусить бути й буде такою, якою їй наказує бути сьогоднішній день: новою, освіченою й міцною»* (Лазорський, 1961: 505). Лазорський вторить Оглоблинові: після тектонічних зрушень української історії перелому XVIII–XIX віків *«не було вже кому боронити козацький народ, бо і всі автономісти <...> надовго причаїлись <...>, щоб у слушну годину злучитись з “декабристами” проти ненависницького московського свавілля»* (Лазорський, 1961: 698). Цей оптимізм українського письменника-емігранта в часи національної трагедії звучить як трансформована кода П'ятої симфонії – з видозміненим мотивом невблаганної долі, який усе ж несе на собі печать віри у майбутнє.

Як і в П'ятій симфонії, в якій уповні виявилася особливість поезики музичної творчості Бетговена – народження контрастних мотивів із однієї – найголовнішої теми, подібним чином у романі-симфонії Лазорського із теми долі-кайросу двох братів Розумів виникає широка гама образів і мотивів, які творять історико-художнє тло подій.

Для Марка Павлишина опис «виходів» головних героїв твору поза межі хронотопу Гетьманщини, їх мандрівки до Росії та Європи – це «символічні знаки тематики еміграції (Павлишин, 1997: 342-343). Символічний образ завіювання шляхів після смерті гетьмана (*«Густою пеленою падав сніг, і рвучкий вітер замітав шляхи й стежки»*) (Лазорський, 1961: 752)), який звучить як кода роману-симфонії, це не тільки «кошмар еміграції, що високо цінує продовжене існування самої себе та ідеалів, із якими вона виїхала на чужину» (Павлишин, 1997: 343), але і символ завершення великої й величної епохи, яка не принесла сподіваної незалежності Україні від окупантів-московитів.

Висновки

Історична епопея Миколи Лазорського «Гетьман Кирило Розумовський» змінює імперську перспективу представлення постатей роду Розумовських, творить нову художню, ідейно-естетичну, ідеологічну візію – з україноцентричною історіософією постаті гетьмана, довголітнього президента Імператорської академії наук і фельдмаршала Розумовського. Архітектонічно, як уже наголошувалося, «Гетьман Кирило Розумовський» має симетричну будову з П'ятою симфонією Бетговена. Його умовно можна поділити на чотири частини, які творять злитовану цілісність – де «мотив долі» Кирила Розумовського то бринить на тлі «мотиву долі» й історії усього українського народу (перша частина), то відходить на другий плян і лише далеким відлунням озивається на тлі подій в українських землях і навколишніх державах (частина друга), то поступово виходить на перший плян (спільні частини третя та четверта), змінюючись, однак, на фоні історичних домінант – від особистих спроб щось зробити для рідної землі до надії на те, що визволення з неволі й нове відродження принесуть їй наступні покоління борців.

У романі виокреслюється кілька важливих історіософських перспектив. Найважливішою з них є візія постання майбутньої незалежної Української держави, яка народиться на руїнах Російської імперії лише внаслідок ненастанної боротьби й труду багатьох поколінь. Ще одна з них – це ідея про те, що війни поляків з українцями завалили Польщу, а внутрішні війни в Україні призвели її до повної втрати незалежності.

Історична епопея «Гетьман Кирило Розумовський» має й характерні жанрові ознаки політичного роману. Вона дає повномасштабну картину поступового й невблаганного нищення Московією старожитних прав Гетьманщини, демонтаж і ліквідацію усіх її державних інституцій. І, одночасно, дає надію на відродження української державності: від руху автономістів до пошуку нових форм боротьби за неї у майбутньому.

Література

1. Васильчиковъ А. (1880). Семейство Разумовскихъ. Томъ 1. Санктъ-Петербургъ.
2. Вулф Л. (2009). Винайдення Східної Європи: Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва. Київ : Критика.

3. Грушевський М. (1913). Ілюстрована історія України. Київ-Львів.
4. Зеркаль С. (1968). Руїна Козацько-селянської України в 1648–1764–1802 роках (Студія політично-адміністративних і соціально-економічних відносин в Україні в XVII–XVIII ст.). Новий Йорк.
5. Килимник С. (1954). Родина Розумовських. *Збірник матеріалів V-ої наукової конференції НТШ*, Торонто : Наукове Товариство ім. Т. Шевченка в Канаді. Ч. 1 (5). С. 19–44.
6. Лазорський Микола. (1961). Гетьман Кирило Розумовський. Мюнхен: Дніпрова хвиля.
7. Мишанич О. (1993). Історичні романи Миколи Лазорського. *Мишанич О. Повернення: Літературно-критичні статті і нариси*. Київ: Обереги. С. 81–93.
8. Оглоблин Олександр. (1959). Люди старої України. Мюнхен: Дніпрова хвиля.
9. Павлишин М. (1997). Аспекти української літератури в Австралії. *Павлишин М. Канон та іконостас*. Київ : Час. С. 332–349.
10. Путро Олексій. (2008). Гетьман Кирило Розумовський та його доба (з історії українського державотворення XVIII ст.): Монографія: в 2-х частинах. Київ. Частина 1.
11. Харлампович К. (1914). Малороссійское вплиніе на великорусскую церковную жизнь. Томъ 1. Казань.
12. Чуб Д. (1973). Автор великих історичних полотен (Короткий огляд життя і творчості М. Лазорського). *Лазорський Микола. Світлотіні: Збірник історичних нарисів, оповідань, статей, спогадів*. Мельборн. С. 7–10.
13. Razumovsky M. (1998). Die Rasumovskys. Eine Familie am Zarenhof. Köln-Weimar-Wien : Böhlau, 1998. 300 S.

References

1. Vasilchikov, A. (1880). *Semeistvo Razumovskikh* [The Rozumovskyi family]. Tom 1. Sankt-Peterburg. [in Russian]
2. Volff, L. (2009). *Vynaidennia Skhidnoi Europy: Mapa tsyvilizacii u svi-domosti epokhy Prosvitnytstva* [The Invention of Eastern Europe: A Map of Civilization in the Concepts of the Enlightenment]. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]
3. Hrushevskyi, M. (1913). *Ilustrovana istoria Ukrainy* [An illustrated history of Ukraine]. Kyiv-Lviv. [in Ukrainian]
4. Zerkal, S. (1968). *Ruina Kozatsko-selanskoï Ukrainy v 1648–1764–1802 rokakh (Studia politychno-admainistratyvnykh i sotsialno-ekonomich-nukh vidnosyn v Ukraini v XVII–XVIII st.)* [The Ruin of Cossack-Peasant Ukraine in 1648–1764–1802 (A Study of Political, Administrative, Social

- and Economic Relations in 17th- and 18th-century Ukraine)]. New York. [in Ukrainian]
5. Kylymnyk, S. (1954). *Rodyna Rozumovskych* [The Rozumovskyi family]. *Zbirnyk materialiv 5-oi naukovoï konferentsii NTSh*, Toronto: Naukove To-varystvo im. T. Shevchenka v Kanadi. Ch. 1 (5). pp. 19–44. [in Ukrainian]
 6. Lazorskyi, Mykola. (1961). *Hetman Kyrylo Rozumovskiy* [Hetman Kyrylo Rozumovskyi]. Munchen: Dniprova khvyliia. [in Ukrainian]
 7. Myshanych, O. (1993). Istorychni romany Mykoly Lazorskoho [Historical novels by Mykola Lazorskyi]. *Myshanych Oleksa. Povernennia: Literatur-no-krytychni statii i narysy*. Kyiv: Oberehy. P. 81–93. [in Ukrainian]
 8. Ohloblyn, O. (1959). *Ludy staroyi Ukrainy* [People of Old Ukraine]. Munchen: Dniprova khvyliia. [in Ukrainian]
 9. Pavlyshyn, M. (1997). Aspekty ukrainskoi literatury v Avstralii [Aspects of Ukrainian literature in Australia]. *Pavlyshyn Marko. Kanon ta ikonostas*. Kyiv: Chas. P. 332–349. [in Ukrainian]
 10. Putro, Oleksii. (2008). *Hetman Kyrylo Rozumovskiy ta yoho doba (z istorii ukrainskoho derzhavotvorennya XVIII st.)* [Hetman Kyrylo Rozumovskyi and his times (from the history of Ukrainian state formation of the 18th century)]: Monografiia: v 2-kh chastynakh. Kyiv. Chastyna 1. [in Ukrainian]
 11. Kharlampovich, K. (1914). *Malorossiiskoie vliianie na velikorusskuiu tserkovnuiu zhizn* [Little Russian influence on the Great Russian church life]. Tom 1. Kazan. [in Russian]
 12. Chub, D. (1973). *Avtor velykykh istorychnykh poloten (Korotkyi ohlad zhyttia i tvorchosty M. Lazorskoho)* [The author of great historical canvases (A brief outline of M. Lazorskyi's life and creative work)]. *Lazorskyi Mykola. Svitlotini: Zbirnyk istorychnykh narysiv, opovidan, statei, spohad-iv*. Melborn. P. 7–10. [in Ukrainian]
 13. Razumovsky, M. (1998). *Die Rasumovskys. Eine Familie am Zarenhof*. Köln-Weimar-Wien: Böhlau. [in German]

УДК 821.161.2-312.1.09

Ігор Набитович

ORCID: 0000-0001-9453-158X

**ПРОТИСТАВЛЕННЯ КУЛЬТУРНО-МЕНТАЛЬНИХ
ПАТЕРНІВ УКРАЇНИ ТА РОСІЇ
У РОМАНІ МИКОЛИ ЛАЗОРСЬКОГО
«ГЕТЬМАН КИРИЛО РОЗУМОВСЬКИЙ»**

Історичний роман «Гетьман Кирило Розумовський» Миколи Лазорського (Коркішка) – роман-епопея, розлоге багатопланове полотно української та європейської історії XVIII віку, де переплелися кілька культурних епох – Бароко, Рококо, Клясицизм. Зіткнення різних виявів цих епох створюють у романі лінії напружень, які динамізують розвиток дії, дозволяють виопуклити протиріччя та протиставлення (національні, політичні, релігійні, економічні) зображених у творі повсякденностей і «духу часу».

У центрі роману – доба та постать Кирила Розумовського, останнього гетьмана Гетьманщини-України. Однією з головних ідейно-естетичних ідей твору є художнє освоєння протиставлення політичного, культурного, етноментального простору українців та росіян, художнє дослідження двох етнопсихологічних просторів цих народів.

Ключові слова: історичний роман, Микола Лазорський (Коркішко), гетьман Кирило Розумовський, українська та європейська історія XVIII століття, епохи культури.

Ihor Nabytovych. CONTRASTING CULTURAL THOUGHT PATTERNS OF UKRAINE AND RUSSIA IN MYKOLA LAZORSKYI'S NOVEL "HETMAN KYRYLO ROZUMOVSKYI"

The historical novel "Hetman Kyrylo Rozumovskyi" by Mykola Lazorskyi (Korkishko) is an epic tale, a wide multifaceted canvas of Ukrainian and European history of the eighteenth century where several cultural epochs – the Baroque, Rococo, and Classicism – merged into a single entity. The collision of different manifestations of these epochs creates in the novel a line of tensions that dynamizes the development of action, allows to emphasize contradictions and oppositions (national, political, religious, and economic) of daily life patterns and the "spirit of the times."

The novel focuses on the historical figure of Kyrylo Rozumovskyi, the last hetman of Left-bank Ukraine (the Cossack Hetmanate), and his times. One of the main ideological and aesthetic ideas of the novel is the artistic interpretation of the opposition of the political, cultural, and ethnomental patterns, characteristic of Ukrainians and Russians, the study into the two ethnopsychological spaces of these nations.

Key words: historical novel, Mykola Lazorskyi (Korkishko), Hetman Kyrylo Rozumovskyi, Ukrainian and European history of the eighteenth century, cultural epochs.

Вступ

«Гетьман Кирило Розумовський» Миколи Лазорського (Коркішка) – роман-епопея, розпочатий у Німеччині (найімовірніше його задум з’явився ще у передвоєнний період) у 1946, й закінчений у Австралії у березні 1961 року. Це – розлоге багатоплянове полотно української та європейської історії XVIII віку.

Історична візія образу останнього гетьмана України Кирила Розумовського, задекларована в монументальному дослідженні Алексея Васильчикова «Семейство Разумовскихъ» («Сімейство Розумовських») (у чотирьох томах, п’ятий з’явився уже після смерті автора, 1880–1894; було здійснено й переклад цієї праці французькою мовою «Les Razoumowski» – з виправленнями й доповненнями російського тексту: у шести томах, 1893–1902 роки), – як людини достатньо далекої від ідей побудови незалежної Української держави, як патріота Російської імперії, знайшла своє відображення й у дослідженні Марії Розумовської «Die Rasumovskys. Eine Familie am Zarenhof» («Розумовські. Рід при царському дворі», 1998 р.; (Розумовська, 2005)). У художній формі така ж москвоцентрична ідеологічна доктрина реалізована й у романах Аркадія Савелічева «Алексей Разумовский. Ночной император» («Олексій Розумовський. Нічний імператор», 2003 р.) та «К. Разумовский. Последний гетман» («К. Розумовський. Останній гетьман», 2005 р.).

Дещо подібна історична перспектива бачення постаті Кирила Розумовського була й у Михайла Грушевського, який, на його переконання «нецікавий був сам своєю особою»: «...Новий гетьман був чоловік зовсім чужий Україні й її життю <...>. На Україні Розумовський нудився, проживав частіше в Петербурзі; держав себе не як товариш української старшини, а немов якийсь володар з Божої ласки, і завів у своїй глухівській резиденції двір на взірєць двору

Петербурзького. У справі українські не дуже мішався, і Україною правила старшина по своїй волі, зносячись з Сенатом і російським урядом» (Грушевський, 1913: 414, 415). У дослідженні іншого українського історика Олексія Путра («Гетьман Кирило Розумовський та його доба (з історії українського державотворення XVIII ст.)») останній гетьман України Розумовський постає визначним українським державним діячем, меценатом і реформатором.

У сучасному українському письменстві майже паралельно з'явилися два романи, присвячені добі та постаті Кирила Розумовського.

У «Останньому гетьмані» (Мушкетик, 2011) Юрій Мушкетик творить історіософську перспективу, подібну до тієї, яка задекларована в романі «Гетьман Кирило Розумовський» Миколи Лазорського. У мороці ночі московської окупації, навіть після ліквідації Січі та усіх привілеїв і автономних прав Гетьманщини-України, пише він, «навіть за такого несосвітеного, жахливого тиску проростало дерево волі й свободи, саме в ті часи була написана «Історія Русів» – найпатріотичніший твір українця, не склали руки Капністи, Полетики і навіть Безбородьки» (Мушкетик, 2011: 133).

Роман Тимура і Олени Литовченків «Пустощі» (Литовченко & Литовченко, 2011) – постмодерне поєднання долі Олексія та Кирила Розумовських із поверховими спробами історіософського освоєння історії України на тлі Московії-Росії та Європи. Кілька цікавих сюжетних знахідок, які по-новому трактують певні історичні події (як наприклад історія ніби-то спалення Олексієм Розумовським документів, які засвідчували його шлюб з Єлизаветою), цілком нівелює мовна фактура твору (нагромадження російської лексики, суржику, кальок із російської), зводить нанівець ідейно-естетичні вартості роману.

Методи дослідження

Однією з головних ідейно-естетичних ідей роману є художнє освоєння протиставлення політичного, культурного, етноментального простору українців та росіян, художнє дослідження двох етнопсихологічних просторів цих народів.

Для проведення аналізу та інтерпретації цих ідейно-естетичних концепцій, наративних стратегій їх представлення у романі мистецтва вдаємося до системного підходу – з домінуванням герменевтичного та культурно-історичного методу та компаративістичних студій.

Результати дослідження

У романі Миколи Лазорського «Гетьман Кирило Розумовський» переплітаються кілька культурних епох – Бароко, Рококо, Клясицизм. Зіткнення різних виявів цих епох створюють у романі лінії напружень, які динамізують розвиток дії, дозволяють виопуклити протиріччя та протиставлення (національні, політичні, релігійні, економічні) зображених у творі повсякденностей і «духу часу».

Колізія культурних епох стає у «Гетьмані Кирилі Розумовським» одночасним зіткненням різних світоглядних доктрин українців та росіян.

Протиставлення українців та росіян народжується у безпосередньому контакті між поневолювачами та поневоленими: московити на постоях у Гетьманщині «вдиралися до кожної хати, брали, що хотіли, нишпорили скрізь <...>, об'їдалися, п'яніли й починали бешкетувати. Часто-густо робили гвалт, били, вбивали. Старшина московська поспіль заохочувала до свавілля в чужій землі. Дикого того свавілля ніхто не міг збагнути в богобоязній, цнотливій Гетьманщині, так само усіх жахала московська страшна лайка, дивували сороміцькі розмови, сороміцькі пісні, брак шаноби до старих людей, брак чемности до жінок, розпаношеність без міри й краю» (Лазорський, 1961: 267).

У Московії «вогко там і непривітно, вічні тумани, немає сонця. У нас – пишний рай, розкішні степи <...>» (Лазорський, 1961: 295); «У нас краще і взимку: на Різдво та Водохрища роблять теж перегони, але просто в степ <...>, а тоді додому до вогню: ворожимо, слухаємо колядок, хлопці ходять “со зіздою”, водять “ведмедя” аж до третіх півнів. У нас краще й веселіш <...>» (Лазорський, 1961: 299). «Москвин – скрізь дома, скрізь любить порядкувати, не питаючи, чи годиться тесати кілок на чужій голові» (Лазорський, 1961: 302).

Український соціум украй негативно декларує свій досвід взаємин із московитами: «З Московщини назад усі шляхи заросли тернами» (Лазорський, 1961: 29); «Де москвин влізе, там саме й лихо взніздиться» (Лазорський, 1961: 49); «<...> З москалем говори, а ніж за пазухою держи» (Лазорський, 1961: 56); «Не вірте москаліні, він гірш татарина: перехреститься в церкві, хрест поцілує і збреше, зламає слово!» (Лазорський, 1961: 222). Такі переконання мають для українців підтвердження у багатогранному досвіді брутального ставлення московитів до них: «<...> Наказний гетьман Полуботок у фортеці просидів аж до смерти, та не як небудь, а прикутий

ланцюгами до стіни: царі вміють нас пригощати» (Лазорський, 1961: 119). Протиставлення етноментальних особливостей українців та московитів виражається, наприклад, й на мовному рівні: «Везе москаля» – *бреше* («Впився і везе москаля» (Лазорський, 1961: 62). Прикметно, що вираз «везти москаля» дуже часто можна надібати й в «українських» творах Миколи Гоголя).

В зображенні Московії простором художнього напруження стає протиставлення двох епох – рококової пишноти двору Петра III («Мелькали золотом шиті камзоли, модні перуки з маленькими буклями на скронях і косами з пишними бантами, дорогі роби з вирізаними декольте, мережане жабо, тугі та білосніжні комірчики, блискучі черевики з золотими запонами, військові однострої, високі ботфорти. Чути було вишукану французьку мову, яка поволі, але вперто, відсувала мову італійську. Дехто, стараючись догодити новому монарху, говорив мовою німецькою <...>. Далеко дець з хор заносило мелодію вальсу, і через відчинені двері видно було пишні пари в манірних льотах складного котільйону» (Лазорський, 1961: 454)) і передчуття надходження клясицистичного абсолютизму епохи його дружини, майбутньої імператриці Єкатеріни II: у наближеному колі її друзів «панувало захоплення французькою літературою. Усі вони адорували енциклопедистів, а сама дружина імператора вела кореспонденцію з Дені Дідро, Жан Жаком Руссо та Д'Алямбером» (Лазорський, 1961: 458–459). Детронізація Петра III стає символічним вираженням такого остаточного переходу від Рококо до Клясицизму.

Однак варто підкреслити, що якщо барокове світобачення українців було питоминним елементом розвитку українського соціуму того періоду, то уся пишнота Рококо і Клясицизму серед еліти Російської імперії була привнесеною. Граф Люї-Філіп де Сегюр, надзвичайний і повноважний посол Людовіка XVI при дворі Єкатеріни II у Санкт-Петербургу писав у своїх спогадах: «Коли я прибув до Петербурга (10 березня 1785 р. – І. Н.), в цій столиці під зовнішніми формами європейської цивілізації ще збереглося багато слідів передущих часів. <...> На поверхні ця відмінність невідчутна; за півстоліття вони навчилися наслідувати чужоземців – в одязі, помешканні, внутрішньому начинні, споживанні їжі, світських ритуалах, привітаннях, баях і званих обідах, виконуючи ці дії не гірше французів, англійців і німців. <...> Лише розмова і знання деяких унутрішніх деталей позначали межу між старовинним московитом і сучасним росіянином» (Цит. за: Вулф, 2009: 54–55).

Барокова Гетьманщина є високоосвіченим краєм, бо тут, у часи «другої “Малоросійської Колегії” було доволі шкіл, пансіонів та уставних шкіл по монастирях. Не бракувало й дидаскалів, які часто-густо бували в науці в Німеччині, Волощині, Угорщині» (Лазорський, 1961: 161). Одним із героїв твору є Сковорода – дидаскал, образ якого стає уособленням цієї барокової учености: *«Дидаскал той не простий собі чоловік: вчився в Києві й сам вчив у колегіюмі харківському, бував і в мандрах десь у Німеччині. Тільки чудний він якийсь: цурається вигоди, любить село, простих селян, просту одержу, просту хату. Ходить у сіряку, латаних чоботях, їсть просту страву й спить, де приткнеться. У торбі своїй носить книжки, каламар і перо: коли вибере довільну годину, багато пише, а підписується по чудному: “Старчик”, хоч і не старий сам»* (Лазорський, 1961: 178). Однак важливість переходу до клясицистичних форм освіти, які мали б змінити схоластичні підходи в бароковій українській освіті, бачить, наприклад, Олексій Розумовський, який каже братові-гетьманові про Санкт-Петербург епохи абсолютної екатеринінської монархії: *«За прецінь короткий час <...> петербуржці спромоглися уфундувати кадетський корпус, академію наук, академію штуки, театр, друкарню, клуб на аглицький копил, каварні, у Москві – університет, колегіюми, інженерні школи, навігаційні школи, часописи <...>. Все тут швидко робиться. Різні асамблеї, куртаги, равти <...>. Самі роблять, чого не вміють – тягнуть наших з Гетьманщини, тягнуть і західняків <...>. Це доба творчого шалу, епідемія оздобу столиці, потяг до освіти в своєму краю: кожен пнеться щось зробити не для себе, а для краю»*. Але – це ще не вся Московія: *«Московія там, – і гетьман махнув рукою на північ. – Там, брудна, п'яна, дика»* (Лазорський, 1961: 469).

Описи палаців родини Розумовських стають одним із важливих художніх засобів відображення трансформації життєвих доль цієї родини. Палац Наталії Розумовської в Козельцях демонструє (крізь призму художнього відображення передчуття бідермаєру) пишноту стилю Рококо: палац *«був просторий, на два поверхи, з широкими дугуватими вікнами й білими колонами перед вхідними дверима. Весь білий стояв він у густому парку, за яким починався вже плодовий сад з квітниками, теплищами й широкими ставками, де плавали табунці пишних лебедів»*. Він був *«умебльований красно меблями, завезеними з столиці. У великій залі, де часто збиралось вишукане товариство <...>, стояв великий круглий стіл палісандрового дерева, накритий вельветовим обрусом з важкими китицями аж до*

блискучого паркету. Біля вікон зеленіли у фарбованих діжках екзотичні рослини, в проміжках між вікнами стояло кілька люстер в бронзових багетах стилю рокайль (Рококо – І. Н.): їх вивезено було з Венеції <...>. У кутку важко цокали великі дзигарі, роботи уславленого лондонського майстра Грахама. До цієї пишноти пасували бронзові канделябри й мовчазна, добре вишkolена в Петербурзі, обслуга» (Лазорський, 1961: 185-186). Гетьман, згадуючи минуле, дає свою характеристику елизаветинського Рококо: «<...> Минула золота доба нашої Єлизавети. Єлизаветинська доба! Пишина-препишина, з еротикою, красунями, чудовим фліртом, юнацькими зітханнями й чарівними зустрічами <...>» (Лазорський, 1961: 455).

4 січня 1742 року генеральний підскарбій Яків Маркович запише у своєму щоденнику: «Після обіду були у царському палаці й мали авдієнцію у Її Імператорської Величності. Цариця зволила стояти – у присутності дам і кавалерів. Привітання говорив п[ан] полковник лубенський Апостол; на вітання відповідав нам таємний радник барон Мініх, обнадіюючи милістю монаршою весь народ [наш] і партикулярно нас. Після того нас було допущено до ручки Її Величності» (Маркович, 1859: 156-157). Микола Лазорський розгортає цю картину прийому царицею («Сам церемоніал виходу цариці видавався сміховиною, безглуздим театральним видовом») (Лазорський, 1961: 230)) як протиставлення рококової розкоші царського палацу і двірського етикету бароковій доцільності помешкання тогочасного українського шляхтича: «Палац своїми розкошами дуже здивував пана Галагана: позолота і музика, паркет і пудрені буклі та блискучі роби, бундючні вельможі і складна етикета, пишній вихід імператриці <...>. Розкіш палацу видавалась зимною, мертвою <...>». Іншим бачиться йому палац гетьмана Данила Апостола у Глухові: «Розкіш глухівського палацу вабила доцільністю, вигодою, приємним затишком: дзигарі чітко цокали й голосно видзвонювали квадранси, дзиглики міцно стояли на дубових ніжках і манили посидіти та запалити люльку, креденці солідні, повні золотих та срібних чарок, килими перські, пухкі й добре гаптовані, канапи турецькі, великі <...>» (Лазорський, 1961: 229-230). Про ту ж розкіш імперської столиці говорить і молодий осавул Валькевич: «<...> Там є театр, є чудова італійська опера, так актори співають так гарно, ніби чуєшся в раю. У палаці графа Розумовського завжди добірне товариство, добірна чемність; там манірні танки, незвичайна музика, незвичайний одяг, перуки й солодка парфума, скрізь золото, срібло й добірні манери» (Лазорський, 1961: 167).

Зіткнення різних епох виражається у «Гетьмані Кирилі Розумовському» й як протиставлення традиціоналізму, найважливіші елементи якого визначаються бароковим світобаченням, та модерністичного світовідчування, яке ґрунтується на філософії Просвітництва. Так, генеральний писар Безбородько *«свято беріг старовинну патріархальність в родинному житті та держався звичаїв і навіть побуту, заведеного в Гетьманичині дідами-прадідами. Тільки сина свого Олександра пустив у науку за море (майбутнього найсвітлішого князя і державного канцлера Російської імперії – І. Н.)»* (Лазорський, 1961: 200). Протиставлення цього світоглядного барокового українського традиціоналізму (який шанобливо ставиться до особистості як до індивідуума, вимагає демократичних засад у виборчому процесі) та абсолютистського імперського модернізму виражено й у думці полковника Апостола про «добровільне обрання» гетьманом молодшого Розумовського: *«Блазня й зроблять гетьманом <...>. Буде він розважатися оперою, музикою, балями та золотими каретами <...>. Гетьманщиною правитимуть московські резиденти»* (Лазорський, 1961: 234).

Протиставлення барокового традиціоналізму та рокового (й клясицистичного) модернізму в романі Лазорського передані й через такі художні мікродеталі, які демонструють найдрібніші стильові особливості побуту. Одна з героїнь із родини Розумовських каже своєму чоловікові: *«Голубе! <...> Ти капосною люлькою знов забрудив коміря, бач скільки попелу: вже б краще нюхав, як те роблять усі шляхетні люди»* (Лазорський, 1961: 188). Нюхання тютюну – один із неодмінних елементів повсякденності XVIII віку: полковник Дараган *«давно кинув палити люльку, закинув її кудись і скоро призвичаївся нюхати тютюн, як це робили вельможі у графа Олексія Розумовського»* (Лазорський, 1961: 187), бо, як зауважує Вольфганг Шивельбуш, «для вишуканої людини епохи Рококо процес нюхання табаки стає значущою церемонією товариського та світського життя. За його допомогою себе подають і показують, розпізнають іншого за способом обходитися з табакеркою (тютюнницею) <...>. Табакерка є неодмінним складником костюма Рококо <...>. Витончена людина Рококо має до кожного костюма окремо дібрану табакерку» (Шивельбуш, 2007: 147-148).

Барокова поетика (у поєднанні з елементами манірної розкоші Рококо) реалізується й у художніх деталях представлення культу їжі, сервірування столу, процесу їди. Цей культ стає важливою ознакою повсякденності, яка характеризує час-кайрос тих, до кого

усміхнулася Тіхе-Фортуна: *«У присмерку мерехтіли воскові свічі в срібних бра, кидаючи тьмяне світло на кришталевий посуд і золочені чарки. За келишками у фарфорових вазах, оздоблених пухнастими амурами зі стрілами в пухнатих рученятах, красувались барвисті троянди <...>. Тут же в проміжках височіли севрські келихи, повні лілій та лакфіолій, у затишку тулились коштовні, з гірського кришталю карафи з добірними наливками. За старим звичаєм тут була вже холодна страва – окороки, язички, паштети, різні ковбаси, дичина, блідо-коралова лососина, кав'яр, мушля в перламутрі, тарілі з заливними рибами й широкі вази з китицями соковитих ягід»* (Лазорський, 1961: 648).

Темпоральна складова роману окреслюється найчастіше через опис історичних подій. Зав'язка твору починається у 1731–1733 роках: *«Минулого року Москва встряла в польські справи по смерті Августа Саса. Зібрала одинадцять тисяч козаків і погнала в Польщу битись з військом нового короля Станислава, загналась аж до Німеччини»*. Одночасно геополітичний контекст проєктується на події в Україні: *«Зараз у нас в колегії верховодить москвин, ніхто не сміє йому перечити: сам генеральний суддя Забіла мовчить, Лизогуба взяв під нагляд, митрополиту Ванатовичу грозить...»* (Лазорський, 1961: 31).

Разом із усім у «Гетьмані Кирилі Розумовському» можна спостерегти певні художні «зсуви» історичних подій. Однак такі часові зміщення не руйнують художньої правди представлення певного історичного часу. Йдеться наприклад про показ подій середини 1740-их років у романі, які зміщені принаймні на ціле десятиліття. На обіді в генерального писаря Безбородька обговорюються ідея створення Січі на Райні: *«<...> Французький кардинал Флері дуже прихильний до січовиків, знає, що то завзяті вояки, але все ж військової муштри не втнуть. Отже удвох з Орликом наплянували перетягти тисяч із п'ять добірного регименту Орлика, навчити по-новому воювати новою зброєю і поставити те військо до слухного часу дець на Райні»* (Лазорський, 1961: 203). Якщо звернути увагу на те, що в цей час, за словами мами Кирила, він *«ніби вже виїхав до Німеччини й далі кудись на навчання»* (Лазорський, 1961: 203) (йдеться про 1743–1745 роки) й ведуться переговори про запрошення цариці Єлизавети до Києва, то відомо, що кардинал Флері у той час уже помер (29 січня 1743 р.). Ілько Борщак повідомляє, що меморіал про створення Січі на Райні, поданий Григором Орликом на ім'я короля Франції у березні 1735 року. Одночасно ж у цій

розмові на обіді слова одного з героїв стають алюзією до слів Орликового меморіялу: *«Козацтво бачить тільки, що москалі люті йому вороги і що ті ж москалі хочуть витеребити увесь козацький народ у різний спосіб: важкими походами, постоями, грабунками, касуванням усіх вольностей та привілеїв, ламанням договорів та наклепами»* (Лазорський, 1961: 203). (У меморіялі Орлика: *«...Вони (козаки – І. Н.) бажали би служити французькому королеві, якого мужність і неприхильність до їх споконвічного ворога – москалів – їм відома. <...> Москалі так пригнічують населення в Україні, що воно з радістю перенесеться до країни, де шануватимуть його давні вольності»* (Борщак, 1991: 171–172).

Ще одним із прикладів такого часового зміщення є накладання на ті ж події середини 1740-их років подій, які мають статися через чверть століття (зразу після Коліївщини): у поділеній двома державами Україні – *«кривдять тут москалі, там ляхи. Тут заводять панщину, там грабують Божі храми, мордують людей. З того берега втікачі кажуть, що воєвода лях Стемпковський пускає по всій Україні тяжких калік: рубає руки, ноги, випікає очі. Пускає з Кодні. Божих старців-кобзарів січе на капусту. Тут москалі кленуть Мазепу, там ляхи кленуть Хмеля»* (Лазорський, 1961: 215).

Як відомо, «у 1730 р. при дворі ще цесарівни Єлизавети був знаменитий бандурист – українець («черкашенін») Грицько (Григорій Михайлович Любистков (Любисток)). Туга за рідною землею якось спонукала його до втечі. Його спіймали вже в Києво-Печерській Лаврі, де він, очевидно, намагався прийняти чернечий постриг, аби не повертатися на чужину. Його музична майстерність була настільки визначною, що Синод, після його втечі з Петербургу, навіть розіслав по всіх монастирях пересторогу, аби Любистка ніде не приймали в ченці. Понад те, втікач-українець не зазнав ніякої за це кари і ще протягом багатьох років зачаровував грою на бандурі своїх слухачів. Навіть втративши зір, він продовжував артистичну діяльність і користувався популярністю. 1743 року Григорій Любисток був пожалуваний імператрицею Єлизаветою Петрівною у дворянство, а 1748 р., за свої видатні мистецькі заслуги, отримав чин полковника» (Путро, 2008: 33). У романі Лазорського доля Любистка, земляка Розумів, стає одним із антиципаційних передбачень майбутнього братів – графів Розумовських: Любисток *«засумував не знати з чого і втік був, – каже московит-полковник. – Ми його вернули й дали полковництво, а щоб не журився, пошлюбили з нашою дворянкою <...>. Живе як пан, їздить у кареті»* (Лазорський, 1961: 22) (У період

описуваних у Лазорського подій Любисток ще був лише послушником у Києво-Печерській Лаврі).

Такі часові зміщення реальних подій присутні й у описі 1760-их років. Ще перед тим, коли у Гетьманщині-Україні щойно починають обговорювати питання родового гетьманату (події відбуваються ще за життя імператриці Єлизавети), у Дикому Полі починає діяти Залізник, «до нього злітаються степові орли» (Лазорський, 1961: 423). У той день, коли мовиться про те, що «юрми голоти, що на тому боці (Дніпра – І. Н.) звуться гайдамаками, збираються йти з якимсь Залізником на Умань, у гості до пана Потоцького» (Лазорський, 1961: 448) (тобто йдеться про весну – початок літа 1768 року), приходить звістка про смерть Єлизавети (25 грудня 1761 р.) (Лазорський, 1961: 450). Важливим у романі є образ Семена Неживого, одного з провідних ватажків Коліївщини. Лазорський робить його односельчанином Кирила Розума (спочатку він виступає як Микола Гармаш, який з ревновців убиває вдову – куму Наталки Розумихи Килину (можливо, хресну матір Кирила)). Цей герой є для малого Кирила справжнім символом січовика. Історичний Семен Неживий (Мусієнко) щонайменше на два десятиліття був молодший від Кирила Розума.

Поруч із часовими «зміщеннями» в романі відбуваються й мистецькі реінтерпретації історичних подій, їх художня трансформація – у відповідності до ідейно-естетичних, ідеологічних завдань. Микола Лазорський подає художню версію палацового перевороту, який привів Єкатеріну II до влади. Олексій, розповідаючи про ці події братові в листі, виводить і себе, і його поза їх межі: «*Мабуть ти вже знаєш, коханий брате, про наглу смерть імператора Петра з офіційного повідомлення <...>. У ці сумні дні тебе не було в столиці, і слава Богу!*» (Лазорський, 1961: 477). Насправді ж і гетьман, і його брат брали пряму участь у перевороті, у приведенні до присяги полків гвардійців (Кирило Розумовський командував Ізмайлівським гвардійським полком, який відіграв найважливішу роль у поваленні Петра III). Гетьман (як президент Академії наук) організував уночі перед переворотом друк маніфесту про зміну влади в імперії (Васильчиков, 1880: 298). «Діючи у глибокій конспірації, К. Розумовський свої рішення й вчинки щодо здійснення змови погоджував, по суті, лише з Єкатеріною <...>. Про вирішальну роль гетьмана К. Розумовського у дворцовому перевороті 1762 року засвідчували й іноземні дипломати, що перебували на той час у російській столиці. <...>. В офіційній свиті нової імператриці Єкатеріни II почесне місце

займав граф К. Розумовський» (Путро, 2008: 89-90). Одночасно ж «у серпні 1762 року Єкатеріна подалася в Москву для коронування і зупинилася в підмосковній [резиденції] гетьмана – Перовському [...]. Під час коронації гетьман [...] був асистентом у цариці, а граф Олексій Григорович [Розумовський] ніс корону, а після обряду коронації розкидував у натовп гроші» (Васильчиковъ, 1880: 300).

Одяг і мовні традиції декларуються у «Гетьмані Кирилі Розумовському як найважливіші маркери національної приналежності: вони безпосередньо корелюють між собою. Тому одним із найважливіших символічних мотивів у романі М. Лазорського, який характеризує зміну соціального статусу, національної самоідентифікації, навіть світоглядних позицій, стає мотив зміни одягу (Подібний мотив стає одним із визначальних, наприклад, у драмі Лесі Українки «Бояриня». Оксана скептично каже про одяг московиток: *«Та ще дівочий / Той шарахван неначе форемніший, / А що жіночий, то такий бахматий / Та довгий-довгий, мов попівська ряса! / Аж сумно, як се я його надіну? / Отой на голову такий підситок / Надіти треба? Зап'ясти обличчя?»* [Лесья Українка, 1994: 120]). Козацька донька Ярина, яка кохає Олексія Розума, перед його від'їздом до Московії каже: *«Надінуть на тебе розгозяні постолы (лапти – І. Н.) та московську зателєпувату сір'ячину <...> і штани скинуть, будеш ходити в брудній сорочці, а валом підперезуть. Всі москалі так ходять»* (Лазорський, 1961: 30).

Поштовхом до народження такого мотиву слугували реальні історії, які наводить Александр Васильчиков. Коли Наталія Розум приїхала до сина до Москви, її «напудрили, зробили їй високу модну зачіску <...>, нарум'янили, одягнули в модну сукню і повезли в палац, попередивши, що вона повинна стати на коліна перед царицею». У палаці, опинившись перед великим дзеркалом, вона «подумала, що це імператриця і вклякла перед своїм відображенням» (Васильчиковъ, 1880: 12–13). Однак, «ці модні шати й сукні» не були до їй серця: «Вона познімала фіжми, роби і самари, викинула пудру, мушки і рум'яна і знову одяглася у своє українське вбрання» (Васильчиковъ, 1880: 13). Пізніше подібний мотив звучатиме й у листі Олексія Розумовського до своєї матері (5.07.1744), з розпорядженнями щодо одягу, в який його рідня має бути одягнута під час приїзду імператриці Єлизавети в Україну: «Одяг як для сестер, так і зятів, дядьків, тіток і Андріїнкам (дворідним братам Демешкам – І. Н.) до мого приїзду наказано доставити Семенові Пустоті (управитель графа О. Розумовського – І. Н.), а що кому має належати, про те в моєму наказі розписано» (Васильчиковъ, 1880: 48).

Коли Олексій стає полковником у Петербурзі, його мама, яка міцно держалась дідівських законів і старих звичаїв і дуже не любила пишатись, бути гоноровою, переживає, чи *«боронь Боже, ще примусять через оте Олексієве полковництво <...> скинути керсетку та носити якусь московську одягу»* (Лазорський, 1961: 81). Для поїздки до Петербурга, Олексій надіслав родині одяг: *«Тут були дорогі шуби на ведмежому хутрі, саксаки з високими ковнірами, червоні сап'янці, золотом шиті черевички, добре намисто, шовкові шалі, турецькі великі хустки і ще якийсь одяг, якого тут ніхто й не бачив. Москвини казали, що то заморські роби, так би мовити, панські плахти, які жінки мусять одягнути в дорогу. Мати погодилась, що «напне не себе тую робу тільки в столиці, щоб догодити сину <...>»* (Лазорський, 1961: 132).

У часи фаворитства Олексія Розума зміна одягу його родини стає ознакою зміни не тільки соціального статусу, а й інших життєвих засад і устремлінь: чоловік його сестри Віри, який був *«присадкуватим і трохи булькатеньким з хриплим голосом кравцем»*, і *«добре заробляв на жупанах і дуже з того пишався»* (Лазорський, 1961: 18), тепер *«дуже величався <...> своєю одягею. На ньому був темносиній “камзол” і такі ж куці таоанці, на ногах білі панчохи і яскравожовті черевички з золотими запонами. На боці шпада з золотим ефесом у всю долоню. На рукаві мав вишитого теж золотом орла, знак полковницького чину <...>»* (Лазорський, 1961: 186). Майже вся родина Розумовських, породичавшись з імператрицею, змінює одяг. Уже на зустрічі в палаці матері Розумовських у Козельцях *«усі були в дорогих шатах, вельветах, шовкових робах, мережаних комірчиках, модних зачосах, блискучих черевичках з золотими запонами. Чоловіки з тонкими шпадами при боці»* (Лазорський, 1961: 18) Лише одна з цих гілок «відстала» від нових віянь, притримуючись старосвітських традицій: *«Пані Докія була в ноші старшинських полковниць <...>»* (Лазорський, 1961: 188).

Молодь з України часів панування імператриці Єлизавети починає ділитися за мовною ознакою та одягом на дві великі групи: одні *«помосковлені паничі»*, які *«жили в Петербурзі, Москві, Петергофі й пишались золотими гудзиками, еполетами та говорили покрученою мовою»* (Лазорський, 1961: 160-161); серед інших, зокрема, *«студенти Чернігівського та Харківського колегіумів, молоді старшини, що служили по городових полках; хорунжі, бунчукові, значкові, молодики, що працювали у колегії та магістраті <...>»*. Уся ця молодь досконало знала латину, римське право, говорила добірною рідною мовою дома і в установі, колегіюмі. Здебільшого ходили

в одержі партикулярній, хіба що військовики носили сині або кармазинові жупани та при боці шаблю. І панночки так само носили той одяг, який личило носити сотниковим чи полковницьким донькам: легенькі шовком мережані білі свити, вельветові керсетки, вишивані сорочки» (Лазорський, 1961: 161). Були й інші – ті, що пішли вірно служити імперії: «<...> Часто-густо можна було здибати в кожному місті молодих гусаринів, кадетів, урядовців на вакаціях з столиці в тихій Гетьманичині. В барвистій одержі, бундючні, як павичі, вони спочивали дома і з презирством оглядали свій народ, своє місто. Несподівано між ним й земляками лягла чорна тінь відрази». Такий «покруч завжди вихваляв усе московське, глорифікував і тих москвинів, які в Гетьманичині знані були як люті кати козацького народу». Вони «полотніли, коли хтось з молодих хорунжих питав, нащо столичні панночки так туго инуруються у смішні роби, коли можна носити зручну й пристойну одержу, приміром таку як у старшинських панночок». Навіть ходили вони «манірно, мов на ходулях, говорили плутаною мовою, вітієвато, раз-по-раз кланялись без потреби, були ненатуральні» (Лазорський, 1961: 163).

Зустріч одягів елизаветинських часів у гетьманському палаці у Глухові стає не просто протиставленням барокової української культури й рококової культури московитської еліти, а зустріччю-зіткненням (зіткненням у розумінні Самуеля Гантінгтона) двох різних культур та ідеологій: «Манірно з поклонами ходили пари і пудрені дами в розкішних робах граціозно схиляли голови в такт музики. <...> Бринів притишений жіночий сміх, і чути було жарти кавалерів у французьких камзолах і блискучих черевиках на високих закаблукках. Скромніші і не так барвисто зодягнені були старшини і ті що працювали по військових установах: кидались у вічі темні рединготи й кунтуші, криві шаблі й довгий вус, що справляло враження правдивої екзотики <...>. Але були тут січовики та полковники старого гарту, які аж ніяк не хотіли припасувати своїх смаків та звичаїв до скороминучих мод квасних москвинів. На пишому тілі цього глухівського Версалу екзотика півдня набрала досить великого розгону: москвинів явно турбував довгий вус, чуб, тричі завинутий за вухо, полковницький кунтуш з широким случького виробу поясом, пістоль <...>» (Лазорський, 1961: 286–287).

Навіть зміна зачіски чи імени змінює людину. Один із козаків каже про кошового, що він їздить до гетьмана й, можливо, вже «може нацупив перуку і чуба поголив – тобто відійшов від традицій козацької спільноти» (Лазорський, 1961: 312). Трансформація імени

«Наталка Розумиха – простої козачки» (Лазорський, 1961: 11) до «Наталії Демидовни – матері графа Розумовського» (Лазорський, 1961: 190) є ще одним свідченням її статусу в суспільній ієрархії.

Релігійний елемент у романі стає фактором наративної стратегії лише коли йдеться про правобічну Україну: *«Козацькому народу, що жив там під Польщею, дошкуляла не тільки панщина, дошкуляла йому ще й унія – чергова політична витівка панів-магнатів та вітців-сзуїтів. Маючи за плечима кварцяне військо і спираючись на постанови сенату та постанови конфедерації духівництва, католицький єпископат почав силою наворотати на католицизм увесь правочлавний народ правобічної України. Навертання те набуло згодом брутальних форм»* (Лазорський, 1961: 309). Такий спрощений підхід до історичної місії Української Греко-Католицької Церкви, православієцентризм автора роману породжений стереотипами в українській історіографії XIX – початку XX століття. У красному письменстві такий спрощений, примітивізований підхід, починаючи від Тараса Шевченка, переходить аж у історичну прозу Івана Нечуя-Левицького, й продовжує своє існування в багатьох пропагандивних історичних романах підсоветської України та, паралельно, й української еміграції. Трагічний же процес поглинання російським православ'єм української духової й релігійної традиції в Гетьманщині-Україні в романі Миколи Лазорського ледь намічений.

Висновки

Роман «Гетьман Кирило Розумовський» – епічне історичне полотно української та європейської історії, в якому темпоральні межі охоплюють культурні епохи Бароко, Рококо, Клясицизму. Зіткнення політичних, ідеологічних, культурних ідей і тенденцій цих епох представлені в романі в контексті зіткнення різних світоглядних доктрин українців та росіян.

Колізія цих різних епох виражається у творі Миколи Лазорського й як протиставлення традиціоналізму українців, найважливіші елементи якого визначаються бароковим світобаченням, та світобачення московитів-росіян, яке у різних прошарках російського суспільства ґрунтується на спільному ґрунті – імперському світогляді. Це протиставлення в «Гетьмані Кирилі Розумовському» передане й через художні мікродеталі, які демонструють стильові особливості побуту, мовні традиції, релігійні форми, інші етноментальні патерни та етнопсихологічні характеристики українців та росіян.

Література

1. Борщак І. (1991). Мазепа. Орлик. Войнаровський. Історичні есеї. Львів: Червона Калина.
2. Васильчиковъ А. (1880). Семейство Разумовскихъ. Томъ 1. Санкт-Петербургъ.
3. Вулф Л. (2009). Винайдення Східної Європи: Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва. Київ : Критика.
4. Грушевський М. (1913). Ілюстрована історія України. Київ-Львів.
5. Зеркаль С. (1968). Руїна Козацько-селянської України в 1648–1764–1802 роках (Студія політично-адміністративних і соціально-економічних відносин в Україні в XVII–XVIII ст.). Новий Йорк.
6. Килимник С. (1954). Родина Розумовських. *Збірник матеріалів V-ої наукової конференції НТШ*, Торонто : Наукове Товариство ім. Т. Шевченка в Канаді. Ч. 1 (5). С. 19-44.
7. Леся Українка. (1994). Бояриня. Драматична поема. *Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 3 кн. Кн. I* / Авт.-упоряд. Василь Васильович Яременко, Євген Васильович Федоренко ; Наук.ред. Анатолій Григорович Погрібний ; Підгот. тексту Богдан Яременко. Київ : Рось.
8. Лазорський Микола. (1961). Гетьман Кирило Розумовський. Мюнхен : Дніпрова хвиля.
9. Литовченко Т., Литовченко О. (2011). Пустецвіт. Харків: Фоліо.
10. Марковичъ Яковъ. (1859). Дневные записки малороссійскаго подскарбія генеральнаго Якова Марковича. Часть вторая. Москва.
11. Мишанич О. (1993). Історичні романи Миколи Лазорського. *Мишанич О. Повернення: Літературно-критичні статті і нариси*. Київ : Обереги. С. 81–93.
12. Мушкетик Ю. (2011). Останній гетьман. *Мушкетик Юрій. Останній гетьман. Погоня*. Харків : Фоліо. С. 3-136.
13. Оглоблин Олександр. (1959). Люди старої України. Мюнхен : Дніпрова хвиля.
14. Павлишин М. (1997). Аспекти української літератури в Австралії. *Павлишин М. Канон та іконостас*. Київ : Час. С. 332–349.
15. Путро Олексій. (2008). Гетьман Кирило Розумовський та його доба (з історії українського державотворення XVIII ст.): Монографія: в 2-х частинах. Київ. Частина 1.
16. Розумовська М. (2005). Розумовські. Родина при царському дворі / Пер. із німецьк. Ігор Андрущенко. Київ : Темпора.
17. Харламповичъ К. (1914). Малороссійское вліяніе на великорусскую церковную жизнь. Томъ 1. Казань. 986 с.

18. Чуб Д. (1973). Автор великих історичних полотен (Короткий огляд життя і творчості М. Лазорського). *Лазорський Микола. Світлотіні: Збірник історичних нарисів, оповідань, статей, спогадів*. Мельборн. С. 7–10.
19. Шивельбуш В. (2007). Смаки раю. Соціальна історія прянощів, збудників та дурманів. Київ : Критика.

References

1. Borshchak, I. (1991). *Mazepa. Orlyk. Voinarovskiyi. Istorychni eseyi* [Mazepa. Orlyk. Voinarovskiyi. Historical essays]. Lviv: Chervona Kalyna. [in Ukrainian]
2. Vasilchikov, A. (1880). *Semeistvo Razumovskikh* [The Rozumovskiy family]. Tom 1. Sankt-Peterburg. [in Russian].
3. Volff, L. (2009). *Vynaidennia Skhidnoi Europy: Mapa tsyvilizatsii u svi-domosti epokhy Prosvitnytstva* [The Invention of Eastern Europe: A Map of Civilization in the Concepts of the Enlightenment]. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]
4. Hrushevskiy M. (1913). *Ilustrovana istoria Ukrainy* [An illustrated history of Ukraine]. Kyiv-Lviv. [in Ukrainian].
5. Zerkal, S. (1968). *Ruina Kozatsko-selanskoï Ukrainy v 1648–1764–1802 rokakh (Studia politychno-administratyvnykh i sotsialno-ekonomich-nukh vidnosyn v Ukraini v XVII–XVIII st.)* [The Ruin of Cossack-Peasant Ukraine in 1648–1764–1802 (A Study of Political, Administrative, Social and Economic Relations in 17th- and 18th-century Ukraine)]. New York. [in Ukrainian]
6. Kylymnyk, S. (1954). *Rodyna Rozumovskych* [The Rozumovskiy family]. *Zbirnyk materialiv 5-oi naukovoï konferentsii NTSh*, Toronto: Naukove To-varystvo im. T. Shevchenka v Kanadi. Ch. 1 (5). pp. 19–44. [in Ukrainian].
7. Lesia, Ukrainka. (1994). Boiarynia. Dramatychna poema [Noblewoman. A dramatic poem]. *Ukrainske slovo. Khrestomatiia ukrainskoï literatury ta literaturnoi krytyky XX st.: u 3 kn. Kn.1 / Avt.-uporiad.* Vasyl Vasyliovych Yaremenko, Yevhen Vasyliovych Fedorenko; Nauk. red. Anatolii Hryhorovych Pohribnyi; Pidhot. tekstu Bohdan Yaremenko. Kyiv: Ros. [in Ukrainian]
8. Lazorskyi, Mykola. (1961). *Hetman Kyrylo Rozumovskiy* [Hetman Kyrylo Rozumovskiy]. Munchen: Dniprova khvyliia. [in Ukrainian]
9. Lytovchenko, T. (2011), Lytovchenko, O. *Pustotsvit* [Barren flower]. Kharkiv: Folio.
10. Markovych, Jakov. (1859). *Dnevnyie zapiski malorossiiskago podskarbiia generalnago Yakova Markovicha* [Day Notes of Yakov Markovych, the Little Russian treasurer (Podskarbi General)]. Chast vtoraiia. Moskva.

11. Myshanych, O. (1993). Istorychni romany Mykoly Lazorskoho [Historical novels by Mykola Lazorskyi]. *Myshanych Oleksa. Povernennia: Literatur-no-krytychni statti i narysy*. Kyiv: Oberehy. P. 81–93. [in Ukrainian].
12. Mushketyk, Yu. (2011). Ostannii hetman [The last hetman]. *Mushketyk Yurii. Ostannii hetman. Pohonia*. Kharkiv: Folio. P. 3–136. [in Ukrainian]
13. Ohloblyn, O. (1959). *Ludy staroyi Ukrainy* [People of Old Ukraine]. Munchen: Dniprova khvyliia. [in Ukrainian].
14. Pavlyshyn, M. (1997). Aspekty ukrainskoi literatury v Avstralii [Aspects of Ukrainian literature in Australia]. *Pavlyshyn Marko. Kanon ta ikonostas*. Kyiv: Chas. P. 332–349. [in Ukrainian]
15. Putro, Oleksii. (2008). *Hetman Kyrylo Rozumovskyy ta yoho doba (z istorii ukrainskoho derzhavotvorennia XVIII st.)* [Hetman Kyrylo Rozumovskyi and his times (from the history of Ukrainian state formation of the 18th century)]: Monografiia: v 2-kh chastynakh. Kyiv. Chastyna 1. [in Ukrainian]
16. Rozumovs'ka, M. (2005). *Rozumovs'ki. Rodyna pry tsars'komu dvori* [Aspects of Ukrainian literature in Australia]. Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
17. Kharlampovich, K. (1914). Malorossiiskoie vliianie na velikorusskuiu tserkovnuiu zhizn [Little Russian influence on the Great Russian church life]. Tom 1. Kazan. [in Russian]
18. Chub, D. (1973). Avtor velykykh istorychnykh poloten (Korotkyi ohlad zhyttia i tvorchosty M. Lazorskoho) [The author of great historical canvases (A brief outline of M. Lazorskyi's life and creative work)]. *Lazorskyi Mykola. Svitlotini: Zbirnyk istorychnykh narysiv, opovidan, statei, spohad-iv*. Melborn. P. 7–10. [in Ukrainian]
19. Shyvelbush, V. – Schivelbusch, W. (2007). *Smaky raiu. Sotsiialna istoriia priianoshchiv, zbudnykiv ta durmaniv* [Tastes of paradise. Social history of spices, stimulants, and intoxicants]. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]

М. ХВИЛЬОВИЙ «СЕНТИМЕНТАЛЬНА ІСТОРІЯ»: ІНВЕРСІЯ ХУДОЖНЬОГО СМISЛУ

Актуальність запропонованої розвідки визначається розумінням того, що розчарування у колишніх ідеалах, переоцінка цінностей, втрата моральних орієнтирів у період трансформацій та індивідуальний травматичний досвід реалізуються у творах мистецтва як інверсійні перетворення форми і змісту, зокрема прецедентних текстів. Відповідно, інверсія («*inversio*» – перестановка) є одним з найважливіших способів організації структури твору на сюжетно-композиційному та лексико-синтаксичних рівнях, одним із способів смислопородження, адже прийом інверсії у творі сприяє активізації «мисленнєвих операцій» у свідомості читача.

Мета – дослідити модуси інверсії у «Сентиментальній історії» М. Хвильового як форми трансформації ключових семантичних компонентів роману у віршах О. Пушкіна «Євгеній Онегін». Увагу до класичного твору у 20-30-х роках ХХ сторіччя привернула наукова дискусія, організована російськими формалістами В. Шкловським та В. Жирмунським стосовно специфіки його сюжетно-фабульної матриці як своєрідної пародії на романи Л. Стерна. Для реалізації визначеної мети необхідно виконати низку завдань. З-поміж яких першочерговими є визначення і коментування способу реалізації інверсії «можливого сюжету» (С. Бочаров) у «Сентиментальній історії», стратегії послідовного інверсування смислових комплексів через пере/с/творення бінарних опозицій, енантіоморфних моделей у тексті.

Результатом дослідження є визначення способів і форм реалізації інверсії у «Сентиментальній історії» М. Хвильового. Інверсія у тексті може виконувати функції пародії. У такому разі у творі «перекидається» висхідний текст, переосмислюються його мотиви і сюжетні ходи, міняються знаки і відбувається гра з його смислами. Інверсія функціонує як принцип організації художньої реальності, ознака абсурдності того світу, у якому живуть і про який розповідають герої, як потужний каталізатор креативної діяльності реципієнта, змушеного ре/конструювати можливі смисли.

Ключові слова: інверсія, пародія, структура, смисл, бінарні опозиції, можливий сюжет, «Євгеній Онегін».

Olena Musliienko. “A SENTIMENTAL STORY” BY M. KHVYLOVYI: INVERSION OF THE ARTISTIC MEANING

The topicality of this paper is determined by the idea that disappointment with former ideals, reassessment of values, loss of moral guidance in the period of transformation, and individual traumatic experience are represented in the works of art as inverse transformations of form and content, including precedent texts. Accordingly, inversion (‘inversio’ – rearrangement, turning something in an opposite direction) is one of the most important ways to organize the structure of the text on the plot-compositional and lexical-syntactic levels, one of the ways of meaning generation, because the technique of inversion in the literary work promotes ‘mental operations’ in the reader’s mind.

The aim of the research is to explore the mode of inversion in M. Khvylovyi’s “A Sentimental Story” as a form of transformation of the key semantic components of the novel in verse “Eugene Onegin” by A. Pushkin. In the 1920s – the 1930s the Russian formalists V. Shklovskiy and V. Zhyrmunskiy began a scholarly discussion which was focused on the special nature of its plot matrix as a kind of parody of Laurence Sterne’s novels. And in this way the attention to Pushkin’s classic work was attracted again during that period.

To achieve the aim of the research, it is necessary to solve several tasks. Among them, the top priority is to define and comment on the method of the inversion realization of the ‘possible plot’ (S. Bocharov) in “A Sentimental Story”, as well as the strategy of successive inversion of semantic complexes through the transformation of binary oppositions, enantiomorphic models in the text.

The result of the study is a detailed description of the methods and forms of inversion in “A Sentimental Story” by M. Khvylovyi. Inversion in the text can perform the function of a parody. In this case, the original (source) text is ‘overturned’ in the literary work, its motifs and plot turns are reconsidered, the signs are changed and a kind of playing with its meanings takes place. Inversion functions as a principle of organization of the artistic reality, a sign of the absurdity of the world in which the characters live and talk about, as a powerful catalyst for the creative activity of the recipient, who is forced to reconstruct possible meanings.

Key words: inversion, parody, structure, meaning, binary oppositions, possible plot, “Eugene Onegin.”

Вступ

У сучасній гуманітаристиці інверсія позиціонується як потужний трансформаційний та смислотворчий ресурс логіки, який у комплексі з медіацією складає дуальну опозицію амбівалентним

полюсам. Інверсія є одним із важливих механізмів осмислення бінарних опозицій, народження смислів і руху культури.

Проблеми практичної реалізації інверсії в організації структури твору на сюжетному та композиційному рівнях і системі персонажів дедалі активніше досліджуються сучасними українськими та закордонними літературознавцями.

Безпосередньо у художніх текстах поліфункціональний потенціал інверсії розглядається у дослідженнях К. Абашкіної (Абашкина, 2013), Н. Беляк, М. Віролайнен (Беляк, Виролайнен, 1995), М. Єліфєрової (Елифєрова, 2003), М. Лісник (Лисник, 2015), І. Набитовича (Набитович, 2011), Ю. Чумакова (Чумаков, 1999) та ін.

Ключовими структурантами інверсованого тексту пушкініст кола Ю. Лотмана Ю. Чумаков називає *«дзеркальну симетрію» (коли кінець і начало тексту пов'язані оберненим повтором); «перекинуті» повтори ситуацій; переповідання ситуації іншою особою; непомітну передачу розповіді від одного оповідача до іншого. Інтертекстуальна інверсія та внутрішньотекстові інверсії смислу, інверсування між різнорівневими компонентами слушно номінованим як універсальні моделі* (Чумаков, 2010: 65).

Те, як формальна і смислова інверсія організовують цілісну структуру твору, переконливо демонструють Н. Беляк і М. Віролайнен у дослідженні «Моцарт і Сальєрі: структура і сюжет»: «інверсія сприяє єдності <його> смислу, яка виникає завдяки тому, що елементи інверсованої структури організовані за законом взаємоінтерпретації» (Беляк, Виролайнен, 1995:117).

Притаманна інверсії «логіка зворотності», про яку говорить М. Бахтін (Бахтин, 1994: 59), оприявнює приховану істину, активізує карнавалізацію у комічній та сатиричній літературі у формі травестії і/або римейка.

М. Єліфєрова розглядає повість «Панночка-селянка» О. Пушкіна як інверсивну модифікацію сюжету «Ромео і Джульєтти» В. Шекспіра. За її спостереженнями, інверсія у тексті забезпечує завдання пародії, новий твір «перекидає» висхідний текст, переосмислює його мотиви і сюжетні ходи, міняє знаки і грає з його смислами. У повісті Пушкіна формується подвійна інтертекстуальна інверсія як комічний прийом – іронічне зображення тих, у кого є готове судження про шекспірівський текст на основі прочитаного короткого переказу. Однак, зауважує М. Єліфєрова, «сміхову функцію несуть лише псевдо-шекспірівські мотиви, які утворюють декоративну фабулу з ворожнечею дворянських родин, психологічну ситуацію

першого кохання Пушкін оцінює як дійсно достойну Шекспіра. Так проводиться розмежування між зовнішнім наслідуванням Шекспіра («грою» в шекспірівський сюжет) і осягненням людської природи через Шекспіра (переклад – О.М.)» (Елиферова, 2003: 28).

Інтертекстуальна інверсія як перекодування базового тексту відповідно до нових/інших ідеологічних завдань досліджується І. Набитовичем на матеріалі історичних романів Георга Еберса «Імператор» та «Сон тіні» Наталени Королевої. Можливості реалізації інверсії на рівні сюжету в історичному романі обмежені обов'язком автора коректно дотримуватися загальновідомих історичних фактів у їх відтворенні та інтерпретації, то ж саме «порівняльно-типологічний підхід до цих текстів дає змогу продемонструвати, як сюжет одного автора після запозичення отримує інверсійну трансформацію в сюжеті іншого, як зміщуються й змінюються естетичні концепції, чим відрізняються засоби поетики кожного з творів, і як відбувається формування в останньому цілком нової ідейної та образної системи» (Набитович, 2011: 42).

В площину уваги С. Лема інверсія потрапляє як дієвий і активний компонент організації тексту. Розмірковуючи про структуру літературної творчості, автор зауважує, що саме інверсія виконує завдання літератури «вивести читача з рівноваги, приголомшити, атакувавши непорушні підвалини його світорозуміння» (Лем, 2008: 309). Дослідник пропонує розрізняти просту і складну інверсію. Складною інверсією він вважає роман Ф. Кафки «Процес»: у творі невинність переслідується законом як злочин, пан К., коли йому зачитують звинувачення, не розуміє своєї вини, а «це інверсія закону» (Лем, 2008: 313). На думку С. Лема, твори подібного типу не передбачають формування беззастережних смислових значень: «будь-яка спроба їх стабілізації у свідомості приречена» (Лем, 2008: 314). Відтак, зауважує автор, інверсія в літературному творі формує інтерпретаційні парадигми тексту, спонукає читача до перегляду раз і назавжди усталених норм, цінностей, ідеалів.

Інверсія актуалізується в епохи зламу та радикальних змін, коли сама дійсність змінюється за законами інверсивної логіки. Поштовхом до формування нових стратегій інверсії у періоди нестабільності, катастроф, стають перекодування бінарних опозицій як маркер картини світу поза усталеними і зрозумілими/прийнятними форматами. Відтак, стартом для формування модерного мистецтва є нігіляція міметичності, сумнів і заперечення цінності сталих концептів, які формують смисли, зокрема, системи бінарностей. Її руйнування/

деструкція/перекодування модернізмом відбувалося у формулюванні Ю. Лотмана як вибух, стрибок. (Лотман, 2000). Теорію Ю. Лотмана розгортає О. Вітель і переконує, що процесу ліквідації опозицій і входження системи в стан хаосу передують фаза переходу, коли перерозподіляється значимість компонентів міні-системи, а сама вона, згідно дії принципу симетрії, набуває дзеркального вигляду: замість «добро – зло – добро», при якому акцентується первинність першого компонента, домінантним у культурі ХХ сторіччя стає «зло – добро – зло» (Витель, 2009: 76).

Динаміка і специфіка функціонування інверсій у ситуації формування нових смислових структур у перехідний період перебуває у прямій залежності від цих періодів. Закономірно, що процес відбувається із врахуванням проміжних етапів, коли перерозподіляється значимість і форми реалізації компонентів. Власне моделювання інших міні-систем, з іншими зв'язками й стає визначним чинником становлення нового мистецтва (Витель, 2009: 74).

Пошук адекватних способів для артикуляції нового досвіду, формування нової художньої парадигми відкриває митцям 1920-х рр. потенціал інверсії. Як чинник нової художньої мови, інтерпретації реальності, інверсія у художніх текстах цього періоду функціонує і як маркер абсурдності світу, в якому живуть і про який розповідають герої.

Результати дослідження

Художній проєкт М. Хвильового передбачав творення нової модерної літератури як полісмиологічного тексту серед інших актуальних для письменника текстів та авторів. Автор називає найбільш значимих авторів: «Моїм арабескам – *finis*. Тоді Стерн, Гоголь, Дікенс, Гофман, Свіфт ідуть теж від мене, і вже маячать їхні романтичні постаті, як голубі диліжанси на шляхах моєї безумної подорожі» («Арабески»). Форми присутності інших у тексті та діалогу з ними необхідно розкодовувати. Так окреслюється простір інтенсивного різновекторного семіотичного контакту, співвідносного із формуванням семіосфери.

Якщо розглядати актуалізовані автором інтертекстуальні контакти між текстами як процес побудови нової семіосфери, то система кореляції між її компонентами традиційно увиразнюється у співвідношенні «центр семіосфери – периферія» (Лотман, 2000:164). Усталена теорія їх взаємодії відображає динаміку формування нових

смыслів, декларує основні закони цього процесу: «генератор текстів, як правило, знаходиться в ядерній структурі семіосфери, а отримувач – на периферії», «одні й ті ж самі простори семіосфери можуть в одних моделях бути центрами, в інших – периферією (переклад – О.М.)» (Лотман, 2000:172). Важливо, що за такої умови відтворення ідеологеми тексту не є остаточним/достовірним результатом, а відбувається/триває як результат «динамічного співвідношення всіх елементів семіосфери» (Лотман, 2000: 19).

Прецедентні імена, культурні коди набувають для «оповідача» у «Сентиментальній історії» М. Хвильового «особливого значення, адже гендерна інверсія відносно біографічного автора його/її статусу вимагає особливої оптики, передбачає залучення специфічних інтерпретаційних методик. Мається на увазі кульмінаційний у стосунках між Б'янкою і Чаргаром діалог, коли героїня в одній фразі переповідає любовну сюжетну лінію роману О. Пушкіна «Євгеній Онегін», прямо ідентифікуючи свою ситуацію із літературною: *«Я згадала недавній свій жарт про весілля з Куком і спитала, чи не трапилось із ним того, що з Онегіном. Коли Татьяна була вільна, він її відштовхував. Як вийшла заміж... Ну, ясно: історія повторюється»* (Хвильовий, 2010:181). Ця фраза стає однією з тих фокусних точок, навколо яких розгортається процес ре/конструкції смислу тексту. Ідеологічна значимість номінування Б'янкою свого любовного сюжету «історія» дублюється ключовим словом у сильній позиції тексту – назві «Сентиментальна історія». Це знакова для уважного читача-інтерпретатора лексія, її смисли належить розкодувати за допомогою аналізу задіяних інверсивних структур, які радикально змінюють розуміння тексту, організовують його протилежні, або додаткові смисли у грі/пародіюванні/діалозі з класичним твором.

Справді, доба творення модерної української літератури позначена нестримним експериментом, ініціативним пошуком нових інтелектуальних перспектив. Ймовірно, наукова полеміка навколо відомого в літературі сюжету любовної невідповідності, яка саме розгорнулася у 1921–1923 р. між В. Жирмунським та Б. Шкловським, стала каталізатором художнього проєкту М. Хвильового.

Отже, Б. Шкловський у міркуваннях про «любов з перепонами», яка, на його думку, є обов'язковою умовою для новели, ототожнював сюжет Онегіна і Тетяни з пригодами Рінальда та Анжеліки у «Закоханому Роланді» (Orlando innamorato) Маттео Боярдо. Вчений зауважив, що у Пушкіна причини «неодночасності їх захоплення одне одним дані у складній психологічній мотивації», а Боярдо ту саму ситуацію

пояснює чарами. Пізніше вчений додав, що «сюжет Євгенія Онегіна» це не історія Онегіна і Тетяни, а гра з цією фабулою» (Шкловский, 2000: 69), тобто акцент був перенесений на форму твору.

Натомість В. Жирмунський (Жирмунский, 1977: 231) назвав байку про журавля та чаплю прикладом «сюжетної схеми у відкритому вигляді», однак зауважив, що для художнього результату «Євгенія Онегіна» цей прийом із байкою є другорядним, адже значно важливіша та «глибока якісна відмінність, яка створюється завдяки розрізненню теми («арифметичного числівника і знаменника»), в одному разі – Онегіна і Тетяни, в іншому – журавля і чаплі».

Близькі до літератури інтелектуали того часу вбачали у гострих репліках науковців перспективу інтенсивного діалогу з класичною літературою у режимі пародіювання/інверсування. У тому ж контексті пролунали й чітко артикульовані формалістами закони подібних тенденцій в історії світової літератури (Шкловский, 1923: 56–69). Зокрема, В. Шкловський у статті ««Євгеній Онегін»: Пушкін і Стерн» (1922 р.) уперше прокоментував формальний зв'язок «Євгенія Онегіна» з романами Л. Стерна «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» та «Сентиментальна подорож Францією та Італією». Дослідника не так цікавили безпосередні впливи Стерна на Пушкіна, як їх спільні риси новаторства: специфіка пародії, естетичний підрив усіх норм, шаблонів і схем. Учений також припустив, що «Євгеній Онегін», як і «Трістрам Шенді» – пародійний роман, однак, на його думку, в обох творах «пародіюються не звичаї і типи епохи, а сама техніка роману, лад його» (Шкловский, 1923: 206).

Як один із перших дослідників, В. Шкловський лише окреслив можливі напрямки порівняльного аналізу визначних текстів. Хоча важливе питання про статус оповідача він так і не сформулював, однак зробив низку продуктивних для розуміння сучасних йому літературних процесів спостережень. Як «окремий стилістичний прийом» учений зауважує нетотожність оповідача та автора у романах Стерна і, за аналогією, у романі Пушкіна. Дослідник аналітично прокоментував відкритий фінал роману Пушкіна і фінали «незавершених» романів Л. Стерна у перспективі читачької ініціативи, свідомо організованої авторами.

Можливий сюжет роману Пушкіна робить особливий виклик і сучасному читачеві. На думку учня М. Бахтіна Дмитра Бочарова, сюжет, у якому Тетяна і Онегін загубили одне одного, «неначе взятий у кільце нездійсненим ідеальним можливим сюжетом їх стосунків» (Бочаров, 1985: 7). Важливими компонентами структури

«незавершеного сюжету» дослідники називають невизначеність розв'язки твору, невирішуваність конфлікту, незавершеність образу та ін. (Абрамовских, 2006). Артикульована вченими матриця «можливого сюжету» на рівні формальної організації тексту є семіотичним ядром також і «Сентиментальної історії» М. Хвильового, навколо якого організовується периферійна зона можливих/інших/інверсованих смислів.

Рушійним чинником транс/формацій смислів «можливого сюжету» «Сентиментальної історії» стає корекція визначеної Д. Бочаровим ідеологеми роману Пушкіна. Міркуючи про ідеологічну репутацію можливого сюжету пушкінського роману, вчений покликається на М. Бахтіна. У дослідженні «Філософія вчинку» (1920–1921) філософ говорить про вагомість вчинку/рішення як про факт життєвого самоздійснення людини, необхідність «вийти із нескінченних чорнових варіантів, переписати своє життя начисто раз і назавжди (переклад – О.М.)» (Бахтин, 1994: 44). Відтак, розгортає думку літературознавець, «Тетяна переписала власне життя набіло раз і назавжди, з наслідками незворотними», натомість Євгеній Онегін у сюжеті власної долі «не може вийти з безконечних чорнових варіантів». «Герої більші власної долі, і те, що не відбулося між ними, – це теж якась особлива і цінна реальність. І це теж входить у смисловий підсумок роману» (переклад – О.М.) (Бочаров, 1985: 42). Така позиція є центральною для розуміння послідовної стратегії інверсування українським модерністом ідеологеми образу Б'янки, адже, якщо фінальний сюжет Тетяни – «ситуація жертвовної переваги люблячої героїні над сучасним героєм (переклад – О.М.)» (Бочаров, 1985: 51), то «історія» героїні М. Хвильового стає епіцентром, у якому фокусується комплекс нерозв'язних проблем людини доби модернізму.

Одним із шляхів встановлення міжтекстової інверсійної парадигми повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія» та роману О. Пушкіна «Євгеній Онегін» може бути кореляція основних сюжетно-смислових та персонажних комплексів.

В. Шкловський у статті «Пушкін і Стерн» (1923) припускає, що вибір О. Пушкіним імені Татьяна для своєї героїні – реакція на корпус химерних імен персонажів англійського романіста: Агеласт, Гастрифер, Гоменас, Дідій, Кісарцій, Сомнелент, Тріптолем, Футаторій. Пушкін зауважує іронію Стерна і, в режимі інверсованої пародії, підхоплює: «такі солодкозвучні імена у нас вживають простолюддини» і називає героїню роману «Татьяна» – непопулярним на той час іменем серед дворян.

Ім'я Тетяна/Татьяна має концептуальне значення і для М. Хвильового, про це свідчить частотність і послідовність його вживання як інверсований образ персонажки роману Пушкіна. Варто згадати бодай «барішню Татьяну» з новели «Пудель» (1923), яка бентежить Сайгора своєю відвертою активністю. Парадоксальна невідповідність між яскравим образом пушкінської героїні, який актуалізує ім'я, і підкреслено здрібненою, уніфікованою особою з твору Хвильового: «недалека дівчина, типічна міщаночка з обмеженим світоглядом» із числа «сірих невиразних машиністок – «може, красиві, може, погані, просто манекени, просто автомати» (Хвильовий, 1990: 312).

Образ пушкінської героїні зринає знову в одному з останніх оповідань М. Хвильового «Хутрянка з горностаєвим комірцем» (1933). Автор синтезує два магістральних сюжети російської літератури – «скрипторський сюжет» чиновника-перепищика («Шинель» М. Гоголя) та сюжет пушкінської Тетяни, які взаємодіють між собою у режимі міжтекстової інверсії. Кожен із текстів стає донором окремої текстової ситуації – історії із хутрянкою, яка корелює із гоголівською «Шинеллю» та самоідентифікації Буні в контексті героїні роману Пушкіна. Оповідання семантично апелює до «Сентиментальної історії»: Буня, як і Б'янка, випускає стінну газету, збирає матеріал, проявляється як автор/творець (Муслієнко, 2015:136). Однак, отримана у подарунок від брата хутрянки з горностаєвим комірцем змінює життя дівчини. Вона починає турбуватися, щоб зловмисники не зняли з неї у темряві обновку: *«Всю її істоту охопила зимниця. Мабуть, і Акакій Акакійович Башмачкін не переживав цього»* (Хвильовий, 2010: 294). Автор використовує сюжетну адресацію до знакового епізоду з роману – сну Тетяни та трансформовану атрибутивну цитату: *«Дівчина не біжить – вона мчить. Вона, як блискавка, перелітає намети. Вона вже не Буня, вона Онегінська Татьяна, і за нею, очевидно, женеться страшний ведмідь. Буня навіть почала декламувати (хоч, правда, й на свій лад, Александра Сергеевича Пушкіна: Морозной пылью серебрится Мой с горностаем воротник»* (Хвильовий, 2010: 294].

Оповідання у свій спосіб акумулює художні здобутки М. Хвильового. Концентрація інтертекстуальних адресацій у тексті, прийом ідентифікації героїнею себе одночасно з кількома літературними персонажами – Татьяною, Євгенієм Онегіним, Акакієм Акакієвичем Башмачкіним, присвоєння і «адаптація» нею цитати свідчать про майстерність М. Хвильового у творенні полісемантичного літературоцентричного тексту.

Шанувальник Л. Стерна й уважний читач О. Пушкіна, М. Хвильовий у «Сентиментальній історії» вдається до подвійної інверсії – називає героїню Б'янка. За традиціями літератури доби Пушкіна, пошуки прототипів головних героїв відповідали тогочасним ідейно-естетичним стандартам, забезпечували статус довіри до персонажа та намірів автора. Свідчення ліцейського товариша О. Пушкіна В. Кюхельбекера: «Поет <...> схожий сам на Тетяну» (Кюхельбеккер, 1979: 99) свого часу не тільки практично поставило крапку у пошуках прообразу Тетяни, але й прокреслило у літературній перспективі вектор інтерпретації гендерної інверсії біологічного автора та персонажа alter ego. Згодом ця позиція стала підставою для уніфікації Ю. Лотманом статусу персонажа в творі: «Поет може побачити у вельми різних людях (навіть людях різної статі) одну людину або в одній людині кількох різних людей (переклад – О.М.)» (Лотман, 2000: 622).

Структуру тексту «Сентиментальної історії» вибудовує смисловий комплекс, сформований за принципом «центр-периферія» відносно двох центральних героїв – Б'янки (Б'янка – сіроока журналістка – товаришка Уляна) і Чаргара (Чаргар – Кук – товариш Бе). Центральний персонаж – репрезентант системи ключових характеристик, а периферійні – трансформації окремих персонажних маркерів. Подібній текстовій ситуації дав точне визначення Ю. Лотман: «У мистецтві ХХ ст. один герой може розпадатися на багатьох персонажів», «персонаж розпадається на низку взаємно нетотожних станів, поза ним знаходяться інші персонажі, ознаки яких співвіднесені з його ознаками за принципом доповнення, чи подібності, чи іншого порядку (переклад – О.М.)» (Лотман, 1970: 347).

Семантика імені «Б'янка» формує смислове ядро персонажної групи – «сіроока журналістка» – «товаришка Уляна». Для адекватної інтерпретації імені героїні М. Хвильового і відтворення смислових міжперсонажних зв'язків дає підстави сюжет «Перуджинової Бианки» із повісті М. Гоголя «Невський проспект», опублікованої у збірці «Арабески». «Перуджиновою Бианкою» називає романтично налаштований художник Піскар'єв незнайомку на Невському проспекті. Очевидно, він мав на увазі образ католицької Мадонни, зображеної на фресці П'єтро Перуджіно «Поклоніння волхвів» у каплиці Санта Марія деї Бианки в місті П'єве. Гоголь розповідає історію художника, який закохався у незнайому дівчину на Невському проспекті, мріяв про неї як про істоту неземної чистоти і краси, а вона виявилася повією.

Гене́за суперечливої природи небесної красуні із повісті Гоголя може бути прояснена, якщо звернутися до свідчень історика і письменника Ксенофонта Афінського. Як відомо, давні греки одночасно поклонялися двом Афродітам – Афродіті-Уранії (небесній непорочній богині піднесених платонічних почуттів) та Афродіті-Пандемос (земній і порочній) (Pirenne-Delforge Vinciane, 1994). К. Каренї здвоєні образи діви і коханої, матері і дочки вважає основою і визначальною особливістю Великої Матері, їх подвійна природа «відкриває бачення жіночого джерела життя» (Каренї, 2000:112). Така двоїстість характерна для міфологічної свідомості. З часом ці поєднані в одному персонажі амбівалентні риси набувають автономності.

У модерному творі М. Хвильового сформована навколо гоголівської Бьянки інтертекстуальна інверсія реалізується саме через персонажний комплекс, у якому кожна з героїнь має окрему семантичну функцію як компонент смислового цілого. Чистота і незайманість і водночас жага до життя (тілесного також) Б'янки інверсована в образах сіроокої журналістки та товаришки Уляни.

Поцілунок у голову поєднує Б'янку, сірооку журналістку і товаришку Уляну, стає тілесно-платонічним знаком прийняття, ніжності, товарищескості. Спочатку товаришка Уляна цілує Бьянку: *«Товаришка Уляна <...> взяла в свої руки мою голову й поцілувала її. Вона так поцілувала, що мені й зараз ходить дріж по спині. Потім вона пішла від мене. Я раптом заплакала»* (Хвильовий, 2010: 164), потім Б'янка – сірооку журналістку: *«Журналістка раптом заплакала. Тоді я поцілувала її в голову (пахло поганенькою пудрою) і посадила її в трамвай»* (Хвильовий, 2010:173). *«Перестановка елементів у групі, що повторюється, дозволяє бачити всередині «дзеркальності» енергію інверсування»*. Сіроока журналістка робить Б'янці непристойні пропозиції, відкриває їй приховане розпусне життя, розповідає про *«білі петербурзькі ночі, про страсть, яка кипить у ці ночі, і т. д. Особливо її інтригують ці ночі, коли на Невському проспекті блукають юнаки з задуманими очима й продають своє тіло»* (Хвильовий, 2010:151). Для Б'янки прокреслюється можливий сценарій реалізації жіночої сексуальності як інтертекстуальна інверсія гоголівського і пушкінського сюжетів: у фіналі роману Пушкін зображує Тетяну поруч із Ніною Вронською, «Клеопатрою Неви», – яскравою «беззаконною кометою», персоніфікацією того можливого шляху, яким би могла йти героїня.

Специфіка авторефлексивної оповіді у «Сентиментальній історії» висуває в епіцентр «історію» Б'янки, яка реалізується у режимі

сповіді. Персональний комплекс Чаргар – Кук – товариш Бе реалізований дещо факультативно, схематично.

Відомо, що М. Хвильовий був надзвичайно уважний до будь-якого акту письма – писання, переписування, підписування, друкування. Кожен із них має окремий смисловий статус, смислотворчу проекцію у тексті. У розумінні письменника й окрема літера має потужний полісмисловий трансформаційний потенціал. Варто згадати епізод зі сну Б'янки, у якому маестро Дантон пише літеру М: *«Це була «М». Мисль? Милість? М'ятеж? – не знає, але він думає, чи не була то Марія»* (Хвильовий, 2010: 187). Ситуація письма з новели «Синій листопад»: *«Червоноармієць старанно виводив літеру й сказав незадоволено: – Клята буква. Ніяк не пишеться. “Чи”. Буква – “чи”. Виходить буква “gi”, бо схожа <...>»* (Хвильовий, 1990:165) дозволяє у відповідній проекції інтерпретувати прізвище Чаргара. Подібність у написанні «ч» і «г» формує низку можливих прочитань, у тому числі редуплікацію «Чарчар» або «Гаргар». Подвоєння рівнозначних частин підсилює семантичне значення кожної з них, водночас редукує до односкладової форми і наближує до прізвища «Кук». Зауважимо, що ніхто з них не мав власного імені, лише прізвища. У такий спосіб позначається спільне ідеологічне ядро цих персонажів, маркером якого є згортання/редукція власного найменування як еквівалент здригнення й нігіляції ідеалів у їх життєвих сценаріях.

Потворний фізично діловод Кук – Б'янка називає його «мавпа», «з мавп'ячою фізіономією» – відразливий і духовно. Мова діловода Кука викриває його зухвалу граничну впертість і самозакоханість. Майже кожна його репліка подається у дублюванні збентеженої й обуреної Б'янки: *«він давно вже хотів познайомитись із суб'єктом (він так і сказав “суб'єктом”) незрівнянних чоргарівських картин»* (Хвильовий, 2010:153) ; *«Я теж люблю різні романи (він так і сказав “романи”) читати»* (Хвильовий, 2010: 165); *«Це є прямо таки Бульйонський ліс! (він так і сказав “Бульйонський”）」* (Хвильовий, 2010:166); *«Ви, може, подумали, що я вас хочу покомпреметувати (він так і сказав “покомпреметувати”)?»* (Хвильовий, 2010:167); *«насмійки строю над вами (він так і сказав “насмійки строю”）」* (Хвильовий, 2010: 168); *«Він так і сказав “я не думаю віднімати у вас посади”»* (Хвильовий, 2010:169). Дивні сексуальні претензії і ниці вчинки, спотворена недолуга мова діловода Кука є інверсованою пародією тієї усталеної версії літературного героя «маленька людина», у якій персонаж поставав обділеним долею і викликав сентиментальне співчуття автора і читачів. Епізодичний, на перший погляд,

персонаж із «закритою історією», товариш Бе має лише дві літери у прізвищі, або й одну – «Б». Парадоксально, але така радикальна редукція зовсім не визначає його периферійного місця у персонажному комплексі. За законом інверсивної осциляції, товариш Бе опиняється в епіцентрі нової ідеологічної системи. Він – бувший комуніст – зухвалий убивця, який фізично знищує товаришку Ульяну. «Закривавлений труп товаришки Ульяни з розрубаною головою» (Хвильовий, 2010: 349), що його бачить Б'янка перед своїми дверима, стає каталізатором подальшого розвитку подій. Ідеологічною інверсією цього епізоду стає фінальна подія повісті – демонстрація Б'янкою «решток своєї невинності» (Хвильовий, 2010: 190).

Закони організації текстів подібного типу не дозволяють читачеві сподіватися на пропозицію комфортного читання і завершення сюжету. Художня стратегія М. Хвильового й не передбачає появу фіксованого смислу як результату тексту; специфіка структурування тексту за законами різнопланових структур інверсії організовує «подію тексту», яка триває вже «поза його межами» (Лотман, 2000: 191).

Висновки

Інверсія як компонент логіки є дієвим інструментом осмислення та структурування гуманітарної діяльності суспільства.

Виняткові можливості отримує інверсія у періоди нестабільності, катастроф, радикальних суспільних та індивідуальних виборів і трансформацій. У такі періоди відбувається корекція/нігіляція традиційних бінарних опозицій, натомість формуються проміжні комплекси. У сучасній філологічній науці інверсія дедалі частіше визначає призматику коментування творів, дозволяє с/прийняти світ і текст як динамічну структуру. Хоча за своєю природою інверсія функціонує у просторі амбівалентностей та бінарних опозицій, у літературознавчій практиці вона швидше окреслює, аніж визначає у фіксованих межах простір від/творення смислу, пропонує необхідні, часто унікальні та єдино можливі методики аналізу тексту. Основоположною теорією, на яку може покладатися дослідження модусів інверсії у художніх текстах, є теорія семіосфери Ю. Лотмана. Центр і периферія семіосфери, межа/кордон між ними взаємодіють у тексті за законами інверсії.

Актуалізація російськими формалістами питань форми і змісту, дискусії стосовно базових сюжетів світової літератури та їх адаптації у різних культурних програмах створили плідний ґрунт для

міжмистецького діалогу у 20–30-х рр. ХХ ст. Заявлена в «Сентиментальній історії» М. Хвильового апеляція до «Євгенія Онєгіна» О. Пушкіна передбачає дослідження модусів інверсії на різних рівнях – сюжетному, композиційному, кореляції персонажних комплексів. Інверсія у тексті може виконувати функції пародії. У такому разі у творі «перекидається» висхідний текст, переосмислюються його мотиви і сюжетні ходи, міняються знаки і відбувається гра з його смислами. Застосування принципів інверсії в аналітичній практиці дозволяє відстежувати смислові і формальні зв'язки між прецедентними для автора текстами, рівні перекодування базових ідеологем. Кожна із інверсованих текстових ситуацій є «точкою повороту», «перекидання» смислу, означає демонстрацію готовності автора творити оригінальний модерний текст.

Інверсія функціонує як принцип організації художньої реальності, признак абсурдності того світу, у якому живуть і про який розповідають герої, як потужний каталізатор креативної діяльності реципієнта, змушеного ре/конструювати можливі смисли.

Література

1. Абашкина Е. (2013). Инверсия как принцип организации текста. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, № 9 (27). Ч. II. С. 13–16. Режим доступа: <https://www.gramota.net/materials/2/2013/9-2/1.html>
2. Абрамовских Е. (2006). «Возможный» сюжет в произведениях нон-финито: рецептивный аспект. *Новый филологический вестник*. 2006. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vozmozhnyy-syuzhet-v-proizvedeniyah-non-finito-retseptivnyy-aspekt> (дата звернення: 22. 09. 2020).
3. Бахтин М. (1994). К философии поступка. *Бахтин М.М. Работы 20-х годов*. Киев: Next, С. 9–69.
4. Бахтин М. (1990). Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература.
5. Беляк Н. (1995), Виролайнен М. «Моцарт и Сальери»: структура и сюжет. *Пушкин: исследования и материалы / РАН; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)*. СПб.: Наука. Т. 15. С. 109–121.
6. Бочаров С. (1985). О художественных мирах. Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов. Москва. Советская Россия.
7. Витель Е. (2009). Интерпретация кризиса художественной культуры ХХ века как системной закономерности. *Вестник Томского гос.*

- ун-та. Томск, 2009, № 320. С. 76–78. Режим доступу: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/320/image/320-076.pdf>
8. Вольперт Л. (2001). Стернианская традиция в романах «Евгений Онегин» и «Красное и Черное». *Slavic almanach*. Pretoria. South Africa. 2001. vol. 7, N. 10. P. 77–90. Режим доступу: https://www.ruthenia.ru/volpert/articles/stern_txt.htm
 9. Елиферова М. (2003). Шекспировские сюжеты, пересказанные Белкиным. *Вопросы литературы*. 2003. № 1. С. 24–40.
 10. Иваньшина Е. (2010). Традиции святочного карнавала в поэтике М. А. Булгакова («Зойкина квартира», «Собачье сердце»). *Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина: научный журнал*. Серия «Филология». Том 1. № 1. С. 34–44.
 11. Жирмунский В. (1977). Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение.
 12. Кереньи К. (2000). Элевсин: архетипический образ матери и дочери; [пер. с англ.]. Москва: Рефл-бук. (Astrum Sapientiae)
 13. Кюхельбекер В. (1979) Путешествие. Дневник. Статьи Москва: Наука (Ленинградское отделение).
 14. Лем С. (2008). Структура литературного творчества. *Фантастика и футурология*. Книга 1 (монография, перевод С. Макарецва) Москва: АСТ, Хранитель.
 15. Лисник М. (2015). Принцип инверсии как концептообразующий фактор. *Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe (East European Scientific Journal)*. № 2. С. 27–33.
 16. Лотман Ю. (1988). В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва: Просвещение.
 17. Лотман Ю. (2000). Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство.
 18. Лотман Ю. (1970). Структура художественного текста. Москва: Искусство. Серия: Семиотические исследования по теории искусства.
 19. Муслієнко О. (2015). Микола Хвильовий («Силуети», «Сентиментальна історія»): трансформація моделі Künstlerroman як стратегія інверсії художнього смислу. *Літературний процес: Методологія. Імена. Тенденції*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка. 2015. № 6. С. 135–139.
 20. Набитович І. (2011). Інверсія сюжету двох історичних творів («Імператор» Георга Еберса та «Сон тіні» Наталени Королевої). *Парадигма*. Вип. 6. С. 37–48. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2011_6_6
 21. Пушкин А. (1979). Евгений Онегин: Роман в стихах. *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т.* Ленинград: Наука. Ленингр. отделение, 1977–1979. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. С. 5–184. Режим доступу: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v05/d05-005.htm>

22. Хвильовий М. (1990). Твори: У 2-х т. Київ: Дніпро. Т. 2. Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи.
23. Хвильовий М. (2010). Сентиментальна історія. *Повне зібрання творів у 5-ти т.* Т. 3. Осінь /за заг. ред. Р. Мельникова; упоряд., ред., прим. Р. Мельникова; передм. Ю. Безхутрого. Київ: Смолоскип. С. 145–191.
24. Хвильовий М. (2010) Хутрянка з горностаєвим комірцем. *Повне зібрання творів у 5-ти т.* Т. 3. Твори 1927–1930-ті /за заг. ред. Р. Мельникова; упоряд., ред., прим. Р. Мельникова; передм. Ю. Безхутрого. Київ: Смолоскип. С. 293–300.
25. Чумаков Ю. (2010). В сторону лирического сюжета. Москва: Яз. славян. культуры. (Studia philologica).
26. Чумаков Ю. (1999). Об инверсивности у Пушкина (Доклад, прочитанный на III Международной Пушкинской конференции в Одессе 27 мая 1995 г.). *Стихотворная поэтика Пушкина: Сб.* / Научный редактор М.Н. Виролайн. Редакторы: О.Э. Карпеева, П.А. Копылова. Санкт-Петербург: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге. С. 312–317.
27. Шкловский В. (2000). «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн). *А.С. Пушкин: Pro et contra: Антология: В 3-х т.* Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной академии [РХГА]. Т. 1. А.С. Пушкин: Pro et contra : Личность и творчество Александра Пушкина в оценке русских мыслителей и исследователей / сост. В.М. Маркович, Г.Е. Потапова. Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной академии [РХГА]. С.490– 504.
28. Шкловский В. (1923). Пушкин и Стерн. Очерки по поэтике Пушкина. Берлин: Эпоха. 1923. С. 199–200.
29. Эйхенбаум Б. (1987). Болдинские побасенки Пушкина. *Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет.* Москва: Советский писатель. С. 343–347. Режим доступа: http://russianway.rhga.ru/upload/main/45_Eihenbaum.pdf
30. Pirenne-Delforge Vinciane (1994). L'Aphrodite grecque, Kernos, Supplément IV, Athènes-Liège XII. Режим доступа: https://www.academia.edu/3537447/LAphrodite_grecque

References

1. Abashkina, E. (2013). Inversiya kak printsip organizatsii teksta [Inversion as a principle of text organization]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. Tambov: Gramota, № 9 (27). Ch. II. S. 13–16. URL: <https://www.gramota.net/materials/2/2013/9-2/1.html> [in Russian]
2. Abramovskih, E. (2006). «Vozmojnyiy» syujet v proizvedeniyah non-finito: retseptivnyiy aspekt ["Possible" plot in non-finito works: A receptive

- aspect]. *Novyyi filologicheskii vestnik*. 2006. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vozmozhnyy-syuzhet-v-proizvedeniyah-non-finito-retseptivnyy-aspekt> (viewed 22 September 2020). [in Russian]
3. Bahtin, M. (1994). K filosofii postupka [Towards the philosophy of action]. *Bahtin M.M. Raboty 20-h godov*. Kiev: Next. S. 9–69. [in Russian]
 4. Bahtin, M. (1990). *Voprosy literatury i estetiki* [Issues of literature and aesthetics]. Moskva: Hudojestvennaya literatura. [in Russian]
 5. Belyak, N., Virolaynen M. (1995). «Motsart i Salieri»: struktura i syujet ["Mozart and Salieri": Structure and plot]. *Pushkin: issledovaniya i materialy* / RAN; In-t rus. lit. (Pushkinskiy Dom). SPb.: Nauka. T. 15. S. 109–121. [in Russian]
 6. Bocharov, S. (1985). *O hudojestvennykh mirakh. Servantes, Pushkin, Baratynskii, Gogol, Dostoevskii, Tolstoy, Platonov* [About the artistic worlds. Cervantes, Pushkin, Baratynskii, Gogol, Dostoevskii, Tolstoi, Platonov]. Moskva. Sovetskaya Rossiya. [in Russian]
 7. Vitel, E. (2009). Interpretatsiya krizisa hudojestvennoy kulturyi XX veka kak sistemnoy zakonomernosti [Interpretation of the crisis of artistic culture of the twentieth century as a systematic pattern]. *Vestnik Tomskogo gos. un-ta*. Tomsk, 2009, № 320. S. 76–78. URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/320/image/320-076.pdf> [in Russian]
 8. Volpert, L. (2001). Sternianskaya traditsiya v romanakh «Evgeniy Onegin» i «Krasnoe i Chernoe» [Sternian tradition in the novels “Eugene Onegin” and “The Red and the Black”]. *Slavic almanach*. Pretoria. South Africa. 2001. vol. 7, N. 10. P. 77–90. URL: https://www.ruthenia.ru/volpert/articles/stern_txt.htm [in Russian]
 9. Eliferova, M. (2003). Shekspirovskie syujetyi, pereskazannyye Belkinym [Shakespearean stories retold by Belkin]. *Voprosy literatury*. 2003. № 1. S. 24–40. [in Russian]
 10. Ivanshina, E. (2010). Traditsii svyatochnogo karnavala v poetike M. A. Bulgakova («Zoykina kvartira», «Sobache serdtse») [Traditions of the Christmas carnival in the poetics of M. A. Bulgakov (“Zoika’s flat”, “The Heart of a Dog”)]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A. S. Pushkina: nauchnyi zhurnal. Seriya «Filologiya»*. Tom 1. № 1. S. 34–44. [in Russian]
 11. Jirmunskiy, V. (1977). *Teoriya literatury. Poetika. Stilistika* [Literature theory. Poetics. Stylistics]. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie. [in Russian]
 12. Kerenyi, C. (2000). *Eleusin: arhetipicheskiy obraz materi i docheri* [Eleusis: Archetypal image of mother and daughter]; [per. s ang.]. Moskva: Refl-buk. (Astrum Sapientae)
 13. Kyuhelbeker, V. (1979) *Puteshestvie. Dnevnik. Stati* [Journey. A diary. Articles] Moskva: Nauka (Leningradskoe otdelenie). [in Russian]

14. Lem, S. (2008). *Struktura literaturnogo tvorchestva* [The structure of literary creativity]. *Fantastika i futurologiya. Kniga 1* (monografiya, perevod S. Makartseva) Moskva: AST, Hranitel. [in Russian]
15. Lisnik, M. (2015). Printsip inversii kak kontseptuobrazuyushchiy factor [The inversion principle as a concept-forming factor]. *Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe (East European Scientific Journal)*. № 2. S. 27–33. [in Russian]
16. Lotman, Yu. (1988). *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol* [At the school of the poetic word: Pushkin. Lermontov. Gogol]. Moskva: Prosveschenie. [in Russian]
17. Lotman, YU. (2000). *Semiosfera* [Semiosphere]. Sankt-Peterburg: Iskusstvo. [in Russian]
18. Lotman, YU. (1970). *Struktura hudojestvennogo teksta* [The structure of the artistic text]. Moskva: Iskusstvo. Seriya: Semioticheskie issledovaniya po teorii iskusstva. [in Russian]
19. Musliienko, O. (2015). Mykola Khvylovyi («Syluety», «Sentymentalna istoriia»): transformatsiia modeli Künstlerroman yak stratehiia inversii khudozhnoho smyslu [Mykola Khvylovyi ("Silhouettes", "A Sentimental Story"): Transformation of the Künstlerroman model as a strategy of inversion of artistic meaning]. *Literaturnyi protses: Metodolohiia. Imena. Tendentsii*. Kyiv: Kyiivskiy universytet imeni Borysa Hrinchenka. 2015. № 6. С.135–139. [in Ukrainian]
20. Nabytovych, I. (2011). Inversiiia siuzhetu dvokh istorychnykh tvoriv («Imperator» Georga Ebersa ta «Con tini» Nataleny Korolevoi) [Inversion of the plot of two historical works ("Emperor" by Georg Ebers and "A Dream of Shadow" by Natalena Koroleva)]. *Paradyhma*. Vyp. 6. S. 37–48. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2011_6_6 [in Ukrainian]
21. Pushkin, A. (1979). Evgeniy Onegin: Roman v stihah [Eugene Onegin: A novel in verse]. *Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochineniy: V 10 t.* Leningrad: Nauka. Leningr. otd-nie, 1977– 1979. T. 5. Evgeniy Onegin. Dramaticheskie proizvedeniya. S. 5– 184. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v05/d05-005.htm> [in Russian]
22. Khvylovyi, M. (1990). *Tvory: U 2-x t.* [Works: In 2 volumes.]. Kyiv: Dnipro. T. 2. Povist. Opovidannia. Nezakincheni tvory. Narysy. Pamflety. Lysty. [in Ukrainian]
23. Khvylovyi, M. (2010). Sentymentalna istoriia [A Sentimental story]. *Povne zibrannia tvoriv u 5-ty t.* T.3. Osin /za zah. red. R. Melnykova; uporiad., red., prym. R. Melnykova; peredm. Yu. Bezkhutroho. Kyiv: Smoloskyp. S. 145–191. [in Ukrainian]
24. Khvylovyi, M. (2010) Khutrianka z hornostaievym komirtsem [A fur coat with an ermine collar]. *Povne zibrannia tvoriv u 5-ty t.* T. 3. Tvory 1927–1930-ti /za zah. red. R. Melnykova; uporiad., red., prym.

- R. Melnykova; peredm. Yu. Bezkhutroho. Kyiv: Smoloskyp. S. 293–300. [in Ukrainian]
25. Chumakov, Yu. (2010). *V storonu liricheskogo syujeta* [Towards a lyrical plot]. Moskva: Yaz. slavyan. kulturyi. (Studia philologica). [in Russian]
26. Chumakov, Yu. (1999). Ob inversivnosti u Pushkina [On inversion in Pushkin's works]. (Doklad, pročitannyiy na III Mejdunarodnoy Pushkinskoy konferentsii v Odesse 27 maya 1995 g.). *Stihotvornaya poetika Pushkina: Sb. / Nauchnyiy redaktor M.N. Virolaynen. Redaktoryi: O.E. Karpeeva, P.A. Kopylova. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyiy Pushkinskiy teatralnyiy tsentr v Sankt-Peterburge*. S. 312–317. [in Russian]
27. Shklovskiy, V. (2000). «Evgeniy Onegin» (Pushkin i Stern) ["Eugene Onegin" (Pushkin and Stern)]. *A.S. Pushkin: Pro et contra: Antologiya: V 3-h t. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Russkoy hristianskoy gumanitarnoy akademii [RHGA]*. T. 1: A.S.Pushkin: Pro et contra: Lichnost i tvorchestvo Aleksandra Pushkina v otsenke russkikh myisliteley i issledovateley / sost. V.M. Markovich, G.E. Potapova. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Russkoy hristianskoy gumanitarnoy akademii [RHGA]. S. 490–504.
28. SHklovskiy, V. (1923). *Pushkin i Stern. Ocherki po poetike Pushkina* [Pushkin and Stern. Essays on Pushkin's poetics]. Berlin: Epoha. 1923. S. 199–200. [in Russian]
29. Eyhenbaum, B. (1987). Boldinskie pobasenki Pushkina [Boldin's stories by Pushkin]. *Eyhenbaum B.M. O literature: Raboty raznyih let*. Moskva: Sovetskiy pisatel. S. 343–347. URL: http://russianway.rhga.ru/upload/main/45_Eihenbaum.pdf [in Russian]
30. Pirenne-Delforge, Vinciane (1994). L'Aphrodite grecque, Kernos, Supplément IV, Athènes-Liège XII. URL: https://www.academia.edu/3537447/LAphrodite_grecque [in French]

821.161.2.09-141"19"

Марина Повар

ORCID ID: 0000-0002-4769-7429

МОДИФІКАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ОБРАЗУ САДУ В КАНВІ ПОЕТИКИ І. ВИРГАНА

У дослідженні проаналізовано поетику І. Виргана з різних періодів його творчості. З'ясовано питання зображення традиційного образу саду у символічному ряді поета. Образ саду розглядається з нових позицій прочитання поетичного тексту. Звернено увагу на поняття «сад», «вишня», «цвітіння» як основні категорії кристалізації художнього світу літературного твору, також просторові панорами, тлумачення еквівалентних топосів, наявних у художніх картинах означеного періоду творчості митця.

Ключові слова: сад, образ, символ, метафора, внутрішній світ людини.

Maryna Povar. MODIFICATION OF THE TRADITIONAL IMAGE OF GARDEN IN I. VYRHAN'S POETICS

The article deals with Ivan Vyrhan's poetics of different periods of his work. The research focuses on the modification of the traditional image of garden in the symbolic system of Vyrhan's poetry. The image of garden is viewed from a new perspective on the interpretation of a poetic text. Special attention is paid to the concepts of "garden", "cherry", and "blossom" as the main categories of crystallization of the artistic world of a literary work, as well as spatial panoramas, interpretation of equivalent topoi, characteristic of a particular period of the author's work.

Key words: garden, image, symbol, metaphor, inner world.

Художній образ відображає художнє уявлення митця про дійсність, за його допомогою автор передає свій задум та ідею; образ є особливою формою узагальнення подій, явищ, думок та відчуттів, які переосмислюються письменником і стають особливою формою вираження. В основі художнього образу лежить чуттєвий образ, тобто сукупність певних індивідуальних предметних ознак (форма, колір, спосіб дії, часопростір тощо).

Творчість І. Виргана – це єдиний метатекст, представлений семантико-когнітивними формами пізнання світу. Окреме місце в метатексті посідає образ, оскільки через нього автор презентує свою візію світу. Наразі є необхідність тлумачення образу з урахуванням сучасних методологій, оскільки досі творчість автора розглядалась винятково у соцреалістичному каноні. Усе це свідчить про актуальність дослідження, метою якого є визначення образу саду як особливості світогляду, характеру художньої творчості письменника. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: розглянути твори І. Виргана, в яких представлений образ саду; дослідити його інтерпретацію на основі нових методологій.

У творчості І. Виргана можна визначити домінантні образи-характери, а саме: образ України, образ жінки, образ трудівника-селянина, образ саду. Ми схилиємось до думки Б. Кубланова, який вважав, що художній образ як об'єкт пізнання «для публіки виконує дуже складну інформаційну функцію. Характер цієї функції залежить не тільки від стану джерела, а й від умов взаємодії його з суб'єктами пізнання. Художній образ становить собою кодовану інформацію, що декодується в голові сприймаючої її людини чи у процесі дуже складної мислительної психічної діяльності» (Кубланов, 1967: 86).

Образ саду творчому доробку І. Виргана характеризується багатоплановими естетико-філософськими ландшафтами, має певні асоціативні ряди. Саме цвітінню садів, квітів поет приділяє багато уваги, тому варто детальніше розглянути концептний символ саду.

Символ саду в творчості І. Виргана представлений чи не найвиразніше. Ідейно-філософські, естетичні пошуки поета вилились у систему переосмислення символу, надзвичайно рухливу, полісемантичну та розмаїту. Сад у творах І. Виргана – це одне з ключових понять у художній творчості поета, проекція на етнічний родовід, це народ, упорядкований світ, свідоме. Це образ-міфологема, яка асоціюється із едемським садом, земним, раєм, це уособлення гармонії, як окремої людської душі, так і всього планетарного космосу людства.

Концепт саду широко представлений в українській літературі, зокрема, в українському бароко. Образ саду займає чільне місце в творчості Г. Сковороди, який на думку Л. Ушкалова, «мав неабияку популярність у літературі українського бароко. Сковорода називав «Божим садом» умиротворену людську душу, порівнював безкоренні світи з «мільйонами світів» (Ушкалов, 2004: 185).

В. П'янов відзначає, що рідне село І. Вирган «справедливо називає своєю весною, як і те, що зв'язок з рідним краєм – надихає його

на творчість, а особливо ріднить з отчою землею те, що в дитячі роки артільно було посаджено сад, з яким на все життя зв'язані спогади про золоте дитинство» (П'янов, 1960: 382). Проте, необхідно уточнити, що сад був посаджений батьками письменника біля власного дому, тому саме до цього саду він і звертається в своїх творах.

Уже у перших збірках «Сад дружби» (1935) та «Щастя-доля» (1938) символ саду І. Вирган подає як символ кохання: *«Хочеш – ви-кохаю сад довічний / З лірики – солодкий і розкішний, / Квітів серця всюди насажу / І не одцвітати накажу»* (Вирган, 1935: 7) та як – спогади про минуле дитинство: *«Любий мій, тверезо й чесно / Я оглянувся назад – / Навістив дитячу весну, / Наш веселий білий сад»* (Вирган, 1935: 27).

З роками символ саду в І. Виргана набуває більш розгалуженого значення, рівень реалізації символіки саду відбувається у напрямі внутрішнього заглиблення у власні думки та почуття, тобто – у внутрішній світ людини та світ її духовних формантів.

Символ саду, перебуваючи в епіцентрі поетичного універсуму, набуває трансцендентного характеру, осмислюється поетом у зв'язку із філософською категорією прекрасного: *«Або Кизівер, хутір наш загірній, –/ Той бескид яблук, той колодязь меду!// Походиш раз в його садах, посидиш / У пасіці якій, – і вже навіки / Зостатися в Кизівері захоче / Твоя жадібна до краси душа»* (Вирган, 2010: 168), здобуває оригінальне авторське трактування.

У поезії «Настрій» семантика саду подається І. Вирганом як внутрішнє переживання людини, поет проводить паралель між садом та щастям, матеріальне та абстрактне тут поєднуються між собою, утворюючи гармонійний життєвий світ людини, а категорія щастя утверджується у творі знаковою системою садової символіки: «розквітлий буз», «інший світ», «у райдужнім крузі» тощо.

Уособленням плодючості та достатку у творах І. Виргана, виступають образи фруктових дерев – яблука, груші та вишні, як уособлення плодючості та достатку; стежка до саду – це шлях людини до гармонії з самою собою; квіти – душа персонажу та творця. Домінантним у цьому родовому ланцюжку виступає вишневий цвіт, у символічних значеннях якого реалізується авторське уявлення про ідеальну модель світу: «Ой ви, хлопці кучеряві!..», «Край слободи під горою хата...», «Привиділась знов мені та левада...» та ін.; як невід'ємну частину щастя та добробуту: «Із степового подорожника», «Над Россю», як уособлення мирного життя: «Колискова військова», філософські роздуми: «Весняні експромти» тощо.

Філософське потрактування концепту образу-символу вишні простежується в поезіях І. Виргана у різних естетико-філософських площинах. В основі цього символу лежить уявлення про всесвіт, що складається із окремих частин природних стихій. Так, у поезії «Весняні експромти» образ вишника подано в триєдиному образі – в образах вітру, сонця й дощу, що символізує, з одного боку, поєднання стихій та природи, а з другого – образ творця-поета, який є своєрідним відображенням світоглядних засад як його, так і суспільства в цілому: « <...> *От я пишу, / Що в вишнику отому цілу днину / Трудились вітер, сонце й дощ. Це – факт! <...> Пишу до любові свої вірші / Й на готовенькі ягідки чекаю <...> Та так виходить же. Оце так штука! / Ні, всі ми хазяї того садка! / Та й не садка лише, а й цих поезій. / І навіть більше – всі ми є брати / В оцьому світі. Отже – і в усякім, / Найменшій і найбільшій ділі, всі ми / Є спільники. Отож-бо то й воно!..*» (Вирган, 2010: 127).

Доповнює садову семантику сам персоналістичний мотив саду – відродження життя на землі: «*Весна винесла вулики / В безлистий світлий садок. / Задзвеніли у небі стрілки, / Виступив мед із бруньок*» (Вирган, 2010: 300) або «*І виросте, вибуя сад з кісточок*» (Вирган, 2010: 65). Низкою творів І. Виргана актуалізовано сад як невід’ємний елемент сільської ідилії, впорядкованого світу, який є проявом життєвої філософії автора («Молода мати», «Колискова військова», «Край слободи під горою хата...»).

Зміна змістового навантаження символу саду у творчості І. Виргана, пов’язана насамперед із соціокультурними чинниками. У 30-х роках, у перших поезіях поета, семантика саду відтворювала зовнішні прикмети буднів села – спогади про дитинство, про колективний характер праці. Ця тенденція утверджувалась за законами соцреалізму, бо саме таке зображення було обов’язковим для всіх. Багато віршів на подібні теми створили в ці роки В. Сосюра («Васильки», «О, не кажи...»), М. Рильський («Лист до загубленої адресатки»), Л. Первомайський («Шість імен», «Вірші без назви»), П. Дорошко (зб. «Полісянки»), Є. Фомін (зб. «Лірика»), І. Гончаренко, С. Крижанівський, В. Ткаченко, М. Стельмах та інші (Історія, 1957: 221).

Варто зазначити, що у 30-ті роки концепт саду, як настановча вимога соцреалізму, являє собою образ колективної праці.

К. Кларк, пояснюючи канонічність радянської літератури, – висувала ідею основного сюжету (master plot). Вона виділяла такі кліше, як «машина», «сад», «батько/син» (соцреалістична сім’я),

«керівник-учитель і простий робітник»; на рівні категорії хронотопу – звичайне і незвичайне, тимчасове й позачасове, буденне та універсальне; на рівні категорії героя, який виявляє ключову діалектику міфу про «велику сім'ю» – стихійність / усвідомленість (Clark, 1981).

Як бачимо, концепт саду був визначальним у ієрархії методу соцреалізму. Проте, на нашу думку, не це було головним для І. Виргана. Сад для нього був, перш за все, особистим, навіть інтимним топосом, з образом якого поет асоціював щасливі миті життя. За спостереженням Ю. Барабаша, «Вирган передусім – поет, він живе в світі образів, і слово його – це завжди художнє слово. Він майстер опуклого, яскравого, гранично виразного, хоча часом і незвичайного, поетичного образу» (Барабаш, 1958: 134).

У повоєнні роки у творчості І. Виргана відбувається зміщення акцентів від зовнішнього зображення людини до глибокого зображення її внутрішнього світу, де символічний ряд декодується архетипами – плід, цвітіння, – здебільшого вишневе – *«цвіт вишневий обхилє танок»* та яблуневе – *«а над вами яблуневі хмари»*, квітуче гілля, зілля тощо.

Уособленням родючості землі виступає концепт плоду, що підкреслюється автором опуклими, рельєфними рисами. І. Вирган показує їх об'ємність і вагу, він мовби підкреслює їхню матеріальність, тому в саду – *«вже на вітах стало тісно гронам восковим»*; красоліна *«у собі відчула <...> нове життя – тугий опуклий плід»*; а яблука перед очима *«з добрий кухлик»*. Не випадково нові словоутвори І. Виргана «плодоспад» мають відобразити нові грані семантики слова. «Справжній майстер спорадично звертається до індивідуального словотвору», – зауважував Ф. Філін і додавав, що індивідуальні авторські слова покликані в оригінальній формі відобразити своєрідність світобачення та світосприйняття письменника, вони є специфічними ознаками авторського стилю, компонентом складних взаємовідношень у тріаді «світ – мова – мовець» (Філін, 1981: 319).

У поезії «Сади» образ-символ саду подається поетом у двох вимірах, – реальному та уявному. Образ реального світу відображається у зовнішніх, побутових ознаках, – висадка дерев, навчання у Полтаві, – а уявний постає в образі сну-видіння «завтрашнього саду».

Цікава тут побудова і синтаксичних конструкцій: минулий час – «був», «сіяв і косив», «росли», «тирлувались», теперішній – у значенні майбутнього – «здовжуються», «розплющують», «уступаєш»,

«сідаєш», що найвиразніше передає динаміку внутрішнього руху твору.

Визначальним у цьому контексті є поєднання символу саду та колективної праці як симбіоз користі та краси (своєрідна інтертекстуальність з філософською тематикою М. Рильського «Троянди й виноград»). У І. Виргана цей союз уособлює духовні цінності народу, потребу пізнання людської душі, прагнення до самовдосконалення та мрії. У поезії поєднано символи саду та яблука: усе це – життєві плоди та здобутки героїні, пізнання самої себе.

Образ садівниці в поезії «Сади» виписаний у своєрідний спосіб: портретний опис відсутній, лише звертання поета – «садівниче юна» – дає уявлення про героїню. Праця садівниці символізує єдність світу людини та світу природи, утверджується відчуття причетності людини до визначного та дивовижного, оскільки закладається новий сад, як новий світ: *«Диво дивне діється круг тебе: / Саджанці ворухаться, ростуть, / Вже по шию, вже закрили небо, / Набростились, дихають, цвітуть»* (Вирган, 2010: 87).

У поезіях І. Виргана використання метафор – найбільш дієвий засіб досягнення експресії та естетизації художнього мислення; це своєрідний ключ до розуміння художнього світу, явища або предмету, якого поет наділяє можливістю так само діяти, як діють живі істоти.

Про метафору як про уміння помічати подібність, писав ще Аристотель, при цьому співвідносячи даний троп із порівнянням: «Метафори, очевидно, будуть і порівняннями, а порівняння, уникнувши лише одного слова «Як» метафорами» (Аристотель, 1957: 94).

Х. Ортега-і-Гассет, аналізуючи метафору з точки зору знаряддя мислення, поділяв її природозначимість на наукову та художню, вбачаючи основою цього розподілу – «універсальне відношення між об'єктом і суб'єктом», відношення усвідомлення, «яке можна досягнути, лише уподобавши його іншому відношенню між об'єктами. В результаті такого уподібнення одержимо метафору» (Кубланов, 1967: 77).

У сучасному літературознавстві, незважаючи на багатозначність тлумачень, метафора розглядається з позиції «вторгнення синтезу в зону аналізу» (Теория, 1990: 19).

Характерною естетичною властивістю поезій І. Виргана при зображенні явищ дійсності, зокрема природи, є широке застосування персоніфікації. У поезії «Сади», вся система образів побудована на метафорах-персоніфікаціях: *«тільки вітер сіяв і косив», «весна край порога сіє руту-м'яту, повну рожу садить край вікна», «тихе*

надвечір'я слухає перегуки бригад», «виводить сон тебе із дому і веде на згір'я до ріки», «доц приходить і приводить чари тиші, ясності і теплоти» (Вирган, 2010: 86–88).

За допомогою зчеплення асоціацій метафори перетворюються на пророчі, випереджальні образи дійсності. Таким чином, семантика саду проектується на майбутнє, демонструє стрімке перетворення дійсності, постає метафорою-персоніфікацією.

Символічна паралель «вишневий цвіт – світ» містить метафоричне значення, зазнає трансформацій і вживається у досліджуваних контекстах із різними символічними значеннями. Асоціативний ряд у І. Виргана характеризується експресивною образністю та новими смисловими гранями: вишневий цвіт, – то *«дівочі рясні рукава»*, жива істота – *«з саду вишні повтікають»*, раптова, несподівана подія, явище – *«буває так – у осені зненацька вишня зацвіте»*, перенесення одного образу на інший – *«зі сходу плине хмарка, мов розквітає гілочка вишнева»*, ознака – *«в цім місті вишневім колись»* або відношення автора *«мої доні, вишневі, шовкові листочки мої»*.

Отже, простежується певне семантичне навантаження концепту саду у позитивній площині: ідилія сільського укладу, гармонія людини та універсуму, упорядкованість світу. Проте є й інше смислове значення лексеми «сад» – це, власне, відсутність саду або його занепад, руйнація. Для І. Виргана – це ознака катастрофи, бездуховності та трагічності.

Наприклад, у вірші «Степове озеро» із циклу «Із степового подорожника», – І. Вирган подає картину села без садка: *«Садовини при оселях – ніде ні деревця. / Голо і сіро»* (Вирган, 2010: 100).

Відсутність саду – це занепад, насамперед, національного простору та української душі. Лаконічний вислів «голо і сіро» дає можливість уявити глибину драматичного настрою поета, його переживання та думки. Протиставлення «присутність – відсутність» саду увиразнює думку автора про протилежні світи: достаток, цвітіння, життя, – з одного боку; убогість, руїни, смерть, – з іншого.

У творчості І. Виргана образ-символ саду суголосний із роздумами поета над життям, над швидкоплинністю часу та над спогадами про дитинство, а теми зникання, повернення назад, – у дитинство та юність, – це одна із ретроспективних складових творчості поета.

Символ саду в поезіях І. Виргана перегукується з образом саду в поезіях В. Свідзінського, який теж використовував цей образ як повернення до втраченого раю, робив «наголос на зв'язку саду з дитинством, дивом або чарівним відновленням» (Тимченко, 2010: 7).

Символічний образ саду – метафоричний, наділений узагальненням буття українця. Цікаво простежити рими І. Виргана із лексемою «сад»: «братами – садами», «сад – бригад», де виявляються ознаки колективного, загального; «в меду – саду», «садках – річках», «садочку – віночку» – відношення поета до символу-образу, як до асоціативних світів, позначених етноментальною українською міфопоетикою.

Висновки

Символ саду пов’язаний із мотивами воскресіння, життя, духовного та матеріального балансу. Образ саду, як образ життя, – стає постійною метафорою у творах поета, міфологічним відбитком реальності. Як наголошував О. Лосєв, – «міфологією називаємо саме розуміння всього неживого як живого й усього механічного як органічного» (Лосєв, 1982: 259).

Таким чином, символіка саду в поезії І. Виргана несе естетичне, філософське, ідейне та психологічне навантаження і позначена реальним світом автобіографічних структурантів, а символ саду – має як традиційне тлумачення топосу, так і архетипне, що є знаком гармонії творця із собою та зі світом.

Література:

1. Аристотель. (1957). Поетика. Київ: Мистецтво.
2. Барабаш Ю. (1958). Іван Вирган. *Дніпро*. № 6. С. 133–134.
3. Вирган І. (2010). Вибране / упор. Н. І. Вергун. Харків: Майдан.
4. Вирган І. (1935). Сад дружби. Лірика. Київ ; Харків: Держлітвидав.
5. Історія (1957). Історія української літератури: у 2 т. / за ред. О. І. Білецького. Т. 2.
6. Кубланов Б. (1967). Мистецтво як форма пізнання дійсності. Київ : Мистецтво.
7. Лосєв А. (1982). Знак. Символ. Миф. Москва: МГУ.
8. Ортега-и-Гассет Х. (1990). Две великие метафоры. *Теория метафоры*. Москва: Прогресс. С. 57–85.
9. П’янов В. (1960). Іван Вирган. Українські радянські письменники. Критичні нариси. Київ : Радянський письменник. Вип. 4. С. 379–398.
10. Теория (1990). Теория метафоры / под ред. Н. Д. Артюновой, М. А. Жулинской. Москва : Прогресс.
11. Тимченко А. (2010). Мотивна структура поезії Володимира Свідзінського: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01. Харків.

12. Ушкалов Л. (2004). Григорій Сковорода : Семінарій. Харк. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків : Майдан.
13. Филин Ф. (1981). Истоки и судьбы литературного языка. Москва.
14. Clark K. (1981). The Soviet Novel. History as Ritual. The University of Chicago Press, Chicago-London.

References

1. Arystotel (1957). *Poetyka* [Poetics]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Barabash Yu. (1958). *Ivan Vyrhan* [Ivan Vyrhan]. Dnipro. № 6. S. 133–134. [in Ukrainian]
3. Vyrhan I. (2010). *Vybrane* [Selected works] / upor. N. I. Verhun. Kharkiv: Mайдan. [in Ukrainian]
4. Vyrhan I. (1935). *Sad druzhby* [The garden of friendship]. Liryka. Kyiv; Kharkiv: Derzhlitvydav. [in Ukrainian]
5. Istoriiia (1957). *Istoriia ukrainskoi literatury* [History of Ukrainian literature]: u 2 t. / za red. O. I. Biletskoho. T. 2. [in Ukrainian]
6. Kublanov B. (1967). *Mystetstvo yak forma piznannia diisnosti* [Art as a form of cognition of reality]. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian]
7. Losev A. (1982). *Znak. Simvol. Mif* [Sign. Symbol. Myth]. Moskva: MGU. [in Russian]
8. Ortega-i-Gasset Kh. (1990). Dve velikie metafory [Two great metaphors]. *Teoriia metafory*. Moskva: Progress. S. 57–85. [in Russian]
9. Pianov V. (1960). Ivan Vyrhan. Ukrainski radianski pysmennyky. Krytychni narysy [Ivan Vyrhan. Ukrainian Soviet Writers. Critical essays]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk. Vyp. 4. S. 379–398. [in Ukrainian]
10. Teoriia (1990). *Teoriia metafory* [Metaphor theory] / pod red N. D. Artiunovoi, M. A. Zhulinskoi. Moskva: Progress. [in Russian]
11. Tymchenko A. (2010). Motyvna struktura poezii Volodymyra Svidzinskoho [The motif structure of Volodymyr Svidzinskyi's poetry]: Avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk: 10.01.01. Kharkiv. [in Ukrainian]
12. Ushkalov L. (2004). Hryhorii Skovoroda: Seminarii [Hryhorii Skovoroda: Bibliography]. Khark. nats. ped. un-t im. H. S. Skovorody. Kharkiv: Mайдan. [in Ukrainian]
13. Filin F. (1981). Istoki i sudby literaturnogo iazyka [The origins and destinies of the literary language]. Moskva. [in Russian]
14. Clark K. (1981). The Soviet Novel. History as Ritual. The University of Chicago Press, Chicago-London.

УДК 821.161:81'367

Любов Печерських

ORCID: 0000-0003-1377-4462

МОДАЛЬНІСТЬ ТЕКСТУ В КОМУНІКАТИВНОМУ ПРОСТОРИ АВТОР – ТЕКСТ – ГЕРОЙ – ЧИТАЧ

У дослідженні проаналізовано модальність як один із важливих структурантів як текстобудови, так і текстосприйняття. Розгалуження суб'єктивної модальності визначає відношення мовця до висловлювання, а мереживо об'єктивної модальності виражає відношення висловлювання до дійсності. Загалом модальність тексту опосередковано можна назвати відношенням автора до його повідомлення, яке визначається позицією його ціннісних орієнтацій.

Модальність тексту допомагає сприймати текст як цільний твір. Модальність тексту формується автором, який поєднує всі елементи тексту в єдине ціле і є семантично-стилістичним центром будь-якого твору.

Ключові слова: модальність тексту, рамка, діалог автора і героя, автобіографія, автокоментар.

Liubov Pecherskykh. MODALITY OF TEXT IN THE COMMUNICATIVE SPACE 'AUTHOR – TEXT – HERO – READER'

The study analyzes modality as one of the important components of both text structure and text perception. The branching of subjective modality determines the attitude of the speaker to the utterance, and the lace of objective modality expresses the relation of the utterance to reality. In general, the modality of the text can be indirectly called the author's attitude to his message, which is based on the position of his value orientations.

The modality helps to perceive the text as a whole work. The modality of the text is formed by the author, who combines all the elements of the text into a single whole and can be considered the semantic and stylistic centre of any work.

Key words: text modality, frame, dialogue between the author and the hero, autobiography, self-commentary.

Вступ

Модальність (від латинського “modus” – міра, спосіб, образ) як поняття зародилося в царині філософії, але поступово було засвоєне логікою, мовознавством, літературознавством.

Уперше термін модальність застосував Аристотель в «Метафізиці» стосовно логіки судження. Він заснував вчення про розподіл думок щодо модальності та теорії модальних силогізмів, згідно з яким всі модуси з двома проблематичними посилами мають бути неправомірними. Такий висновок випливає з принципів аподиктичної силогістики, які сповідував сам Аристотель. В асерторичній силогістиці не мають висновку модуси з двома позитивними або двома негативними посилами. Подібне обмеження, на думку філософа, доречне для модальності.

Аристотель стверджував, що «за модальністю судження поділяються на три різновиди, а саме судження про просте буття (яке є), судження про необхідне буття (яке мусить бути) та судження про можливе буття (яке може бути). Отож, модальність в Аристотеля є передовсім онтологічною (належить до буття, а не до нашого припущення про нього). Про логічну модальність (здогад) йдеться лише в останній частині «Герменевтики»» (Шепетяк, 2015: 24).

У подальшому поняття модальності було розвинене в дослідженнях І. Канта, який, надавши нової форми вченням Маєра й Ламберта про відношення та модальність (Tonelli, 1966: 157), запровадив розділ думок на асерторичні (думки про дійсність), проблематичні (думки про можливість), аподиктичні (думки про необхідність) (Kant, 1924).

М. Епштейн (Эпштейн, 2001), узагальнюючи підходи до вивчення модальності у різних сферах гуманітарного мислення, зараховує це поняття до базових, вибудовує теорію можливого на підґрунті трьох основних модальностей буття: дійсність, можливе та необхідне, де модальність можливого філософ називає стрижневою з огляду на те, що дві інші модальності у своїх визначеннях є похідними від неї.

Зрештою, у філософії онтологічну модальність означено як засіб існування об'єкта або явища. Засіб розуміння, судження про об'єкт, явище або подію названо гносеологічною (логічною) модальністю (Macé, 2005). Логіка теж користується терміном модальність, але визначає її як характеристику судження за силою ствердження: судження може бути необхідним, можливим, випадковим, неможливим і т. п. (Философский, 1981: 46).

Більш широкого значення терміну модальність надало літературознавство, яке основним об'єктом вивчення має текст і категорію модальності використовує як засіб його повної характеристики. Літературознавці синтезували значення модальності як філософсько-етичної та лінгвістичної категорії. Визначення модальності у словнику літературознавчих термінів дуже подібне до її визначення у мовознавстві: «Категорія висловлювання, що виражає відношення мовця до зображуваної ним дійсності» (Словарь, 1993: 18).

Аластер Фаулер наголошував на близькому значенні між поняттями “жанр” та “модальність”. Проте певна відмінність між цими поняттями, на його думку, все ж існує. Вона полягає в тому, що жанр об'єднує твори в групи за схожими ознаками, а модальність вказує на притаманну найбільш характерним творам того чи іншого жанру певну рису. Таким чином модальна характеристика в літературознавстві плюсується із жанровою. Наприклад, у формулюванні психологічний роман модальна характеристика психологічний об'єднується із визначенням жанру роман (Масе́, 2005). Женет Ж. (Женете, 1998) пішов далі й запропонував не обмежуватися виділенням наступних видів наративної модальності, а саме: оповідної, драматичної, змішаної, а розглядати модальність як універсальну лінгвістичну форму, у якій жанр був би її тематичним різновидом, як, наприклад, «водевіль є тематичним різновидом комедії. Разом із тим не існує жорсткої прив'язаності жанру до однієї певної модальності» (Женетт, 1998: 98).

Наративна перспектива художнього тексту залежить від точки зору наратора, що здебільшого, обирає два основні засоби регулювання інформації, які є двома основними ознаками модальності – дистанцією і перспективою, де дистанція визначає наскільки детально передається інформація, а перспектива – рівень її вичерпності або неточності.

Про семіотичну природу модальності писав В. Мещеряков, який виділив два види модальності: сегментну, що характеризує процес розгортання тексту на окремих його ділянках, та суперсегментну, що відображає авторську оцінку дійсності і визначає суперсегментну модальність як жанрову: модальний фон тексту визначає його приналежність до того чи іншого жанру. Виходячи з тези, що автори можуть по-різному бачити та осмислювати причинно-наслідкові зв'язки в зображуваній дійсності, «фабула твору, відображає відношення автора до того, про що він пише» (Мещеряков, 2001: 100), необхідно виділити когнітивну, тобто приховану, модальність,

яка виявляється в результаті аналізу засобів художнього зображення і залежить від моралі, цінностей, пріоритетів суспільства кожного конкретного періоду його розвитку.

Н. Валгіна називає модальність «найважливішим елементом текстобудови та текстосприйняття», який об'єднує всі одиниці тексту в єдине змістове та структурне ціле (Валина, 2003: 4). Вона наголошує на розгалуженні суб'єктивної модальності, в основі якої лежить відношення мовця до висловлювання, а також об'єктивної модальності, що виражає взаємозв'язок висловлювання з дійсністю.

Модальність постмодерного тексту, на нашу думку, окреслюється відношенням автора до його оповіді, сформованої концепцією, точкою зору, позицією його ціннісних орієнтацій. «У лінійній структурі автор-читач діалог будується за принципом комунікативного акту, де автор виступає адресантом, а читач адресатом повідомлення» (Кривопишина, 2012: 91). Модальність тексту спонукає читача до всеосяжного сприйняття тексту як цілісного твору, яке передбачає діалог між адресантом і адресатом.

Консолідує роль у поєднанні всіх елементів тексту в єдине ціле виконує автор, який є семантично-стилістичним центром будь-якого твору.

Відношення автора до змісту його висловлювань, цільових настанов, взаємозв'язок наративного змісту з дійсністю окреслюють поняття семантичної категорії модальності в художньому тексті. Модальність може виражатися шляхом ствердження, наказу, побажання, припущення, достовірності, реальності, ірреальності тощо.

Результати дослідження

Велика кількість жанротворчих стратегій постмодерного роману, пов'язаних з образами автора та читача, характеру зв'язку між ними, генетично походять з аналогічних експериментальних спроб, які спостерігаємо у романах письменників-футуристів. Це, перш за все, автокоментар та діалог з читачем, що визначають характер модальності тексту. У низці досліджень відмічено тенденцію до формування якісно іншого комунікативного простору тексту (або модальності спілкування автора і читача), зростання ступеню співтворчості читача в літературі модернізму (Гундорова, 2009: 289; Огнева, 2008: 150) та футуризму (Сайковська, 2010: 42; Ільницький, 2003: 344; Рябчик, 2007: 77). Зокрема О. Ільницький стосовно роману Д. Бузька «Голяндія» вказує, що «багатоликий і мінливий рупор автора (який

фігурує як окремий персонаж) постійно втягує читача до розмови про цей роман, що твориться на його очах <...>» (Ільницький, 2003: 345), причому «формальні і композиційні проблеми (завжди, проте, обігрувані) стають центральним питанням «Голяндії»» (Ільницький, 2003: 345). С. Рябчук, розглядаючи роман Л. Скрипника «Інтелегент», відмічає найвищий рівень самокоментування, якого досягнув автор у цьому тексті, а також наявність голосів оповідача-коментатора і автора-коментатора, авторську непередбачуваність, іронічну модальність тексту тощо (Рябчук, 2007: 76–77).

Рамка

Вербальний спосіб передавання інформації є домінуючим структурантом будь-якої людської діяльності. З огляду на те, що вербальна комунікація дає можливість найбільш ефективно транслювати сенси й значення від автора тексту до реципієнта, покращувати сприймання та розуміння повідомлень, постмодерна література робить на ній особливий акцент, намагаючись вплинути на когнітивні, й емоційно-сміслові структури свідомості читача.

Текст є проміжною між автором і читачем ланкою комунікативної форми, за допомогою якої закодована автором інформація розсипається на кількість сенсів, тотожну кількості реципієнтів, різнобічно впливає на свідомість читача, сприяє ефективному розумінню змісту повідомлення. «З цією метою застосовується ціла низка засобів – структурна організація тексту, залучення метатекстових елементів, використання текстів різних жанрів (зокрема, найбільш ефективним є оповідний жанр), посилення на авторитетні джерела, прийоми, що посилюють діалогічність повідомлення тощо (Чепелева, 2015: 4).

Здатний до естетичної вербальної комунікації читач, переважно, сприймає художній текст як певну відкриту систему з діалогічною моделлю автор – читач, зорієнтовану на певний тип розкриття сенсів з оперттям на різні форми модальності. Ф. Ортега-і-Гассет вбачав цінність твору в тісних взаємозв'язках адресанта і адресата. М. Зубрицька, підтримуючи його тезу, зокрема зазначала: «<...> На увагу заслуговує лише та книга, яка дає нам відчуття того, що її автор здатний конкретно уявити свого читача, а його читач відчуває міцну руку автора» (Зубрицька, 2004: 259).

Читач, завдяки такому тандему й тісній співпраці «здатний сприймати не тільки життєву реальність, зображену у творі, а й відчувати

та оцінювати присутність у ній автора <...> Ідеться про здатного до естетичної співтворчості читача, який отримав назву «імпліцитний читач» (Орлова, 2011: 42).

Разом з тим, сприйняття твору читачем не завжди зводиться до реконструкції лише авторського концепту. У герменевтичній теорії Х.-Г. Гадамера значення, сформоване реципієнтом після прочитання, здебільшого, «в якомусь сенсі переважає авторське, оскільки процес розуміння є не тільки репродуктивним, але й творчим» (Гадамер Х.-Г., 1989: 351). Сприйняття тексту інколи передбачає розмежування позицій автора й читача, результатом якого є не лише смислова інтерпретація твору, яка виявляється в усвідомлюванні читачем свого ставлення до прочитаного, коментуванні й оцінюванні його, а й реконструкція і доповнення тексту своїми думками, особистісним поглядом, власним смислом. Під таким кутом зору читач як активний суб'єкт комунікації будує власний текст на ґрунті вихідного повідомлення.

Розмежування позицій автора і читача часто відбувається за допомогою композиційного прийому рамки: *«Якого ж біса ви тоді вивели Гафійку й Петра на сцену? Щоб вони ото посварилися й розійшлися? Поганий ви романіст. Знаю я це, читачу, через те й стараюся. В мене ж бо дві фабульні нитки. Одна – колективізація села Сокільчого. Друга – романтичний трикутник Петро, Гафійка, Тамара. За літтеорією дві фабульні нитки обов'язково повинні сплестися в одну. Інакше й не треба, щоб їх було дві. А як же мені не мати їх дві, коли про саму колективізацію вийшло б нудно? Як? Що? – обуриться читач. – Нудно про колективізацію писати? Таке складне, таке цікаве явище, й нудно? Тут мені хочеться, щоб читач цілком зрозумів мене»* (Бузько, 1991: 333).

Рамка може визначати принцип організації текстових фрагментів у структурі роману або являти собою інструкцію із користування текстом. Передслово видавця у романі «Перверзія», що має функцію «рамки», організовує «подальшу лавину текстів», вводить постать видавця, що набирає функції розташування текстів, з яких складається роман: *«Факти, до яких я тут хочу вдатися, це здебільшого пресові відгуки, свідчення очевидців, поштові листівки, програмки, афіші тощо. Усьому цьому слід вірити з якнайпильнішою обережністю, але все-таки вірити»* (Андрухович, 1996: 12).

Три частини роману Любоко Дереш «Архе» – три різні субкультури, за допомогою яких досліджується світ: львівські «видці» і Терезка Температура, що входить до їх світу, таємне братство галогенів

і Дмитро Шмігель, що прагне посісти місце Брома в ньому; Маєстро, що пізнає і описує явища світу: *«Виростити для експерименту якусь субкультуру. Розробити щось на зразок естетичного маніфесту, підшивки текстовізії як джерела абсолютно суб'єктивного тлумачення назв та імен. Назвати якимось велично і вселенсько: «Бароко тиші», чи «Опера скрипу», скажімо, чи навіть «Кабуки Бога» <...>»* (Дереш, 2007: 251–252).

Рамка може становити інструкцію до прочитання й засвоєння тексту роману:

«ОБЕРЕЖНО! Даний текст самоусвідомлюється.

Архетипові формати:

- звичайний режим уваги;
- стан зміненої свідомості тексту;
- розширене сприйняття текстом читача;
- СТАН ГОТОВНОСТІ;
- розчинення смислів.

Надмірна концентрація уваги на

Об'єктах може призвести до короткотривалих емоційних коливань.

Не розглядати за кермом» (Дереш, 2007: 3).

Нагадування про існування рамки у романі може відбуватися у коментарях, що виводяться у дужки: *«(Підказка: причина – в особливому гатунку магії, який опанувала Терезка. Свідченням її сили є відсутність зачіпок, уже помічена уявним біографом)»* (Дереш, 2007: 8), набираються курсивом чи іншим контрастним шрифтом: *«П'явка стояв перед витоками заледве не всіх знайомств. Простіше кажучи, П'явка знав усіх. Не надійтеся, Вас він знає теж»* (Дереш, 2007: 175–176) або вкладаються до обговорення персонажами попереднього тексту: *«Третя версія «Ідіотів», – шепнув я Евці. Альтернативний варіант «Пісочниці», – конфіденційно уточнила Ганеша. Повний текст «Інструкції повернення», – додав жару я»* (Іздрік, 2010: 266–267) (цитований роман побудований на повторенні тих самих сюжетних фрагментів, що й зазначають герої).

Автори футуристичного роману час від часу підкреслюють побудову роману як поєднання рамки і основної тканини сюжету, наголошують на перебуванні автора і читача поза сюжетом, встановлюючи своєрідну дистанцію між читачем і текстом, а також позицію читача, який допущений спостерігати за творчим процесом, посвячений у всі сумніви і аргументацію автора, але не є співтворцем тексту. Це і є специфіка модальності авторської позиції.

Письменник часто ділиться не тільки сумнівами, пошуками потрібного художнього рішення, але і почуттями під час творчого процесу: *«О, читачу! Якби ти знав, як каламутно мені плести цю сентиментальну історію про народження музичного хисту в комунівця Петра та про його романтичні пригоди <...> суспільної боротьби, яка тільки й мусила б бути змістом мого роману <...> Решта все – дрібниці. А я от плутаюся в них і – ой; леле! – буду, певне, плутатися, а головного, того самого, про що я вже три рока думаю-мучаюся, так-таки, мабуть, і не впіймаю <...>»* (Бузько, 1991: 267). Тим часом подибуємо спроби увійти чи принаймні наблизитися до світу переживань читача: *«Адже оце вже щастя, мій читачу! Просто – правда? Кохана хитнула негативно милою голівкою – і у вас в душі спалахнуло отаке яскраве й ніжне сонце <...> Чому? Від чого? Чи варт? – Не думайте про це! Насамперед, це вам і не вдасться, коли ви закохані, по-друге, відчувати в своїй душі яскраве й ніжне сонце – завжди варт. Це надто рідко вдається <...>»* (Скрипник, 1929: 45). Або навіть уявна полеміка із читачем щодо подальшого розвитку сюжету роману: *«– Ох! аж зітхне читач. – І навіщо ти, авторе, стару-престару, давно вже підтоптану філософію про жіноче зрадливе залицання розводиш? Пиши краще про Петрові сумніви й сумління, очевидно, з приводу того, що породили в комуні сірі зимові дні. Це цікавіше. Я читачеві відказую: – Пробач, товаришу. Ця сама філософія про зрадливе жіноче залицання така ж стара, як і базар <...> Ти ж розумієш, про який базар тут говориться: про життя-базар, коли люди – розпорошені в його метушні сироти. Ну ж ясно, що тут до найменшого почуття. Зараз же думка про вигоду приплутається»* (Бузько, 1991: 333).

Звісно всі авторські коди, ключі, посили й інструкції матиме можливість помітити лише підготовлений ерудований читач, розглядаючи образ якого М. Зубрицька зазначала таке: *«Щоб зробити текст комунікативним, автор принаймні повинен бути впевненим в тому, що він і його читач користуються однією множиною кодів. Отже, на мінімальному рівні будь-який текст активно створює свого уявного читача через: а) специфічний мовний код; б) через певний стиль – бо, коли, наприклад, текст починається з малозрозумілої технічної термінології, то це відразу виключає із потенційного реценційного поля читача, незнайомого з цією термінологією. Текст завжди містить у собі інформацію, що адресована на певний тип читача, і яка має особливі маркери, які вказують, що це власне дитяча література, фантастика, пригодницька література, есеїстика тощо»* (Зубрицька, 2007: 168–169).

Спілкування між автором і читачем здійснюється, переважно, завдяки дистанційному контакту шляхом письмового каналу зв'язку, спроектованого автором. Зворотній зв'язок вибудовується читачем як певна запізнiла реакція вже після прочитання твору, засвоєння й трансформації авторської ідеї, закодованої у його змісті й наративній структурі тексту.

Облаштований таким чином Комунікативний вербальний канал конче потребує посутнього зближення між автором і читачем. Такий вектор зближення рухається в бік мовленнєвої організації автора, який формує систему продуманих поетапних мовленнєвих дій, спрямованих на скорочення наративної дистанції між автором та читачем, що означається як інтимізація.

А. Палійчук інтимізацією називає авторську комунікативну стратегію, спрямовану на створення моделі безпосереднього емоційно-інтелектуального спілкування автора із читачем. Інтимізація, реалізуючись у художньому наративі за допомогою ряду комунікативних тактик, також сприяє імітації усної мови в тексті та викликає ілюзію дійсності, синхронності художньої комунікації (Палійчук, 2011: 132).

У процесі скорочення наративної дистанції між автором та читачем текст виконує роль глобальної структури, що передбачає тісний взаємозв'язок з умовною автономністю глибинної й поверхневої структур. На кожному з цих рівнів автор і читач виконують власні ролі, які суттєво різняться і кожна по-своєму впливають на процес інтимізації.

Глибинний рівень розщеплення сенсів, здобутий внаслідок взаємозалежності імпліцитного автора й читача, які протягом творення кодів, знаків, символів та їх інтерпретації обмінюються смислами, встановлюють зв'язки і відчують один одного, є ключовим у процесі скорочення наративної дистанції, та все ж «поверхневий рівень представлення тексту є лише умовно поверхневим, адже модифікації художнього тексту призводять до його знищення. Специфіка мовного оформлення цілісного художнього образу полягає не лише в підпорядкуванні окремих мовних одиниць усьому тексту, а в їх самостійній змістовій цілісності. Зважаючи на те, що в художньому тексті кожна одиниця є потенційно експресивною, правомірним буде припущення, що графічні засоби оформлення тексту також несуть прагматичне навантаження і можуть слугувати одним із засобів скорочення наративної дистанції між адресантом та адресатом» (Левчук, 2015: 123).

Як засіб скорочення дистанції між текстом (автором) і читачем варто сприймати **розмовність мови, суржик, русизми, ненормативну лексику**, що перебувають у переліку найуживаніших прийомів постмодерністського роману, особливо кінця 80-х – середини 90-х. Можна у цьому контексті передивитися «цитований» у романі «Депеш мод» С. Жадана посібник з вибухових речовин: *«Друзе, настійно рекомендуємо тобі нітрогліцерин. якщо ти справді зможеш його виготовити, значить, ми старались даремно. Отож бо – перед тим, як описати цю дивовижну технологію, хочемо попередити тебе про необхідні заходи безпеки, хоч і розуміємо, що тобі воно все одно»* (Жадан, 2007: 204); *«<...> І пам'ятай – вони дуже б хотіли, аби ти всього цього не робив! Можливо, сам ти робити цього теж не хочеш. Але знай, що насправді всі бомби поділяються на дві категорії – ті, які кидаєш ти, і ті, які кидають в тебе. Тож займи зручну для себе позицію на вирішальній стадії боротьби пролетаріату за власне, блядь, визволення!»* (Жадан, 2007: 206).

Характер мовного вираження елементів антидеонтичної, зокрема ненормативної лексики, й аксіологічної модальностей, здебільшого, визначає можливість утворення модальних комплексів у певних контекстах, а також стабільність цих поєднань у синтагматичному розгортанні сюжету твору.

Варіанти розгортання сюжету

Важливим складником модальності футуристичного роману є обговорення варіантів подальшого розгортання сюжету, що залучає і читача, створюючи ілюзію впливовості його думки на хід подій, передбачаючи його жваву участь у виборі та мотивуванні.

Одним із основних інтермедіальних принципів розгортання сюжету у футуристичному романі є принцип монтажу, який із власного досвіду роботи в кіноіндустрії перенесли в літературу Михайль Семенко та Гео Шкурупій. Гео Шкурупій, наприклад, використовував свій досвід роботи в кіно і в наукових розвідках «Монтаж слова» та «Кінодійсність та кінокритика» (Шкурупій, 2013: 5). У статті «Монтаж слова» він подає певну інструкцію роботи з текстом та жанровими формами для письменників-футуристів.

Гео Шкурупій закликав письменників до використання монтажу в новому мистецтві, у новій літературі. У власній великій прозі він монтаж зробив основним принципом побудови тексту. Текст його

повіді «Штаб смерти» нагадує сценарій для фільму з прописаними, пронумерованими кадрами й загальними або крупними планами.

У романі «Танжер» відбувається розширення сюжету за рахунок вмонтування в основний сюжет сценарію фільму, навколо якого відбуваються події, що змушує читача у тексті твору зіткнутися не з однією, а з двома основними сюжетними лініями, де перша знайомить читача з основними подіями твору, а друга є лінією сюжету сценарію, який реалізує знімальна група фільму.

Монтаж тут є засобом, який забезпечує певну гру автора з читачем шляхом переплетінь і перегукувань сюжетної лінії сценарію та основної сюжетної лінії роману. Він дозволяє митцю змінювати локації й події, переносити читача до сюжету фільму, який має безпосередній вплив на долю персонажів роману.

Сюжетна лінія сценарію фільму дозволяє автору без проблем занурити читача у події 1920-тих років, в естетику того часу, присутній вплив якої відчувається в мотивації поведінки головного героя роману, який переноситься з одного часового простору в інший, губиться у цих часах і просторах за допомогою зміни стану свідомості, що виводить читача в позасюжетну тканину твору, представлену канвою роздумів, спогадів, мрій головного героя, які іноді не корелюються з сюжетними подіями роману й виривають головного героя з основної сюжетної лінії.

Д. Бузько, який теж мав свого часу дотичність до кіноіндустрії, зокрема, за його сценарієм відзняли один з перших українських фільмів «Лісовий звір», а також він був співавтором кіносценаріїв до художніх фільмів «Макдональд» (1924) і «Тарас Шевченко» (1926), залучаючи читача до співавторства, створює ілюзію впливу його думки на сюжет роману, спрямовуючи розвиток подій відповідним чином, обґрунтовує своє рішення:

«Оце, мабуть, найбільше спричинилося до його втоми-журби й отих журних думок. Тоді ж він й Гафійку згадав. Журливо згадав. От розійшлися вони, розлучилися, казна й чого. Побачити б її. Подумав так, а вона йому назустріч <...> Е, ні, чятачу! То тільки в казці так буває. В щирій, простій казці. А я, письменник, мушу про ту саму художню правду дбати. Тобто буде воно так само: треба, щоб той із тою зустрівся, ну й зустрінуться. Аде ж накрутити треба. Щоб чатачеві в око не кинулося. Кручу. Правда, трошки. Бо шкодую тебе, чатачу <...>» (Бузько, 1991: 383) або: «Гафійка не спокушала б Онуфрія та Омелька, вогонь Марійка не організовувала б бабів, комунівці споживали б ці ділі

добрі, а не погані обіди т й загальні збори не призначалося б <...> Подумайте тільки! Це ж довелося б викреслити з роману добрих три чверті друкованого аркуша<...> Ні, дякую красно!» (Бузько, 1991: 345).

Цей прийом використовує Ю. Іздрик, наприклад, у романі «АМtm». У наступному фрагменті автор, пропонуючи три різні варіанти розгортання оповіді, остаточно не зупиняється на жодному, знаходячи недоліки у кожному з них, залишаючи оповідь чи то «відкритою», чи вільною для завершення читачем:

«Я роззирався по кімнаті, та нічого екстраординарного не зауважив <...> Набір книжок на полиці теж видався нічим непримітним <...> Я витягнув перший-ліпший журнальчик, розгорнув, і тут, мушу визнати, моя оповідь заходить у глухий кут. Зовсім не знаю, що мало б відбуватися далі. В мене є, звичайно, пара ідей, але всі вони видаються мені безглуздими і провальними. Посудіть самі:

Згідно з першим сюжетом хлопчина мав би вивезти на інвалідському візочку древню, як історія козацтва, стареньку, почалася б розмова <...>, з якої випливало, що пані Аліція – ровесниця Марлен, ба більше – її вічна суперниця й дублерка <...>

Отакий був мій перший сюжетець, і я гадаю, всім зрозуміло, чому я не можу продовжити ним цю так безвідповідально розпочату історію.

Другий варіант, вигаданий під час нестримного нічного куріння, був іще маргінальнішим. Ішлося б, власне кажучи не про саму Аліцію, а про її львівського сина <...> Далі повинні були б іти пригоди впереміш з описами шахових партій, але не на рівні «е-2, е-4», а як передача певних полів напруги <...> а далі <...> далі я не розробляв цієї фабули, надто відгонила вона надмірною вигадливістю й штучним драматизмом.

Що ж до третього сюжету (бо завжди мусять бути три варіанти), то вважаймо, що оце і є третій варіант <...>: я виходжу з будинку й, ігноруючи просторові характеристики Винників, негайно повертаюся додому <...> голос чи то знизу, чи зі старого Sharpa заведе:

<...> wie einst Lili Marlen <...>

Wie einst Lili Marlen.

І це триватиме, коханий мій читачу, на правду вічно» (Іздрик, 2010: 54–61).

Ю. Іздрик заявляє і про відмову від певного шляху розвитку сюжету, знову починаючи розробляти сюжетну лінію: *«Врейти-решт,*

натрапивши ногою на виступ копаної бетонної плити, я завис в півметрі від води – зблизька ріка не виглядала мертвою й сталевую, зате у ній відчувалася прихована потуга, що вселяла панічний жах. Згори тимчасом летів гуркіт металевих конструкцій: по мосту мчав поїзд <...>

Але – ні. Ні. Кажу вам – ні. Нехай цю фабулу випробовує хтось інший. Я вмиваю руки. Тобто я хочу вимити бодай же руки, а тому краще почну ще раз. Відпочатку. Тобто з середини» (Іздрик, 2010: 277).

Діалог автора і героя

Творча активність автора-творця, спрямована на героя, але кінцевою своєю метою має певний вплив на читача.

Проблема стосунків автора та героя є актуальною для сучасного літературознавства, попри те, що зазначене питання вичерпно проаналізував і визначив вектор теоретичних пошуків інших вітчизняних дослідників М. Бахтін у роботі «Автор та герой в естетичній діяльності». Аналізуючи принципову необхідність естетичного ставлення автора до створеного ним героя, вчений зазначав: «<...> Загальна формула основного естетично продуктивного ставлення автора до героя – ставлення напруженого позазнаходження автора всім моментам героя, просторового, часового, ціннісного і смислового позазнаходження, яке дозволяє зібрати всього героя <...>» (Бахтін, 2000: 41).

М. Бахтін наголошував, що естетична подія існування художнього твору забезпечується безпосередньою участю автор і героя, при якій автор залишається на позиції позазнаходження, зорієнтованого не на відірваність від реального життя і байдужість до одвічних цінностей людського світу, а навпаки – на вічне й нескінченне, і реагує не на окремі проявлення героя в тексті, а на цільного й цілого героя, що «збирає усі пізнавально-етичні визначення і оцінки і завершує їх в спільне і єдине конкретно-уявлюване, і водночас смислове ціле» (Бахтін, 2000: 33).

У теорії М. Бахтіна буття автора є не інобуттям, а надбуттям. Він має змогу піднятися над своїм героєм, який часом з різних причин плутає дійсно важливе, сакральне й вічне з тлінним, профанним, тимчасовим.

У науковій концепції Бахтіна автор-творець – «естетично діяльний суб'єкт» (Бахтін, 1979: 265) є організуючою силою твору, яка втілює, впорядковує, виражає емоційно-сміслову єдність твору,

а герой – об'єктом мистецьких авторських зусиль, експліцитним стрижнем, навколо якого будується художній світ.

Разом з тим, майстер слова і створений ним герой перебувають в певних різних площинах: автор – винятково в естетичній, а герой – ще й пізнавально-етичній площині критичного аналізу власних вчинків. М. Бахтін розглядає дане явище у вигляді проблеми «характеру як форми взаємовідносин героя та автора» (Бахтін, 2000: 193), в межах якої свідомо діяльність автора в естетичній площині спрямована на «створення та обробку чітких та істотних меж героя, а відповідно, і принципів меж, які розділяють автора та героя» (Бахтін, 2000: 193).

У специфіці взаємовідносин автора та героя «наявні два плани ціннісного сприйняття, два смислові ціннісні контексти (з-поміж яких один ціннісно охоплює та перемагає інший): 1) світогляд героя й пізнавально-етичне життєве значення кожного моменту (вчинку, предмета) у ньому для самого героя; 2) контекст автора-споглядача, у якому всі ці моменти стають характеристиками цільного героя, здобувають визначальне й таке, що обмежує героя значення (життя розглядається як спосіб життя)» (Бахтін, 2000: 193–194).

Відповідно до бахтінської моделі співіснування та взаємодії автора й героя останній є «найбільш самостійним, найбільш живим, свідомим та наполегливим у своїй суто життєвій, пізнавальній та етичній ціннісній настанові» (Бахтін, 2000: 194). Автор навпаки «протистоїть цій життєвій активності героя й перекладає її на естетичну мову» (Бахтін, 2000: 194). В такій ситуації «стосунки між автором і героєм мають напружений, істотний і принциповий характер» (Бахтін, 2000: 194).

З іншого боку автор і герой мають змогу максимально наблизитися один до одного, розпочавши своєрідну інтелектуальну гру, спрямовану на читача. Таким чином вибудовується тріадична модальна конструкція автор – герой – читач, де автор як творець є активним учасником гри, – герой – пасивним об'єктом авторської гри, позиція читача амбівалентна – з одного боку як споглядач, а з іншого – як її учасник. Будь-яка творча активність автора у грі з героєм, спрямована на героя, одночасно є спрямованою і на читача.

Тріаду автор – герой – читач замикає на собі текст.

Як один з аспектів модальності тексту може розглядатися спілкування (діалог, іноді полеміка) автора роману з його героями. У Д. Бузька це навіть спілкування з героєм іншого тексту автора, який з'являється у романі: *«Я подумав – дядько якийсь іде. І байдужно*

привітався з ним, коли ми порівнялися. Аде як глянув йому в обличчя, трохи не прикипів на місці. – Яковський! – хотів я гукнути. – Якого це біса ви злізли зі сторінок моєї повісті «Лісовий звір» і вештаєтесь тут, у цьому краю, де бандитизм давно винищено й вам, колишньому начальникові пропаганди й інформації в штабі отамана Заболотного, робити нема чого?..» (Бузько, 1991: 268–269). У Любка Дереша спілкування автора із персонажами обертається навколо питання, хто з них перебуває в реальності, а хто в уяві:

«Від Терезки лунуть м'які хвилі абрикосового млоску, які накачують мені статі перед нею на коліна і з рук нагодувати це дитя митою малиною. Шкода, але тут немає малини – я помив би її і нагодував. Правду кажуть: учителям не можна закохуватися в учнів, а писакам – у персонажів.

– Та нівроку <...> А ти, значить, Дереш? Той, що з Б. тусується?

– А мені Антон казав: тебе не існує <...>

Я прикидую, як ефектно прозвучить сказане, і випаляю:

– Бо я тебе вигдавав!..

– Ага, – відповідає вона і призамислюється. Здається, вона відчуває, що ми від неї щось приховуємо. – Ага. То мене не існує?..

– Ні! Ти, на жаль, ще існуєш. Але вже зовсім-зовсім <...> гм <...> покрадьки. Я би сказав навіть: – «у лапках» –. У свідомості котрогось із нас. Точніше, ми всі – одна свідомість, але яка не хоче цього визнати» (Дереш, 2007: 146–147).

Автобіографічність

Прагнення витворити особливий комунікативний простір, що залучає читача до співтворення тексту, характерне для літератури початку ХХ ст. (Гундорова, 2009: 289). Воно помічається у текстах футуристів і відчутне у постмодерному романі. Різниця полягає у меті використання прийомів скорочення дистанції між автором і читачем, їхній іронічності чи позаіронічності.

«Ой, леле! Я, бідолашний, і не знав тоді, що, може, в той самий момент Гео Шкурупій, посадовивши до себе на коліна свого трилітнього Гогу, – Гео так іноді пише свої твори: він каже, що натхнення до нього приходить саме тоді, коли Гога перекидає йому на рукопис каламар, одночасно молотячи батька кулаками по носі, – вже випереджав мене, пишучи для свого роману «Двері в день» розділ – професорську лекцію про Дніпрельстан», – пише Д. Бузько (Бузько, 1991: 270), запрошуючи читача до творчої майстерні свого товариша

Г. Шкурупія. Опис неіронічний, по-житейськи гумористичний, передбачає ширий відгук читача.

Наведення деталей власного життя у романах футуристів має результатом скорочення дистанції між автором і читачем, а також окреслює існування певної письменницької спільноти, об'єднаної ідейно, наприклад: «<...> *Мої товариші, мої друзі – поети з Нової Генерації! Ваше слово, бо я не вмію*» (Бузько, 1991: 370), «*Це був Сотник, який із друкарні приніс № 2 «Нової генерації»*» (Шкурупій, 1968: 26).

Постмодерний роман використовує цей прийом інакше: автобіографічні вкраплення – радше елемент інтелектуальної гри з читачем, рівень обізнаності якого дозволить чи не дозволить йому ідентифікувати ці вкраплення, які не маркують прагнення знайти шлях до читача. Ю. Андрухович згадує свою роботу над перекладом «Гамлета» У. Шекспіра: «*Не доїжджаючи Верони, Респондент узявся цитувати Шекспіра не зовсім точно англійською, а також українською, польською та російською*» (Андрухович, 1996а: 26), своє зацікавлення музикою: «*Ви пробували самі писати музику? – Я намагаюся робити це завжди, скільки себе пам'ятаю. Під цією музикою я розумію вірші. І взагалі слова, з'єднані докупи, тексти. Щодо музики як такої, власне музики, то я ніколи не писав її в дослівному значенні, хоч міг би заграти що завгодно*» (Андрухович, 1996б: 46), персонажів своїх попередніх текстів: «*<...> Якось до Чортополя прибував з гастролями всесвітньо знаний мандрівний цирк «Вагабундо». Хлопчина був настільки причарований усім побаченим на виставі, що ув'язався слідом за штукарями, доглядаючи звірів і латаючи витерті гімнастичні трико*» (Андрухович, 1996а: 45), «*Мадам Шалайзер плутас – ганебно й немилосердно. Плутас Перфецького з іншим видатним теперішнім поетом – Юрком Немиричем*» (Андрухович, 1996а: 77), а також самого себе як письменника Юрія Андруховича. Подібним чином Ю. Іздрік вказує на Ю. Винничука, згадуючи його неформальне прізвище, а також часопис «Четвер», який багато років редагує, і львівську Політехніку, де навчався: «*Щиро кажучи, на початку я був переконаний, що маю справу з розіграшем – багато колег, трохи ревнуючи мене до успіху, були б не від того, аби помститися бодай невинним жартом. Однак уважно прочитавши листа, я зрозумів, що такої перфектної стилізації не втяв би жоден із знайомих. Навіть Чемодан, – на що вже геніальний імітатор – не спромігся б на таке (це вже поминаючи той нюанс, що Чемоданові цілком вистачало власного успіху і він*

навіть чи бавився б у такі дешеві розваги)» (Іздрик, 2010: 48). Любоко Дереш дещо розширює межі використання прийому, вибудовуючи полеміку із критикою власних романів і власного таланту: *«Коли я зустрівся з Терезкою віч-на-віч у визначений мною час, я зрозумів – йти нікуди. Я вже в Безконечності. Про це писали Борхес (якого в романі «Культ» я по простоті душевній назвав іспанцем) і Умберто Еко (якого я, незважаючи на викривальні репліки критиків, не читав). Вже під час остаточного редагування роману до моїх рук таки потрапив «Маятник Фуко». Що ж – критики мали рацію: ідеї Умберто Еко в адаптованому вигляді я зустрічав у Джанні Родарі. Про що не наважився писати Родарі, те чітко озвучив Н. Носов у своїй космоопері «Незнайко на Місяці» (Дереш, 2007: 84).*

Отже, посилена увага до осмислення внутрішніх, психологічних площин особистості актуалізувала прагнення письменників-постмодерністів до авторефлексії, кропіткого аналізу та нотування глибинних порухів власної свідомості задля творення художньої картини світу, підґрунтям якої постає суб'єктивний авторський голос. Як наслідок, у структурі постмодерного роману активно стали проявлятися такі автодокументальні жанри як щоденник, есе, сповідь, хроніка, мемуари, лист, автобіографія та ін.

Автокоментар

Коментування автором у тексті роману стратегій, прийомів, мети їх використання у цьому ж таки романі формує автокоментар тексту. О. Ільницький вбачає у романі «Голяндія» Д. Бузька «критичний та аналітичний дискурс про прийоми, винахідливість і обман літературного ремесла» (Ільницький 344). Хоча, як вказує автор роману, *« <...> таке експериментаторство в душі «лівої» прози, чи, як каже автор, «штукарство», «літературне крутіїство», трюкацтво, шкодить творові; оті численні «одкровення» викликають певну недовіру до написаного навіть тоді, коли йдеться про речі важливі, серйозні й справді гостропроблемні »* (Бузько, 1991: 18), автокоментар виконує низку завдань, серед яких залучення читача до співтворення роману, обговорення більш-менш складних аспектів поетики твору, здебільшого побудови сюжету. Причому такі коментарі мають публіцистичний характер, підсилені емоційними конструкціями і справді нашоухують на серйозні роздуми щодо доцільності використання того чи іншого прийому у тексті роману: *« <...> Мені моторошно стало. Незже ж так-таки в мене не буде отієї вовни*

конфлікту, щоб з неї сукаати фабульду нитку? Е, ні – цього не буде. На те я й письменник, щоб крутієм бути» (Бузько, 1991: 245), «Аж тепер вертаюся до фабули роману (ой, леле, – чиє вона й чи буде?)» (Бузько, 1991: 251), «Тут я міг би, за літературним трафатом, розвинути далі спогади мого вигаданого старого Зільбера, щоб таким способом змалювати його вдачу. Часу на це є досить. Бо Тамара ще досі грає журливий Сібеліусів вальс. Другий рік вона його грає. Як це сумно! Але я твердо затямив рецепт доброго роману: героєву вдачу треба показувати в дії, а не в спогадах» (Бузько, 1991: 253), «Можє, на це було б і досить самих чар Тамариних та привітної вітальні й батька, але ж я зовсім не збираюся перевозити Петра до міста. Навіщо? Щоб писати про пригоди сільського хлопця в місті? Мене не цікавить дя тема. Та я й просто не бачу. Бо, уявіть собі, я гадаю, що тепер уже немає того гострого контрасту між селом і містом, що міг би створити відхювідну тему» (Бузько, 1991: 305).

Коментар передає ставлення автора до написаного («Читачу! Я кладу перо. Я не можу описувати ці збори. Бо я аж надто співчуваю бідній Гафійці» (Бузько, 1991: 346)), впевненість у застосованому прийомі (« <...> В ті зимові вечори, коли дід дем'ян <...> Е, ні, про дем'яна ще рано! Бо ж дід дем'ян і його Голяндія – то козир. Зауважте – й назва роману «Голяндія» – не варт його ще випускати, козир цей» (Бузько, 1991: 255)) чи сумнів («Я не ручуся, що саме так думала Гафійка. Я навіть не певний того, чи справді вона так поводитися з Петром у возовні, як це я описав... тільки двома фарбами я змалював трагічну для дальшого розвитку подій сутичку між Петром та Гафійкою. І я зовсім не знаю, чи подібна до правди моя вигадка» (Бузько, 1991: 259)).

До автокоментаря Д. Бузька у «Голяндії» значною мірою близький автокоментар Ю. Іздрика у романі «АМtm». Відмінність – у функціях: це скоріше не залучення читача до співпраці, а орієнтація його у бриколажній тканині тексту («Ростик з Наталкою натирали паркет – розлитой мною в «Гвинтових сходах» олії вистачило надовго» (Іздрік, 2010: 292), «...можливо, когось просто не було видно через густий туман, який, вочевидь, переповз сюди із попереднього сюжету – це треба було перевірити» (Іздрік, 2010: 277)), іноді визначення (для себе?) власної мотивації у побудові сюжету, схоже на самоаналіз (« <...> Несподівано для самого себе <...> несподівано для самого себе, а може, якраз внаслідок зловживання артистизмом, я почав сповідатися тітіці у всіх гріхах, проблемах і комплексах, з якими зіткнувся впродовж останніх ста п'ятидесяти сторінок»

(Іздрик, 2010: 285), *«Невже вони також померли?» – подумав я, і не на жарт злякавшись (ні, не припущення <...>, а отого також, що пролізло в свідомість з якогось чужого тексту <...>»* (Іздрик, 2010: 292)). Ці коментарі, безумовно, працюють на скорочення дистанції між автором і читачем, але не постулюють це як мету, радше це побічний результат.

Автоцитування

Автоцитата – різновид цитати, уведений автором у твір майже дослівно переданий фрагмент раніше створеного ним тексту. Автоцитування є поширеним явищем у музиці, живописі, художній літературі, інших видах мистецтва, а також у науковій літературі та публіцистиці.

Поняття «автоцитата» має широке та вузьке значення. Автоцитата в широкому значенні вживається у випадку цитування власного тексту у будь-якій довільній формі, наприклад, ремінісценції чи алюзії, у вузькому – йдеться про дослівне цитування власного тексту, тобто про точну автоцитату.

Ж. Женеттом в межах типології форм інтертекстуальності було виділено чотири види автоцитат:

- 1) інтертекстуальні – цитування фрагмента власного висловлювання в новому творі;
- 2) паратекстуальні – заголовок, посвята, епіграф тощо, які автор використовує з власного твору, написаного раніше, майже однакові назви різних творів одного автора;
- 3) метатекстуальні – автокоментарі до тексту чи посилання на нього, зокрема в епістолярній літературі;
- 4) гіпертекстуальні – посилання на власні образи, мотиви, колізії, зокрема різні форми автопародіювання тексту інших творів, використання їх фрагментів у стилістично зниженому контексті (Genette, 1982).

Цитуючи власний текст, автор, здебільшого, вступає в діалог із самим собою. Він може погоджуватися, полемізувати з собою чи іронізувати відкрито чи приховано над власним Я.

Автоцитати, свідомо введені автором у текст, викликають культурні асоціації, створюють інтертекстуальний простір, виступають засобом інтелектуальної гри з читачем, збагачують новий авторський текст сенсами первісного тексту, але лише за умови впізнавання цитат читачем.

У художніх творах постмодернізму внаслідок надмірної уваги до феноменів діалогізму та інтертекстуальності посутньо зросла роль автоцитати, яка стала яскравою упізнаваною ознакою стилю У. Еко, Х. Л. Борхеса, К. Вольф, О. Забужко, Ю. Андруховича та ін.

Роль цитувань або переказів у тексті фрагментів інших творів цього ж автора можна визначити як один з рівнів гри з обізнаним читачем, «загравання» з ним, прагнення скоротити дистанцію до нього, як, наприклад, у романі «Танго смерті» один з героїв згадує попередній роман Ю. Винничука: «Читав я в одній книжці <...> Називається «Весняні ігри в осінніх садах» <...> Автора забув. Прикольна книжка. Не читав? Ну, ти таких книжок не читаєш, я знаю <...>» (Винничук, 2012: 366).

Висновки

Отже, модальність є одним із важливих структурантів як текстобудови, так і текстосприйняття. Парадигма модальних контекстів обмежена й залежна від моралі, цінностей, пріоритетів суспільства. Розгалуження суб'єктивної модальності визначає відношення мовця до висловлювання, а мереживо об'єктивної модальності виражає відношення висловлювання до дійсності. Загалом модальність тексту опосередковано можна назвати відношенням автора до його повідомлення яке визначається позицією його ціннісних орієнтацій.

Модальність тексту допомагає сприймати текст як цілісний твір. Вона формується автором, який поєднує всі елементи тексту в єдине ціле і є семантично-стилістичним центром будь-якого твору.

Література

1. Андрухович Ю. (1996а). Перверзія. *Сучасність*. № 1. С. 9–85.
2. Андрухович Ю. (1996б). Перверзія. *Сучасність*. № 2. С. 9–80.
3. Бахтин М. (2000). Автор и герой в эстетической деятельности. *М.М. Бахтин Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук*. Санкт-Петербург: Азбука. С. 9–231.
4. Бахтін М. (1979). Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство.
5. Бузько Д. (1991). Чайка. Голяндія: Романи / Передм. Л. С. Бойка. Київ: Дніпро.
6. Валгина Н. (2003). Теория текста. Москва: Новая волна.
7. Винничук Ю. (2012). Танго смерті. Харків: Фоліо.
8. Гадамер Х.-Г. (1989). Истина и метод: Основы философской герменевтики. Москва: Прогресс.

9. Гундорова Т. (2009). Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Київ: Критика.
10. Дереш Любко (2007). Архе: Монолог, який усе ще триває: Роман. Харків: Фоліо.
11. Жадан С. (2007). Депеш Мод. *Жадан С. Kanітал*. Харків: Фоліо.
12. Женетт Ж. (1998). *Фигуры: Работы по поэтике* / Пер. с фр. Москва: Пилигрим.
13. Зубрицька М. (2004). Номо legens: Читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис.
14. Зубрицька М. (2007). Читач як теоретична категорія в культурологічному дискурсі ХХ сторіччя. *Вісник Львівського університету. Серія Журналістика*. Вип. 31. С. 166–173.
15. Іздрик Ю. (2010). *Amtm*. Харків: Клуб сімейного дозвілля.
16. Ільницький О. (2003). Український футуризм 1914–1930. Львів: Літопис.
17. Кривопишина А. (2012). Автор – читач: специфіка діалогу в сучасній масовій літературі. *Проблеми сучасного літературознавства*. Вип. 16. С. 90–100.
18. Левчук А. (2015). Засоби графічного оформлення тексту та їх вплив на інтимізацію. *Актуальні питання іноземної філології*. № 2. С. 122–127.
19. Мещеряков В. (2001). Модальность текста. *Филологические науки*. № 4. С. 99–105.
20. Огнева Т. (2008). Відбиток часу у дзеркалі буття. Київ: Академвидав.
21. Орлова О. (2011). Образ читача в структурі художнього тексту. *Філологічні науки*. Збірник наукових праць. Полтава. № 8. С. 40–46.
22. Палійчук А. (2011). Коефіцієнт ефективності інтимізації у комунікативних блоках тексту. *Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських та германських мов і літератур : матеріали XI міжвуз. конф. молодих вчених (26–27 січ. 2011 р.)*. Донецьк : ДонНУ. С. 132–134.
23. Рябчук С. (2007). Український авангард: між деструкцією та «самозванством». *Магістеріум*. Київ. Вип. 29. С. 75–82.
24. Сайковська О. (2010). Експериментальність українського роману 20-х років ХХ століття. *Літературні обрії*. Київ. Вип. 18. С. 36–43.
25. Скрипник Л. (1929). Інтелігент. Екранізований роман на шість частин з прологом та епілогом. Харків: Пролетарий.
26. Словарь. (1993). *Словарь литературной критики* / сост. Н.Н. Дружинин. Москва: Новая волна.
27. Философский. (1981). *Философский словарь* / ред. И.Т. Фролова. 4-е изд. Москва: Политиздат.
28. Чепелева Н. (2015). Текст і читач: посібник. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка.

29. Шепетяк О. (2015). Логіка. Підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: Фенікс.
30. Шкурупій Г. (2013). Вибрані твори; упор. Ольга Пуніна, Олег Соловей. Київ: Смолоскип.
31. Шкурупій Г. (1968). Двері в день. *Шкурупій Г. Двері в день. Вибране.* – Київ: Радянський письменник. С. 19–182.
32. Эпштейн М. (2001). Философия возможного. Санкт-Петербург: Луч.
33. Genette G. (1982). *Palimpsestes. La Litterature au second degree.* Paris : Editions du Seuil.
34. Kant I. (1924). *Gesammelte Schriften.* Bd. XVI: Logik. Berlin und Leipzig: Reimer.
35. Tonelli G. (1966). Die Voraussetzungen zur Kantischen Urteilstafel in der Logik des 18 Jahrhunderts. In: *Kritik und Metaphysik. Studien.* Hrsg. v. F. Kaulbach u. J. Ritter. Berlin: de Gruyter. S. 134–158.
36. Macé Marielle. (2005). Modes and types // *Fabula: research in literature.* Режим доступу до журн. <http://www.fabula.org/articles/2005/08Mariel>

References

1. Andrukhovych, Yu. (1996a). Perverziia [Perversion]. *Suchasnist.* № 1. S. 9–85. [in Ukrainian]
2. Andrukhovych, Yu. (1996b). Perverziia [Perversion]. *Suchasnist.* № 2. S. 9–80. [in Ukrainian]
3. Bakhtin, M. (2000). Avtor i geroi v esteticheskoi deiatelnosti [Author and hero in aesthetic activity]. *M. M. Bakhtin. Avtor i geroi. K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk.* Sankt-Peterburg: Azbuka. S. 9–231. [in Russian]
4. Bakhtin, M. (1979). Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. Moskva: Iskustvo. [in Russian]
5. Buzko, D. (1991). Chaika. Holandiiia: Romany [Gull. Holland: Novels] / Peredm. L. S. Boika. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
6. Valgina, N. (2003). Teoriia teksta [Text theory]. Moskva: Novaia volna [in Russian]
7. Vynnychuk Yu. (2012). Tanho smerti [Tango of death]. Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
8. Gadamer, Kh-G. (1989). Istina i metod: Osnovy filosofskoi germenевtiki [Truth and method: Fundamentals of philosophical hermeneutics]. Moskva: Progress. [in Russian]
9. Hundorova, T. (2009). Proiavlennia slova. Dyskursiia rannoho ukrainskoho modernizmu. Postmoderna interpretatsiia [Manifestation of the word. Discourse of early Ukrainian Modernism. Postmodern interpretation]. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]

10. Deresh, Liubko (2007). Arkhe: Monoloh, yakyi use shche tryvaie: Roman [Arche: A monologue that is still going on: A novel]. Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
11. Zhadan, S. (2007). Depesh Mod [Depeche Mode]. Zhadan S. Kapital. Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
12. Zhenett, Zh. (1998). Figury: Raboty po poetike [Figures: Works on poetics] / Per. s fr. Moskva: Piligrim [in Russian]
13. Zubrytska, M. (2004). Homo legens: Chytannia yak sotsiokulturnyi fenomen [Homo legens: Reading as a sociocultural phenomenon]. Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
14. Zubrytska, M. (2007). Chytach yak teoretychna katehoriia v kulturolohichnomu dyskursi XX storichchia [The reader as a theoretical category in the culturological discourse of the twentieth century]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya Zhurnalistyka*. Vyp. 31. С. 166–173. [in Ukrainian]
15. Izdryk, Yu. (2010). Amtm [Amtm]. Kharkiv: Klub simeinoho dozvillia. [in Ukrainian]
16. Ilnytskyi, O. (2003). Ukrainskyi futuryzm 1914–1930 [Ukrainian Futurism. 1914–1930]. Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
17. Kryvopyshyna, A. (2012). Avtor – chytach: spetsyfika dialohu v suchasni masovii literature [Author – reader: Special nature of the dialogue in modern mass literature]. *Problemy suchasnoho literaturoznavstva*. Vyp. 16. S. 90–100. [in Ukrainian]
18. Levchuk, A. (2015). Zasoby hrafichnoho oformlennia tekstu ta yikh vplyv na intymizatsiiu [Means of graphic design of the text and their influence on intimization]. *Aktualni pytannia inozemnoi filolohii*. № 2. S. 122–127. [in Ukrainian]
19. Meshcheriakov, V. (2001). Modalnost teksta [Modality of text]. *Filologicheskii nauki*. № 4. S. 99–105. [in Russian]
20. Ohnieva, T. (2008). Vidbytok chasu u dzerkali buttia [The imprint of time in the mirror of being]. Kyiv: Akademvydav. [in Ukrainian]
21. Orlova, O. (2011). Obraz chytacha v strukturi khudozhnoho tekstu [The image of the reader in the structure of the literary text]. *Filolohichni nauky. Zbirnyk naukovykh prats*. Poltava. № 8. S. 40–46. [in Ukrainian]
22. Paliichuk, A. (2011). Koeffitsiient efektyvnosti intymizatsii u komunikativnykh blokakh tekstu [Intimacy efficiency quotient in communicative blocks of text]. *Suchasni problemy ta perspektyvy doslidzhennia romanskykh ta hermanskykh mov i literatur : materialy KhI mizhvuz. konf. molodykh vchenykh (26–27 sich. 2011 r.)*. Donetsk : DonNU. S. 132–134. [in Ukrainian]
23. Riabchuk, S. (2007). Ukrainskyi avanhard: mizh destrukttsiieiu ta «samozvanstvom» [Ukrainian avant-garde: between destruction and "impersonation"]. *Mahisterium*. Kyiv. Vyp. 29. S. 75–82. [in Ukrainian]

24. Saikovska, O. (2010). Eksperymentalnist ukrainskoho romanu 20-kh rokiv XX stolittia [Experimental nature of the Ukrainian novel of the 1920s]. *Literaturni obrii*. Kyiv. Vyp. 18. S. 36–43. [in Ukrainian]
25. Skrypnyk, L. (1929). Intelihent. Ekranizovanyi roman na shist chastyn z prolohom ta epilohom [The intelligentsia representative. A six-part screened novel with a prologue and epilogue]. Kharkiv: Proletaryi. [in Ukrainian]
26. Slovar. (1993). Slovar literaturnoi kritiki [Dictionary of Literary Criticism] / sost. N.N. Druzhynyn. Moskva: Novaia volna. [in Russian]
27. Filosofskii. (1981). Filosofskii slovar [Philosophical Dictionary] / red. I. T. Frolova. 4-e izd. Moskva: Politizdat. [in Russian]
28. Chepelieva, N. (2015). Tekst i chytach [Text and reader]: posibnyk. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka. [in Ukrainian]
29. Shepetiak, O. (2015). Lohika [Logic]. Pidruchnyk dlia studentiv vyshchych navchalnykh zakladiv. Kyiv: Feniks. [in Ukrainian]
30. Shkurupii, G. (2013). Vybrani tvory [Selected works]; upor. Olha Punina, Oleh Solovei. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]
31. Shkurupii, G. (1968). Dveri v den [Door to a day]. Shkurupii H. Dveri v den. Vybrane. – Kyiv: Radianskyi pysmennyk. S. 19–182. [in Ukrainian]
32. Epshtein, M. (2001). Filosofiia vozmozhnogo [A philosophy of the possible]. Sankt-Peterbug Luch: Luch. [in Russian]
33. Genette, G. (1982). Palimpsestes. La Litterature au second degree. Paris: Editions du Seuil. [in French]
34. Kant, I. (1924). Gesammelte Schriften. Bd. XVI: Logik. Berlin und Leipzig: Reimer. [in German]
35. Tonelli, G. (1966). Die Voraussetzungen zur Kantischen Urteilstafel in der Logik des 18 Jahrhunderts. In: *Kritik und Metaphysik. Studien*. Hrsg. v. F. Kaulbach u. J. Ritter. Berlin: de Gruyter. S. 134–158. [in German]
36. Macé, Marielle. (2005). Modes and types // *Fabula: research in literature*. <http://www.fabula.org/articles/2005/08Mariel>

Наталія Левченко

ORCID ID: 0000-0002-7535-6330

АВТОР І ГЕРОЙ У ПОСТМОДЕРНОМУ РОМАНІ

У дослідженні вивчається комунікативна пара в постмодерному романі – автор і герой. Алогічна й двоїста дійсність подекуди викликала гіпертрофію суб'єктивного начала, абсолютизувала світоглядну позицію автора з одного боку, й нівелювала, девальвувала авторську особистість – з іншого. Таким чином з кінця 90-х років кардинально змінилася специфіка вираження авторського «Я», яка безпосередньо вплинула на способи творення героя в сучасній українській літературі

Особливості розгортання художнього діалогу автора з його героєм вказують на явище трансформації їхніх функцій в українському постмодерному романі.

Автор з огляду на проголошену Бартом тезу про його смерть припиняє бути основним цілісним творцем тексту, а стає його продуктом, формою висловлювання.

Автор, герой, текст поєднуються в певну цілісність спрямованістю на інтерпретаційну гру з читачем, який розпорошує шойно утворену семантичну цілісність на неймовірну кількість значень.

Ключові слова: автор, герой, текст, «смерть автора», діалог.

Nataliia Levchenko. AUTHOR AND HERO IN THE POSTMODERN NOVEL

The study discusses the communicative pair in the postmodern novel, namely the author and the hero. In some cases, the illogical and dual reality caused a kind of hypertrophy of the subjective principle, absolutized the worldview of the author on the one hand, and levelled, devalued the author's personality, on the other hand. Thus, since the late 1990s, the ways of the expression of the author's individuality have changed dramatically, and it directly influences the ways of creating a hero in contemporary Ukrainian literature.

The special features of the development of the author's artistic dialogue with his hero indicate the phenomenon of transformation of their functions in the Ukrainian postmodern novel.

The author, given the idea about his death, put forward by R. Barthes, ceases to be the main creator of the text, and becomes its product, a form of expression. The author, the hero, and the text are combined into a certain integrity by focusing on the interpretative playing with the reader, who divides the newly formed semantic integrity into incredibly numerous meanings.

Key words: author, hero, text, 'death of the author', dialogue.

Вступ

Геополітичні події у світі й Україні в кінці XX – на початку XXI століть спричинили розвиток економічної, політичної, культурної криз. Масовість та інтенсивність розвитку подій, безперервний потік правдивої і фейкової, реальної та віртуальної інформації руйнують цілісну картину світу, роблять її мозаїчною, масовість невідзначених сенсів розчиняють особистість, яка й далі прагне зберегти набуті ще в епоху Відродження домінуючі позиції в різноманітних сферах життєдіяльності людини, зокрема й в літературному мистецтві, де вона посідає дві структурні позиції автора і, здебільшого, героя.

Процес втрати людиною доби постмодернізму ролі й місця єдиного смислового центру прописаний у теорії децентралізації суб'єкта Ж. Дерріди (Деррида, 2000а; Деррида, 2000б), відповідно до якої науковець переосмислив логоцентричну традицію західноєвропейського способу мислення, де в усіх сферах діяльності домінувала людина, і змістив акценти у бік мовної семантики тексту. Теорію децентрації суб'єкта підтримав голландський учений Д. Фоккема (Fokkema, 1984; Fokkema, 1986), М. Фуко (Фуко, 2003), який пішов далі, запровадивши концепцію «смерті суб'єкта», що проявилася у відмові від будь-якого варіанту суб'єкта у філософії постмодерного типу. Довершив руйнацію суб'єкта Р. Барт (Барт, 1994), заявивши про «смерть автора», яка вщент зруйнувала стабільний і детермінований загальним соціальним порядком суб'єкт. Філософія постмодернізму припинила вважати людину центральною величиною, господарем природи й цілісною автономною особистістю суспільства, натомість означила її діяльність як залежну від навколишніх факторів.

Нові умови буття вимагали нових способів і засобів його відображення в художніх творах. Інтерпретаційні акценти від автора й героя змістилися у бік тексту й читача, де текст сприймається як інтертекст, який схиляє читача до мультикультурної його інтерпретації.

Отож була кардинально переосмислена попередня система художніх цінностей, її заперечення або навіть відкидання колишніх набутків і пріоритетів. Алогічна й двоїста дійсність подекуди викликала гіпертрофію суб'єктивного начала, абсолютизувала світоглядну позицію автора з одного боку, й нівелювала, девальгувала авторську особистість – з іншого. Таким чином з кінця 90-х років кардинально змінилася специфіка вираження авторського «Я», яка безпосередньо вплинула на способи творення героя в сучасній українській літературі.

Особливості розгортання художнього діалогу автора з його героєм вказують на явище трансформації їхніх функцій в українському постмодерному романі, вивченню якого присвячена дана розвідка.

Результати дослідження

Постмодернізм ще у XX столітті зруйнував неоміфологічну опозицію між текстом і реальністю, заявив, що текст не відображає реальність, а творить велику кількість нових реальностей, які іноді є непов'язаними між собою і не залежать одна від іншої.

Оскільки реальність остаточно не виявлена, існує лише текст, то Ж. Дерріда припустив, що жоден текст не має чітко фіксованого об'єктивного значення. Існує лише авторська перспектива й кут зору читача, який надає тексту нового змісту (Дерріда, 2000б: 412).

Отже, текст в добу постмодернізму набуває нового значення. Підносячи текст на домінуючу позицію в постмодерному романі, Р. Барт заявляв, що «говорить не автор, а сама собою мова; письмо є первинно безликою діяльністю» (Барт, 1989: 385). Текст таким чином стає не втіленням якоїсь певної об'єктивної ідеї, а навпаки – множинністю тлумачень, які, здебільшого, відрізняються від первинної інтенції автора. Такий погляд на текст зробив його, а разом з ним і пошуки істини, головними об'єктами постмодернізму, відтіснивши з центру на маргінальні позиції автора і героя.

Підкреслення кризового відображення дійсності без уніфікованого центру позбавив героя постмодерного роману визначеності у його бутті, що потягло за собою знищення об'єктивності у процесі пізнання ним світу з огляду на постійне його перебування у положенні власної ситуативності (Newman, 1985: 15). Як зазначає С. Фіш, постмодерний герой позбавлений можливості пізнати світ у його цілісності. Він не володіє всеохоплюючою інформацією про факти, події, у яких бере безпосередню участь (Fish, 1967). «Хаотичність,

абсурдність, трагічність існування сучасного світу позначається й на концепції людини, що, схована «за частоколом свого страждання», найчастіше розривається між природним і цивілізованим світом, містом і селом, дитинством і зрілістю, страхом і надією» (Гутнікова, 2013: 155). Аналізуючи романістику Є. Пашковського, наприклад, К. Москалець, зазначав, що герої його творів є людьми безпритульними, знедоленими, тотально духовно скаліченими, які «опромінені радіацією, напівбожевільні від дешевих вин та одекolonів, сірки, галоперидолу від усього, чим їх так зловісно щедро пригостив лукавий світ» (Москалець, 1999: 73).

Духовність, скажімо, у формі національної свідомості, ментальності, яка, зазвичай, є стрижнем будь-якої нації, наприклад, у романі Юрія Андруховича «Рекреації» зображена як абсурд: *«А хто переможе в конфлікті: католики чи православні? – Як завжди, переможуть безбожники. Бо для українця важливіша кількість рушників у його церкві, аніж якась там Нагірна проповідь»* (Андрухович, 1996: 73).

Постмодерний автор змушений містифікувати бачення дійсності, де світ є пристанню хаосу з превалюванням псевдо цінностей і артефактів масової культури (Дерріда, 2000б: 418).

Стерильне життя людини у просторі доби постмодернізму сприяє спустошенню особистості. Мозаїчна, алогічна, здебільшого, абсурдна дійсність вимагає нових засобів і форм вираження, іншої поетики роману, структурантами якої стали навмисна ускладненість оповідної манери, фрагментарність, пародійність, використання автором певної маски, карнавалізація, інтертекстуальність, алюзійність, присутність ігрового моменту. Постмодернізм поміняв місцями мовника і мову, надав домінуючу роль мові, тим самим оновив концепцію художнього тексту, створивши його тотальну безмежність у різноманітних мозаїчних художніх і теоретичних вимірах, все вмістив у багаторівневій канві тексту, поза межами якої вже нічого не може існувати.

Змальований у постмодерному романі світ має форму мозаїчного тексту із домінуванням виділених знаків, які об'єднуються в ньому за принципами постмодерної гри, спрямованої на читача. Перспектива досягнення такого багаторівневого, множинного утворення може бути виконана лише читачем, який є «тим простором, де викарбовуються геть усі цитати, з яких складається письмо; текст віднаходить єдність не у походженні своєму, а в призначенні, проте, призначення це – не особиста адреса; читач – це людина без історії,

без біографії, без психології, він лише дехто, здатний поєднати всі штрихи, що є написаним текстом» (Барт, 1989: 390).

За всіма канонами постмодернізму і концепцією Р. Барта автор як функція мусив би бути цілковито усуненим, але інколи автор як творець тексту, декларуючи в ньому свою безпосередню причетність до всього, що він створив, ніби проголошує своє повернення в текст.

Прикладом такого повернення чи, скажімо, воскресіння автора є «Таємниця» Юрія Андруховича, яке відбувається на рівні великої кількості авто-цитувань й автобіографічних вкраплень.

Рецепція автобіографічних елементів у «Таємниці» Юрія Андруховича презентує повернення автора у тіло постмодерністського тексту, передбачаючи можливість його існування у просторі між текстом і читачем з огляду на те, що «біографія завжди центрована навколо вісі авторського тіла, а мовлення є полярною та ексцентричною інстанцією “Я”» (Ольшанский, 2007: 14).

У «Таємниці» Андрухович деякою мірою спростовує притаманну постмодерному романові апологію читача і говорить сам від себе як особистість, що творить нову художню реальність, як сукупність певних творчих психологічних рис, як представник певної літературної традиції та власної історичної, культурно-політичної епохи.

Так, Юрій Андрухович у «Таємниці» презентує власне бачення сучасного йому роману, трансформуючи феномен «смерті автора» та надаючи йому ознак притаманної постмодернізму тотальної гри. Автор Юрій Андрухович вкраплює у створений ним текст інтертекстуальні фрагменти, написані ним самим. Розгортання вектора повернення в текст автора-творця шляхом автоцитування, автобіографізму, перевтілення в автора-героя виломлює роман Ю. Андруховича «Таємниця» з канви європейського постмодернізму та деконструктивізму, окреслюючи особливості національної специфіки літературного доробку письменника, а також всієї української літератури.

Варто зазначити, що не всі європейські інтелектуали беззастережно підтримали ідею «смерті автора». Наприклад, Ш. Берк, критикуючи логіку Р. Барта, який стверджував, що «з точки зору лінгвістики, автор є всього лише той, хто пише, так само, як “Я” є всього лише той, хто каже “Я”» (Барт, 1994: 387), зазначав: «Основна апорія сучасного дискурсу полягає в тому, що принцип автора найяскравіше проявляється тоді, коли всі говорять про його відсутність; іншими словами, автор ніколи не був живішим, аніж тоді, коли всі вважають його мертвим» (Burke, 1992: 7). Відтак виявляється логічним,

що Юрій Андрухович у своїй «Таємниці» демонструє абсурдність ігнорування фігури автора та цілковитої заміни його читачем з огляду на те, що концепція смерті автора була приреченою від самого початку: не зважаючи на те, що автор вмонтований у текст і є його певною функцією, він одночасно є живою людиною, яка творить текст незалежно від читача та безвідносно до читацької волі: «<...> Тепер оповідачем випало бути мені. Себто посланцем навколишнього світу, дедалі більшого, дедалі зовнішнього <...>» (Андрухович, 2007: 346). Навіть, відмовляючись від авторства у передмові до свого роману «Переверзія», Ю. Андрухович вмонтовує у заповіт традиційний елемент присутності автора у тексті: «Записи мої та про мене, свідчення, папери, плівки, словом, суму документів, причетних до моєї особи Б...Ю – Юрієві Андруховичу, Івано-Франківськ, для подальшого користування» (Андрухович, 1992: 273).

А. Ассис, розмірковуючи про шляхи «повернення автора», його реконструкції чи рекреації, не відкидав можливості трансформації деконструктивістського досвіду Жака Дерріди: «Хоча у свій спосіб Дерріда підтримує концепцію «смерті автора», і відмовляється розуміти тексти крізь призму авторських інтенцій, практика деконструкції змушує його сконструювати персону автора батька, якого можна було б вбити» (Assis, 2011: 2).

Яскравим прикладом рекреації автора у романі Андруховича «Таємниця» є вмонтована в його текст автобіографічність, завдяк якій автор присутній в сюжеті свого твору ще і як дійова особа.

Автобіографічність надала можливість автору роману тісно переплести події особистого і суспільного життя у власній оповіді про службу в армії, навчання у Львові, створення Бу-ба-бу, подорожі Європою тощо.

Андрухович-автор за допомогою Андруховича-героя залучає до співпричетності читача, який в образі Андруховича – дійової особи (Егон Альт-Альтер Его, затемнене зображення якого на палітурці роману дуже схоже на зображення його автора, «на палітурці ми, перш за все, побачимо Андруховича, який говорить із співрозмовником, чийого обличчя ми не бачимо, однак за фігурою та зачіскою можемо припустити, що це та ж людина, тільки перевдягнена й сфотографована під іншим кутом» (Клюйко, 2010: 102)) наділяє його обізнаністю з романними подіями, ба більше, змальовує перспективу співприсутності автора і реципієнта.

Факт загибелі Альта на самому початку роману надала можливість автору дистанціюватися від свого творіння, яке є певною

авторською маскою, створеною як один із засобів структурування й завершення тексту.

Маска як засіб літературної містифікації в текстотворенні дозволяє автору розпадатися в тексті на різноманітні компоненти, і, як наслідок, пере-сотворитися на автора-героя і стати частиною ним же створеного тексту. Автор роману зізнається: «<...> Було так, наче я раптом знайшов себе» (Андрухович, 2007 : 68).

Автобіографічність як засіб повернення до себе-автора і одночасне вмонтування історії героя в географію світу подибуємо і в романі Юрія Андруховича *«Лексикон інтимних міст»*, де він подає таке самовизначення жанру: *«Автобіографія, що накладається на географію – як це назвати? Автогеографія? Автогеобіографія? Звучить надто складно – ніби якась тяжкостравна гекзаметрична «Батрахіоміахія» <...> Ця книжка – спроба пережити їх (“geo” і “біо”) як єдину нерозривну цілість»* (Андрухович, 2011: 9).

Таким чином Юрій Андрухович віднайшов шлях повернення автора у тіло тексту як невід’ємної його частини.

Висновки

Отже, у постмодерному романі текст твориться на основі різноманітних попередніх текстів як множинність інтертекстуальних зв’язків та інтерпретацій. Цитатність, колаж, іронія, лабіринт подані в постмодерному тексті на рівні образних систем. Смыслові складові тексту мають помірну автономність й поєднані між собою нестійкими зв’язками, що дозволяє здійснювати комунікацію в різних напрямках.

Суб’єкт-герой постмодерного роману має ознаки іншості порівняно з героями класичних чи модерністських романів. Його відмінність полягає у невизначеності, маргінальності, етичному плюралізмові, шизоїдності тощо.

Він втрачає цілісність і розщепляється на окремі сегменти в мозаїчному світі й масиві реальної та фейкової інформації.

Автор з огляду на проголошену Бартом тезу про його смерть припиняє бути основним цілісним творцем тексту, а стає його продуктом, формою висловлювання. Присутність автора у тексті його твору з одного боку подибуємо як конкретне мовне завдання, а з іншого – як власника права на мовлення, якого він не є джерелом, а лише транслятором. Автор частково повертається в текст шляхом ідентичності його біографії план якої не завжди узгоджується

з планом мовлення: біографія завжди центрується з авторським тілом, а мовлення є полярним стосовно індивідууму.

Автор, герой, текст поєднуються в певну цілісність спрямованістю на інтерпретаційну гру з читачем, який розпорошує щойно утворену семантичну цілісність на неймовірну кількість значень.

Література

1. Андрухович Ю. (2011). Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики. Київ: Meredian Czernowitz, Майстер книг.
2. Андрухович Ю. (1992). Перверзія: Роман. Львів: Класика.
3. Андрухович Ю. (1996). Рекреації. Романи. Київ: Час.
4. Андрухович Ю. (2007). Таємниці. Замість роману. Харків: Фоліо.
5. Барт Р. (1994). Смерть автора. *Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогрес. С. 384–391.
6. Гутнікова Т. (2013). Концепція світу і людини в українському постмодерністському романі 90-х років XX століття: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Харків.
7. Деррида Ж. (2000а). О граматологии / Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автоновой. Москва: Ad Marginem.
8. Деррида Ж. (2000б). Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук. *Французская семиотика : от структурализма к постструктурализму* / [пер с франц. сост., вступ. ст. Г. К. Косикова]. Москва : ИГ Прогресс. 2000. С. 407–420.
9. Ключко Г. (2010). Публицистика Эгона Альта вместо романа Юрия Андруховича. *Література в контексті культури: зб. наук. праць*. / ред. кол.: В.А. Гусев (відп. ред) та ін. Донецьк: Вид-во ДНУ. Вип. 20. С. 101–106.
10. Москалец К. (1999). Людина на крижині: Літературна критика та есеїстика. Київ: Критика.
11. Ольшевский Д. Смерть автора и рождение субъекта речи в литературе. *Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: сб. науч. ст.*: в 2 ч. / отв. ред. Т.Е. Автухович. Минск: РИВШ, 2007. Ч. 1
12. Фуко М. (2003). Археологія знання. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи».
13. Fish S. (1967). Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost. Cambridge, MA: Harvard UP.
14. Assis A. (2011). Author-ity. *Maftē'akh. Lexical review of Political thought*. Winter. Issue 2e [електронний ресурс]. Режим доступу: <http://mafteakh.tau.ac.il/en/issue-2e-winter-2011/author-ity>

15. Burke S. (1992). *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: University press.
16. Fokkema D. W. (1984). *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam y Philadelphia: J. Benjamins.
17. Fokkema D. W. (1986). *Approaching Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: J. Benjamins.
18. Newman Ch. (1985). *The postmodern aura: the act of fiction in an age of inflation*. Evanston: Northwestern University Press.

References

1. Andrukhovych Yu. (2011). *Leksykon intymnykh mist. Dovolnyi posibnyk z heopoetyky ta kosmopolitky* [Lexicon of intimate cities. An arbitrary manual on geopoetics and cosmopolitanism]. Kyiv: Meredian Czernowitz, Maister knyh. [in Ukrainian]
2. Andrukhovych Yu. (1992). *Perverziia: Roman* [Perversion: Novel]. Lviv: Klasyka. [in Ukrainian]
3. Andrukhovych Yu. (1996). *Rekreatsii. Romany* [Recreation. Novels]. Kyiv: Chas. [in Ukrainian]
4. Andrukhovych Yu. (2007). *Taiemnytsia. Zamist romanu* [The secret. Instead of a novel]. Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
5. Bart R. – Barthes, R. (1994). *Smert avtora* [The death of the author]. *Bart R. Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika*. Moskva: Progress. S. 384–391. [in Russian]
6. Hutnikova T. (2013). *Kontseptsiiia svitu i liudyny v ukrainskomu postmodernistskomu romani 90-kh rokiv XX stolittia* [The concept of the world and man in the Ukrainian postmodern novel of the 1990s]: *Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata filolohichnykh nauk*. Kharkiv. [in Ukrainian]
7. Derrida J. (2000). *O grammatologii* [Of grammatology] / Per. s fr. i vst. st. N. Avtonomovoy. Moskva: Ad Marginem. [in Russian]
8. Derrida J. (2000). *Struktura, znak i igra v diskurse humanitarnykh nauk* [Structure, sign and play in the discourse of the human sciences]. *Frantsuzskaya semiotika : ot strukturalizma k poststrukturalizmu* / [per s frants. sost., vstup. st. G. K. Kosikova]. Moskva: IG Progress. S. 407–420. [in Russian]
9. Klyuyko G. (2010). *Publitsistika Egona Alta vmesto romana Yuriya Andrukhovicha* [Egon Alt's journalism instead of the novel by Yuriy Andrukhovych]. *Literatura v konteksti kultury: zb. nauk. prats.* / red. kol.: V.A. Gusev (vidp. red) ta in. Donetsk: Vyd-vo DNU. Vyp. 20. S. 101–106. [in Russian]
10. Moskalets K. (1999). *Lyudina na kryjyni: Literaturna krytyka ta eseistka* [Man on Ice: Literary Criticism and Essays]. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]

11. Olshanskiy D. Smert avtora i rojdenie subyekta rechi v literature [The death of the author and the birth of the subject of speech in literature]. *Avtor kak problema teoreticheskoy i istoricheskoy poetiki: sb. nauch. st.: v 2 ch.* / otv. red. T.E. Avtuhovich. Minsk: RIVSH, 2007. Ch.1. [in Russian]
12. Fuko, M. (2003). *Arkheolohiia znannia* [Archeology of knowledge]. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy». [in Ukrainian]
13. Fish, S. (1967). *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*. Cambridge, MA: Harvard UP.
14. Assis, A. (2011). *Author-ity. Maft'e'akh. Lexical review of Political thought*. Winter. Issue 2. [E-resource]. URL: <http://mafteakh.tau.ac.il/en/issue-2e-winter-2011/author-ity>
15. Burke S. (1992). *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: University press.
16. Fokkema, D. W. (1984). *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins.
17. Fokkema, D. W. (1986). *Approaching Postmodernism*. Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins.
18. Newman, Ch. (1985). *The postmodern aura: the act of fiction in an age of inflation*. Evanston: Northwestern University Press.

УДК 821.161.2.09:323.272.“2013/2014”

Леся Демська-Будзуляк

ORCID: 0000-0003-3463-387X

ОСМИСЛЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ МАЙДАНУ МИТЦЯМИ-УЧАСНИКАМИ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ

Тексти Революції Гідності засвідчують появу нової культурної свідомості українців. Одним із важливих аспектів такої свідомості виступає культурна ідентичність. Її дослідження є головним завданням пропонованої статті. Аналізуючи твори митців Майдану (поетів, прозаїків, художників, скульпторів, музикантів), доходимо висновку, що складовими такої нової ідентичності є національна, соціальна, поколіннєва і державна ідентичності. Головним носієм такої ідентичності виступає креативний клас, у системі цінностей якого надається перевага духовному, творчому, ідейному над матеріальним. Відзначаємо, що нова культурна ідентичність українців формується внаслідок трансформації української креативної спільноти із традиційної у модерну.

Ключові слова: ідентичність, креативний клас, модерність, нація, держава.

Lesia Demska-Budzuliak. THE CONCEPT OF THE MAIDAN IDENTITY IN THE TEXTS OF ARTISTS WHO PARTICIPATED IN THE REVOLUTION OF DIGNITY

The texts of the Revolution of Dignity indicate the emergence of a new type of Ukrainians' cultural consciousness. Cultural identity is an important aspect of cultural consciousness. Its analysis is the main purpose of this research. The key concepts of our study are R. Florida's concept of the creative class, O. Hnatiuk's views on national identity, S. Hall's analysis of social identity, and B. Anderson's concept of nation. The object of the study is an anthology of documentary and fiction texts by the participants of the Revolution of Dignity "Maidan. The Revolution of the Spirit" (2015, co-authored and authored by A. Mukharskyi), including artists in a broad sense, namely prose writers, poets, painters, musicians, journalists and others. In our view, it is a matter of the utmost importance to determine within which cultural paradigm the participants of the Revolution of Dignity, who formed

the creative component of the resistance movement, identify themselves. At the same time, we pay attention to the social face of the participants in the Dignity Revolution. We focus on their value systems, which influenced the formation of the contemporary cultural matrix of the Ukrainian community. Analyzing the texts of the Maidan artists, we conclude that the components of the new cultural identity are national, social, generational, and state identities. We note that the new cultural identity of Ukrainians is a result of the transformation of the Ukrainian community from traditional into modern. The Maidan texts show the painful process of the Ukrainian community's break with the traditional value system and establishing a new, partly postmodern, identity, as well as the emergence of a new creative class.

Key words: identity, creative class, modernity, nation, state.

Вступ

Події Революції Гідності й російсько-української війни засвідчили нову якість української спільноти, що дозрівала протягом усього часу Незалежності української держави. Те, що ця нова якість поширюється на усю українську спільноту засвідчує хоча б той факт, що більшість учасників тих подій з так званого 'демократичного табору' належать до різних національностей, соціальних прошарків, ідеологічних платформ, біологічних поколінь, тощо. Водночас, об'єднавчою ланкою яскраво стратифікованої сучасної української спільноти виявилася система цінностей, у якій на перше місце вийшли поняття 'людяності' і 'держави'. Учасники Майдану і війни, спілкуючись мовами різних ідентичностей, говорять про речі, які об'єднують і які варто захищати ціною власного життя. Таким чином, ми стали свідками народження нової політичної нації, яка об'єднує своїх членів не за ідентичностями (національною, гендерною, класовою, соціальною, поколіннєвою тощо), а за системою цінностей. І саме система цінностей формує нову культурну ідентичність громадян сучасної, модерної держави.

На сьогодні важливим є широкий аналіз сучасної нової української спільноти. Якщо здійснювати такий аналіз з погляду літературознавчої перспективи, то зростає цінність текстів саме Майдану (написаних під час протистоянь Революції Гідності – далі 'тексти Майдану') – символічного простору, який виник майже миттєво і в контексті свідомості якого були проговорені різні, у найширшому значенні цього слова, проблемні / болючі / травматичні досвіди самоідентифікації українців років незалежності. Визначення ідентичності Майдану є ключовим для розуміння, як попередніх

процесів, що відбувалися в українській спільноті останніх десятиліть, так і наступних подій, що відбулися після революції, зокрема російсько-української війни.

Тексти Майдану поділяємо на дві категорії: 1) 'тексти-свідчення' присвячені особистим досвідам переживання Революції Гідності. Ключовим у них виступає індивідуальний досвід. Тобто, ці тексти якнайменше можуть описувати події революції, але вони максимально глибоко висвітлюють її індивідуальне сприйняття; 2) 'тексти-наративи', які з'явилися під час Майдану. Якщо перші тексти, як вже зазначено, виступають свідками внутрішніх катаклізмів викликаних революцією, то другі – є фактами революції, реалізацією певних концептів, які були важливими, або такими стали, для митців – свідків часу.

Матеріалом студій цієї статті є антологія текстів Майдану «Майдан. Революція духу» (Майдан, 2015). Серед її авторів українські інтелектуали письменники, художники, музиканти, журналісти, громадські діячі, українські громадяни. Особливістю цієї антології є максимально широка культурно-соціальна репрезентація учасників Революції Гідності. Книжка складається із п'яти частин, де автори згруповані згідно із їхньою соціальною ідентифікацією, як наприклад «Літературний Майдан», «Мистецький Майдан», «Очевидці. Учасники Майдану» тощо. За своїм характером це, головню, 'тексти-свідчення'. Така тематизація дозволяє зафіксувати як точки розходження, так і точки дотику різних соціальних страт, і водночас розглянути індивідуальні системи цінностей і механізми їх вписування у загальну систему цінностей. Упорядник антології, А. Мухарський, також зберігає мову письма, що допомагає на підставі мовної ідентичності, здійснювати ширшу ідентифікацію спільноти.

Зважаючи на літературознавчу специфіку нашої студії, дослідницька увага переважно зосереджена на текстах митців – письменників, поетів, художників, театралів, архітекторів, людей із сфери мистецтва. Їхні тексти, документальні чи художні, дають метафоричне, образне осмислення подій Революції Гідності, а також формують для усієї української спільноти центральний наратив, а з часом і міф, українського Майдану 2013–14 років.

В основі цієї студії концепція нації Б. Андерсена як «уявленої спільноти». Вчений обґрунтовує таке визначення тим, що «<...> представники навіть найменшої нації ніколи не знатимуть більшості зі своїх співвітчизників, не зустрічатимуть і навіть не чутимуть нічого про них, і все ж в уяві кожного житиме образ їх співпричетності»

(Андерсон, 2001: 22). Простір Майдану властиво став місцем зустрічі українців, які досі, в більшості своїх, лише уявляли свою національну спільноту, поєднуючись один з одним усталеними традиціями та історико-культурними наративами. Наслідком такої зустрічі стала масштабна ревізія національної традиції та наративів сформованих, за відсутності єдиної культурної політики, різними інституціями – від школи і родини, до роботи і телебачення.

Присутність на Майдані водночас передбачала і певну селекцію української спільноти. Можемо припустити, що вона відбувалася за принципом індивідуальної свідомості часу та власної відповідальності, або ж індивідуальної чи колективної місії. Цей час Т. Прохасько означає часом, *«коли закінчилася епоха колективної відповідальності. Кожен відповідає тільки за те, на що сам здатний»* (Прохасько, 2015: 202). Найчастіше таке усвідомлення відбувається у межах покоління. *«Моє покоління – це ‘покоління Фортінбраса’, – напише О. Забужко: «Як у покоління фіналу історичної епохи, наша справа була – ‘винести трупи’ і оплакати всіх загиблих. Ми цього не зробили. <...> мало на те було бійців, і трагедія виявилася надто масштабною для одного покоління»* (Забужко, 2015: 184). Тепер місія цього покоління стояти на Майдані, *«одробляти кров’ю невивчені уроки історії»* (Забужко, 2015: 184).

Відголосок місії оплакування загиблих й осмисленні уроків історії зустрічаємо і в іншого представника покоління О. Забужко – Юрія Андруховича. У тексті *«Сімсот лютих днів, або роль контрабаса в революції»*, автор розмірковує над уроками історії через паралелі між театром як драмою життя і театром як постановкою на сцені. Актори театральної трупи, і ‘за сумісництвом’ учасники Революції Гідності, протягом осені 2013 – зими 2014 рр., намагаються поставити виставу за текстом Ю. Андруховича та віршами Б.-І. Антонича *«Альберт»*. Зміст вистави у покаранні героя за те, що продав свою душу нечистому. Гастролі вистави проходять усією Україною, від Заходу до Сходу країни, зустрічі з глядачами подано на тлі подій Майдану. Головний герой Альберт виступає антагоністом до учасників Майдану. Якщо його спляють за те, що продав свою душу, то революціонери готові іти на смерть у вогні за порятунок своєї душі, своїх цінностей, або ж, як визначив сам Ю. Андрухович *«хоч за скільки продай душу, все одно продешевши <...> наша вистава про те, що душу продати неможливо»* (Андрухович, 2015: 151). Це відкриття приходить до автора під час поховання героїв Небесної Сотні і розмови з учасником Майдану. Дві реальності переплітаються в одній думці: не відпрацювавши

уроки історії, старшому поколінню, яке пішло на коспроміс, доводиться платити ціною життя покоління, не готового до компромісів.

Голос молодшого покоління Майдану презентований текстом А. Бондаря «Революція волі. Мій Майдан (хроніка)». Незалежно від Ю. Андруховича автор подає зворотною репліку про своє покоління: *«Нас не продати, бо ми не продаємося. Нас не купити, бо ми не купимось»* (Бондар, 2015: 183). Автор визначає своє покоління як тих, хто приходить після зачищення старого, після *«поховання мертвих померлими»*. Це вже покоління вільних індивідуалістів, вихованих в *«анархо-ліберальній-націоналістичній атмосфері, яким потрібно небагато. Їм потрібна свобода»* (Бондар, 2015: 165). Концепт свободи і волі наскрізно проходить крізь увесь текст А. Бондаря та його покоління. *«Ми дихаємо димом свободи, яку самі санкціонували»* (Бондар, 2015: 164), а в іншому місці: *«Нам не потрібен Батько. Нам не потрібен Лідер. Нам потрібна Воля. Без волі тут не буде ні реформ, ні модернізації»* (Бондар, 2015: 165). Концепт свободи присутній і в сучасника покоління А. Бондаря О. Манна, який проголошує: *«Є непереборне бажання жити в системі цінностей, створених вільними людьми для вільних людей»* (Манн, 2015: 212). Для художника Революція Гідності засвідчує три надважливі процеси для усієї української спільноти, а не лише для окремого покоління: 1) створення вільного індивідуаліста-громадянина; 2) появу українця-європейця, який утворює продуктивну спільноту з *«правом меча та самоврядування для вирішення стратегічних питань»*; 3) боротьбу за остаточну незалежність України (Манн, 2015: 212).

Узагальнений портрет українця-революціонера подає Л. Подерв'янський: *«На Майдані ми побачили архетип українця – людини вільної, яка готова вбивати і вмирати за свободу»* (Подерв'янський, 2015: 235). Об'єднавчою цінністю для усіх поколінь учасників Революції Гідності виступає відчуття власної гідності. На Майдані українська нація перестала бути уявленою спільнотою. Це реальна частина суспільства, яка вийшла на вулицю, визнаючи індивідуальну відповідальність за свій час і готова змінювати реальність згідно із власними цінностями та уявленнями. Водночас у текстах Майдану часто натрапляємо на перелік соціальних ознак учасників Революції Гідності, що викликає, наскільки, здавалося б, різні люди об'єдналися в одному громадському рухові. Ю. Винничук пише, що це переважно була інтелігенція, а також *«студенти, підприємці, журналісти, медики»* (Винничук, 2015: 172). І. Карпа доповнює цей ряд: *«діти й дорослі, селяни і викладачі»* (Карпа, 2015: 191). Цікаве

визначення Революції Гідності через призму соціального статусу учасників Майдану дає І. Семесюк, як *«повстання жвавої інтелігенції»* (Семесюк, 2015: 261). О. Авраменко говорить про учасників Майдану, як про єдність генерацій: *«<...> нове покоління українців не просто народилося, а й вже стало на ноги, визріла сила його духу. І до цих молодих приєдналися духовно сильні й національно й демократично свідомі люди старшої генерації»* (Авраменко, 2015: 267). Водночас на думку авторки головними ініціаторами революції виступають такі наймолодші, 'діти' вже незалежної України. Це вони визначають шлях держави у майбутнє, пропонуючи іншим (старшим) або приєднатися, або залишитися у 'совковому' минулому.

Найбільш виразний соціокультурний портрет учасника Майдану у зазначеній антології подає текст О. Манна «ФБ-Щоденник громадянина художника». Головний персонаж авторського тексту – Людина Майдану, образ частково збірний, частково позначений індивідуальними рисами. Перераховуючи учасників Майдану, – письменників, художників, менеджерів, програмістів, ультрасів, лікарів, повністю знедолених людей, яким немає що втрачати, і людей із трьома вищими освітами, які вільно розмовляють на п'ятьох мовах, українців, росіянів, білорусів, євреїв, татар, вірмен, правих, лівих, центристів, марксистів, лібералів, трансгуманістів, – автор підводить підсумок: *«Колосальне різноманіття рельєфних людських характеристик <...> тут представлені всі, хто тільки існує в країні <...> виборюють право на свободу всі національності, ідеологічні табори і світоглядні концепції»* (Манн, 2015: 213–214]. Розмірковуючи над точками дотику цих різних людей, О. Манн висуває тезу про появу в Україні креативного класу, який ефективно діє як в інтелектуальному, так і в побутовому полі, здатний до високої самоорганізації, самоврядування і активної дії. Хоча О. Манн і зазначає, що не прихильник терміну 'креативний клас', однак з огляду на природу дії Майдану, вважає його найбільш адекватним.

Із цим важко не погодитися. Термін креативний клас запропонований американським економістом і соціологом Р. Флоридою на позначення соціальної страти населення, що на відміну від робочого та обслуговуючого класу надає перевагу творчій праці та морально-духовному задоволенню над матеріальним (Флорида, 2018: 267). Характерною рисою представників цього класу є відчуття індивідуалізму та особистої свободи. До цієї страти, як правило, відносять людей, для яких притаманне креативне мислення, і які зосередженні на інноваційності у різних сферах людської діяльності. Це можуть

бути митці, інтелектуали, програмісти, громадські діячі, політики і маркетологи, інженери і представники освіти тощо. Характерною рисою цих людей, є здатність самостійно приймати стратегічні рішення і нести за них відповідальність. Як стверджує Р. Флорида: «Креативний клас є авангардом того, що політолог Рональд Інгларт назвав переходом до постматеріалістичної політики – переходом від цінностей, які надають перевагу задоволенню безпосередніх матеріальних потреб, до тих, які наголошують на відчутті належності, можливості самовираження, на якості довкілля, на різноманітті, на соціальній згуртованості та якості життя» (Флорида, 2018: 20).

Для представників цього класу притаманне горизонтальне, а не вертикальне кар'єрне зростання, що також засвідчує модерність такої соціальної страти. Р. Флорида вважає, що сьогодні прерогативою креативного класу є встановлювати норми соціального, політичного, економічного життя, які відрізняються від норм традиційних суспільств: «Індивідуальність, самовираження, відкритість до відмінностей цінуються більше, ніж гомогенність, конформність, “бути таким як усі”, що були панівними в попередню епоху великих підприємств та організацій» (Флорида, 2018: 32). На сьогодні креативний клас набуває значного поширення у країнах постіндустріального світу (Західна Європа, США), а також у посткомуністичних країнах, як основний рушій суспільних змін. Як приклад А. Дністровий наводить досвід Польщі, де у часи економічної і суспільної кризи Л. Бальцерович активно впроваджував цінності і світогляд креативного класу, що виразилося у скорочення державної машини, бюрократії, видатків, децентралізація повноважень і прийняття рішень, збільшення економічних свобод на місцях (Дністровий, 2015), а у підсумку дало поштовх до формування сучасної модерної польської спільноти, сприяло активному просуванню держави на шляху до включення у європейську спільноту.

На переконання А. Дністрового в Україні також вже присутній креативний клас: «Говорячи про нашу країну, креативний клас як факт уже існує і поволі набирає політичної ваги. За період від Майдану-2004 до Майдану-2014 відбулося остаточне формування його образу. Як соціальний і політичний рушій, він проголошує такі принципи, як відмову від ієрархічності, прозорість, ефективність, професіоналізм. Простіше кажучи, це меритократичні принципи» (Дністровий, 2015). Тексти Майдану властиво чітко засвідчують присутність креативного класу у сучасній Україні. Те, що стратифікація цієї соціальної групи відбувається саме за відмінними для попередніх класів

ознаками (як, наприклад, приватна власність для середнього класу, спосіб праці для робітників чи службовців), засвідчує присутність і єдність на Майдані людей із найрізноманітніших соціальних стратифікацій. Самоідентифікація українського креативного класу, головного рушія подій Революції Гідності, відбувається головно, через протиставлення систем цінностей, що характерно для способу формування, згідно із С. Голлом, постмодерної ідентичності.

С. Голл описує три концепції ідентичності та її формування: 1) просвітницька; 2) соціологічна; 3) постмодерна (Hall, 1996: 275). Ці три, на позір, кардинально відмінні термінологічні ряди, насправді поєднанні способами формування індивідуальної самосвідомості. Концепція просвітницької ідентичності ґрунтується на ідеї, що людина є самодостатньою, цілісною індивідуальністю, наділеною свідомістю, здатністю мислити і діяти. Її сутність складається із внутрішнього стержня, який вона одержує при народженні і який разом з нею росте й залишається незмінним, тотожним самому собі. Для соціологічної ж ідентичності, яка є продуктом модерного світу внутрішній стержень вже не є автономним і самодостатнім, а формується у відносинах із 'значущими Іншими', які визначають цінності, значення та символи – культуру – світів, у яких людина живе (Hall, 1996: 275–276]. Таке розуміння ідентичності є ключовим для соціології, де її формування розглядають у контексті інтеракції / діалогу між людиною і соціумом.

Для модерного світу, зазначає С. Голл притаманний баланс між особистістю і соціумом, певна стабільність. Однак, зазначає вчений, сьогодні, коли говоримо про певні «повороти», мусимо визнати, що «наші попередні ідентичності, які складали соціальний ландшафт і які забезпечували наші суб'єктивні 'потреби' культури, розпадаються внаслідок структурних та інституційних змін» (Hall, 1996: 276). Такі фрагментовані ідентичності вчений вважає, як вже зазначали, явищем постмодерного світу, для яких характерна постійна змінність у різних історичних та соціальних обставинах. Водночас С. Голл, говорить про сучасну кризу ідентичності, оскільки старі ідентичності, які довгий час стабілізували соціальний світ, відходять, поступаються новій культурній ідентичності, яка народжується в надрах пізньо-модерного суспільства. На її формування впливають передовсім етичні, раціональні, лінгвістичні, релігійні, мистецькі, соціальні і понад усім цим, національні культури (Hall, 1996: 274). У кожен інший момент людина визначає свою ідентичність вже не через зіставлення, діалог із Іншим, як це було характерно для модерного

світу, а через протиставлення щодо іншого, усвідомлення того, ‘чим я не є / а відповідно і є’ у кожній окремій ситуації.

У текстах митців Майдану, які часто подають себе як голос креативного класу – рушія революції, зустрічаємо спосіб ідентифікації притаманний для постмодерної ідентичності, коли остання визначається згідно історичного моменту та впливом різних культур, у яких вона реалізує свої етичні, політичні, релігійні, мовні, соціальні, гендерні та інші переконання. Одним із маркерів протиставлення виступає поділ сучасної спільноти на традиційну і модерну. Модерність, як спосіб культурної свідомості засновані на інновації, здатності створювати те, чого досі не було, ідеї вільного вираження індивідуальності, ‘не такого як усі’, і водночас об’єднання за цим принципом тих, хто не вписується у цінності традиційної спільноти.

Традиційність, назагал зводиться до кітчових образів українців, пропагованих масовою культурою ‘батька Тараса із довгими вусами у смушковій шапці з бандурою’ і ‘вишитими рушниками на покутті’, ‘червоній калині’. Проте поява цих образів у текстах Майдану не є випадковою. Як стверджує О. Гнатюк: «<...> звернення до традиції, особливо реафірмація традиційних символів, відіграє важливу роль у створенні спільноти та її прагненні до незалежності. Після її здобуття <...> традиційні символи втрачають свої значення, а також втрачають силу, що інтегрує суспільство. Заступити її може культурна політика новопосталої держави, яка вибірково звертається до старих символів, і водночас створюючи нові, формуючи змісти історичної і громадянської освіти» (Hnatiuk, 2003: 29). Символи, які виникли у час боротьби за незалежність українського народу, в час здобуття такої незалежності, повинні були стати складовою культурної політики і відійти на маргінеси, поступаючись новим важливим державницьким символам та нововинайденим традиціям. Оскільки цього не сталося, вони й далі, вже за інерцією, часто як “порожнє місце”, продовжували функціонувати у суспільстві.

Спільнота Майдану свідомо відмовляється від таких спровонованих державою традиційних символів, пропонуючи навзаємін нові, а місцями переосмислюючи і модернізуючи старі¹³. Напри-

¹³ У цьому випадку варто звернутися до художнього досвіду Майдану, коли з’явилися цілі галереї по-новому опрацьованих образів українських літературних класиків та історичних постатей. Особливої уваги заслуговує цикл модернізованого Шевченка, студіям якого присвячено вже численні дослідження.

клад у тексті І. Карпи набуває нового змісту старобароковий Михайлівський собор, переростаючи свою церковність, стаючи голосом великоднього воскресіння української держави. Чи, скажімо, гасло «Слава Україні!», що зазнало переродження у вогні Майдану. Тепер це не *«слабосиле гасло в устах провінційного українського дядька»*, – пише О. Манн, – *а бойовий клич берсерків (відважних воїнів із скандинавської міфології): «Закінчилися зелені лани, вишневі садки і вірші про конюшину. Іде люта війна»*» (Манн, 2015: 213). Авторське порівняння учасників Майдану із скандинавськими берсерками видається спробою написати нову історію України – від звитяжних вікінгів-засновників до сучасних героїв. Окрім того, така стратегія ідентифікації Майдану набуває рис конструювання та відкривання національних традицій і міфів, що, на думку О. Гнатюк, є частиною творення колективної ідентичності (Hnatiuk, 2003: 30).

Митці Майдану прагнуть модерності, нової модерної України. Ця тема є провідною ессе А. Мухарського «Майдан. Мистецтво спротиву» й О. Манна «ФБ-щоденник громадянина художника». Примітно, що ця тема більше фігурує у текстах художників та мистецтвознавців, ніж літераторів. Концепт модерності осмислюється через критику 'совка' (пострадянської ідентичності й культури 90-х ХХ ст. – початку 2000-х рр.) і традиційної 'клішованої' культури. Дуже цікаво, що модерність стає певною конфліктною точкою всередині самих учасників Майдану. На думку авторів, носіями цінностей традиційної культури із усіма її атрибутами є переважно мешканці села і малих містечок, тоді ж коли мешканці великих індустріалізованих міст надають перевагу модерній культурі. З огляду не це хочемо навести ширшу цитату А. Мухарського, яка є концептуальною для студій ідентичності Майдану:

«І тут є проблема. Село не розуміє міста. Панове сільські патріоти, ви, звичайно, сила! Честь вам і шана. Але з приїздом до Києва не забувайте, що містяни тут творять історію модерної держави. Чуєте? МО-ДЕР-НО-Ї. Народжуються нові сенси, народжується нова естетика, народжується новий герой. Будьте обережними з вашою грубою консервативною логікою, ставтеся обережно до всього, що для вас є незрозумілим. Бо лупцюючи модерного українського патріота-екстреміста <...> ви позбавляєте нашу державу надії на щасливе європейське майбутнє і гнете свою безумовно прекрасну, але <...> аграрно-шароварну та архаїчну тьмочку» (Мухарський, 2015: 227–228].

Безумовно, автор певним чином гіперболізує, бо недоцільно проводити поділ на традиційну та модерну спільноту, головню за географічною ідентичністю. На Майдані, за цінності Майдану, однаково помирали представники як міста, так і села. Водночас, як показує досвід, поділ на традиційну та модерну спільноту проходить радше за принципом культурної свідомості та цінностей індивіда та є характерним для усього географічного простору України.

Натомість пострадянська культура, що часто фігурує у термінах ‘совок’, ‘жлобство’, є тим, що нова модерна Україна має подолати у собі. Ідентичність Майдану формується всупереч цінностям пострадянської України, з її ‘візантійською’ вертикаллю, традиційним ‘батьком’, гламурним суржилом. Шлях до модерності передбачає створення нової системи цінностей заснованих на ідеях демократії і свободи. Митці Майдану багато про це пишуть, а ще більше говорять, оскільки це проблема є притаманною для багатьох країн сучасної Східної Європи. З одного боку, вірність традиціям, які дозволили зберегти ідею держави у складні історичні часи, а з іншого цілковита денаціоналізація, існування простору гібридної фрагментованої ідентичності людини соціалістичної ідеології.

Висновки

Процес модернізації, що передбачає формування нової культурної ідентичності, як слушно стверджує О. Гнатюк, супроводжується страхом відмови від власної ідентичності: «Однак у своїй суті народи, які шукають нової політичної і культурної ідентичності не повинні вибирати між “Сциллою рідного загумінку і Харибдою космополітичного поступу”, коли можливості коєкзистенції старого з новим виявляються значно більшими, ніж те, що ми собі уявляємо» (Hnatiuk, 2003: 29). Хоча тексти Майдану навпаки виявляють не стільки страх відмови, скільки страх повернення до минулого. Таким чином, аналіз ідентичності Майдану виявляє складний процес розриву української спільноти із традиційною українською, з одного боку, і пострадянською, з іншого, системами цінностями, появу нового креативного класу, руху до створення модерної держави та нової культурної ідентичності вже постмодерного часу.

Література

1. Авраменко О. (2015). Вогонь любові. *Майдан. Революція духу* / упор. і автор проекту А. Мухарський. Київ: Наш Формат. С. 266–282.
2. Андерсон Б. (2001). Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. Друге, перероблене видання / пер. з англ. В. Морозова. Київ: Критика.
3. Андрухович Ю. (2015). Сімсот лютих днів, або роль контрабаса в революції. *Майдан. Революція духу* / упор. і автор проекту А. Мухарський. Київ: Наш Формат. С. 144–153.
4. Бондар А. (2015). Революція волі. *Майдан. Революція духу* / упор. і автор проекту А. Мухарський. Київ: Наш Формат. С. 162–170.
5. Винничук Ю. (2015). Імперська срачка. *Майдан. Революція духу* / упор. і автор проекту А. Мухарський. Київ: Наш Формат. С. 171–179.
6. Дністровий А. (2015). Креативний клас і його вороги. (URL) dnistrovy.wordpress.com/2015/05/07/креативний-клас-та-його-вороги/
7. Забужко О. (2015). Майдан. Невивчені уроки історії. *Майдан. Революція духу* / упор. і автор проекту А. Мухарський. Київ: Наш Формат. С. 180–187.
8. Карпа І. (2015). Кілька карт із перемішаної колоди. *Майдан. Революція духу* / упор. і автор проекту А. Мухарський. Київ: Наш Формат. С. 188–192.
9. Майдан. (2015). Майдан. Революція духу / упор. і автор проекту А. Мухарський. Київ: Наш Формат.
10. Манн О. (2015). ФБ-щоденник громадянина художника. *Майдан. Революція духу* / упор. і автор проекту А. Мухарський. Київ: Наш Формат. С. 206–217.
11. Мухарський А. (2015). Майдан. Мистецтво спротиву. *Майдан. Революція духу* / упор. і автор проекту А. Мухарський. Київ: Наш Формат. С. 218–231.
12. Подерв'янський Л. (2015). У мене з'явилася країна. *Майдан. Революція духу* / упор. і автор проекту А. Мухарський. Київ: Наш Формат. С. 232–237.
13. Прохасько Т. (2015). Кожному своє. *Майдан. Революція духу* / упор. і автор проекту А. Мухарський. Київ: Наш Формат. С. 200–204.
14. Семесюк І. (2015). Гонзо-щоденник лютого україножера. *Сімсот лютих днів, або роль контрабаса в революції. Майдан. Революція духу* / упор. і автор проекту А. Мухарський. Київ: Наш Формат. С. 251–261.
15. Флорида Р. (2018). Homo Creativus. Як новий клас завойовує світ / пер. з англ. М. Яковлева. Київ: Наш Формат.

16. Hall S. (1996). The Questions of Cultural Identity. *Modernity. An Introduction to Modern Science* / Ed. Stuart Hall, David Held, Don Hubert, and Kenneth Thompson. Wiley-Blackwell, 1 edition.
17. Hnatiuk O. (2003). Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej.

REFERENCES

1. Avramenko O. Vohon liubovi [The fire of love]. *Maidan. Revoliutsiia dukhu* / upor. i avtor proektu A. Mukharskyi. Kyiv: Nash Format, 2015. S. 266–282. [in Ukrainian]
2. Anderson B. (2001). *Uiavleni spilnoty. Mirkuvannia shchodo pokhodzhenia y poshyrennia natsionalizmu* [Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism]. Druhe, pereroblene vydannia / per. z anhl. V. Morozova. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]
3. Andrukhovych Yu. (2015). Simsot liutykh dniv, abo rol kontrabasa v revoliutsii [Seven hundred ferocious days, or the role of the double bass in the revolution]. *Maidan. Revoliutsiia dukhu* / upor. i avtor proektu A. Mukharskyi. Kyiv: Nash Format. S. 144–153. [in Ukrainian]
4. Bondar A. (2015). Revoliutsiia voli [Revolution of will]. *Maidan. Revoliutsiia dukhu* / upor. i avtor proektu A. Mukharskyi. Kyiv: Nash Format. S. 162–170. [in Ukrainian]
5. Vynnychuk Yu. (2015). Imperska srachka [Imperial quarrel]. *Maidan. Revoliutsiia dukhu* / upor. i avtor proektu A. Mukharskyi. Kyiv: Nash Format. S. 171–179. [in Ukrainian]
6. Dnistrovyi A. (2015). *Kreatyvnyi klas i yoho vorohy* [The creative class and its enemies]. (URL) dnistrovyi.wordpress.com/2015/05/07/kreatyvnyi-klas-ta-yoho-vorohy/
7. Zabuzhko O. (2015). Maidan. Nevyvcheni uroky istorii [Maidan. Unlearned lessons of history]. *Maidan. Revoliutsiia dukhu* / upor. i avtor proektu A. Mukharskyi. Kyiv: Nash Format. S. 180–187. [in Ukrainian]
8. Karpa I. (2015). Kilka kart iz peremishanoi kolody [Several cards from a shuffled deck]. *Maidan. Revoliutsiia dukhu* / upor. i avtor proektu A. Mukharskyi. Kyiv: Nash Format. S. 188–192. [in Ukrainian]
9. Maidan. (2015). Maidan. Revoliutsiia dukhu [Maidan. Revolution of the spirit] / upor. i avtor proektu A. Mukharskyi. Kyiv: Nash Format. [in Ukrainian]
10. Mann O. (2015). FB-shchodennyk hromadianyna khudozhnyka [FB diary of a citizen and artist]. *Maidan. Revoliutsiia dukhu* / upor. i avtor proektu A. Mukharskyi. Kyiv: Nash Format. S. 206–217. [in Ukrainian]
11. Mukharskyi A. (2015). Maidan. Mystetstvo sprotyvu [Maidan. The art of resistance]. *Maidan. Revoliutsiia dukhu* / upor. i avtor proektu A. Mukharskyi. Kyiv: Nash Format. S. 218–231. [in Ukrainian]

12. Podervianskyi L. (2015). U mene znavylasia kraina [Now I have a country]. *Maidan. Revoliutsiia dukhu* / upor. i avtor proektu A. Mukharskyi. Kyiv: Nash Format. S. 232–237. [in Ukrainian]
13. Prokhasko T. (2015). Kozhnomu svoje [To each his own]. *Maidan. Revoliutsiia dukhu* / upor. i avtor proektu A. Mukharskyi. Kyiv: Nash Format. S. 200–204. [in Ukrainian]
14. Semesiuk I. (2015). Gonzo-shchodennyk liutoho ukrainozhera [Gonzo-diary of the fierce Ukrainian-eater]. *Simsot liutykh dniv, abo rol kontrabasa v revoliutsii. Maidan. Revoliutsiia dukhu* / upor. i avtor proektu A. Mukharskyi. Kyiv: Nash Format. S. 251–261. [in Ukrainian]
15. Floryda R. (2018). *Homo Creativus. Yak novyi klas zavoiovuie svit* [Homo Creativus. How the new class conquers the world] / per. z anhl. M. Yakovlieva. Kyiv: Nash Format. [in Ukrainian]
16. Hall S. (1996). The Questions of Cultural Identity. *Modernity. An Introduction to Modern Science* / Ed. Stuart Hall, David Held, Don Hubert, and Kenneth Thompson. Wiley-Blackwell, 1 edition.
17. Hnatiuk O. (2003). Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej. [in Polish]

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Тетяна Бовсунівська – докторка філологічних наук, професорка, професорка кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Коло наукових інтересів: когнітивне літературознавство, теорія та історія літератури романтизму, літературна компаративістика, жанрологія, українська література XIX століття. Авторка кількох монографій та численних наукових розвідок.

Світлана Бойко – викладачка кафедри іноземних мов Харківського національного університету комунального господарства ім. О. М. Бекетова. Авторка низки розвідок, присвячених жанру епіграми у творчості Івана Величковського.

Юлія Григорчук – кандидатка філологічних наук, молодша наукова співробітниця Відділу давньої української літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України. Дослідниця творчості Віри Вовк.

Тетяна Гетиц (Левченко-Комісаренко) – кандидатка філологічних наук, доцентка (Австрія), дослідниця творчості Іоанікія Галатовського, авторка численних статей про українське літературне бароко.

Леся Демська-Будзуляк – кандидатка філологічних наук, старший науковий співробітник Відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України, перекладачка, письменниця, літературний критик. Автор численних наукових статей, критичних рецензій та книжок у галузі історії й теорії літератури.

Євген Джиджора – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри періодичної преси Одеського національного університету імені І. І. Мечникова. Автор численних статей та монографій з медієвістики, теорії та історії літератури.

Дмитро Єсипенко – кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник Відділу шевченкознавства Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України. Автор численних наукових розвідок, присвячених вивченню історії української літератури XIX – початку XX ст., текстології, джерелознавству, цифровим гуманітарним наукам.

Оксана Зосімова – кандидатка філологічних наук, доцентка, доцентка кафедри практики англійського усного і писемного мовлення Харківського

національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, перекладачка. Коло наукових інтересів – ономастика, перекладознавство, історія європейської поезії доби бароко. Авторка численних наукових і науково-методичних праць.

Архiepиcкoп Гoр Іcічeнкo – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, спеціалізується на вивченні історії української літератури Х–XVIII ст., шевченкознавстві, взаємодії літератури та релігії, історії християнства. Автор численних літературознавчих та історико-богословських розвідок.

Анастасія Катюжинська – студентка Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Роман Кисельов – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник Відділу давньої української літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України. Автор численних наукових розвідок з медієвістики.

Богдана Криса – докторка філологічних наук, професорка, професорка кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка. Авторка численних наукових розвідок з медієвістики.

Наталія Левченко – докторка філологічних наук, доцентка, професорка кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Авторка численних наукових розвідок з біблійної герменевтики в давній українській літературі.

Олена Лямпрехт – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Досліджує польськомовну українську прозу гуртка Лазаря Барановича.

Олена Маленко – докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри українознавства та лінгводидактики Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Коло наукових зацікавлень – лінгвопоетика, лінгвостилістика, лексикологія, етнолінгвістика, лінгводидактика. Має понад сто наукових і науково-методичних публікацій.

Ольга Матвеева – кандидатка філологічних наук, молодша наукова співробітниця Відділу класичної української літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України, вчена секретарка Спеціалізованої ради Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Авторка численних наукових розвідок в галузі винниченкознавства та історії української літератури кінця XIX – початку XX століття.

Анжела Матюценко – кандидатка філологічних наук, наукова співробітниця Відділу української літератури ХХ ст. та сучасного літературного процесу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України. Досліджує історію української літератури ХХ століття.

Райса Мовчан – докторка філологічних наук, професорка, провідна наукова співробітниця Відділу української літератури ХХ століття та сучасного літературного процесу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України. Авторка численних наукових розвідок з історії української літератури ХХ століття, зокрема модернізму.

Олена Муслієнко – кандидатка філологічних наук, докторантка кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Авторка численних публікацій про абсурд в українській літературі, зокрема, у творчості М. Хвильового.

Ігор Набитович – доктор філологічних наук, професор, професор Університету імені Марії Кюрі-Склодовської в Любліні (Польща), автор понад 150 наукових та навчально-методичних праць з української літератури ХХ–ХХІ ст.

Євген Нахлік – доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України, директор Інституту Івана Франка НАН України, історик літератури, літературний критик, компаративіст, славіст, полоніст, русист, інтерпретатор, біографіст, джерелознавець, текстолог. Автор численних наукових розвідок з вивчення творчості Пантелеймона Куліша, Тараса Шевченка, Івана Франка, Івана Котляревського, Григорія Сковороди, Миколи Гоголя, «Руської Трійці», Леоніда Глібова, Богдана Ігоря Антонича, Євгена Маланюка, Олександра Пушкіна, Михайла Лермонтова, Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Зигмунта Красінського.

Оксана Нахлік – кандидатка філологічних наук, старша наукова співробітниця відділу літературного процесу в Західній Україні та компаративістики Інституту Івана Франка НАН України. Наукові зацікавлення: життя і творчість Марійки Підгірянки, І. Франка, М. Шашкевича, Т. Шевченка, М. Гоголя, П. Куліша, А. Чайковського, Б. Лепкого, поетів пражської школи: О. Лятуринської, О. Теліги, Олега Ольжича, Є. Маланюка, Ю. Дарагана, О. Стефановича, польської поетеси В. Шимборської. Авторка понад 70 наукових публікацій.

Ольга Новик – докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету, авторка численних наукових розвідок з української барокової та класичної літератури.

Геннадій Нога – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник Відділу давньої української літератури Інституту літератури

- ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України. Автор численних наукових розвідок з медієвістики.
- Любов Печерських* – кандидатка філологічних наук, доцентка, докторантка кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Досліджує український постмодерний роман кінця XX – початку XXI століття.
- Марина Повар* – кандидатка філологічних наук, викладачка кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Досліджує творчість Івана Виргана.
- Каринна Сардарян* – кандидатка філологічних наук, доцентка, доцентка кафедри журналістики та нових медіа Інституту журналістики Київського університету імені Бориса Грінченка. Дослідниця творчості Ірини Жиленко. Авторка численних публікацій.
- Лариса Семенюк* – кандидатка філологічних наук, доцентка, доцентка кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, вчена секретарка університету. Авторка численних наукових розвідок з медієвістики.
- Оксана Сліпушко* – докторка філологічних наук, професорка, професорка кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Коло наукових інтересів: медієвістика, давня українська література, зв'язок киеворуської книжності зі становленням української державності, шевченкознавство, феномен Тараса Шевченка у світовому культурному контексті, література XIX–XX століть, зв'язок літератури з суспільно-політичною думкою і державницькими процесами. Авторка численних монографій, навчальних посібників, укладач словників, упорядник хрестоматій, наукових статей у виданнях України і світу.
- Валентина Соболев* – докторка філологічних наук, професорка, професорка кафедри українистики Варшавського університету (Польща), перекладачка, редакторка. Сфера наукових інтересів: історія українського письменства від давнини до сучасності, порівняльні аспекти вивчення слов'янських літератур, проблеми дослідження й викладання українського письменства в Україні й Польщі, українська література в її контактах з європейськими літературами, насамперед, література барокової доби. Авторка численних праць з історії української літератури.
- Віра Сулима* – кандидатка філологічних наук, провідна наукова співробітниця Відділу давньої української літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України. Наукові інтереси: історія української літератури XI–XXI ст., новітні інтерпретації

творів давнього письменства, релігійно-біблійна парадигма літературознавчих досліджень, теорія і методика сучасної медієвістики. Авторка численних наукових розвідок з теорії та історії української літератури переважно давнього періоду.

Микола Сулима – доктор філологічних наук, професор, академік НАН України, завідувач Відділу давньої української літератури Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України, заступник директора з наукової роботи Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Має численні публікації в межах кола наукових інтересів від початків української літератури до найновіших творів сучасних вітчизняних та зарубіжних авторів.

Руслан Ткачук – доктор філологічних наук, старший науковий співробітник Відділу давньої української літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України. Автор численних наукових розвідок з медієвістики.

Леонід Ушкалов – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української і світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Коло його наукових інтересів сягає меж від бароко до постмодерну. Професор Л. Ушкалов був автором академічних розвідок з історії української літератури, філософії та богослов'я, науково-популярних праць, дитячих книжок, упорядником, перекладачем, автором передмов, приміток і коментарів до багатьох видань. 25 лютого 2019 року раптово зупинилося серце Леоніда Ушкалова. Вшановуючи професора, колеги на його честь назвали кафедру, автори колективної монографії «Літературознавчий дискурс від бароко до постмодерну» присвятили свої наукові розвідки пам'яті про нього.

Назар Федорак – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка. Автор численних наукових розвідок з медієвістики.

Наталія Цікра – магістерка філософії Віденського університету (Австрія), викладач Інституту іноземних мов Збройних Сил Австрії Академії оборони країни. Дослідниця теми Першої світової війни в українській та світовій літературі.

Світлана Шуміло – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української мови і літератури Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка. Авторка численних наукових розвідок з медієвістики.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Tetiana Bovsunivska – Habilitated Doctor of Philology, Professor, Professor in the Foreign Literature Department at the Philology Institute at Taras Shevchenko Kyiv National University. Research interests: cognitive literary studies, theory and history of Romanticism in literature, comparative literary studies, genre theory, 19th-century Ukrainian literature.

Svitlana Boiko – Lecturer in the Department of Foreign Languages at O. M. Beke-
tov Kharkiv National University of Urban Economy. Research interests:
epigrams by Ivan Velychkovskyi.

Yuliia Hryhorchuk – PhD in Philology, Junior Researcher in the Old Ukrainian
Literature Department at T. H. Shevchenko Institute of Literature of the
National Academy of Sciences of Ukraine. Research interests: Vira Vovk's
creative work.

Tetiana Getz (Levchenko-Komisarenko) – PhD in Philology, Associate Professor
(Austria), Research interests: Ukrainian literary Baroque, Ioanykii Galia-
tovskyi's creative work.

Lesia Demska-Budzuliak – PhD in Philology, Senior Researcher in the Depart-
ment of Literary Theory and Comparative Studies at T. H. Shevchenko
Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine; a
translator, writer, and literary critic. Research interests: literary criticism,
theory, and history.

Yevhen Dzhydzhora – Habilitated Doctor of Philology, Associate Professor, Asso-
ciate Professor in the Department of the Periodical Press at I. I. Mechnykov
Odesa National University. Research interests: medieval studies, literary
theory and history.

Dmytro Yesypenko – PhD in Philology, Junior Researcher in the Department
of Shevchenko Studies at T. H. Shevchenko Institute of Literature of the
National Academy of Sciences of Ukraine. Research interests: history of
Ukrainian literature of the 19th – the early 20th centuries, textology, source
criticism (textual criticism), and digital humanities.

Oksana Zosimova – PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor in
the Department of Practice of Oral and Written English at H. S. Skovoroda
Kharkiv National Pedagogical University; a translator. Research interests: ono-
mastics, translation and literary studies (history of European Baroque poetry).

Archbishop Ihor Isichenko – Habilitated Doctor of Philology, Professor, Profes-
sor in the Department of History of Ukrainian Literature at V. N. Karazin

Kharkiv National University. Research interests: history of Ukrainian literature of the 10th–18th centuries, Shevchenko studies, interaction between literature and religion, history of Christianity.

Anastasiia Katiuzhynska – a student of the Philology Institute at Taras Shevchenko Kyiv National University.

Roman Kyselov – PhD in Philology, Senior Researcher in the Old Ukrainian Literature Department at T. H. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Research interests: medieval studies.

Bohdana Krysa – Habilitated Doctor of Philology, Professor, Professor in Academician Mykhailo Vozniak Department of Ukrainian Literature at Ivan Franko Lviv National University. Research interests: medieval studies.

Nataliia Levchenko – Habilitated Doctor of Philology, Associate Professor, Professor in Professor Leonid Ushkalov Department of Ukrainian Literature and Journalism at H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. Research interests: biblical hermeneutics in Old Ukrainian literature.

Olena Liamprekht – PhD in Philology, Associate Professor in Professor Leonid Ushkalov Department of Ukrainian Literature and Journalism at H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. Research interests: Ukrainian Polish-language prose by the writers of Lazar Baranovych's literary circle.

Olena Malenko – Habilitated Doctor of Philology, Professor, Head of the Ukrainian Studies and Applied Linguistics Department at H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. Research interests: linguopoeitics, linguostylistics, lexicology, ethnolinguistics, and applied linguistics.

Olha Matvieieva – PhD in Philology, Junior Researcher in the Classical Ukrainian Literature Department, Academic Secretary of the Degree Committee at T. H. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Research interests: V. Vynnychenko's creative work, history of Ukrainian literature of the late 19th and the early 20th centuries.

Anzhela Matiushchenko – PhD in Philology, Researcher in the Department of 20th-century Ukrainian Literature and Contemporary Literary Process at T. H. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Research interests: history of Ukrainian literature of the 20th century.

Raisa Movchan – Habilitated Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher in the Department of 20th-century Ukrainian Literature and Contemporary Literary Process at T. H. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Research interests: history of Ukrainian literature of the 20th century (Ukrainian literary Modernism in particular).

Olena Musliienko – PhD in Philology, a Doctoral student (for the Habilitated Doctor degree) in Professor Leonid Ushkalov Department of Ukrainian

- Literature and Journalism at H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. Research interests: absurdity in Ukrainian literature (M. Khvylovyi's works in particular).
- Ihor Nabytovych* – Habilitated Doctor of Philology, Professor, Professor at Maria Curie-Skłodowska University in Lublin (Poland). Research interests: Ukrainian literature of the 20th – 21st centuries.
- Yevhen Nakhlik* – Habilitated Doctor of Philology, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Ukraine, Director of Ivan Franko Institute of the NASU; a literary historian and critic. Research interests: comparative studies, Slavic studies, Polish and Russian studies, biographical studies, source criticism (textual criticism), and textology. The object of studies: creative work of Panteleimon Kulish, Taras Shevchenko, Ivan Franko, Ivan Kotliarevskyi, Hryhorii Skovoroda, Mykola Hohol, "Ruska Triitsia", Leonid Hlibov, Bohdan Ihor Antonych, Yevhen Malaniuk, Oleksandr Pushkin, Mykhailo Lermontov, Adam Mitskevych, Yuliush Slovatskyi, and Zhyhmynt Krasynskyi.
- Oksana Nakhlik* – PhD in Philology, Senior Researcher in the Department of Western Ukraine Literary Process and Comparative Studies at Ivan Franko Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine. Research interests: life and works of Mariika Pidhirianka, I. Franko, M. Shashkevych, T. Shevchenko, M. Hohol, P. Kulish, A. Chaikovskyi, B. Lepkyi, the poets of the Prague school O. Liaturynska, O. Teliha, Oleh Olzhych, Ye. Malaniuk, Yu. Darahan, O. Stefanovych, and the Polish poetess V. Shymborska.
- Olha Novyk* – Habilitated Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies at Berdiansk State Pedagogical University. Research interests: Baroque and classical Ukrainian literature.
- Hennadii Noha* – PhD in Philology, Senior Researcher in the Old Ukrainian Literature Department at T. H. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Research interests: medieval studies.
- Liubov Pecherskykh* – PhD in Philology, Associate Professor, a Doctoral student (for the Habilitated Doctor degree) in Professor Leonid Ushkalov Department of Ukrainian Literature and Journalism at H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. Research interests: Ukrainian postmodern novels of the late 20th – the early 21st centuries.
- Maryna Povar* – PhD in Philology, Lecturer in Professor Leonid Ushkalov Department of Ukrainian Literature and Journalism at H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. Research interests: Ivan Vyrhan's creative work.
- Karynna Sardarian* – PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor in the Department of Journalism and New Media at the Journalism Institute

at Borys Hrinchenko Kyiv University. Research interests: Iryna Zhylenko's creative work.

Larysa Semeniuk – PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor in the Department of Ukrainian Literature at Lesia Ukrainka Eastern European National University, Academic Secretary of the University. Research interests: medieval studies.

Oksana Slipushko – Habilitated Doctor of Philology, Professor, Professor in the Department of History of Ukrainian Literature, Literary Theory and Creative Work at the Philology Institute at Taras Shevchenko Kyiv National University. Research interests: medieval studies, the connection of Old Ukrainian literature of the Kyivan period with the formation of the Ukrainian state, Shevchenko studies, the phenomenon of Taras Shevchenko in the world cultural context, Ukrainian literature of the 19th – 20th centuries, the connection of literature with social and political thought.

Valentyna Sobol – Habilitated Doctor of Philology, Professor, Professor in the Department of Ukrainian Studies at University of Warsaw (Poland); a translator and editor. Research interests: history of Ukrainian literature from the beginnings to the present day, comparative Slavic studies, the problems of conducting research and teaching Ukrainian literature in Ukraine and Poland, Ukrainian-European literary contacts during the Baroque epoch and other periods.

Vira Sulyma – PhD in Philology, Leading Researcher in the Old Ukrainian Literature Department at T. H. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Research interests: history of Ukrainian literature of the 11th – 21st centuries, new interpretations of the works of Old literature, religious and biblical paradigm of literary studies, theory and methodology of contemporary medieval studies.

Mykola Sulyma – Habilitated Doctor of Philology, Professor, Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine, Head of the Old Ukrainian Literature Department and Deputy Director of Research at T. H. Shevchenko Institute of Literature of the NASU. Research interests: history of Ukrainian and foreign literature from the beginnings to the present day.

Ruslan Tkachuk – Habilitated Doctor of Philology, Senior Researcher in the Old Ukrainian Literature Department at T. H. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Research interests: medieval studies.

Leonid Ushkalov – Habilitated Doctor of Philology, Professor, Professor in the Department of Ukrainian and World Literature at H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. His research interests encompass a great variety of issues from the Baroque to Postmodernism. Professor Ushkalov was the author of numerous monographs and scholarly articles in the field of literary studies, philosophy and theology, as well as the author of many

popular science and children's books. He was also a translator, compiler, and editor of a large number of publications, e.g. "Complete Works of Hryhorii Skovoroda." On the 25th of February 2019, Leonid Ushkalov passed away unexpectedly. To pay homage to the Professor his colleagues named their department after him. The authors of the collective monograph "Discourse of Literary Studies from the Baroque to Postmodernism" dedicated their research articles to the great scholar.

Nazar Fedorak – PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor in Academician Mykhailo Vozniak Department of Ukrainian Literature at Ivan Franko Lviv National University. Research interests: medieval studies.

Nataliia Tsikra – Master of Philosophy (University of Vienna, Austria), Lecturer at the Language Institute of the Austrian Armed Forces at the Austrian National Defence Academy. Research interests: the theme of the First World War in Ukrainian and world literature.

Svitlana Shumilo – PhD in Philology, Associate Professor in the Department of Ukrainian Language and Literature at T. H. Shevchenko National University "Chernihiv Collegium." Research interests: medieval studies.

Наукове видання

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНУ**

Колективна монографія

Художнє оформлення: В. А. Носань
Технічний редактор: Є. В. Онишко

Підписано до друку 04.12.20. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Таймс. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 37,63. Наклад 300 прим. Зам. № 20-90.

Видання і друк ТОВ «Майдан»
61002, Харків, вул. Чернишевська, 59
Тел.: (057) 700-37-30

E-mail: maydan.stozhuk@gmail.com

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців і розповсюджувачів
видавничої продукції ДК № 1002 від 31.07.2002 р.

