

**Міністерство освіти і науки України  
Державний заклад  
«Луганський національний університет  
імені Тараса Шевченка»**

**Кафедра української літератури**

**І. Є. Бойцун**

**ІСТОРІЯ  
УКРАЇНСЬКОЇ  
ЛІТЕРАТУРИ  
(кінець XVIII-40-ті роки  
XIX століття)**

*Методичні рекомендації до практичних занять*

**Старобільськ  
2019**

**УДК 821.161.2.09'06(075.8)**

**ББК 83.3(4 Укр)6я73**

**Б 76**

**Рецензенти:**

**Цалапова О.М.** – кандидат філологічних наук, доцент, заступник директора з навчальної роботи навчально-наукового Інституту педагогіки та психології ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».

**Пінчук Т. С.** – кандидат філологічних наук, професор, декан факультету української філології та соціальних комунікацій ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».

**Бойцун І. Є.**

**Б76** Історія української літератури (кінець XVIII–40-ті роки XIX століття) : методичні рекомендації до практичних занять. / І. Є. Бойцун ; Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». – Старобільськ, 2019. – 181 с.

Методичні рекомендації до практичних занять призначені для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів з метою покращення підготовки з курсу.

Навчальне видання містить плани практичних занять, матеріали для самопідготовки до них, завдання для самостійної роботи, списки рекомендованої літератури.

**УДК 821.161.2.09'06(075.8)**

**ББК 83.3(4 Укр)6я73**

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Луганського національного університету імені Тараса  
Шевченка (протокол № 8 від 1 березня 2019 року)*

© Бойцун І. Є., 2019

## **ПЕРЕДМОВА**

Під час вивчення матеріалів курсу простежено внутрішню логіку історико-літературного процесу, зумовленість виникнення різноманітних літературних напрямів і стилів в українській літературі, формування системи родів і жанрів, зародження літературно-естетичної та літературно-критичної думки в Україні в першій половині XIX століття. Творчість письменників цього часу характеризується ідейно-художніми пошуками, суперечливістю світогляду й оригінальністю, що є явищем свідомо національним. Під час роботи над навчальним посібником було використано кращі надбання вітчизняного літературознавства.

Курс охоплює відносно невеликий часовий період розвитку української літератури (кінець XVIII – 40-і роки XIX століття), але представлений творчістю Івана Котляревського, що стала знаковою для розвитку української літератури.

### **Студент повинен вміти:**

- осягати естетичну природу та пізнавальний, виховний, розвивальний потенціал літератури, визначати її роль у формуванні високодуховної, національно свідомої особистості;
- критично осмислювати навчальний матеріал, виробляючи власну позицію в осягненні певної проблеми;
- апробувати різні види аналізу художнього твору з метою його глибинного осягнення як літературного феномена;
- формувати культуру ведення дискусії;
- розвивати свій читацький смак та підвищувати філологічний рівень.

### **Студент повинен знати:**

- визначений програмою навчальний матеріал з курсів фольклору, історії української літератури, психології, вступу до літературознавства, української мови;
- найважливіші моменти творчої біографії письменників, які пов'язані з появою визначних творів у сфері української літератури;
- визначений програмою навчальний матеріал.

Для того, щоб наша робота була максимально плідною, необхідно:

1. Працювати на практичних заняттях. Підготовка до заняття вимагає чимало часу й зусиль:

- На кожне практичне заняття слід обов'язково прочитати художній текст.

- Необхідно також уважно прочитати конспект лекції на подану тему.

- Кожне практичне заняття включає в себе невеличкий теоретичний матеріал, який потрібно осмислити і вміти застосувати при аналізі та інтерпретації художнього тексту.

- Необхідно попрацювати з літературознавчими словниками та засвоїти поняття, якими Ви маєте оперувати під час практичного заняття.

Практичні заняття є дуже важливими, оскільки на них Ви вчитеся аналізувати та інтерпретувати художній текст, систематизуєте теоретичний матеріал.

## **СПИСОК ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ, ОБОВ'ЯЗКОВИХ ДЛЯ ПРОЧИТАННЯ**

**Котляревський Іван** Енеїда. Наталка Полтавка. Москаль-чарівник.

**Гулак-Артемівський Петро** Пан та собака. Справжня добрість. Солопій та Хівря, або Горох при дорозі. Дві пташки в клітці. Рибка. До Пархома. Рибалка. Пан Твардовський.

**Квітка-Основ'яненко Григорій** Сватання на Гончарівці. Шельменко-денщик. Салдацький патрет. Купований розум. Підбрехач. Конотопська відьма. Маруся. Сердешна Оксана. Козир-дівка. Пархімове снідання. Пан Халявський.

**Гребінка Євген** Ведмежий суд. Рибалка. Рожа та хміль. Віл. Школяр Денис. Могилині родини. Мірошник. Українська мелодія. Човен. Очи черные. Чайковский.

**Боровиковський Левко** Маруся. Молодиця. Чарівниця. Палій. Крикун. Суд. Голодний Хома. Жіночий язичок. Бандурист. Журба. Вивідка.

**Метлинський Амвросій** Бандура. Смерть бандуриста. Рідна мова. Спис. Підземна церква. Козак та буря. Козача смерть.

**Костомаров Микола** Співець Митуса. Ластівка. Пан Шульпіка. Дід-пасічник. Брат з сестрою. Переяславська ніч. Сава Чалий. Явір, тополя й береза.

**Забіла Віктор** Соловей. Гуде вітер вельми в полі.

**Петренко Микола** Небо. Слов'янськ. Іван Кучерявий.

**Афанасьєв-Чужбинський Олександр** Шевченкові.  
Прощання. Осінь. Безталання.

**Шашкевич Маркіян** Хмельницького обступленіє Львова. О, Наливайку. Розпука. Туга. Болеслав Кривоустий під Галичем 1139. Олена. Згадка. Веснівка. Слово до чителів руського язика.

**Вагилевич Іван** Мадей. Жулин і Калина.

**Головацький Яків** Два віночки. Над Прутом. Весна. Руський з руським пострічався. Туга за родиною.

**Стороженко Олекса** Марко Проклятий. Голка. Вуси. Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддавав. Вчи лінивого не молотом, а голодом. Закоханий чорт.

### Список літератури

- **Історія** української літератури в 12 томах. – Т. 4. – К. : Наукова думка, 2014. – 784 с.

- **Історія** української літератури та літературно-критичної думки першої половини XIX століття : Підручник / За ред. О. А. Галича. – К. : Центр навчальної літератури, 2000. – 392 с.

- **Історія** української літератури. XIX століття : У 3 кн. – Кн. 1 : Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. – К. : Либідь, 1995. – 368 с.

- **Баган Олег** Літературний романтизм: ідеологія, естетика, стиль / Олег Баган // Дивослово. – 2011. – № 3. – С. 35–46.

- **Беценко Тетяна** Філологічний аналіз художнього тексту / Тетяна Беценко // Дивослово. – 2012. – № 10. – С. 42–46.

- **Бондар М.** Леонід Глібов : Негативи, позитиви, маски / М. Бондар // Слово і час. – 1997. – № 4. – С. 52–61.

- **Геник-Березовська З.** Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм: українська модерна література / З. Геник-Березовська; пер. з чеської. – К. : Геликом, 2000. – 368 с.

- **Гончар О.** Зачарований небом : Романтичний світ Михайла Петренка / О. Гончар // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 21–26.

- **Єременко О.** Модифікація балади в доробку М. Шашкевича / О. Єременко // Дивослово. – 2000. – № 1. – С. 5–7.

- **Єфремов С. О.** Історія українського письменства / Худож. оформл. В. М. Штогриня / Сергій Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.

- **Лімборський І.** Українське літературне просвітництво на західноєвропейському тлі / Ігор Лімборський // Укр. мова і літ. в сер. школах. – 2002. – № 6. – С. 39–52.

- **Нахлік Євген** Пекло в «Енеїді» Івана Котляревського: генеза й міфологічні сенси (античні та християнські) / Євген Нахлік // Дивослово. – 2011. – № 12. – С. 46–51.

- **Павлюк М. П.** Гулак-Артемовський з погляду текстології / М. Павлюк // Слово і час. – 1990. – № 1. – С. 45–51.

- **Пойда О.** Роман «Марко Проклятий» / О. Пойда // Слово і час. – 1995. – № 11–12. – С. 23–27.

- **Поліщук Володимир** Павло Филипович про Євгена Гребінку в контексті літературних обставин першої половини ХІХ століття / Володимир Поліщук // Слово і час. – 2012. – № 2. – С. 47–53.

- **Приходько І.** Козацький дух Олекси Стороженка / І. Приходько // Березіль. – 2000. – № 3–4. – С. 173–181.

- **Решетуха С.** «Марко Проклятий» – роман-експеримент (міфологічний аспект) / С. Решетуха // Слово і час. – 2006. – № 9. – С. 34–40.

- **Салига Тарас.** «...Живий мотор, що прилучив Галичину до всеукраїнського руху» (М. Шашкевич) / Тарас Салига // Дивослово. – 2011. – № 11. – С. 57–60.

- **Ушкалов Леонід** Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури. – К. : Факт, 2007. – 552 с.

- **Ушкалов Леонід** Від бароко до постмодерну: есеї. – К. : Грані-Т, 2011. – 552 с.

- **Ходанич Л.** Феномен Леоніда Глібова / Л. Ходанич // Українська література в загальноосвітній школі. – 2002. – № 1. – С. 48–50.

- **Хропко П.** Національна основа творчості Леоніда Глібова: до 175-річчя від дня народження / П. Хропко // Дивослово. – 2002. – № 3. – С. 55–58.

- **Чижевський Д.** Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Видавничий центр «Академія», 2003. – 568 с. (Альма-матер)

- **Шептій К.** Його книжки «ходили по руках» : (Про українського поета М. М. Петренка (1817–1862) / К. Шептій // Вітчизна. – 1989. – № 6. – С. 166–170.

## МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ

Історія української літератури першої половини XIX століття становить собою унікальне явище, оскільки саме в цей період формуються літературні жанри, українські письменники роблять перші спроби по написанню творів живою мовою про реальне життя реальних людей. Відсутність української державності на довгий час призупинило розвиток української культури, котра на кінець XVIII століття перебували в бароковій стадії з переважанням творів фольклору. Суспільні процеси в Європі сприяли пробудженню української культури спочатку в особі Григорія Сковороди, а згодом – у русі масонів, до яких мав приналежність автор першого твору нової української літератури Іван Петрович Котляревський. Методом спроб та помилок, використовуючи кращі набутки європейської літератури та фольклорні традиції, поступово українські письменники розробили систему жанрів української літератури, зробили її внутрішню сутність національною, народною.

Письменникам довелося протистояти тиску з боку російської влади, яка спочатку сприйняла твори українською мовою як модну тенденцію, розвагу, а потім відчула небезпеку й переслідувала митців.

Значення творів української літератури першої половини XIX століття є унікальним, саме вони послужили зразком для наступних поколінь українських письменників, а подекуди проблеми, висвітлені в них, залишаються актуальними й до нашого часу. Не випадково романтики вивчали історію, вважаючи, що в ній є уроки для сучасників. Саме тому вивчення літературного процесу в Україні першої половини XIX століття є важливим для усвідомлення тенденцій сучасного літературного процесу.

Самостійна робота при здобуванні літературної освіти має свою специфіку – в першу чергу йдеться про таку об'ємну роботу як знайомство з художніми творами. Підраховано, що успішне засвоєння історико-літературних курсів можливе лише за умови, якщо студент щоденно читатиме не менше 100 сторінок художніх текстів. Через те, що одне із головних завдань вищої літературної



освіти полягає у творенні імпліцитного (зразкового, ідеального) читача, сам процес читання художніх текстів не повинен зводитися до поверхового знайомства із сюжетом та головними образами-персонажами, а скеровувався певними установками на виявлення імпліцитної смислової сфери та на способи її вибудовування, на спостереження над окремими, найбільш виявленими у творі поетикальними структурами (мова, композиція, принципи характеротворення, ритмомелодика тощо). Ознайомлюючись з матеріалом розділів курсу й планами семінарських занять, студентів слід пам'ятати про **головні завдання** дисципліни:

- простежити закономірність розвитку історико-літературного процесу кінця XVIII–40-х років XIX століть в Україні.
- знати основні моменти життєвого та творчого шляху Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Олексі Стороженка.
- уміти робити аналіз літературного твору.
- мати уяву про своєрідність творчої манери українських романтиків.
- мати уяву про етапи розвитку української байки.
- засвоїти основні ознаки соціально-побутової драми, комедії.
- орієнтуватися в новітніх літературознавчих концепціях аналізу художнього твору.

**Критерії оцінювання:** під час практичного заняття перевіряється знання студентом художнього твору, його критична рецепція, вміння робити аналіз тексту, оперувати літературними термінами, виконані завдання. За умови дотримання названих умов студент отримує найвищий бал за практичне заняття – «5 балів».

## Практичне заняття № 1

### **«Енеїда» Івана Котляревського в контексті світової літератури**

**Мета:** ознайомити студентів з поемою «Енеїда» І. Котляревського, проаналізувати особливості сюжету, композиції, жанру, образної системи поеми, формувати вміння оперувати літературознавчою термінологією при інтерпретації текстів.

#### **План**

1. Суспільно-політичні передумови появи твору.
2. Традиції й новаторство І. Котляревського у травестіюванні поеми Вергілія. Варіанти травестій твору у світовій літературі.
3. Трансформація української міфології у творі.
4. Роль сміху в поемі, засоби сатири, комічного.
5. Двосюжетність поеми «Енеїда» І. Котляревського, ефект палімпсеста.
6. Відгуки сучасної письменникові критики про поему.

#### **Завдання**

1. Законспектуйте статтю В. Шевчука «Енеїда» І. Котляревського в системі літератури українського бароко».

Дайте відповідь на питання: як був пов'язаний Котляревський з декабристами, закодована в поемі історія України і сучасні письменнику події, подорож у часі.

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

**2. Перегляньте мультиплікаційну екранізацію (1991) «Енеїди» І. Котляревського. Подумайте, чи вдалося режисерові передати задовану в поемі інформацію? Відповідь обґрунтуйте.**

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

**3. Визначте, як І. Котляревський використав у поемі «Енеїда» традиції давньої української літератури (твори мандрівних дяків, апокрифи, інтермедії, козацькі літописи).**

---

---

**4. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять**

**Травестія**\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Гумор**\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Сатира**\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Вертеп**\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Палімпсест**\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Трикстер**\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## This image shows a blank sheet of white paper with horizontal blue ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There is no handwriting or other markings on the paper.

## Євген Нахлік

Картини потойбічного світу в «Енеїді» Вергілія і в травестійній «Енеїді» Івана Котляревського не збігаються. Вергілій подає потойбіччя за сучасними йому античними міфологічними уявленнями – як підземне царство, по-грецькому Аїд (у римлян – Орк), що до нього входять через печеру, за якою лежать пустельні простори, далі тече підземна річка, через яку перевізник доставляє човном душі померлих у царство тіней. На його початку перебувають душі тих, кого спіткала насильницька смерть (їм відведено різні пороги, чи то пак смуги, відповідно до

різновиду смерті: тіні немовлят; тіні безневинно загиблих; тіні самогубців; тіні загиблих від нещасливого кохання; тіні полеглих у битвах доблесних воїнів). Це ще не зона кари – радше зона скорботи. Лише далі, під скелею, бачимо Тартар (місце вічних мук). Там катують тих людей, які згрішили на світі й не відпокутували своєї вини – певного морального переступу (братоненависництва, зневажання батьків, обману, жадібності, перелюбства, найманої служби в нечестивому війську, зради своїх володарів, батьківщини, хабарництва, кровозмішання). У прірві за найтяжчий гріх – богоборство – мордують титанів. Насамкінець лежить Елісій (поля чи долина вічного блаженства, де втішаються душі блаженних і праведних).

З цією досить складною язичницькою картиною, зображеною у пісні шостій, Котляревський мав справу не так безпосередньо, як у травестійній обробці його російського попередника Миколи Осипова – у частині третій його «Енейди», виданій у Петербурзі 1791 р. На цю картину наклалися православні уявлення, за якими потойбіччя складається з раю і пекла. Крім того, Котляревський і самостійно створив травестійний образ підземного царства мертвих, спираючись на українські писемні джерела, християнсько-фольклорні оповіді, уобрази та власну уяву. Внаслідок цього в його варіанті потойбічного світу поєдналися поганські та християнські сенси, тому й слово *пекло* він уживає в різних значеннях.

Осипов усе підземне царство мертвих називає «адам» (деколи й з великої букви), Еней у нього мандрує «во ад со здешня света», в «царство адское», «в ад к Плутону», «царю подземному», «адскому царю», а «Плутонов дом» – це «адская столица», «адский дворец», хоча там усе є «для забавы и утехи». Таким чином античний Аїд в Осипова перетворено на російський «ад». Утім, етимологічно грецьке слово *ад* походить від тої-таки міфологічної власної назви *Гадес*, *Аїд* (бог підземного світу, володар царства тіней померлих, згодом – саме підземне царство). З грецької мови через церковнослов'янську це слово запозичили сучасні слов'янські мови, зокрема російська, де воно ввійшло до активного вжитку, та українська, де воно сприймається як застаріле. Водночас Осипов окремо вирізняє «Елисейские поля», де прилаштовано «честных людей».

Ідучи за Осиповим і дотримуючись його сюжетної канви, Котляревський у третій частині «Енеїди» повторив осиповський маршрут Енея у підземному царстві, проте лише зрідка вживав церковнослов'янізм *ад*, натомість майже скрізь переклав його звичним українським словом *пекло*. При цьому, за інерцією російського тексту, усе підземне царство називає пеклом...

*Нахлік Євген Пекло в «Енеїді» Івана Котляревського: генеза й міфологічні сенси (античні та християнські) / Євген Нахлік // Дивослово. – 2011. – № 12. – С. 46–51.*

**Чик Денис, Чик Ольга**

**«Хто москаля об'їхав зроду?»: поема «Енеїда»**

**I. Котляревського в контексті крутійської літератури**

3. Плавскін пов'язував зародження крутійського роману в іспанській літературі XVI ст. із закономірною реакцією на естетизацію дійсності в лицарському та пасторальному романах – прагненням до пошуку засобів реалістичного зображення складних економічних і соціальних процесів у суспільстві. На роль викривача, який став би ідеальним дослідником соціуму зсередини, було обрано пікаро – шахрая та пройдисвіта, що шукає удачі та талану. Пікаро – носій гострокритичного начала – руйнує стару світобудову й, будучи її ж породженням, намагається знищити підвалини цього «старого світу» зсередини. Сюжет крутійських романів складається з окремих епізодів, з'єднаних між собою центральним образом пікаро, який пристосовується до жорстоких «правил» виживання в суспільстві, а Доля і Випадок визначають його заплутаний життєвий шлях. Цікаво, що стиль оповіді, як правило, витримано в бароковій похмурості та саркастичності. Щоправда, літературний образ крутія не є породженням власне барокової літератури. Відповідні прототипи зустрічаються вже в античній літературі (давньогрецькі міфи, «Сатирикон» Петронія), середньовічних шванках (наприклад, цикл шванків «Der Pfaffe Amis» («Панотець Аміс») німецького письменника-аноніма XIII ст., що писав під псевдонімом Штрікер) і фаблію тощо, проте першим літературним «архетипним» взірцем жанрового різновиду крутійського роману

більшість літературознавців вважає саме анонімний роман «La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades» («Життя Ласарильйо з Тормеса: його незгоди та злигодні», 1554), який окреслив основні ознаки пікарески. Наступним знаковим твором для розвою крутіського роману через більш ніж 150 років стала публікація «L'Histoire de Gil Blas de Santillane» («Історія Жиль Блаза з Сантільяни», 1715–1735) французького письменника і перекладача А. Р. Лесажа, який «вдихнув» нове життя в суто «іспанський жанр» і спровокував появу цілої когорти наслідувачів в західно- та східноєвропейських літературах XVIII – початку XIX ст. Значення рецепції російських перекладів А. Р. Лесажа для появи крутіського роману та імплементації його окремих ознак в інших жанрах української та російської літератур важко переоцінити...

Для жанру крутіського роману характерними є такі риси: 1) пікаро сам веде оповідь у формі автобіографічних записок чи сповіді, що містять чітко конструйовані пов'язані між собою епізоди; 2) головний герой є з тих чи тих причин вигнанцем зі свого світу чи певного суспільного прошарку; 3) якщо в класичному Bildungsroman'і головним є мотив виховання, то в крутіському – мотив антивиховання; 4) пікаро (навіть якщо це і збіднілий дворянин, який через певні життєві обставини опиняється на соціальному дні) змушений виконувати функцію слуги / денщика / дворецького, що й допомагає відкрити таємниці та «скелети у шафі» своїх господарів, а також указати читачеві на певні кричущі вади тогочасного суспільства; 5) пікаро – конформіст, який не прагне змін у суспільстві, не хоче бути їх призвідником, для нього першорядне – здобути власне «тепле» місце в існуючій соціальній ієрархії; 6) пікареска є своєрідними історичними анналами доби, адже в ній відображено повсякденне життя суспільства. Певна річ, у поемі І. Котляревського спостерігається певна модифікація жанрових ознак крутіського роману відповідно до канонічних вимог «власного» жанру – бурлескно-трагедійної поеми, стилю, літературного напрямку, авторського бачення та потреб часу. Поема є своєрідним козацьким літописом «навиворіт» про похід запорозьких лицарів, в ній оспівано славні епізоди боротьби з татарськими ордами, гетьманати П. Сагайдачного і Б. Хмельницького, битви під



Бендерами і Полтавою тощо. На відміну від класичної крутійської оповіді, нарація в поемі здійснюється у формі не автобіографії, а хроніки пригодницького анабасису.

У творі І. Котляревського чітко увиразнено погляди автора на козацьке минуле України – якщо до запорізьких козаків він ставиться зневажливо (як до розбишак та п'яниць), то до Гетьманату підходить з глибокою повагою. Т. Гундорова зауважила в «Енеїді» оприявлення авторського ідеалу локальної національної автономії через перевертання імперської культури та сублімацію фантастично-образного українства. Історик С. Плохій натомість пропонує не прочитувати поему як певну завершену політичну програму. На його переконання, вибір бурлеску свідчить про «несерйозність», мовну гру автора, який також «експериментує» з сюжетом, додамо, й з жанром, синтезуючи травестійну поему та прозову пікареску, а також із образною системою. Втім, мовний вибір, як і тонке відчуття необхідності вписувати власний фольклор у національний міф, дозволили І. Котляревському створити непересічний твір і долучитись до кола тогочасних європейських інтелектуалів, які «формували уявлення про націю не лише як державний устрій із суверенітетом, інвестованим у народ, а й як культурну єдність – сплячу красуню, пробуджену національним відродженням». Постійні алюзії на теми української історії в тексті дають усі підстави ними не нехтувати – зрештою, їхнє використання має цілеспрямований і смислораснажений характер.

Дослідники «Енеїди» часто закидали авторові то надмірний сміх над українською минувиною, то надмірні патріотизм і українофільство. Чи не найточнішим визначенням особливостей сатиричного модусу поеми є висновок Є. Сверстюка: «гумор і сатира Котляревського проходить на тій тонкій грані, за якою причаїлось легке юродство і важка соціальна алегорія. За характером сюжетних ситуацій автор впадає в різкий тон, але з такою ризиковано широкою гумористичною гамою він весь час усе ж таки втримується на цій слизькій грані. Тільки великим талантам властиве таке чуття міри й такту». Соціальний алегоризм, про який пише вчений, проступає за нашаруванням саркастичного сміхового тла, вибудовуючи грандіозну систему алюзій на життя українців у Російській імперії кінця XVIII ст.

Цей в'їдливий сміх над власною історією, суспільством, його життям і повсякденним побутом Ю. Тамаш вдало пояснює намаганням сміхом утвердити майбутнє власного народу, з легкістю попроситися з померлими заради ствердження перспективи для живих – отже, в поемі національний ідеал виражається побіжно, але є вільним від власної величі та серйозності....

Створення алюзійної системи було б неможливим без пікаро, який зустрічається з представниками усіх суспільних прошарків (блискучою метафорою соціальної стратифікації Малоросії як російської провінції останніх десятиліть XVIII ст. є подорож Енея в пекло) і в такий спосіб здійснює умовний соціальний зріз. Долю пікаро тут корегує грізний Зев(е)с, який, на диво, нічого не може вдіяти проти Випадку (бо ним керує «суча дочка» Юнона). Образ пікаро є складним і суперечливим за своєю суттю, дати йому однозначне трактування важко, адже «він стоїть поза захистом і звинуваченням, поза прославлянням і викриттям, він не знає ні покаяння, ні самовиправдання, він не співвіднесений із жодною нормою, з жодною вимогою чи ідеалом, він не єдиний і не витриманий з точки зору наявних риторичних єдностей особистості». Еней є важливою іграшкою в руках одних богів і дратує інших, накликаючи на себе випробування, – саме олімпійці визначають його життєвий шлях і, якщо треба, різко втручаються. З іншого боку, він є достатньо самостійним і самовпевненим, а тому намагається опиратися забаганкам богів і богинь з Олімпу, вступаючи з ними в гнівні та образливі суперечки.

Психологічну основу пікаро Енея складає архетип трикстера, який, за класичним визначенням К.-Г. Юнга, є колективним образом тіні й об'єднує всі негативні риси людини, що є характерним для крутійської прози. Чи не вперше образ Енея як трикстера в поемі І. Котляревського принагідно означив український учений М. Ткачук, але таке означення потребує ґрунтовного розгляду.

Трикстер постає водночас творцем і руйнівником, ошуканцем і жертвою шахрайства, для нього «не існує ні моральних, ні соціальних цінностей; він керується виключно власними пристрастями і апетитами». У різних ситуаціях пікаро

надягає різні маски трикстера – п'яниці, звідника, шахрая, гультіпаки, хороброго вояки. І. Котляревський презентує Енея передусім як волоцюгу, який «на всеє зле удався проворний». У першій частині Еней – залицяльник, який зваблює вдову Дідону, а в наступних – п'яниця, шахрай і також хоробрий козацький отаман. Показовим є опис залицання Енея до Дідони – ставши володарем серця гостинної вдови, провідник троянців ладен забути про своє високе покликання й залишитися назавжди:

Еней же зараз догадався,  
Коло Дідони терся, м'явся,  
її щоб тільки вдовольнить.

Це типова поведінка пікаро – вписатися в соціум, для чого підходять будь-які нечесні способи, хитрощі й обман, але при цьому треба відстоювати ілюзорне поняття «честі». Еней таким і постає: його шлях до високої місії є шляхом пікаро, який за найліпшої нагоди бенкетує, бо ж між застіллями терпить лютий голод і злигодні. Через його високе покликання боги постійно відривають Енея від улюблених занять: бенкетів і молодечих бешкетів. Так, зустрівши Дідону в пеклі, крутий Еней укропе готовий забути про свої земні справи:

Тепер же, коли хоч, злигаймось  
І нумо жить так, як жили,  
Тут закурім, заженихаймось,  
Не розлучаймось ніколи;  
Ходи, тебе я помилую,  
Прижму до серця – поцілую....

Як відомо, образ крутія в пікареских романах будувався за принципом антитези образу лицаря. Звитяжним чеснотам і благородним рисам характеру лицаря протиставлялися ніщі та приземлені помисли, корисливі мотиви вчинків нечесного, підлого та злодійкуватого пікаро, який демонстрував, з-поміж іншого, хибність, позірність і питоме честолубство високих ідеалів європейського лицарства. Й. Гейзінга дає блискучий аналіз ідеї середньовічного європейського лицарства і також висновує про те, чому вона, попри тривкість і поширеність, зазнала подальшого занепаду, висміювання, пародіювання та зневажання. Зникнення соціальної необхідності відповідного ідеалу, поглиблення невідповідності між реальним життям і

фіктивними лицарськими ідеалами, поява критики взірців лицарства як помпезного спектаклю – все це, на думку вченого, спричинилося до занепаду, а відтак і відкинення лицарства як анахронізму та неприйнятної системи цінностей у нових суспільно-політичних та історико-культурних умовах.

Подібна до описаної вище криза козацького лицарства, як простежуємо в поемі, полягає у вимушеному та нав'язаному насильно відході від застарілих ідеалів і перехід до рецепції та культивування нових – імперського штибу. Троянці-вигнанці вже не є учасниками звичайних походів П. Сагайдачного, зокрема й переможного походу проти Московського царства 1618 року, вони навіть не колишні пікінери (кавалерійські полки, вперше створені Російською імперією у 1764 р. після ліквідації Запорізької Січі), про яких вони співають пісень під час морських мандрів. Це радше представники російських кавалерійських або карабінерних полків кінця XVIII ст., що поєднують у собі козацький гарт прадідів, але й набувають чужинських ознак – так, наприклад, швидко вивчають чужу мову (в поемі це – латина). Як переконливо зазначає А. Горбань, «на відміну від сюжету мандрів, у сюжеті завоювання троянці у трагедії автора маркуються або як козаки промосковської орієнтації, або навіть не як українці, а як москалі». Справді, сам письменник, офіцер Сіверського карабінерного полку й учасник російсько-турецької війни у 1806–1807 рр. з відмінним послужним списком, називає троянців москалями саме в значенні солдатів російської імперської армії:

Но у троянського народу  
За шаг алтина не проси;  
Хто москаля об'їхав зроду?  
А займеш – ноги уноси.  
Завзятого троянці кшталту,  
Не струсять нічийого гвалту  
І носа хтось кому утруть;  
І няньчину всю рать розбили –  
Скалічили, розпотрошили  
І всіх в тісний загнали кут.

Сюжет мандрів Енея і троянців кореспондує з магістральним сюжетом класичного крутіїського роману, який

умовно можна назвати «сюжетом-подорожжю». За задумом автора, троянці після зруйнування Трої-Січі переживають кризу лицарства й тому зображені як типові пікаро, що шукають собі кращої долі. Троянці є ватагою «хрещених» розбишак, яка з усіх богів найохочіше служить Бахусу, живе сьогоднішнім днем і при найліпшій нагоді вміло інтегрується в чужий соціум для задоволення власних потреб:

Були бурлаки сі моторні,  
Тут познайомились той час,  
З диявола швидкі, проворні,  
Підпустять москаля якраз.  
Зо всіми миттю побратались,  
Посватались і покумались,  
Мов зроду тутечка жили;  
Хто мав к чому яку кебету,  
Такого той шукав бенкету,  
Всі веремію підняли.

Криза козацької шляхетності після зруйнування Трої-Січі демонструється й описом подарунка матері – Енеєвого щита. На ньому нібито зображено взірці лицарства, а насправді персонажі відомих народних казок і популярних серед невибагливих читачів лицарських романів. Щит перетворюється на лубок, а опис обладунків лицаря стає пародією на спорядження воїна:

На щиті, в самій середині,  
Під чернь, з насічкою золотою,  
Конала муха в павутині,  
Павук торкав її ногой.  
Поодаль був малий Телешик,  
Він плакав і лигав кулешик,  
До його кралася змія  
Крилатая, з сім'ю главами,  
З хвостом в верству, страшна, з рогами,  
А звалася Жеретія.  
Вокруг же щита на заламах  
Найлуччі лицарські діла  
Були бляховані в персонах  
Іскусно, живо, без числа:  
Котигорох, Іван-царевич,

Кухарчич, Сучич і Налетич,  
Услужливий Кузьма-Дем'ян,  
Кощій з прескверною ягою,  
І дурень з ступою новою,  
І славний лицар Марципан.

В образі Енея актуалізується архетипний образ, який виконує не примітивну та архаїчну роль штукаря, а функціонує і як трикстер (додамо, що функція пікаро, за визначенням І. Качуровського є «страждальною» – це постійне шукання виходу зі скрутних ситуацій), і як культурний герой новітнього типу, що з'являється під час перетворення світоглядних парадигм – зміни в тогочасній Україні кінця XIX ст. устрою Гетьманщини на Російську імперію. В. Матвіїшин зауважив, що в поемі відтворено фактично всю перехідну епоху від Гетьманщини до нових форм життя, «коли поступово посилювався соціальний і національний гніт і царизм намагався перетворити Україну на провінційну губернію Російської імперії». Як ми вже зазначали, у центрі зображення крутійських творів – складнощі переходу між епохами. Такою є, наприклад, російська «Повість о Фроле Скобееве», що з'явилася у реформаторську епоху Петра I, показує схожого на європейського крутія тип шахрая, який символізує перехідність між соціальними прошарками. Так само, згадана вище пікарескна «Histoire de Gil Blas de Santillane» А. Р. Лесажа, побудована нібито на «іспанському матеріалі», насправді зображує складну ситуацію в Франції після війни за іспанський спадок.

Є. Мелетинський назвав трикстера комічним дублером культурного героя, який персоніфікує громаду – так, у поемі І. Котляревського Еней символізує засновника нового територіального складника імперії – Малоросійської губернії – українського козака-шляхтича, який активно пристосовується до нових умов, наприклад, задля загальноімперської справи здатний вивчити чужу мову, перейняти чужі звичаї та інтегруватися в російське дворянство.

Сучасний російський дослідник Д. Гаврилов визначає сім основних ознак архетипу трикстера: трикстер приносить хаос в усталений світ, перетворюючи його з ідеального в реальний; результати дій трикстера невідомі йому самому, адже він –

ініціатор і провокатор соціально-культурних змін; трикстер – посередник між світами та соціальними групами – сприяє взаємному обміну культурними цінностями та відкриває незвідане; йому підвладні всі мистецтва, він здобуває необхідну інформацію, порушуючи соціальні та космогонічні заборони; трикстер – аморальна постать, видається часто нерозсудливим, має виразні риси спокусника та ненажери; трикстер – гравець, який не завжди може перемогти і часто стає жертвою власної хитрості або дурості; він може виступати в ролі недосвідченого юнака або Старого Мудреця.

Простежимо ознаки типології трикстера за Д. Гавриловим у образі Енея. Еней вносить хаос у життя Карфагену і одразу ж уживається в роль п'яниці та розпусника. Неймовірний безлад троянці чинять у Кумській землі. Руйнування та війни приносять майбутній засновник Риму в країну латинян (1 ознака). Еней виступає ініціатором втечі з захопленої греками Трої та всіх витівок подорожуючих троянців, наприклад, затіває ігрища на Сицилії (2 ознака).

Будучи продуктом старої епохи, Еней виступає також і творцем нової держави, яка постане і буде жититися з принципово іншого джерела – країни латинців, очільник якої, як спостерегли сучасні дослідники, нагадує російського царя. Тут Еней – мудрий полководець та хоробрий військовий, що цілком розуміє покладену на нього верховним богом почесну місію – заснувати могутню державу Рим. Отже, пікаро Еней виконує чи не основну, за визначенням М. Еліаде, функцію трикстера – бути реформатором і творцем нового світу (3 ознака). По дорозі до країни латинян Еней постійно порушує волю Зевса, знаходячи на своєму морському шляху все нові забави й порушуючи певні соціальні правила (4 ознака). Як ми вже зазначали, у першій і другій частинах поеми Енея зображено великим п'яницею. Утім, як і інші троянці, Еней – ненажера, а також бабій (5 ознака). Стаючи жертвою підступів Юнони, син Венери все ж знаходить вихід із, здавалося б, безнадійних ситуацій. Тож Еней проявляє водночас і дурість, і нерозсудливість, і мудрість ватажка троянців (6 і 7 ознаки). Показовим є опис грізного козацького отамана Енея і його порівняння з російським державним діячем князем Г. Потьомкіним – «козаком Грицьком Нечесою», який власне і

виступив у 1775 р. ініціатором ліквідації Запорізької Січі, а князівський титул отримав після колонізації Криму:

Еней од радості не стямивсь,  
Що Турн виходить битись з ним;  
Оскалив зуб, на всіх оглянувся  
І списом помахав своїм.  
Прямий, як сосна, величавий,  
Бувалий, здатний, тертий, жвавий,  
Такий, як був Нечеса-князь;  
На нього всі баньки п'ялили,  
І сами вороги хвалили,  
Його любив всяк – не боявся.

Проглядається паралель між реальною постаттю Г. Потьомкіна й пікаро Енеєм – герой поеми І. Котляревського теж є реформатором, а стосовно землі царя Латина виступає колонізатором, який асимілюється сам і асимілює своїх підданих.

Таким чином, у поемі І. Котляревського спостерігаємо успадкування основних ознак крутійської прози, передусім у авантурній фабулі твору, для показу нового устрою українців на правах безправної колонії, коли основа колишнього Гетьманату – козацтво – безповоротно втрачало свої привілеї та й, за певних умов, культурну й мовно-національну ідентичність. Психологічним підґрунтям бурлескно-травестійного переосмислення традиційного літературного образу Енея стала актуалізація архетипу трикстера, що оприявнює себе в пікаро – вихідця з козацької шляхти, який демонструє вдалу адаптацію до нових соціальних умов. Тож можна припустити й усвідомлену рецепцію в поемі центральних образів оригінальних і перекладних пікареских романів західноєвропейських і російських письменників, які були відомі І. Котляревському.

*Чик Денис, Чик Ольга «Хто москаля об'їхав зроду?»: поема «Енеїда» І. Котляревського в контексті крутійської літератури / Денис Чик, Ольга Чик // Синопис: текст, контекст, медіа. – 2017. – № 3 (19). [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/264>*



## Література

- **Гундорова Тамара** Перевернений Рим, або «Енеїда» Котляревського як національний наратив / Тамара Гундорова // Вісник ЧДУ імені Петра Могили. – Вип. 16. – Т. 29. – Миколаїв, 2004. – С. 17–28.

- **Історія** української літератури та літературно-критичної думки першої половини XIX століття : Підручник / За ред. О. А. Галича. – К. : Центр навчальної літератури, 2006. – 392 с.

- **Нахлік Євген** Пекло в «Енеїді» Івана Котляревського: генеза й міфологічні сенси (античні та християнські) / Євген Нахлік // Дивослово. – 2011. – № 12. – С. 46–51.

- **Ткачук М.** Естетична концепція людини в «Енеїді» Івана Котляревського / М. Ткачук. – К. : Вища школа, 1995. – 55 с.

- **Турчин М.** Життєстверджуючий сміх на руїнах Січі, або Знайома постать у новому ракурсі / М. Турчин // Укр. мова і літ-ра в школі. – 1991. – № 8. – С. 65–70.

- **Чижевський Д.** Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Видавничий центр «Академія», 2003. – 568 с. (Альма-матер)

- **Шевчук В.** «Енеїда» І. Котляревського в системі літератури українського бароко / В. Шевчук // Дивослово. – 1998. – № 2, 3.

- **Яценко М.** На рубежі літературних епох: «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературі / М. Яценко. – К. : Наук. думка, 1977. – 278 с.

## Практичне заняття № 2

### Бурлескний стиль у новій українській літературі

**Мета:** ознайомити студентів із особливостями розвитку бурлескного стилю в новій українській літературі, розглянути художні особливості переспівів П. Гулака-Артемовського та Л. Боровиковського, їх жанрові та сюжетні аспекти.

### План

1. Поняття про бурлеск. Особливості його побутування в українській літературі ХУІІІ–ХІХ століть.
2. Своєрідність травестій П. Гулака-Артемовського: «Дещо про Гараська» (сатира на діяльність І. Брюховецького, протиставлення ментальності росіян і українців, гра слів), «До Пархома», оди Горація (просвітницькі ідеї, епікурейські мотиви, специфічна лексика), «До Любки» (намагання відійти від бурлеску).
3. Риси бурлеску в ранній баладі Л. Боровиковського «Подражаніє Горацію» (сатира на дійсність, пейзажні замальовки).
4. Функції бурлеску у творах П. Тичини, Ю. Андруховича, О. Ірванця, В. Неборака.

### Завдання

**1. Доведіть або спростуйте тезу С. Єфремова: «У нас письменство ніколи не було тільки письменством, а справляло разом і величезної ваги громадську роботу». Відповідь обґрунтуйте.**

---

---

---

---

---

---

---

---

**2. Які твори Павла Тичини написані бурлескним стилем і чому?**

---

---

---

---

---

---

---

**3. Чому у переспівах од Горація П. Гулака-Артемовського наявні епікурейські мотиви?**

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

**4. Поясніть, чому у переспівах од Горація П. Гулака-Артемовського наратор постає в образі п'яниці?**

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

**6. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять**

**Бурлеск**\_\_\_\_\_

**Епікурейство**\_\_\_\_\_

---

---

---

## Матеріали до заняття

**Тамара Гундорова**

**Колоніальність як перевдягання:**

**«Малоросійський маскарад» Івана Котляревського**

Вісімнадцяте століття часто називають століттям перевдягання і маскараду. Саме маскарад, ця своєрідна організована форма карнавалу, стає явищем, яке переходить кордони Венеції, Риму, Франції та Іспанії і поширюється впродовж 18 ст. на цілу Європу. Як спеціально призначена для публіки з вищих класів театралізована акція, маскарад відповідає духу новонароджуваного модерного часу, що звернений до питання про межі та форми виявлення індивідуальної свободи.

Маскарад – слово, етимологічно пов'язане з арабськими джерелами (*maskhara* – фігляр, шут), старофранцузьким *masquer* (*mascherer* – чорнити) і латинським *macula* (пляма). В усіх випадках ідеться про маску і такий спосіб самопредставлення, який поєднує виявлення і заховування в одному акті.

Як форма буття, маскарад виявляє і закріплює неспівпадання суб'єктивного та об'єктивного, присутнього і видимого, маски і лиця, загалом відтворює відчуження особистості, таке прикметне для модерного віку. Важливою ознакою маскараду стає почуття свободи, яке дає маска, а також індивідуалізація, яка виявляється у виборі маски та її символічному підтексті....

У модерні часи стилізація навспак – травестіювання, пародіювання, перевдягання – відіграють значну роль у розгортанні дискурсу колоніальності. На межі епохи «маскарадів» травестіювання імперського дискурсу з допомогою бурлескних форм здійснює Котляревський. Його *Енеїда*, ця, здавалося б, несерйозна річ, з одного боку, акумулювала в собі ренесансну карнавальну стихію пародії і театральності, а з другого, – спрямувала характерні для 18 ст. ідеали просвітництва,

прогресу і свободи в бік етнонаціональної самобутності. Засобами ствердження її служать героїзація козацтва, національний етос, енциклопедія народного побуту, народна мова, а також, як це не парадоксально, травестіювання високої героїчної класики, базоване на бурлеску.

Починаючи з кінця 18 ст. бурлеск, досі трактований класицистичною поетикою як потворний і довільний низький стиль, прирівнюється до маскараду. *Перелицьована Енеїда* Скаррона «не що інше, як маскарад», зауважував у своїх *Елементах літератури* (1787) Антуан-Франсуа Мармонтель. Бурлеск у такому маскарадї, твердив він, проявляє не лише лицевий, а й зворотний бік предмета, показує оманливість зовнішності та має певну моральну ціль. Відтак цінність бурлеску не в тому, що він репрезентує «низьке» за своєю природою, а в тому, що він є формою подачі «низького». Взагалі Мармонтель наполягав також на зближенні народної мови та писаної «високої» мови.

Бурлеск загалом виконує у 18 ст. важливу роль як мова-медіатор і відіграє важливу роль у перевдяганні-травестіюванні. На відміну від Скаррона, у якого античні герої перебрані парижанами, в *Енеїді* Котляревського боги та герої переодягнені не паризькими міщанами, а українськими панами й підпанками. Класицистична рамка Вергілієвої героїчної поеми служить при цьому сценою, де Еней стає «кошовим», його бурлаки-вигнанці перевдягаються то в козаків, то в лицарів-троянців, між тим коли боги перетворюються на українських дрібних панків. Переодягання чужого у своє і, навпаки, свого у чуже – наскрізні емблематичні ситуації в *Енеїді*. Персонажі Котляревського повсюдно приміряють «чужі» костюми. Одяг з чужої руки – особлива доля і енейців, і самих богів. «Дочка Лавися-чепуруха в німецькім фуркальці» була, Меркурій-посланець збирає одяг з ближніх усюд, а Дідона вбирає Енея в одяг свого чоловіка...

Гібридність і амбівалентність «малоросійського маскараду» Котляревського, розігруваного в межах імперської культури, не сприйняла, однак, романтична українська критика. «Як появилвся Котляревський із своїм Енеєм, усі зареготали щиро, що який-то справді чудний той простий люд український», – зауважив Пантелеймон Куліш, дошукуючись у творах українських

письменників тих творів, де *«сам народ, лицем до лица, промовляє до нас словом своїм* також, як у вищі свої години промовляє пісню». Так формулюється власне народницька настанова – *писати, як сам народ говорить*. При цьому затушовується відмінність я-та-іншого, знімається (приховується) театральність перевдягання «високого» і «низького», сміхова пародія ототожнюється винятково з категорією низького, з «бурлацьким юродством» (Куліш). Романтичний суб'єкт втрачає «амфібієподібність» і стає «речником народним, котрий говорить не од себе».

Ідеалізована «народність» вивищується, а простонародність маркується як знижений стиль. Згодом Сергій Єфремов назве літературу, що розвивалася в руслі наслідування Котляревського, «котляревщиною» і «обивательською літературою», а Микола Зеров, відроджуючи форми високого неокласичного стилю, ототожнить її з літературою «провінційальної графоманії».

У постромантичній рецепції «котляревщина» здебільшого наділяється негативними ознаками, а двобічна медіаторська функція бурлеску як провідника між культурами, мовами, станами й соціальними світами редукується. Правда, аналізуючи семантику котляревщини, Григорій Грабович помічає в ній, з одного боку, висміювання «імперської дійсності й канонічної поетики», а з другого, те, що в ній «на глибшому рівні і завжди приховано» показується, «що для неї та дійсність насправді міродайна». Так припускається, що на основі бурлескного стилю, або котляревщини, здійснюється не лише «підрив» імперської культури, а і її уславлення. Водночас бурлеск виконує і зворотню функцію: низова ідентичність, зокрема провінційна, у цей спосіб стверджується, але водночас прив'язується до певного високого зразка.

Це виразно демонструють бурлескні оди. У різного роду поширених в Україні одах на честь російського царя, особливо в часи наполеонівських воєн, традиційно використовується бурлеск. Російська мова у назві зазвичай сусідує з текстом, написаним простонародною українською мовою, а сам текст пересипано цитатами й алюзіями до *Енеїди* та її простуватого, грубого стилю. Ідеологія таких послань «висока» – висміяти французів (в інших випадках – поляків) і засвідчити свою

лояльність до російського царя, ба навіть ствердити приналежність колишнього козацького світу й Гетьманщини до Російської імперії. В «Оде, сочиненной на малороссийском наречии по случаю временного ополчения» Григорія Кошиць-Квітницького недвозначно проголошено: «Серцем ми царя шануем / Підем за його на смерть». Імперські ідеали піднесено і в «Оде малороссийского простолюдина на случай военных действий при нашествии французов в пределы Российской империи в 1812 году» Петра Данилевського. В центрі її – також декларована вірність російському царю:

Є в нас Батько, *цар Насніший*:

*Він* для нас Найпредобріший;

Ми божились для *його*

Кров до капельки пролити

Коли треба боронити

Руського *Царя* свого.

Таким чином, виглядає, що бурлеск поєднується з однозначно трактованою лояльністю до царя й імперії. Вписана в таку риторичку, іронія «рації» полягає, однак, у тому, що вона виконується мовою, так би мовити, тубільного населення (малоросійського простолюду), а також служить вираженню інтересів місцевої еліти, як у поемі «Вояж по Малой России г. Генерала от инфантерии Беклешова». У стилі *Енеїди* Котляревського в поемі уславляється справедливість російського генерала Беклешова, у якого малоруська громада просить заступництва від злочинств місцевих панків. Той, очевидно, лайками й погрозами («він лаяв всіх по-соромітській» і «по московській загинав») нагонить страх на місцеве панство:

Було підпанкам і панам,

Було соцьким і бургомістрам,

Секретарям і канцеляристам,

Втрусив на кабаку і лікарям.

Зрештою, пани пишуть на нього донос, і генерала – на їхню радість – відкликають до Петербурга. Бурлескне приниження служить не так для підриву офіційного імперського світу, як для вписування себе в імперію (вона – наша, ми – її). «Мужицьке наріччя», як твердить Гоголь устами Вакули, є мовою «хитрого» малороса. При цьому бурлеск служить «спільною мовою»

(комунікаційним каналом), через який і з допомогою якого впізнаються «наші» в імперії. Це код «малої» або «внутрішньої» мови, яка є мовою буденною, приятельською, колоніальною, маскарадною. Так, у *Вовкулаці* Степан Олександрів звертається до земляків і пише, що, живучи на чужині в Петербурзі, відчувається як у «тісненькій хатці» із замкненими дверима.

Тільки мені тоді й утіхи,

Як попадеться ваш стишок!

Читаю з смаком, без поміхи,

Неначе паски з'їм шматок, – зізнається він. І далі йдуть асоціації із сонцем, віконцем, пташкою, яка «голос рідних як зачує, то з радістю їм одвіча». Так бурлеск стає близькою, неофіційною мовою українців у межах імперії. Прикметно, що це досвід і мова того, хто «був мужиком – тепер паную / І трохи розумцю набравсь», як зауважує автор *Вовкулаки*. Писана просторозмовною українською мовою література викликає радість у петербуржця. Приниження і героїка в його бурлескному стилі сусідують безконфліктно:

Як вийшло дещо із печаті,

То ми всі раді так були,

Як муха та сметані в хаті,

Очаків наче добули.

Ця неофіційна мова говорить про минулу історію, про товаришів, про народність:

Там дехто вздрів своїх знакомих,

З котрими в школі ще учивсь, –

Казок і приказок свідомих,

Як шлявсь по вулицях колись.

Таким чином, колоніальний дискурс, здійснюваний з допомогою бурлеску, – мовний маскарад: колоніальний суб'єкт одягає маску пригнобленого і маргіналізованого, щоб говорити про свої проблеми з офіційним і високим імперським світом. Але він також говорить цією мовою в межах свого провінційного середовища, інтегрованого в імперський соціум.

Колоніальна бурлескна мова не перевертає владні відносини, а *подвоює* їх. Подвоюючи – колоніальний суб'єкт *освоює, привласнює і розчаклює владу імперії*.



Гундорова Тамара Колоніальність як перевдягання:  
«Малоросійський маскарад» Івана Котляревського / Тамара  
Гундорова // *Harvard Ukrainian Studies* 32–33 (2011–2014): Р. 395–  
414.

**Косянчук Ольга**

**Вплив лірики Горація на українську одичну поезію  
XVIII–поч. XIX ст.**

Особливе місце у засвоєнні античного спадку в українській літературі належить одам Горація, що здобулися не лише на переклади та переспіви, а й інспірували до використання окремих образів, тем і мотивів в оригінальних поетичних творах. ...

За А. Содоморою, перші сліди Горація в українській літературі зустрічаються у творчості Г. Сковороди, який, як і римський поет, «...був того переконання, що мета людини – досягнути щастя, до якого ведуть не багатство й почесність, а погідність духу та радість серця». Сковорода здійснив переклад оди Горація «До Помпея Гросфа» («*Otium divos rogat in patenti*», II, XVI), а також переспів цього ж твору, що ввійшов до збірки «Сад божественных пѣсней» – «Пѣснь 24-я, римскаго пророка Горатія, претолкованна малоросійским діалектом в 1765-м годѣ». Відзначимо, що Г. Сковорода перекладав одичні поезії й інших авторів: вірші «*O delicati blanda etc.*» («О селянській, милій, любій мій покою»), «*In natalem Iesu*» («О ніч нові, дивна чудна»), «О каморка только что одному вмѣстна!..» французького поета М. А. Мурета (1526–1585); здійснив прозаїчний переклад оди фламандського письменника Сідронія Гозія «Ода (*Iesuitae Sidronii Hosii*)». Вірш «Похвала астрономії», за спостереженням Д. Чижевського – уривок із «Фастів» Овідія (книга I, вірші 297–308).

Варто також констатувати тенденцію до використання античних жанрів в оригінальних творах Г. Сковороди. Леонід Ушкалов зазначає, що серед різноманітних видів поезії (пісні-канти, епіграми, елегії, панегірики та інші) у спадщині митця зустрічаються духовні та світські оди. Загалом, одичний пафос (урочисто-піднесена інтонація, хвалебна поетика) притаманний «Похвалі бідності», окремими піснями зі збірки «Сад

божественних пісень»: «Пѣснь отходная» (пісня 25, 1758 р.), «Поспѣшай, гостю, поспѣшай» (пісня 26, 1750 р.), «Вышних наук саде святыи» (пісня 27). Вірш «In natalem Basilii Tomarae» («На день народження Василя Томари», переклад М. Зерова) – відомий латиномовний панегірик Сковороди до дня народження його учня, який за своєю поетикою близький до од Горація....

Переробки у бурлескному стилі гораціанських од були здійснені П. Гулаком-Артемівським та Л. Боровиковським. Ці твори цікаві в контексті розвитку бурлескної традиції, що визначила їх ідейно-стильову домінанту: автори досить вільно інтерпретують першоджерело, надаючи творам виразного національного колориту.

Петро Гулак-Артемівський у журналі «Вестник Европы» (№ 22, 1827) опублікував дві переробки Горацієвих од «До Пархома I» (переспів гораціанської «До Деллія», II, 3) і «До Пархома II» («До Левконої», I, 11). У 1832 році написав переробки «IVX ода Горація, Кн. II», «IX ода Горація, кн. II», «XXXIV Ода Горація, Кн. I», а 1856 року – «До Любки» (гораціанська «До Хлої», I, 23). В історії літератури ці твори відомі як Гараськові оди або Гараськові пісні.

... Микола Зеров зауважив, що засоби передачі латинського оригіналу у П. Гулака-Артемівського ті самі, якими користувався П. Котляревський: 1) «високий» тон первотвору замінюється «підлим» (замість фалерну – поставець з горілкою, замість затишної луки – галасливий шинок); 2) класичній темі надається українська орнаментация (ім'я Горацієвого адресата замінює на українське Пархома, італійський пейзаж – на український).

М. Зеров відзначає «старотравестійну манеру» переспівів, при цьому далеко «шляхетнішою» мовою написана поезія «До Любки». П. Хропко звернув увагу на стильову домінанту переробок – «...українізація героїв, обстановки, пейзажів, намагання пройняти тему лукавим народним гумором», а Андрій Содомора досліджував травестійні переробки од Горація з точки зору мистецтва художнього перекладу: «...Звучання оригіналу було суттєво змінено: не передано важливі для розуміння Горація його віршові розміри, відкинуто складний світ міфології, що тонко відтінює настрої автора...».

Загалом, переспівам П. Гулака-Артемовського характерне часткове збереження ідейно-тематичних домінант Горацієвих од – мотив старості, смерті, швидкоплинності життя, любові тощо, які переосмислюються в контексті національних реалій засобами комічного. При цьому автор використовує численні фольклорні мотиви та образи: «Що викувала вже зозуля – поживай!», «Чи чіт, чи лишка?...» – загука. / Ти крикнеш: «Чіт!...» (елементи народної гри); смерть описується як «кирпата свашка». Автор вживає просторічну, часто згрубілу лексику, особливо в переспівах 1832 року: «За долею, куди попхне, хились», «Бач – пику зморшками, мов лемішем, зорало!»; фразеологізми: «не лізь до неба!», «одкинеш ноги», «З'їси за гірку працю дулю!»; подає етнографічно-побутові описи: «В шинку нарізують тобі / Цимбали, кобзи і сопілки», «Що? може, напечеш гарячих буханців...».

Оди П. Гулака-Артемовського відзначаються варіаціями строфічної будови, розміру та римування: так, 12 рядків Горацієвої «До Хлої» у переспіві «До Любки» збільшено до 18, при цьому, як слушно спостеріг М. Зеров: «У Горація мало не все очарування п'єси міститься її недосказах. <...> У Гулака, навпаки, все з'ясовано до краю».

Харківський поет-романтик Левко Боровиковський переспівав Горацієву оду «Хвалу сільському життю», назвавши свій твір «Подражаніє Горацію» (1828, опублікований у «Вестнике Европы» 1830 р.). О. Гончар зазначає, що автор «...змінює жанрову природу твору Горація, пише свою поезію в жанрі вірша-ідилії, хоча й зберігає окремі сатиричні ноти», відтак поезію Боровиковського не відносимо до одичної спадщини української літератури.

Порівняно з філософсько-медитативним характером оди «Похвала поезії» Г. Сковороди, «Гараськові оди» Гулака-Артемовського засвідчили якісно новий етап засвоєння античного жанру оди. Бурлескно-травестійна традиція збагачує вірші українською орнаментациєю, етнографічним побутописанням, використанням фольклорних елементів, заприявивши відмову від використання античної образної системи (міфологічних назв, імен, локусів тощо) та біблійної інтертекстуальності.

Кожна доба залишає свій неповторний слід в історії одичного жанру, часто модифікуючи та трансформуючи його; тим не менше, жанр продовжує свою еволюцію, зберігаючи визначальні риси: урочисто-піднесений пафос, апеляція до об'єкту уславлення, використання усталених художніх засобів (метафори, хвалебні епітети, порівняння, гіперболи, анафори, антитези, композиційні повтори, риторичні запитання, окличні звертання тощо). Вперше в оді XIX ст. з'являються засоби комічного – бурлескно-травестійні елементи, іронічні звертання та порівняння. Відповідно, змінюється і мова одичних творів. Бурлескно-травестійні оди XIX ст. П. Гулака-Артемівського – авторські інтерпретації Горацієвих поезій з «українською орнаменталією» оригіналу – написані живою розмовною мовою з використанням зменшено-пестливої, розмовно-просторічної лексики, вульгаризмів, фразеологізмів.

Т. Бовсунівська відзначала розвиток бурлеску і травестії в сатиричному напрямі, а отже, використання сатири, сарказму, гротеску уможлиблює в подальшому появу сатиричної оди (П. Куліш «Слов'янська ода», «Ода з Тарасової гори») та пародії на жанр (В. Самійленко «Ода індику»).

*Косянчук Ольга Вплив лірики Горація на українську одичну поезію XVIII–поч. XIX ст. / Ольга Косянчук // Studia Linguistica. – Випуск 5. – 2011. – С. 169–173.*

### Література

- **Бойцун І.** Переспіви од Горація П. Гулака-Артемівського в контексті свого часу // Фольклор, література та мистецтво Сходу України в системі етнокультурних вимірів: Зб. наук. праць. – Вип. ІV. – Луганськ, 2006. – С. 10–14.

- **Єфремов С.** Історія українського письменства / Худож. оформл. В. М. Штогриня / Сергій Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.

- **Зеров М.** Українське письменство XIX ст.. Від Куліша до Винниченка : Лекції, нариси, статті / Микола Зеров. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 568 с. – (Cogito : навчальна класика).

- **Історія** української літератури та літературно-критичної думки першої половини XIX століття : Підручник / За ред. О. А. Галича. – К. : Центр навчальної літератури, 2006. – 392 с.
- **Калениченко Н.** Українська література XIX століття. Напрями, течії. / Н. Калениченко. – К. : Наук. думка, 1977. – 316 с.
- **Михед П.** Українська літературна культура бароко і російська література ХУІІ-ХІХ ст. (про дві хвилі впливу) / П. Михед // Київська старовина. – 1998. – № 4. – С. 22–51.
- **Павлюк М. П.** Гулак-Артемівський з погляду текстології / М. Павлюк // Слово і час. – 1990. – № 1. – С. 45–51.
- **Чижевський Д.** Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Видавничий центр «Академія», 2003. – 568 с. (Альма-матер)

### Практичне заняття № 3

#### Жіночі образи в повістях Г. Квітки-Основ'яненка

**Мета:** ознайомити студентів з сентиментально-реалістичними повістями Г. Квітки-Основ'яненка, проаналізувати особливості сюжету, композиції, образної системи повістей, розглянути реалізацію в них принципу реалістичного письма в зображенні жінки в патріархальному суспільстві, розвивати критичне й аналітичне мислення.

#### План

1. Полеміка щодо творчого потенціалу української мови і перспективи розвитку української літератури на початку XIX століття.
2. Настя і Маруся Дроти з повісті «Маруся» – уособлення ідеалу жінки в патріархальному суспільстві.
3. Образ Оксани з повісті «Сердешна Оксана»: конфлікт батьків і дітей, спроба вирватися з полону стереотипів, індивідуалізація героїні, почуття обов'язку.
4. Тип нової української жінки в повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Козир-дівка».
5. Дотримання принципу реалістичного письма в повістях Г. Квітки-Основ'яненка.

## Завдання

**1. Опрацюйте «Супліку до пана іздателя», «Лист до видавців «Русского вестника» Г. Квітки-Основ'яненка. Дайте відповідь на питання: які проблеми піднімав письменник у цих статтях?**

---

---

---

---

---

**2. Що спонукало Г. Квітку-Основ'яненка написати повість «Маруся»?**

---

---

---

---

---

**3. Дайте характеристику образу Марусі.**

---

---

---

---

---

---

**4. Визначте ідею повісті «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка, проаналізувавши авторські відступи.**

---

---

---

---

---

**5. Дайте характеристику образу Ївги з повісті «Козир-дівка» Г. Квітки-Основ'яненка.**

---

---

---

---

---

**6. Дайте характеристику вчинку Оксани з повісті «Сердешна Оксана» Г. Квітки-Основ'яненка.**

---

---

---

---

---

---

---

**7. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять**

**Сентименталізм**\_\_\_\_\_

---

---

---

**Супліка**\_\_\_\_\_

---

---

---

---

## Соціально-побутова повість

---

---

---

---

---

---

### Матеріали до заняття

#### Катерина Откович Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму

Зображення приватного простору української жінки, представленого літературними та мистецькими творами, залежало від символічного навантаження образу жінки: жінка-мати, жінка-берегиня, жінкавоїн, жінка-чужинка, жінка-інтелігентка, жінка «нового зразка». Кожен із цих типів відповідно представляє свій приватний простір буття жінки, який у тій чи іншій мірі є закритим/відкритим, сімейним/суспільним, фемінним/маскулінним. В українській духовній культурі головний акцент ставився все ж на виведенні жінки з її стереотипного простору буття, що надало творам (та героїням зокрема) відчуття новизни, актуальності та екзистентних переживань і втілювалося у шедеврах світового значення. Втім варто виділити ще один образ української жінки – образ козирдівки. Чоловіча традиція, довший час зосереджена на трансляції духу та настроїв села, утворила специфічний збірний культурний образ української жінки, яка домінує над чоловіком – козирдівки. Фізично сильна (б'є чоловіка), та доволі розумна (хитрістю здобуває те, що за суспільними мірками є чоловічою прерогативою), козирдівка протиставляється образу чоловіка, який змальовується як п'яниця, нездара чи ледар. У примітках до п'єси «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка подається саме таке протиставлення чоловічого та жіночого: «Потап – глупий ревнивий мужик. Дружина його – Настя – бій-баба. Вона хоче



відівчити його від ревнощів і для того переконати його, що якщо захоче обманути його, так йому від цього не врятуватись». Протиставлення жіночого як сильного, та чоловічого як слабкого органічно вписується в картину сільського життя, де матриархальне посідало важливе місце у родинно-побутових відносинах. Тому образ козир-дівки розкривається у міжособистісних: «Одарка (до Прокипа). Сиди, сиди собі там, мандрований цуцику! Та й гляди: ось тільки хоч ногою вийдеш, то не побоюєш гріха, битиму, кажу тобі, що битиму», «Одарка (до Прокипа). Та хоч гріх, хоч і два, поб'ю я п'янюгу. // Ох, був колись чоловік, тепер спився з кругу! // Поб'ю тобі морду всю, хоч я тобі й жінка! // бодай краще ісказивсь // Ох, бідна я жінка!». Домінування Одарки в сім'ї все ж залишається на рівні інтимних сімейних відносин з її чоловіком, бо суспільні звичаї не визнають такої статевої «підміни». Дотримання звичаїв вимагає правильний розподіл ролей: «Прокип (подумав, важно). Ось що ми зробимо, хліб святий приймаємо, доброго слова не цураємось; а щоб ви нас не порочили, буцімто ми пересиджуємо куниці, або красні дівиці, так ми вас повяжемо. Чи так жінко! Одарка (весело й ласкаво). Роби як знаєш. Ти батько і нам усім голова; як скажеш, так і буде». Сплановане Одаркою весілля (сватання) все ж, для легітимності, повинно пройти за народним звичаєм, де чоловік вважається головою у родині....

Аналогічним до Шевченківської «Катерини» за змістом соціального тиску на жінку через контроль за її тілесністю є твір Г. Квітки-Основ'яненка «Сердешна Оксана». Оксану, як і Катерину, спокушує військовий, після чого вона не усвідомлює спроможності жити у суспільстві: «Ви вже мене гірш вбили, ви погубили мене на віки вішні; ви, шутячи, сміючись, відняли в мене, що було у мене дорогшого, святішого... доріжте мене; се вже вам буде замість іграшки... Я погибшая на сім світі... Як згадаю про матінку мою, жива б у землю пішла...». Автор робить наголос на усвідомленні дівчиною своєї грішності («я погибшая») бо у неї «відняли, що було дорогшого, святішого», тобто тілесну цнотливість. Тому подальші її вчинки є лише наслідками її первісного, майже міфічного тілесного гріха, і роздуми над вбивством дитини автор використовує не для зображення психічного стану жінки, а як ланцюг моральної деградації,

першоосновою якої є заборонений статевий акт. Українські письменники XIX ст., такі як Г. Квітка-Основ'яненко, П. Мирний, І. Нечуй-Левицький, А. Свидницький, зображаючи покарання жінки за переступи традиційного суспільного ладу, наголошують на необхідності пролонгування покарання від моменту скоєння злочину до смерті героїні як найвищої міри покарання. Натомість М. Фуко, досліджуючи механізм пом'якшення покарань, як встановлення адекватної взаємозалежності злочину і кари, зауважує недоцільність у їхній перманентній дії: «Кара перетворює, змінює, виставляє знаки, влаштовує перешкоди. Що за користь була б від неї, якби вона була довічна? Кара, яка не має кінця, була б суперечлива: всі ті принуки, які вона накидає засудженому і якими, знову ставши чеснотливим, він не міг би ніколи скористатися, були б не чим іншим, як тортурами, а зусилля, спрямовані на перевиховання злочинця, – мукою і втраченими для суспільства коштами. Якщо є невинуваті злочинці, треба наважитись і знищити їх». Утворюється певне непорозуміння: якщо дівчина є злочинницею для суспільства (а вона такою є, бо суспільство накладає покарання) і суспільство її не страчує, то воно повинно визначити чітке покарання, яке дівчина має відбутися. Однак письменники знімають межу між карою, яка обмежена у часі, та стратою (через самогубство). Тілесний проступок жінки стає дискурсом покарань. У творі «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка відтворює ідеальне співжиття закоханої пари. Маруся та Василь отримали згоду батьків та справили заручини. Василь від'їжджає, Маруся попереджає його, що не зможе пережити розлуку, і невдовзі помирає. Василь помирає у монастирі, де живе після смерті коханої. У творі відбувається перенесення значення недоторканості, чистоти тілесних відносин у не-людський світ, бо саме людина, через прив'язаність до своєї тілесності є гріховною. Тілесна чистота молодої дівчини володіє даром «спасіння», яке поширюється на її батьків (тілесна гріховність як суспільне прокляття також поширюється на батьків: «Сердешна Оксана» Г. Квітки-Основ'яненка, «Катерина» Т. Шевченка): «щоб дитина добрая, за добрість і йому (Богу – О. К.) милая, поживши у сьому злому світі та бачачи других, не пішла у слід за тими, що не по його волі роблять; щоб не стала й вона така, котрих він не любить. А за

лихе і злеє дитя Бог карає отця і матір, так би ми були б і за неї у одвіті; а тепер, коли дитя наше було добре, то через неї і нам щонебудь Бог з гріхів простить».

Чоловіча писемна традиція зображає несприйняття реальності жінки переважно як наслідок вчиненого нею страшного злочину. Здебільшого – це розплата за тілесну розпусту, тобто покритство. Зображення відречення жінки від світу через вбивство немовляти чи самогубство породіллі стає культовим у літературі XIX ст. Шевченкова «Катерина» своїм самогубством показала неспроможність жінки опиратися насильницьким суспільним стереотипам, які переслідують жінку не лише в громаді, а й у батьківській домівці. Дівчина, через позицію автора, не погоджується з спадковістю свого гріха, який повинна спокутувати не лише вона, а й її дитина та батьки, та відмовляється ставити на ваги батьківську любов і суспільний осуд. Саме тому самогубство вирішує ці проблеми. Однак, зосередившись не на причинах девіантної поведінки, а на акті самогубства та дітовбивства, можна визначити такі дії жінки як очікувані суспільством. Така поведінка жінок стає радше суспільною нормою.

*Откович Катерина. Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму. Монографія / Катерина Откович. – К. : КАРБОН, 2010. – С. 67–69, 199–201.*

### **Ігор Лімборський** **Просвітницький реалізм в українській літературі**

Усе найбільш значне й помітне в українській літературі перших десятиріч XIX ст. донедавна в нашому літературознавстві беззастережно відносили до реалізму (творчість Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, П. Гулака-Артемовського). При цьому розгляд художньо-естетичної своєрідності нового літературного напрямку часто підмінявся механічним перелічуванням «ідей», «соціологічних» констант, що мали не так художній, як ідеологічний характер: визнання позастанової цінності особистості, тяжіння до відтворення соціальних конфліктів, зумовленість характеру людини умовами її існування. Нині

наукова думка подолала «реалізоцентричний» канон української літератури, яка начебто була «відкритою» для реалістичних принципів віддзеркалення реальності, і це спричинилося до принципово іншої тенденції: дослідники літератури взагалі почали уникати розмови про той тип реалізму чи «реалістичності», що сформувався за часів Просвітництва. Показово, що в окремих працях українських літературознавців, присвячених літературному процесові, не знайшлося місця для цього різновиду реалізму. При цьому часом дослідники не наводять жодних аргументів на обґрунтування того, чому ж власне вони вилучають з ужитку термін «просвітницький реалізм» стосовно таких авторів, як Г. Квітка-Основ'яненко чи Є. Гребінка, але вважають за доцільне використовувати термін «побутовопросвітницький реалізм», розглядаючи творчість П. Мирного, І. Нечуя-Левицького, раннього М. Коцюбинського. Тепер уже цілком очевидно, що треба уникати абсолютизації художніх можливостей та досягнень цієї ранньої форми реалізму, але водночас не можна й відмовляти йому у праві на існування в межах просвітницької художньої дискусії в Україні першої половини XIX ст. Найбільша складність полягає в тому, щоб, обережно оцінюючи «досягнення» українського просвітницького реалізму, спробувати об'єктивно й неупереджено визначити те місце, яке йому належить в українській літературі. Звичайно слід особливо наголосити на тому, що він виявився в межах специфічного типу художнього мислення. Саме це, на нашу думку, уможливить пояснення деяких непростих моментів еволюції тогочасного художнього дискурсу. Наприклад, така специфіка дає змогу обґрунтувати можливість феномену, коли реалізм в українській літературі як одна з художніх «моделей» часів Просвітництва поєднується у творах письменників з такими напрямками та стилями, як сентименталізм і класицизм, а подекуди і з рококо, зберігаючи при цьому ознаки попередніх художніх явищ – бурлеску й бароко. У країнах Західної Європи зародження і становлення ранньої стадії реалізму або просвітницького реалізму відбувалося під впливом раціоналістичної філософської й естетичної думки. Він заявив про себе насамперед у жанрі англійського роману («Робінзон Крузо», 1719; «Молль Флендерс», 1722, Д. Дефо) і «міщанської драми»

(«Лондонський купець», 1731; «Фатальна допитливість», 1736, Дж. Лілло). Представники цього реалізму ще зберігали генетичного зв'язку із класицизмом і круїтійським романом бароко. Класицизм відчувався у певній заданості характерів героїв, настанові на «правильні» моральні постулати, у дидактизмі та в постійних «повчаннях» читача, обстоюванні аналітизму в підході до дійсності, а бароко – в культивуванні «авантюрного» начала, в домінуванні героя, котрий зазнає повсякчасних утисків і переслідувань недоброзичливців, героя, якого не приймає оточення, відтак він приречений на поневірвання та випробування долі. Виразно намітилися процеси переосмислення принципів бароко і «старого» класицизму на шляхах відкриття нових горизонтів художнього мислення, де просвітницько-раціоналістичні настанови втілювались у нових підходах віддзеркалення дійсності. Природно, тут з'являються і ті нові риси, що характеризуватимуть наступне покоління романістів: сюжети творів уже не запозичували з міфології, легенд або попередньої літературної традиції, а брали «з життя», з індивідуального «досвіду» письменника. У творах ранніх реалістів відчутне прагнення детально зображувати побут персонажів, він виступає важливим чинником і мотивує їхні вчинки та поведінку. Автори схильні також змальовувати складне внутрішнє життя персонажів. Значною мірою на подібні настанови письменників упливала філософія сенсуалізму Д. Локка і Д. Юма, згідно з якою людина могла досягнути сутності буття за допомогою своїх почуттів. Власне уявлення про сферу індивідуальних почуттів, що формують специфічний «досвід» особистості, яка завжди є унікальною і повсякчас «новою», стимулювало появу нового героя, котрий уже наділений індивідуальними рисами характеру, втрачає символічність, що була притаманна героям класицизму та бароко. При цьому герой у ранніх реалістів помітно демократизувався і, будучи вихідцем із третього стану, вже не був об'єктом дошкульної сатири, як у комедіях класицистів XVII ст. Щоправда, на цьому етапі реалізм – досить умовне художнє явище, йому притаманна, за словами відомого англійського літературознавця І. Ватта, «епістемологічна наївність» у сприйнятті світу, психологія героїв здебільшого розкривалась у діях, а не в переживаннях, а світ як

такий ще не набув виразних ознак самостійного естетичного об'єкта для художнього зображення. Не дивно, що деякі з ранніх англійських романістів (наприклад, Д. Дефо) виявили виразне тяжіння до реалізму, але мало цікавилися внутрішніми «пружинами» поведінки людини, а їхній «інтерес до літературного характеру був мінімальний». Проте питома вага реалістичних модусів художнього мислення в європейських літературах на ранній стадії Просвітництва не набула вирішального значення в тогочасному художньому дискурсі – вони виявлялися здебільшого у порівнянні з такими явищами, як класицизм і рококо. Окрім англійської літератури, елементи просвітницького реалізму в цей час спостерігаються й у романі французького письменника А.-Ф. Прево «Історія кавалера де Грійо і Манон Леско» (1731), хоча цей твір не можна цілком «уписати» в систему раннього просвітницького реалізму, оскільки своєю тональністю і поетикою він у багатьох моментах далекий від раціоцентричного детермінізму реалістів. У 40–50-х рр. XVIII ст. в англійській літературі остаточно утверджується жанр роману, котрий відображав можливості просвітницького варіанту реалістичного мімесису. За всього сьогочасного переосмислення місця реалізму в історії світового письменства в більшості нинішніх досліджень небезпідставно наголошується на тому, що термін «реалізм» потребує нового осмислення, особливо зважаючи на те, які складні жанрові трансформації передували появі того типу роману, який можна назвати реалістичним.

Роман в англійській літературі першої половини XVIII ст. спирався на традиції епістолярного жанру, пікарески, шахрайського роману бароко, пригодницької літератури попередньої доби. У результаті його розвитку сформувалися такі жанрові різновиди просвітницької літератури, як «авантюрний роман», «роман великої дороги», фантастичний і психологічний романи. Прикметними тут були твори С. Ричардсона «Памела, або Винагороджена доброчинність» (1740–1741), «Клариса Гарлоу» (1747–1748) та «Сер Чарльз Грандсон» (1754). Написані в епістолярній формі, вони засновувалися на складній інтризі морального характеру і висвітлювали події з різних точок зору: Клариса, наприклад, розповідає «свою» історію подрузі, а Ловелас – «свою» – приятелеві Бельфорду. Цікава й позиція

автора – на відміну від ранніх просвітників, які відкрито заявляли про свою прихильність до того чи іншого героя і прямо висловлювали морально-напучувальну ідею іноді в авторських відступах, а іноді й через висловлювання позитивних героїв, Ричардсон відвів собі скромне місце «видавця» листів своїх персонажів. Власне це заклало новий тип стосунків «автор – читач»: виникало враження, що письменник дозволяє читачеві зробити самостійні висновки про зображувані події. При цьому сам письменник, який багато в чому спирався на традиції англійського пуританства, апелював до «освіченого» читача, тобто такого, для якого непохитними були морально-етичні цінності цивілізованої людини, котра «правильно» розуміє сутність християнського вчення. Це означало, що читач не був пасивним реципієнтом просвітницьких ідей. Уже не було потреби його в чомусь переконувати, щось йому доводити, тим паче накидати йому комплекс певних ідей. Він був заздалегідь приречений на «правильний» моральний вибір і повинен був «підтримувати» позицію того героя, котрий страждав через непорядність свого оточення. У парадигматичному сенсі це свідчило, що сформувалася нова система художніх цінностей. В основі вони були просвітницькими, зорієнтованими на «підготовленого» читача, який поділяв основний комплекс ідей Просвітництва, зокрема його морально-етичну сторону. Інший тогочасний англійський письменник Г. Філдинг у своїх багато в чому полемічних щодо ричардсонівських творів романах «Історія пригод Джозефа Ендруса та його товариша, містера Абрагама Абрамса» (1742) та «Історії Тома Джонса, знайди» (1749) спробував обґрунтувати складність і суперечливість характеру позитивного героя, сутність якого принципово не збігалася з його поведінкою. При цьому письменник залишався переконаним у тому, що людину, коли її поведінка засновується на незіпсованій людській природі, ніякими засобами неможливо збити з правильного морального шляху. Відтак Філдинг схилився до думки, що людські вади можна здолати, якщо спробувати відійти від життєвої метушні, відмовитися від себелюбства та егоїзму. Він спробував також обґрунтувати нову комунікативну модель просвітницького дискурсу: письменник звертається не до логічних аргументів, аби переконати читача, а до «корисного

прикладу» для того, щоб допомогти читачеві зайняти «правильну» життєву позицію. «Добра людина є живим прикладом для всіх своїх знайомих, і у вузькому колі вона набагато корисніша, ніж добра книжка», – стверджував письменник у романі «Історія пригод Джозефа Ендруса». Одне слово, Філдинг переконаний у тому, що «жива» реальність набагато значущіша за «уявну» реальність художньої літератури. Проте ця остання все ж таки залишається важливим чинником опосередкування самого життя, де риторика «художнього слова» переплітається з текстом і тими початками, що стимулювали його появу, тобто навколишньою дійсністю. Не дивно, що саме в цей час формується і нове ставлення читацької публіки до романів – вона не просто купує їх з метою згаяти час, а вбачає в читанні художніх творів можливість розвивати свої почуття, формувати «витончений смак», «відшліфовувати» власне уявлення про прекрасне. С. Ричардсона і Г. Філдинга об'єднував іще один важливий момент – вони спробували подивитися на особистість, котра опинилася в центрі життєвих обставин і конфліктів, що були наслідком буденних обставин приватного, «домашнього» життя. На сторінках їхніх творів «можна натрапити на безліч психологічних подробиць, а іноді й на таку поведінку персонажів, що виходить за межі «нормальної». Щоправда, при цьому письменники намагалися обґрунтувати тезу про те, що повернутися до «норми» можна лише за умови доброзичливого ставлення до інших людей і бездоганної поведінки. Відтак герой стверджувався не лише завдяки дії, а й через психологічне переживання і внутрішнє усвідомлення своєї поведінки, яка в перспективі мала перетворитися на осмислений акт. Важливого значення набуває нове тлумачення часу і простору: на цю рису англійського просвітницького роману свого часу звернув увагу І. Ватт, котрий наголошував на тому, що детальне зображення місця і конкретного часу події у творі було й раніше, але саме англійські романісти часів Просвітництва надали їм абсолютно нового значення. У пікарескному романі звернення до цих категорій мало в основному фрагментарний, епізодичний і спонтанний характер. Інша річ – романи С. Ричардсона, який у своєму «наративному реалізмі» (термін І. Ватта) спробував якнайдетальніше відтворити інтер'єр, і Г. Філдинга, котрий був



особливо уважний до часу і місцевості, на тлі яких відбуваються події. У цьому плані вони й започаткували той шлях реалізму, який продовжили видатні романісти XIX ст. – Ф. Стендаль та О. де Бальзак.

Г. Філдинг і С. Ричардсон у своїй творчості засвідчили важливий «зсув» художньої свідомості – вони вписали абсолютне «тепер» у систему об'єктивних координат часу, простору й історії. Це був якісно інший підхід, ніж у романах Д. Свіфта і Д. Дефо, де події розгорталися в умовно і навіть фантастично представлених обставинах, що доповнювалися «позаісторичним» часом, часто нерелевантним цим обставинам. Г. Філдинг і С. Ричардсон спробували реконструювати різні етапи духовного життя героя, змальовуючи емпіричну, побутову історію тих обставин, у яких їм довелося жити. Донедавна через ідеологічні причини розгляд художньо-естетичної своєрідності просвітницького реалізму в Україні часто супроводився штучним аналізом «ідейної сторони» твору. Складність формулювання художньо-естетичних принципів реалізму в українській літературі пов'язана не так із новими, незаангажованими підходами до визначення специфіки літературного процесу в Україні, яка лежить у площині власне теоретичній. Досі у світовому літературознавстві немає єдиної думки щодо того, чи існував просвітницький реалізм як специфічне явище «міметичного» відтворення реальності взагалі. Не знайшлося для нього місця і в «Новій Принстонівській енциклопедії поезії і поезики», як, до речі, і взагалі для реалізму, його фактично звели до натуралізму. Проте автори праць, у яких ідеться про реалізм і письменників XVIII ст., виділяють різні конститутивні ознаки цього явища. Вже згадуваний І. Ватт, приміром, родові риси цього типу реалізму визначає як «зображення життя з непривабливого боку», як «спроби відобразити все розмаїття людського досвіду», а твори реалістів для нього «не так впливають із характеру самої зображуваної реальності, як будуються на різних способах її презентації». Е. Симмонс убачає в реалізмі XVIII ст. «художній спосіб углядування в життя, за допомогою якого митець силкується збагнути його закономірності». Він виокремлює такі ознаки реалізму: «тяжіння до об'єктивності, котра іноді призводить до того, що письменник нехтує внутрішній світ

персонажа», «акцент на вчинках героїв, а не на аналізі мотивів, які спонукали до них». Водночас Д. Дейчес вважає, що реалізм виразно заявив про себе в літературі Просвітництва там, де митець «має справу з людьми, що живуть у соціальному світі, відомому самому письменникові». Підсумовуючи сказане, не можна не помітити, що дослідження реалізму XVIII ст. ґрунтуються не лише на визначенні його естетичної природи, а й на спробах виявити його онтологічну та ґносеологічну сутність. Просвітницька дискусія вже за самою своєю природою тяжіє до об'єктивності й виявляє «претензію» на логічне обґрунтування за допомогою художнього слова закономірностей реальності. Не дивно, що вона постійно прагне розширити межі знакової «презентації» світу, скеровуючи слово на ті пласти реальності, якими нехтували представники «старого» класицизму або не зацікавилися митці Бароко. Йдеться насамперед про «включеність» персонажа до певних ієрархічних стосунків з іншими представниками людської спільноти, про особливе ставлення до предметного світу, де естетичної значущості почали набувати ті деталі, на яких спинився погляд автора. Зрештою це інше ставлення до природи, в погляді на яку почав домінувати сциєнтизм. В основі цього реалізму лежить принцип причиновості, ідентичності й навіть «істинності»: художнє «дослідження» одного предмета відкривало перспективи для вивчення інших, що були поряд. Д. Чижевський слушно вказував на те, що реалізм починається там, де на зміну «метафоричному стилю» приходять «метонімія», тобто письменник, «залишаючись при об'єкті зображення, переходить від нього до сусідніх речей, до оточення (яке українські реалісти іноді називають російським словом “среда”»)). Власне подібні ґносеологічні настанови, як уже зазначалося, наявні й у філософській думці XVIII ст., тому не дивно, що локківсько-русоїстська сенсуалістична традиція була важливим елементом європейського художнього дискурсу Просвітництва. З іншого боку, не можна відкидати й того факту, що реалістичність – це одна з прикметних ознак художньої творчості взагалі. Як справедливо зазначає Д. Наливайко, «реалізм як настанова художнього мислення і як певний стильовий субстрат іманентно притаманний літературі та пов'язаний з інтенцією реалістичного, тобто зорієнтованого на

досвід сприйняття та інтерпретування дійсності». Відтак процес «номінації» дійсності в різних художніх системах і стилях потенційно виявляв здатність до «реалістичності», іноді просто на рівні спрямованості слова до світу речей, зв'язок між якими здавався об'єктивним і безумовним. Інша річ, що не завжди реальність виявлялася «готовою» до реалістичного способу відтворення. Ця проблема особливо показова, якщо звернутися до української літератури першої половини XIX ст. Перед тодішніми письменниками постало одразу кілька складних запитань: що можна вважати «українською реальністю» в умовах напівколоніального становища України? Що є критерієм художності при визначенні національно зорієнтованого художнього слова, яке претендує називатися «українським»? Чи можна взагалі встановити об'єктивний зв'язок між українським словом і реаліями побуту українського селянина? Показовими є зауваження й мовні рекомендації тогочасних українських письменників і критиків. О. Льовшин, наприклад, закликав звернути особливу увагу на регламентацію граматичних правил української мови, що, на його думку, приведе до того, що «малоросіяни у славі вчених творів своїх, можливо, змагатимуться із найосвіченішими народами Європи». Є. Гребінка акцентував «местный колорит» у повістях Г. Квітки-Основ'яненка, який, на його думку, істотно відрізнявся від уявлень про Україну в середовищі його сучасників. Та найближче до реалістичного принципу підійшов в українському письменстві Квітка-Основ'яненко, який висловив таку думку: «Нехай наші як хто зна, так своє й пише; а я так думаю, що як говоримо, так і писати треба». Не дивно, що в ситуації російсько-української двомовності письменник реалізував цю настанову практично: герої його комедій «Шельменко – волостной писарь» і «Шельменко-денщик» розмовляють одночасно двома мовами, причому стихія українського слова переважає у мові центрального персонажа Шельменка, а російськомовні персонажі виступають у творі лише тлом, яке допомагає «максимально» розкритися центральному персонажеві. Подібний «емпіричний» спосіб презентації дійсності (писати так, як «постає» перед письменником реальність, тобто «буквально», в тому числі відтворюючи і мовне середовище) був спрямований не тільки на

освоєння «нових» пластів реальності, яку було важко однозначно визначити як «українську» («малоросійську») або «російську», а й на реабілітацію українського слова, відкриття в ньому важливих естетичних начал, здатних певним чином співвідноситися з конкретною дійсністю і реаліями життя українця. Проте ситуація, що розробляється в цих комедіях, надто далека від історичних реалій тогочасних українців: не дивно, що Шельменко виглядає поодиноким фігурою серед інших героїв, його дискурс – це дискурс одинака, який спромігся заявити про себе за допомогою комічного «тексту». Історична невизначеність поняття українська реальність (тобто реальність, яку можна було б беззастережно й однозначно маркувати як українську) ускладнювала українським митцям завдання. Однак у тексті автор міг – залежно від світобачення – не виходити за межі просвітницького канону, ставлячи ті чи інші акценти. Важливим моментом у зародженні специфічних просвітницьких модусів реалістичності в українській літературі початку XIX ст. було й те, що тогочасний художній дискурс позначався не тільки описовістю, дескриптивністю, а й прескриптивністю, тобто моралізаторськи-повчальним тоном. Відтак у центрі опинилися ті моделі нарації, які не просто відтворювали певні конфлікти людського світу, а й представляли в художньому слові «повчання». Власне це й зумовило значною мірою «порубіжність», амальгамність тогочасного реалізму, який легко абсорбував художні настанови класицистичного світогляду чи світогляду, що був притаманний моралізаторським творам сентименталізму. Ця література в переважній більшості нагадує своєрідний «полігон» для апробації моральних імперативів та сентенцій. Не дивно, що Г. Квітка-Основ'яненко у своїх повістях шукав безпосереднього контакту з читачем, звертаючись до нього в розлогіх відступах із певними повчальними «ідеями». Це надало його творам рис просвітницької публіцистичності («Добре роби, добре й буде», «Сердешна Оксана», «Мертвецький Великдень», «Щира любов»). Письменник був переконаний у тому, що запропонована ним морально-етична програма буде втілена в реальному житті, відтак слово стане важливим формантом реальності – ілюзія, яку поділяла більшість європейських просвітників, що тяжіли до реалізму. Природно, настанова «прорватися» до реальності

стимулювала розробку принципів вірогідності, «адекватності» зображення: читач мав повірити в ті події, що розгортаються в нього на очах. Цей останній момент передбачав появу певної «формульності» – існує література «наша», яка може бути сприйнята правильно «справжніми» українцями («земляками», за словами Є. Гребінки). Причому сприйняти її слід без будь-яких вагань, суперечок і полемік між «своїми». Закидати їй недостатній рівень художності, оригінальності, новаторства, піддавати сумніву її здатність порушувати «серйозні» теми можуть лише «чужі», ті, хто помилково вважає, що «на малороссийском языке можна писать только одно комическое». Інша особливість українського просвітницького реалізму полягала у слабкому критичному началі. Тогочасне українське письменство не сприймало критично державу, її репресивні інститути. Прикметно, що у творах таких письменників, як Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, І. Котляревський критично оцінювалася не реальність як така, а людські характери. При цьому вади розумілися досить схематично: все, що виходило за межі простонародностичної педагогіки, відкидалося як «аморальне». Такий тип реалізму був спрямований на утвердження постулатів «наївного оптимізму» простого селянина, який не тільки був неготовий протестувати проти різних форм соціальної несправедливості, а й узагалі не усвідомлював соціальності як константи людського життя. Його «оптимізм», проте, полягав у вірі в можливість морального «перевиховання» суспільства, тобто зберігалася ідея Просвітництва про внесення певних «коректив» безпосередньо в життя людської спільноти. Іноді простонародні моральні настанови суперечили просвітницькому уявленню про потребу співчувати кожній людині, що має природні, щирі почуття. У повісті Г. Квіткі-Основ'яненка «Сердешна Оксана» маємо справу з ситуацією, коли героїня, щиро і самовіддано закохавшись, не дістає моральної підтримки у своїх односельців через те, що є коханкою «копитана». Імперативність народницького світогляду принципово не сприймає індивідуалістичного «бунту», коли героїня починає обстоювати власну мораль, що впливає з її бажання бути щасливою в коханні до шлюбу. Інакше кажучи, в такому типі реалізму ще немає тенденції до «емансипації»

особистості. Ця остання ще перебуває в силовому полі приписів корпоративної моралі. Прикметно, що й сам Квітка-Основ'яненко приймає патріархально-селянський погляд на стосунки чоловіка і жінки, де немає місця для вільного виявлення інтимних почуттів. Не можна не погодитися з думкою С. Павличко, яка зазначала, що для «Квітки тілесна любов – це гріх, розпуста, бісівська напасть, кращі (ідеальні) люди з народу до неї не вдаються». Отже, свідомість письменника збігається зі свідомістю народною, а це зумовлює і специфіку художнього дискурсу – він зорієнтований на уніфікацію тексту, в якому на першому місці опиняється орієнтація на простонародну мову. Власне це й визначало важливий художньо-естетичний регістр українського просвітницького реалізму, який полягав у пошуках слова, здатного передати народну автентіку. Саме цю настанову намагалися реалізувати І. Котляревський, Є. Гребінка, Г. Квітка-Основ'яненко, ту настанову, яка, до речі, зберегла своє значення і в романтизмі. У результаті в українській літературі почали формуватися два важливих художньо-естетичних постулати: по-перше, поступово утверджувалось уявлення про те, що наслідування народної мови є запорукою «правильної», «нашої», національної літератури; по-друге, важливим в історії українського реалізму (зокрема й для його подальшого розвитку, пов'язаного з творчістю І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, І. Карпенка-Карого, М. Старицького) виявився той момент, що письменник був переконаний у «надійності» словесного відображення реальності. Реалістичний тип нарації починав будуватися на перетині художнього тексту і тих начал (власне реальності), яка має визначати, «уможливлювати» текст. Індивідуалізація художнього образу в цьому реалізмі була мінімальною. Специфіка творення персонажа іноді нагадувала процес механічного перенесення персонажа з фольклорного твору до художнього. Природно, що це ще далеко не та характерна для зрілого реалізму «конкретна, з плоті та крові, індивідуальність, яка з'являється з глибин історичної, суспільної, біологічної ситуації, що пов'язана і змінюється разом з нею». Вже М. Костомаров указував на слабку індивідуальну окресленість образів у прозі Г. Квітки-Основ'яненка. Він навіть закидав, що характер Василя у повісті «Маруся» «не ясен и даже

неестествен». Часто герої творів Г. Квітки мають схематичний, а не індивідуальний характер, вони є носіями психологічних рис. Наприклад, Кузьма Трохимович («Салдацький патрет») і Шельменко («Шельменко-денщик») нагадують героїв простонародного анекдоту; Маруся і Василь – ліричних героїв сентиментальних народних пісень («Маруся»). Окремо треба сказати про проблему «середовища». Наприклад, події в повістях Г. Квітки-Основ'яненка мають здебільшого «замкнений», локальний характер, персонажі належать до конкретного простору й часу – села, де інша реальність (скажімо, міська) сприймається як щось далеке, малозрозуміле і чужорідне. Івга Макуха в «Козир-дівці» так передає своє враження від міста: «Як у лісі ходжу; аж сумно було! Народу на базарі – не протовпишся, а нема ж тобі нікогісінько знакового! Ніхто тобі не кланяється, ніхто ні об чим не питає... Блукаю як та сирота». Її внутрішній світ нероздільно пов'язаний із тим середовищем, яке вона була вимушена покинути в пошуках «справедливості» для несправедливо покараного Левка. Відтак саме середовище стає важливим формантом емоційно-психічної ідентичності героя, котрий відчуває себе нормально лише тоді, коли перебуває в добре відомому, раніше «освоєному» світі. Просвітницька позиція письменника не може бути гарантом і запорукою того, що його творчість беззастережно належить до просвітницького реалізму. Емпіризм освоєння дійсності й тяжіння до побутовізму свідчать про недостатню розробленість художніх «механізмів» проникнення в сутність зображуваного. Не дивно, що в Україні в першій половині XIX ст. не сформувався відповідний теоретичний дискурс, у якому б дістали підтвердження провідні настанови реалістичної естетики. Цей реалізм витворювався значною мірою спонтанно як вияв такої «реалістичності» художнього дискурсу в межах амальгамної парадигми, яка поступово відкривала в собі здатність «відчути» емпіричну реальність і впритул «наблизитися» до неї за допомогою художнього слова. Не останню роль тут відігравала сенсуалістична спрямованість тогочасної російськомовної критичної думки, що постала, як було показано, під потужним впливом англійської. Вона стимулювала шукання «смислів» не в абстрактних категоріях «прекрасного» (класицизм), а

безпосередньо в самій дійсності. Просвітницький реалізм в українській літературі у підсумку сформував постулат про наративний, оповідний характер людської свідомості, що відкривало важливі перспективи для розвитку прозових жанрів; спрямовувало просвітницьку рефлексію на обсервацію реальності з урахуванням її «позитивних» і «негативних» сторін у їхній єдності, складному і діалектичному протистоянні, а не як полярних начал, як це було в класицизмі або в сентименталізмі; закладало основи можливого пояснення вчинків особистості тим «середовищем», до якого вона належала. Особливий характер тогочасного українського просвітницького реалізму давав змогу йому повсякчас перебувати в динамічній ситуації «переходу» до класицизму або сентименталізму залежно від авторської настанови.

*Лімборський І. Просвітницький реалізм в українській літературі / Ігор Лімборський // Дивослово. – 2012. – № 8. – С. 46–51.*

### **Ростислав Чопик Квітка-І-Оснoв'яненко**

«Часто мені приходить на думку: чого б то чоловікові так дуже пристращатись на сім світі до чого-небудь, не то щоб до якої речі, а то хоч би і до наймиліших людей: жінки, діточок, щирих приятелів і других? От зберуться діти на вулицю грати та будуть промеж ними шалісливі, та усе б то їм, замість іграшки, битись та лаятись, а меж ними буде дитина плохенька, смирна, покірна і що усяк її може зобідити. Адже правда, що батько тієї дитини, щоб вона не перейняла худа від своєвольників, жалкуючи об ній, кликне з вулиці до себе і, щоб воно за товариством не скучало, посадить біля себе, та й приголубить, і поніжить, і чого воно забажа, усього їй дасть. Пожалуй, хлопці, що на вулиці zostались, не знаючи, яке добро тій дитині у батька, будуть жалкувати, що узят від них товариш. Дарма, нехай жалкують, а йому у отця дуже-дуже добре! От так і небесний наш отець з нами робить: бережить нас від усякої біди і береть нас прямисінько до



себе, де є таке добро, таке добро... що ні розказати, ні здумати не можна!».

Мало хто із читачів Квітчиної «Марусі» надає великого значення щойно цитованим вступним авторським роздумам. Ті дві сторінки сприймаються радше як ритуал, щось на кшталт священницького казання в час похорону, і забуваються майже одразу після прочитання. Натомість пам'ятаються сльози над нещасною долею дівчини та її бідного судженого, котрого серце не дозволяє судити за те, що «од суєти не збавивсь» (як наслідок – умер від кохання), цілковито проігнорувавши засторогу не «пристращатись на сім світі до чого-небудь». І так само ніяк не виходить, услід за авторською настановою, розцінити як зразкову поведінку Наума Дрота, «що не вдався в тугу» після смерті єдиної доньки.

Смерті, до котрої призвела далекі не лише тогочасна відсутність пеніциліну чи наявність жорстоких соціальних умов, а насамперед – його ж таки, батькова, «мудрість». «Таточку, голубчику, соколику, лебедіку! Матінко моя ріднесенька! Утітко моя, перепілочко, голубочко! Не погубляйте свого дитяти; дайте мені, бідненькій, ще на світі пожити! Хоч один годочок дайте мені з Василечком прожити, щоб і я знала, що то за радість на світі!...». Це ж крик ягняти, уготованого на заклання! Але батько, не «пристращаючись», твердить власний параграф: «А знаєш ти, голову, що батько лучче бачить твоє щастя, чим ти? Ти молода, дурна! Лягай же, дівко, спати; завтра будеш старіша, чим сьогодні, а від того і умніша». Ні, не батько, а лише «молода, дурна» донька справді бачила розв'язку такого розвитку дії: «На кладовищі мене покидаєш, на кладовищі мене і знайдеш!» – випереджаючи застуду, не зважаючи на «рятівного» найомщика... Не пізнає вона, що то за радість на світі, бо «мудрий життєвим досвідом Наум Дрот» не вважає соціальний дискомфорт, якого б зазнала Маруся, ставши солдаткою, значно легшим за дискомфорт душевний, котрого вона могла просто не пережити, розлучившись з Василем. Шок від усвідомлення вже самої ймовірності втрати був таким сильним, що навіть пізніша батькова згода не полікувала його наслідків.

«Сентименталізм» – це не просто особлива чуттєвість; це чуттєвість, що стає несумісна з життям. Внутрішня логіка

основної частини тексту, замість параболічно ілюструвати-підтверджувати деклароване вступом, заходить із ним у конфлікт. Патріархальна світоглядна засада обивателя Григорія Квітки суперечить творчим інтенціям його «паперового» двійника – «сентименталіста» Грицька Основ'яненка. Наскільки першому важить заспокоїти, утішити читача, настільки другому – «пристращати», зворушувати, аби таке було, «що хоч не хочеш, а заколупне тебе за душу, а де й серденько защемить», «таке, що, читаючи, слізюньки тільки кап, кап, кап!». Отже, останнє слово в тій суперечці виявляється за Основ'яненком, котрий апелював до серця. Люди плакали, не зважаючи на вступні застороги Квітки з усіма його апеляціями до «чистого» розуму. Як відомо, «Маруся» була наслідком ще однієї, уже «зовнішньої», суперечки: Григорія Федоровича з Петром Петровичем (Гулаком-Артемовським) – «одним неверующим», якому здавалось, «что на нашем наречии нельзя написать ничего серьезного, нежного, а только лишь грубое, ругательное, кощунное», і котрому опонент таки «доказал, что от малороссийского языка можно растрогаться».

«Разрешение спора» сталося на початку 1830-их років і понині, услід за листовними свідченнями Квітки-Основ'яненка та його вдови Ганни Григорівни, хрестоматійно зводиться до суто лінгвістичного аспекту – доведення багатих виражальних можливостей українського слова. Після «Марусі» «теорема» перетворилася на аксіому, та залишився аспект змістовий (афірмативний), досі належно не коментований і не «доведений». Адже полеміка, унаслідок якої відбулися основини нової української прози, стосувалася не лише мови, а глибинних світоглядно-екзистенційних засад, і розпочалася задовго до того, як Маруся осягла своє повноліття. Маю на увазі Гулакову «писульку до Грицька Прокази» – поетичну алегорію «Справжня Добрість» (1817), адресовану Григорієві Квітці.

Хто Добрість, Грицьку, нам намалював плаксиву,  
Понуру, мов чернець турецький, і сопливу,  
Той бісів син, коли не москаля підвіз,  
Той Добрості не зна, не бачив і не чує,  
Не пензлем той її, але квачем малює,  
Той Добрість обікрав. Не любить Добрість сліз;  
Вона на всіх глядить так гарно й веселенько,

Як дівка, од свого ідучи панотця  
До церкви – до вінця,  
Глядить на парубка, мов ясочка, пильненько..

І далі – п'ять сторінок аргументів на користь  
«веселенького» статусу «справжньої Добрості» як  
єдиноприйнятного; аргументів, найголовнішим із котрих постає  
такий:

Бо серце їй, що тьох, знай шепче, що той є,  
Хто за терпіннячко спасіннячко дає.  
Зна Добрість, що який Бог змочить їй свитинку,  
Той висушить з неї останню капелинку,  
Що Бог не мачуха: хоч трошки й поскубе,  
Та вп'ять пожалує, пригорне до себе.

Хіба можна тут не згадати вступ до «Марусі»? Як, звичайно  
ж, і її основну частину, де «бісів син» Грицько Основ'яненко таки  
вирішив «намалювати» оту Добрість «плаксивою», змусив її  
«полюбити сльози», «хоч не хочеш» пустивши повз вуха  
напучування і «божої дитини» Григорія Квітки, і свого давнього  
опонента П. Гулака-Артемовського. Мабуть, ще тоді, 1817 року,  
Грицько Проказа виявляв нахил до «сентиментів», раз бадьорий  
Гулак філософує на цю тему спеціально для нього. Він нагадує  
потенційному Основ'яненкові про уроки «справжньої Добрості»,  
які сам опановував у Квітчиній школі:

Послухай, Грицьку, лиш! Чи це тобі втямки,  
Як зійдуться, було, до тебе парубки,  
А ти, було, й звелиш граматку їм читати  
Та й об якимсь, було, почнеш читать Сократі –  
Так гарно, що, було, аж сумно всидіть в хаті!  
Нехай над ним сира земля пером лежить!  
Дивіться, хлопці, лиш, – казав ти нам, – глядіть,  
Як Добрість на світі живе і умирає.  
Як, не злякавшись, кайдани надіває!  
З якою радістю держить в руці мишак  
І кухличок коли б, скривившись, випиває,  
До Бога рученьки невинні простягає!..

І Сократ, і «вірний Довгорука», приклад якого наступний, не  
бояться смерті, ба навіть тішаться, що трапилася нагода кинути їй  
виклик, бо цілковито переконані у своїй правоті, праведності,

справжності – Добрості. І загалом, упродовж алегорії, коли мова заходить про смерть, Гулаків пафос явно «зашкалює», вносячи «веселенькі» бурлескні конотації навіть туди, де їм аж ніяк не місце:

Так Добрість квапиться із світу в домовину,  
Терпить нудгу й біду, пропасницю й гостець,  
І так попа він жеде в останню годину,  
Як на Великдень всі червоних ждуть яєць.

Гулак був молодим, повним сили, ще не розтратив на кар'єрних поприщах та в гулятиках свою козацьку натуру. Йому вдалося переконати «чулого» Квітку, тимчасово стримати від «переступу» в іпостась, що згодом виявиться для того знаковою, основною. Та й не лише це. Духовний клімат доби вселяв надії (видання «Украинского вестника», чутки про можливе скасування кріпацтва, пов'язані з т.зв. варшавською промовою Олександра І 1818 року тощо), був сприятливим для зерна, засіяного Скородою, а тепер от пророслого під пером Котляревського.

Прем'єра «Наталки Полтавки» відбулася 1819 року, тобто синхронно з Гулаковими «писульками» й «супліками» до Грицька Прокази (1817), Грицька Квітки (1818), або ж «до того, котрий що Божого місяця «Українського гінця» («Украинский вестник») по всіх усядах розсилає» (1819).

Не треба особливої спостережливості, аби зауважити, що чільна ідея п'єси «не змовляючись» кореспондує з ідеєю «справжньої Добрості»: від аж тавтологічного надуживання в лексиці («добрий Петро», «з добрим серцем» Наталка, що зуміли «заслужить прозвище добрих полтавців» – тих, які «коли діло піде, щоб добро зробити, то один перед другим хватаються») до фінального хору, де «полтавці добрі скачуть», «начинають веселиться», «осушивши сльози», полишивши прерогативу на них «одним злим». Бог «з'єднаєть чудом» і «благословить своєю благодією» людей, що не злякалися бути справді добрими перед лицем випробувань і цим навіть у возному, котрий «недобре замишляв», зуміли детонувати «справжню Добрість», пробудити пам'ять про те, що й він «от рожденья моего расположен к добрим ділам» і спонукати до доброї справи.

Так от, сумувати, лити сльози, з погляду цього світовідчуття, – то не вірити в мудрість Божого промислу,

сумніватися, ладувати душу на хвилю «одних злих» (пригадаймо, як Скворода виганяв «біса, званого смутком, тугою та нудьгою»). По Різдві нового українського слова, відсвяткованого з бароковою пишнотою за І. Котляревського, наче виконуючи його гетьманський наказ із фіналу тріумфальної п'єси, «начинають веселитися» довгі «масниці», що їх ми традиційно йменуємо «котляревщиною».

П. Гулак-Артемівський як найталановитіший її представник (не беручи до уваги, звісно, М. Гоголя), беззастережний апологет попередника («Уже нема його й на світі нічого кращого, як царство небесне!) Еней в нашій одежі...» стає для Г. Квітки своєрідним індикатором на вияв тону українського духу. І не дивно.

Тодішні твори поета вирізняються здоровим гумором, соціальною гостротою (чого варта хоча б знаменита байка «Пан та Собака»). Удаючись до переспівів чи Красіцького, чи «Гараська», поет іще не «передозовує» бурлеском; молоде вино виграє, не рвучи старих міхів; «веселенька» форма орнаментує «вічні» монументальні істини, зодягаючи їх в українські строї, та без того глуму над ними, який став проявлятися наприкінці 1820-их – на початку 1830-их років.

Квітка читає Гулакові послання «До Пархома» (1827), «Оди Горація» (1832) і йому стає зрозуміло, що «масниці» затяглися... Громада загулялася, забувши, що після свят надходить час Великого посту... «Чи будеш жить, чи вмереш, Пархоме, не журись!.. Журись об тім, чи є горілка!...». Якись глибші морально-етичні й онтологічні мотивації відтепер не потрібні. Санкцію на життя без сліз дає не відповідність вимогам «справжньої Добрості», а повна чарка, побутове епікурейство. Однак сеанси бадьоріння («Воно минеться все, козаче, не журись! Кинь лихом об землю! Якого ката слиниш?») змінює «похмільний» синдром, коли невблаганне наближення старості й смерті вже не асоціюється з нетерплячим очікуванням червоних великодніх яєць, а вганяє поета в депресію, сумірну за «градусом» і з його молодечею екзальтацією, і з актуальним бажанням утопити в чарці своє тотальне зневір'я, спустошеність, вигаслість почуттів:

«От старість... Схаменись! а ти собі байду же! Ось-ось скандзюбить в сук, хоч напраめць як стій. Та вже як яровав, мов

огир, наш Андрій, Та й той подався дуже! А там, козаче, зирк! Не ждеш її відтіль, – кирпата свашка гульк у хату! «Добридень, – скаже, – хліб та сіль! Здоровенькі були з весіллям, свату!...».

Ці та інші дотепні «кавалки» могли б залишитися чимось не більшим од приватного хобі, «альбомного» свідчення того, як декан, а в майбутньому ректор Харківського університету, наодинці зі собою й найближчими друзями (адресатами його віршувань), задовольняє власну «сверблячку» до писання, рятується од «кризи середнього віку» чи ще там що...

Та найближчим приятелям були добре відомі реальні виміри Гулакового песимізму, котрого поза віршами він не маскував «веселенькою» стилістикою, але ширив прямим текстом, засягаючи в царини аж ніяк не тільки свого особистого життя-буття. І стосувався цей песимізм, знову ж, не лише міметичних потенцій рідного слова, які «один неверующий», сперечаючись із Г. Квіткою, обмежував рамцями бурлескного формату. Ішлося про саму мову і про долю її носіїв, про їхнє «бути чи не бути?» – питання, для тодішнього Гулака, уже, на жаль, хіба риторичне: «Мысль, что, может быть, близко уже время, когда не только признаки малороссийских обычаев и старины будут изглажены навеки, но и самый язык сольется в огромный поток величественного, владычествующего великороссийского слова, и не оставит, быть может, по себе ниже темных следов своего существования, наводит на меня такую хандру, что иногда приходят минуты, в которые я решился бы отказаться от обольстительных надежд моего тесного честолюбия и удалился в мирную кушчу простодушного полянина – ловить последние звуки с каждым днем умирающего родного языка».

Зберігати мажорну тональність у творчості за настільки мінорного настрою в житті – не що інше, як блазнювання. Бурлескна невідповідність форми і змісту перейшла межу «фолу», прирікаючи поета пародіювати власну «ностальгію за справжнім». Григорій Квітка відчуває, що настав час «випускати» Грицька Основ'яненка. Аби показати, «что от малороссийского языка можно растрогаться», необхідно знайти трагічну життєву колізію, а точніше – обрати з огрому реальних «трогательных происшествий» саме те, що найбільше зворушить українського читача, торкне найсокровенніші струни серця. Шукати довго не

доводиться: єдиний, «перевірений» успіхом, український сюжет про щастя *ab definitio*, сюжет, який вивершує колективна «веселість серця» (за Г. Сковородою) – «Наталка Полтавка». Відповідно, твір, запрограмований на сльози, стає її антитезою, песимістичною версією розвитку тієї самої ситуації. Петро каже: «...Прощай! Шануй матір нашу, люби свого судженого, а за мене одправ панахиду». Наталка відповідає: «...І моїй житні кінець недалеко...».

У Котляревського далі був *happy end* – Основ'яненкові герої виконують невеселу «обіцянку». Те, чого так жахались, у що не хотіли вірити Петро й Наталка, усією своєю вагою впало на плечі Марусі та Василя... Основ'яненко – істота суто чуттєва. Він «нежно, трогательно», залучаючи багатющі ресурси рідного слова, описує наслідки. За причини не дбає, йому досить лише зворушувати, і в цьому сенсі «смерть красуні» (за Е. По) – тема для сентименталіста вдячна й самодостатня, бо «спрацьовує» й без особливих пояснень. Повість має великий успіх і завдячує ним перу Основ'яненка. Натомість Квітка, усвідомивши, що в «Марусі» його роль вторинна, а то й маргінальна, жадає пільги. Він звертається до сюжетів, де воля Божа не дисонує з «людським» почуттям справедливості, а всією своєю силою скріплює його. «Як на небі, так і на землі»: віддячує добром за добро («Добре роби – добре і буде», «Божі діти»), допомагає захистити правду («Козир-дівка»), милує і прощає необачні гріхи («Сердешна Оксана»), а коли все ж трапляється непоправне («Панна сотниковна», «Перекотиполь»), то не може статися так, аби «злодей не миновал должника».

Ці сюжети полишають враження розумно влаштованого, по-батьківськи контрольованого згори світу, що ним Бог опікується й безпосередньо («Він наш отець, він зна, що кому і у якое урем'я послать»), і наділяючи власними повноваженнями представників усієї патріархальної вертикалі: царя-«батьошку» («І усе ж то наш милосердний цар об усіх убивається і жалкує, як отець діточок своїх»), «бачечка» губернатора («Ви мені і батько, і отець, і благодітель!»), «батьошку»-попа («Адже ж і піп панотець не велить...») – еталонний критерій), і, звичайно ж, родинного батька, чиє слово – Закон, як і слово Отця небесного.

«Випадок» Марусі в цьому ряду виявляється прикритим винятком, що аж ніяк не потверджує «правила». Адже згадані щойно твори вкладаються в парадигму звичайної просвітницької «назидательности»: роби добре – добре буде. Так батьки вчать дітей, прищеплюючи їм ідеальну матрицю й водночас недоговорюючи про її реальні спотворення (бо коли підروуть, то самі зрозуміють); про те, що життя не завше віддячує добром за добро, пропонуючи наївній свідомості парадоксальну логіку «театру абсурду»: що ліпше – то гірше... Марусина доля ілюструє власне цю «логіку», цю алогічність, і зовсім не переконує читача у справедливості рішення Того, Котрий «зна, що кому і у якое урем'я послать». Адже не «урем'я» було героїні вмирати, ой, не «урем'я»...

Квітка відчуває цю невідповідність і те, що його аргументи «не тримаються купи». Виходячи зі вступних міркувань, Маруся виявляється отією «божою дитиною», яку Батько за її «справжню Добрість» передчасно покликав до себе. Уже Василь не належить до цієї категорії, бо «письменний, не стерпів» і «вдався в тугу». Але ж Маруся вчинила це першою! Вона саме тому й пішла із життя, що «так дуже» «пристрастилась» до наймилішої людини, потягнувши і її за собою в могилу! Отже, якщо проблема у пристрасті, то корінь проблеми... у Марусі; і, якщо Квітці дійсно важить відстояти свою рацію, то він повинен знайти сюжет, у котрому «Маруся» не піддалася би пристрасті аж настільки, не вдалася у смертельну тугу, а заблокувала її в собі. Письменникові, що остерігається художньої деформації, вигадки; дорожить тим, що його героїні «писаны с натуры, без всякой прикрасы и оттушевки», цей сюжет приносять просто додому – і власне ті, хто оплакав допіру нещасливу Марусину долю, його читачі. «...Видя своих Марусь, читаемых нашими добрыми земляками за прилавками при продаже перцу, табаку и проч., читаемых по хатам, в кругу семейства в городе и в селениях, имев депутацию с благодарностью, что пишу п о - н а ш е м у (и тут же сообщены мне сведения о Галочке, единственно с тем, чтобы сделать их известными), я рассудил написать для этого класса что-нибудь назидательное».

Як відомо, то була повість «Щира любов». Її героїня, «рятуючи» свого коханого, дворянина Семена Івановича («щоб



[йому] світу собою не зав'язати, щоб не соромити [його] собою», бо ж «заїдять люди, як дізнаються, що [в нього] жінка з мужичого роду») ... одружилася з нелюбом («звінчалася аби з яким батраком»). Розлуку обоє пережили вкрай тяжко (вона шість тижнів лежала в гарячці, він шукав собі смерті на турецькій війні), однак – пережили, після чого, кожне у вдалому (як уважали самі) шлюбі із представником свого суспільного стану, були задоволені «мудрим» рішенням Галочки. Минуле кохання шанували, однак значно більше вони шанували ту «щиру любов», у якої «нема своєї волі, свого хотіння, свого щастя», бо «живеть для другого».

Так виглядала кінцівка першої редакції повісті. Квітка був задоволений і спершу не зрозумів, чому П. Плетньову вона не сподобалась. А потім погодився. «Ваши замечания справедливы: заключение неправдоподобно, недостойно чувств ее, неестественно. И вот другой, подлинный конец . Тот не будет отвечать заглавию, как-то унижает чувство ее, неприличен, не достоин ее, показывает деревенскую бабу, все истребившую из души; как увидела себя хазяйкою, матерью, все забыла. Пересташь любить ее, принимать в ней участие, в другой раз не захочешь читать ее».

У другій редакції Галочка помирає, переконавшись у марності людських спроб «наказати серцю» («Себе не змогла, не здужала зберегти... Я старалась... не змогла... я чоловік!»). І в Семена Івановича невідь-яка перспектива. «... Вдарив себе рукою по голові і вибіг з хати. Тільки вони його і бачили, і нічого не чули про нього ніколи...».

Певно, пропав сердешний десь по світах, як Василь, «од суєти не збавивсь»... Саме ця редакція стала «канонічною». У ній Квітка і Основ'яненко з'ясували давні стосунки, досягнувши (як їм здавалося) межі компромісу.

Основ'яненко, замість «деревенской бабы, все истребившей из души», повертав собі «нежную, трогательную» «сентиментальну» героїню – Квітка виходив із тіні, здобував голос, адже, на відміну від Марусі, Галочка доклала всіх можливих «старань», аби поважити авторову «назидательность», ба навіть функцію батька взяла на себе, сама ініціювавши розлуку, не чекаючи, доки той вичитає у Святому Письмі, що

«святим мужам повелівалося брати жон усе з свого роду, а не з чужого якого-небудь. І якби се не було од Бога, для порядку на світі, давно б воно перевелось: давно б Бог, гордим противний, давно б стрибив і скоренив панство. Сеє усе бачачи, як мені піти против закону і порядку, від Бога даного, і у ваш рід благородний віддати свою дитину, рожену од простоти і мужицтва?».

Скрупульозно вивчаючи Старий Заповіт, він, щоправда, «забув» про Новий, за яким усі перед Богом рівні, усі браття й сестри во Христі, котрий закликав покинути все й піти за ним. Однак Галочка і про це не забула. Вона й тут зуміла проявити максимальну «щирість», виправдати котру не можна жодними «добрими намірами». Можна хіба діагностувати. «Як же Галочка була тоді по дев'ятому годочку і видно було, що дитина буде добрая, то він і придумав її віддати у наученіє до черниць, у Хорошевський монастир. Там-то вона і була до взросту, і навчилась там усьому доброму».

Відомо, що черниці – «наречені Христові». Любов до Нього (агапе) взується на Його жертвну любов. Галочка була ретельною ученицею. Монастирську науку вона спроектувала на стосунки з коханим, постановивши «розіп'ясти» себе за нього. Перед смертю вона переконана, що «сполнила самий святіший закон Його: душу свою положила за мого друга, щоб відвернути від нього горе!...».

Їй не турбує те, що сам друг тому не рад, що привіз «письма і від брата, і від дядюшки», які не заперечують проти його шлюбу з «мужичкою». Їй потрібно «помиритись з Богом милосердним», поклавши життя на вівтар «щирої любові». В одній із новел В. Симоненка дівчина ладна покинути хлопця з причини, довідавшись про яку, Галочка, мабуть, перевернулась би у труні. «– Ти не хотів бути щасливим зі мною, ти просто хотів ошчасливити мене. – Вона раптом заплакала і ледве втрималась, щоб не припасти йому до грудей. – Я теж хочу бодай одну людину зробити щасливою...».

За роки викладання я безліч разів цікавився у студентів і студенток, чи погодилися б вони прийняти від своїх коханих жертву на взір Галочкиної? Ви знаєте їхню відповідь. Жодного винятку. Навіть в особі заочниць-черниць, усміхнених ніяково. Якби йшлося про жертву задля любові – дарма, чи агапе, чи філії,

чи сторге, чи «навіть» еросу – ніхто б, зрозуміло, не дозволив собі ані тіні скепсису.

Однак Галочка померла задля чогось «важливішого», «вищого»... У цитованому допіру листі до П. Плетньова Г. Квітка тлумачить, у чім полягає оте «что-нибудь назидательное», котре він через повість хотів ознаймити своїм землякам: «Сколько можно ближе к их понятиям изложить историю создания мира, искупление человека, необходимость уклоняться от греха как вредного и собственно для нас, обязанности их к государю, закону, властям, семейству и проч.». Важко уявити, що молода дівчина добровільно постановила радше вмерти, ніж надати перевагу коханню над усіма отими «необходимостями» и «обязанностями».

Та й уявляти немає сенсу – реальна Галочка, про яку письменникові оповіла депутація читачів, залишилася живою, і жила впродовж першої редакції, і не могла померти, бо сенс її безкровної жертви вимірювався категоріями обивательського комфорту, а не подвигу задля ідеї. Подвигом було би якраз життя в парі з коханим, не зважаючи на пересуди «сусідів близьких» і «добрі наміри» немудрих батьків.

Отже, обираються «сухарі з водою, аби, серце, із тобою». Але то вже прерогатива романтиків, готових на все в боротьбі за права свого серця (згадаймо Назара і Галю, повсталих проти «старого дурня» Хоми Кичатого в Шевченковім «Назарі Стодолі»), а чи новоромантиків (згадаймо Лесину «Одержиму», де Міріам не приймає навіть Христової жертви, якщо та жертва одностороння й не дає їй права у відповідь «віддати за друга душу»).

Згадаймо й те, що саме ця незгода, ця духовна засада детонувала всю подальшу Лесину драматургію, а не та, що в «Блакитній троянді» – «Щирій любові» по-декадентськи). «Сентиментальна» ж героїня опиняється в коридорі поміж «давньою» свідомістю та «новою» чуттєвістю. Вона вже любить усією душею, однак іще не розуміє того, що слід захищати цю любов, а не щось, «вище» за неї. Вона мусить померти – інакше з образу «нежного, трогательного» перетвориться на загрубілу і збайдужілу «деревенскую бабу, все истребившую из души».

Квітка це усвідомлює, тому не боронить Основ'яненкові поховати й Галочку.

Та водночас він не хоче (не може? не вміє?) відмовлятися од «стовпових» світоглядних засад, що велять «назидать» землякам про «обязанности их к государю, закону, властям, семейству и проч.»... Отож замість компромісу розуму і серця Квітка і Основ'яненко досягають хіба того, що предметно, «параболічно» демонструють цілковиту їх антагоністичність (звісна річ, у власному виконанні). І не лише тоді, коли йшлося про сльози. «И я буду утешен, найдя суд, а не безусловное снисхождение. С такою надеждою на благорасположенность Вашу прилагаю «Конотопскую ведьму», нелепую по содержанию своему, но все это основано на р а с с к а з е с т а р о ж и л о в. Топление (мнимых) ведьм при засухе не только бывалое, со всеми горестными последствиями, но, к удивлению и даже ужасу, возобновленное помещицею соседней губернии». Квітка знову виходить з апіорної тези, із прагнення розвінчати й висміяти забобонність своїх земляків, «славних прадідів великих правнуків поганих».

Таким постає непорадний Микита Забрьоха – представник «чесного і важного роду», син Уласа Забрьохи. Шануючи заслуги батька, козаки обрали сотником його нащадка. У розповіді про деградацію Микити Уласовича потоплення відьом позувало на кульмінаційний момент. Адже замість іти в похід, цей тип «к удивлению и даже ужасу» вдається до дій, несумісних зі здоровим глуздом.

«Відьми» тонуть одна за одною, потверджуючи «мнимість» віри в їх існування... Якби, перетопивши всіх, письменник поставив крапку, завдання було би виконане: читач отримав би дошкульну сатиру на рецидиви середньовіччя в наш «просвещенный век». Могло вийти щось на зразок фейлетону з передбачуваною кінцівкою і прісною мораллю. Та втручається Основ'яненко: одна «мнимая»... не тоне! Більше того: за її, відьминим, повелінням відбувається весь дальший перебіг повісті.

Мізансцена з потопленням перетворюється на експозицію, а впродовж основної частини Основ'яненко переконує читача в

реальності відьми – її вмінні чарувати, гіпнотизувати, закохувати-розкохувати.

Отже, не дивно, що Забрьоха, замість військової служби, зайнявся полюванням на відьом. Хіба та, котрій під силу літати й хазяйнувати в душах, не здатна поховати хмари в горщик, призвівши до посухи? Створюється враження, що тоді, біля ставка, відьма пустила наслання не тільки на конотопців, а й на самого Квітку, змусивши його забути про стартовий намір. Автор спохопивсь аж тоді, коли повість було завершено, і дописав «Закінченіє»: мовляв, відьмина сила – то ненадовго (Олена скаче у гречку з писарчуком; Халявський водить її вулицями Конотопа з попідбиваними очима, після чого втрачає сотництво; Семеновна помирає «собакою» смертю). Та ба: мало хто пам'ятає про те «Закінченіє».

В останньому кадрі на незабудь – щасливо «возз'єднані» хорунжівна та її суджений і Забрьоха з рудою Солохою – як свідчення її всемогутності Відьми...

Здавалось би, нема простішого, аніж узяти цю повість, «нелепую по содержанию своему», та й учинити їй автодафе на повільнім вогні... Проте шкода нищити, ліпше надіслати Плетньову, покોકетувавши в супровіднім листі на тему «суда» і «снихождения». Знає «бісів син», що смаковита вдалася річ, і нічого вже їй не зашкодить, навіть «Закінченіє» від Г. Квітки, пришите білими нитками, мов непотрібна латка.

Адже, якби письменник засадничо бажав переконати читача у ствердженій тут моралі (не зв'язуйся з відьмою, бо в кінцевому висліді все одно нічого доброго з того не вийде), а не попросвітницьки заперечити факт самого її існування, по-бурлескному висміявши тих, котрі в це вірять – то він мав одшукати зовсім інший сюжет. Такий, що своєю «нелепостю» не кидав би тінь недовіри на важливу для автора тезу, а переконував безсумнівно, не так смішив, як лякав, упорскуючи щеплення проти отрути. Приміром, відьмацькі колізії з Гоголевих «Вечорів...» («Вечір проти Івана Купала», «Майська ніч, або Утоплена», «Страшна помста»). Після їх прочитання справді «хоч-не-хоч», а заречешся накладати з відьмою, одхреститися й від найспокусливіших пропозицій. Хіба Гоголь диспонував якоюсь іншою міфологічною базою, слухав «рассказы» не тих

самих «старожилов»? Чому він одшукав ці сюжети, а Квітка – ні? Та, звичайно, тому, що сам вірив у існування нечистої сили й аж ніяк не вважав свою переконаність забобонами, рудиментами старовини.

На відміну від Квітки... Але не Основ'яненка! Коли б цей «партизан» у потрібні моменти не вихоплював пера з рук свого легітимно-ортодоксального співавтора-конкурента, то замість основоположника нової української прози ми б мали посереднього російського письменника й публіциста, котрий, мабуть, сам здивувався б, довідавшись замолоду, що у 55 (!) років дебютує в іпостасі українського автора. Хрестоматійними стали «втручання» нетерплячого Основ'яненка, незважаючи на показані вище «нелепости» в «Марусі» та «Конотопській відьмі». А Квітчині спроби надати їм сенсу, ба навіть освятити іменем «щирої любові», залишаються хіба свідченням клінічного казусу, культурного шоку, що виникає на зламі епох (середньовічної та нової), та аж ніяк не «метафізичної тріщини», за Л. Ушкаловим, котрий надто повірив Квітці, надто не розрізнив його і – Основ'яненка.

Навівши філософування Наума Дрота щодо «закону і порядку, від Бога даного» (цитату в повному обсязі див. попередю), учений висновує: «Галочка та Семен «сродні» поміж собою, як персонажі Платонового міту про андрогіна, та «несродні» на театрі людського життя. І їхня «сродність», і їхня «несродність» – від Бога. Тут нема ради. Байдуже, чи стануть герої на шлях метафізичного бунту, чи підкоряться долі – на них усе одно чекає загибель. І Галочка, і Семен, і Маруся, і Василь – образи трагедійні, бо джерело їхньої загибелі ховається не в них, не в їхніх помилках, переступах чи пристрастях, воно – у незбагнених лабіринтах Божого промислу».

Як бачимо й з ексклюзивної термінології, і з дальших посилань на розвідки С. Єфремова та М. Грушевського, Л. Ушкалову важить довести, що крізь слова Марусиного батька «прозирає Квітчине «сковородинство». Поготів, бо: «Не однакові зірочки на небесах, не однакова і деревня по садкам, – каже героїня «Щирої любові» Галочка. – Не буде вишенька цвісти яблуновим цвітом, їй є свій цвіт. Не принйме березонька липового листячка. Не позбере соловейко другої самочки, як з свого роду.

Усьому свій закон, а чоловікові – ще й найбільш того». Галочка, немов слухняна учениця Сковороди, говорить тут про Божу «економію», тобто про незбагненну для людського розуму премудру владнаність світу, допасовуючи це поняття до суспільних станів...».

Маємо приклад, коли за деревами не побачено лісу, чи пак – саду. Може, «Галочка» й намагалася бути слухняною ученицею Сковороди, але що була неуважною, це безсумнівно.

Якби сковородинська теза про премудру владнаність світу на підставі «сродності» (відповідності кожного своїй і тільки своїй «ніші», уготованій Божим промыслом) нічого сумняшеся «допасовувалась» до суспільних станів, то який сенс був би у «ключовому» заклику любомудра – пізнати себе? Нащо себе пізнавати, дбати про «вибір звання» (з усіма подальшими кроками щодо реалізації впізнаної «сродності»), коли долю твою апріорі визначено пропискою на тому чи тому щаблі суспільної ієрархії? За такої засади треба просто відповідати успадкованій від батьків ролі «на театрі людського життя», не сумніваючись у повній тотожності родового і сродного. Приміром: «Собери прежде всего мужиков и объясни им, что такое ты и что такое они. Что помещик ты над ними не потому, чтобы тебе хотелось повелевать и быть помещиком, но потому, что ты уже есть помещик, что ты родился помещиком, что взыщет с тебя Бог, если б ты променял это званье на другое, потому что всяк должен служить Богу на своем месте, а не на чужом, равно как и они также, родясь под властью, должны покоряться той самой власти, под которою родились, потому что нет власти, которая бы не была от Бога . И все, что им не скажешь, подкрепи тут же словами Святого писания...».

Як бачимо, світогляд Галочки та її батька цілковито відповідає настановам «Выбранных мест из переписки с друзьями» М. Гоголя – документа його трагічного запаморочення, котре сам він уважав просвітленням. Митець відмовився від усього, чим жив, що любив – і помер, неспроможний пережити цю безглузду офіру – цілковито, як Галочка, що так само пожертвувала найдорожчим: «Я старалась... не змогла... я чоловік!».

Обом нещасним здавалось, що сповняють «самий святіший закон», тим часом вони наївно потурали законові іншому. Гоголь і «Галочка»... Яка несподівана пара людей, котрі «пожертвували всім»... «Выбранные места», окрім іншого, були «патріотичною» реакцією на книжку маркіза А. де Кюстіна «Росія в 1839 році». Саме тоді француз мандрував імперією, натикаючись на жахливі парадокси маловідомої європейцям «цивілізації», де рабство було добровільним, бо раби впокорювались не так жорстокістю влади, як вірою у «святість» рабства і своєї «місії» нести його іншим народам.

Ця віра додає московитам «так багато терпеливості», снаги «жертвувати всім» і в суспільному, і в приватному вимірах, маючи свій абсурдний героїзм за ідеальний взірєць «служіння» й не зважаючи на те, що «ощасливлені» ними народи не виявляють за це у відповідь жодної вдячності... Що тут додати? Хіба те, що свою «Щиру любов» Квітка писав-і-переписував того ж 1839 року, в атмосфері тієї таки «Миколаївської Росії» (пізніша назва твору Кюстіна) і що бідна Галочка мала померти за велінням означеної щойно ментальної схеми... Її виховав Квітка – легітимний обиватель імперії. Її оплакав Основ'яненко – основоположник нової української прози. Утім, персонажі художніх творів – тільки образи станів духу їхніх творців. Пригадаймо, із чією смертю категорично не погоджувався Основ'яненко, беручись за своє українське перо. Не Марусі, не Галочки – йому йшлося про «нежную, трогательную» душу рідного слова, котру «один неверующий», «унижая чувство ее» до «только лиш грубого, ругательного, кощунного», прирікав на швидку й неминучу загибель, упадання «в огромный поток величественного, владычествующего великороссийского слова»... Куди вже там «нежному, трогательному», «перестудженому» і вразливому... Чи мав письменник слухати Квітку й не «вдаватися в тугу», не «пристращатись на сім світі до чого-небудь» от хоча б до того українства, якому так добре, можливо, велося б на небесах?... Слава Богові, що не послухав.

*Чопик Ростислав Квітка-І-Основ'яненко / Ростислав Чопик*  
// Слово і час. – 2010. – № 4. – С. 46–56.



## Література

- **Гундорова Т.** Погляд на «Марусю» / Т. Гундорова // Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 15–22.

- **Зеров М.** Українське письменство XIX ст.. Від Куліша до Винниченка : Лекції, нариси, статті / Микола Зеров. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 568 с. – (Cogito : навчальна класика).

- **Історія української літератури та літературно-критичної думки першої половини XIX століття : Підручник / За ред. О. А. Галича.** – К. : Центр навчальної літератури, 2006. – 392 с.

- **Костомаров М.** Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // Костомаров М. Слов'янська міфологія. – К. : Либідь, 1994. – С. 280–296.

- **Лімборський І.** Просвітницький реалізм в українській літературі / Ігор Лімборський // Дивослово. – 2012. – № 8. – С. 46–51.

- **Трофименко В.** Літературно-естетичні погляди Г. Квітки-Основ'яненка в контексті європейського просвітництва / В. Трофименко // Слово і час. – 1997. – № 9. – С. 36–40.

- **Турчин М.** Філософська повість на Україні: Про творчість Г. Квітки-Основ'яненка / М. Турчин // Укр. мова і літ. в шк. – 1993. – № 11. – С. 46–50.

- **Чижевський Д.** Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Видавничий центр «Академія», 2003. – 568 с. (Альма-матер)

- **Шкандрій М.** В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби. / Мирослав Шкандрій. – К. : Факт, 2004. – С. 208–219.

## Практичне заняття № 4

### Українська драматургія I половини XIX століття.

**Мета:** знати особливості початкового періоду розвитку української драматургії, особливості драматичних творів Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Тараса Шевченка.

### План

1. Виникнення перших професійних театрів в Україні.
2. Традиції й новаторство драматичних творів, зв'язок з фольклором, жанрова своєрідність.
3. Варіації соціально-побутового сюжету у драмах І. Котляревського «Наталка Полтавка», Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці», Т. Шевченка «Назар Стодоля»: своєрідність просвітницької й романтичної версій.
4. Система образів у драмах «Наталка Полтавка» І. Котляревського та «Назар Стодоля» Т. Шевченка.
5. Сатиричний характер водевілю «Москаль-чарівник» І. Котляревського та комедії «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка.

### Завдання

**1. Опрацюйте статтю Г. Квітки-Основ'яненка «История театра в Харькове» і заповніть таблицю.**

Дата	Склад труп	Репертуар

**2. Визначте, як у драмах І. Котляревського реалізовано класицистичний закон «трьох єдностей».**

---

---

---

---

---

---

---

---

**3. Поясніть, чому в комедії «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка немає позитивних персонажів?**

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

**6. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять**

**Класицизм** \_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

---

---

---

**Водевіль** \_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

---

**Комедія** \_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

---

Драма \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

### Матеріали до заняття

Тамара Гундорова

Колоніальність як перевдягання:

«Малоросійський маскарад» Івана Котляревського

Розчакловування – спеціальна тема «малоросійської опери» Котляревського *Москаль-чарівник*. Попри загалом-то поширений сюжет про простака, якого обдурює солдат-постоялець, текст цього водевіля демонструє різні варіанти «зачарування» малоросійської людини з боку імперської культури. Мова йде також про колоніальні стосунки та сприйняття *різних* мов і *різних* культур.

Іншими словами, в *Москалеві-чарівнику* Котляревський обіграє імперський дискурс у певному локальному просторі, через побут та буденне життя українців-малоросів. Це здійснюється маскарадно: герої одягають маску іншого, виконують чужі пісні, говорять чужою мовою, обманюючись самі та обманюючи інших.

Приховування-відкриття стосуються не лише їжі, а й – ширше – своєї та чужої культури, українства та московства, імперської людини та людини провінційної. Провінційність репрезентують селянин Михайло Чупрун та його дружина Тетяна, а імперськими людьми виступають, з одного боку, писар із міста Финтик, з другого – солдат-москаль Лихой. Финтик, котрий приїздить із міста на село і залицяється до Тетяни, привозить із собою плоди міської популярної культури, оздоблені чиновницьким суржилом. Серед його «шедеврів» – пісні на кшталт «Склонитесь, веки», «С первых весны», «Все забавы», «То теряю», «Не прельщай меня, драгая!», «Почто, ах, не склонна». Правда, він ще не забув і народні пісні.

Финтик – справжній *гібридний продукт* імперської просвітницької політики. Він соромиться рідного сільського оточення, материнська мова, одяг, спосіб життя видаються йому «мужичими» і «скучними». Його мова – дивна мішанина русизмів і канцеляризмів з українськими словами. Себе він високим стилем називає «ветвью масличной от грубого корня». Финтик – явище колоніальної мімікрії, як його описує Бгабга: він бажає бути впізнаваним імперським Іншим і водночас уособлює відмінність, оскільки він *майже такий самий*, як імперська людина (у п'єсі – солдат Лихой), *але не зовсім*.

Натомість Тетяна – виразник народної моралі. Вона картає Финтика за те, що той соромиться матері, зневажає сільську честь і одяг: «Ви думаете, що пайматка ваша уже і гірша од вас затим, що ви письменний, нажили якийсь чинок, що одежда около вас облипла, і причепили, не знаю для чего, дворянську медаль?» Солдат Лихой, котрий приходить на постій до хати Чупруна і застає там Финтика, репрезентує, натомість, імперську владу в чистому, так би мовити, вигляді. Він є імперським Іншим і тому поводить владно та постулює відносини нерівноправності, стверджуючи, що призначення його, як військового, «вас, мужиков, защищать от неприятеля, а вы должны нас уважать и ничего для нас не жалеть». Сублімована імперська влада надає солдатові майже чаклунських сил, тож він називає себе «колдуном» і «самым сатаною», розігруючи селянина, його дружину, Финтика. Реальна його влада сягає аж того, щоб присвоювати собі українську мову і українську народність, породжуючи колоніальні гібриди. Він проголошує: «Да как захочу, то по-хохлацкому буду говорить не хуже тебя»; він же починає співати, перекручуючи слова, українську пісню:

Девчина моя, Переяславка,  
Дай же мне поужинать, моя ласточка!  
Ох, я бедняжка, я ж не топила,  
За водою как пошла, ведры побила.  
А дамов пришомши – печку развалила,  
За то меня родимая чуть-чуть не ушибла.

Натомість гідність господарів-провінціалів Котляревський підкреслює у той спосіб, що Тетяна не лише правильно співає «московську» пісню, а й, відчакловуючи солдатську тарабарщину,

знімає ману з української пісні, яку виконував Лихий, та правильно виспіває її українською мовою. Автор грається у *Москалі-чарівнику* передусім емблематичністю мовних масок своїх героїв. Простонародність і простодушність провінціала уособлює чумак Михайло Чупрун, хоча іноді виглядає, що «простодушність» – лише маска розумного провінціала. Його дружина Тетяна виконує роль посередника між світом провінційним та імперським, між офіційною культурою та простонародною. Цілком у згоді з патріархальним архетипом, жінка відкрита до бісівських чарів солдата-москаля, однак вона також виступає у Котляревського резонером і тлумачем тих подій, які відбуваються на сцені. Українська мова Чупруна і Тетяни відтіняється і зіставляється з мовними партіями Финтика та солдата Лихого. Суміш канцеляризмів і русизмів Финтика вказує на нього як на гібридну колоніальну людину, а російська мова солдата Лихого видає його як людину імперії.

У центрі сюжету *Москаля-чарівника* – топос імперії-як-чаклування. Від(роз)чаровування останньої здійснюється у піснях Финтика, Лихого та Тетяни. Рольова і мовна маска Финтика («писаря из города, приехавшего в деревню») – продемонструвати станову і мовну експансію імперії. Чари останньої еротизуються і гібридизуються, поєднуючись із міським романсовим стилем, канцеляризмами та русизмами, як, наприклад, у любовних піснях Финтика, де кохана порівнюється з «пером лебединым» і «хрустальным каламарем». Тетяна відчуває демонічність такої мови і говорить: «Чудна се пісня! Та й ви чудні здаєтесь, як співаєте, мов несамовиті; мені аж сумно стало».

Владні чари пануючого (імперського) світу втілює «лукавий москаль», який називає себе «чародієм» («ворожея, чародей. То есть такой человек – что захочу, то сделаю, и чего захочу, тут и вырастет»). Він і сам недвозначно асоціюється для провінціалів із бісом. Імперська влада виправдовує й узакнює чаклунство Лихого і його право на обман. Вона дозволяє йому командувати іншими, вимагати їжі, розігрувати маскарад. Імперський засіб такої влади-чаклування Лихого – бісівська підміна та обман.

На імперський підтекст такого дискурсу вказує і те, що між персонажами обговорюється різниця мов і культур, дискутуються

національна вдача і пісні «хахлів» та «москалів», резонерськи стверджується єдність усіх дітей «білого царя». Як людина російського центру, Лихой беззастережно твердить: «У нас пословица есть: хохлы никуда не годятся, да голос у них хорош». Михайло, зі свого боку, зауважує, що малороси такі ж люди імперії, як і великороси, бо служать в обох столицях. (Правда, він має про запас приповідку: «з москалем знайся, а камінь за пазухою держи»). Урезонити й узгодити імперський простір намагається Тетяна: «Годі вам споритися. Тепер чи москаль, чи наш – все одно: всі одного батька, царя білого, діти». Тетяна є людиною лімінальною у колоніальному просторі. Вона відкрита обом культурам – і своїй, і чужій, даремно вона вступає в зговор із москалем і водночас виявляється вірною своєму чоловікові. Закономірно також, що саме вона співає російську пісню, але вона ж і відчакловує (переспівує) попсовану неправильною мовою москаля українську пісню.

Так у несерйозному водевілі Котляревського *Москаль-чарівник* попри класицистичну мораль і гумористичні непорозуміння персонажів прочитується ситуація колоніальності, пов'язана з демонічною владою «чужого».

Розчакловування такого імперського «чужого» здійснюється через повторення і носить форму перевдягання – спочатку в гібридний, «чужий» одяг, потім – у свій власний, автентичний.

Загально кажучи, Котляревський у формі «малоросійського маскараду» актуалізує стан *просвіченої (усвідомленої) колоніальності* як ситуацію, коли взаємини колонізованої провінції з імперським центром стають двонаправленими. При цьому силою наділяється не лише центр, а нею володіє і периферія, тому вже не підкорення, а напружені перемовини й торги між ними створюють поле колоніального дискурсу. Ідеться не тільки про свідоме включення у художній текст мотивів, котрі відсилають до ситуації колоніальності, і не лише про підлив високого імперського дискурсу з допомогою бурлескного травестіювання «високого» стилю. Котляревський з його амфібієподібним існуванням на перехресті двох мов і двох традицій створює інший тип культурної ідентифікації – через перевдягання і повторення він іронічно «розчакловує» механізми

імперії і стверджує самодостатність простодушних провінціалів – автохтонів-українців, їхню мову та культуру.

*Гундорова Тамара Колоніальність як перевдягання: «Малоросійський маскарад» Івана Котляревського / Тамара Гундорова // Harvard Ukrainian Studies 32–33 (2011–2014): P. 395–414.*

**Віта Сарапин**  
**Просвітницькі модули драматургії Івана**  
**Котляревського: спроба культурологічного прочитання**

П'єси Івана Котляревського як артефакти нового українського письменства, значною мірою заснованого на ідейно-філософських та мистецьких принципах європейського Просвітництва, неодноразово ставали об'єктами реценції вітчизняних та зарубіжних літературознавців. Вираження просвітницьких модусів – історично продуктивних способів актуалізації законів мистецтва XVIII – першої третини XIX ст. у «малоросійській опері» «Наталка Полтавка» та водевілі «Москаль-чарівник» тлумачилося, за традицією, під кутом зору світоглядних настанов автора та персонажів, раціоналістичного типу онтологічного і художнього мислення, соціологічних потрактувань характеру драматичних конфліктів, жанрового і стильового синкретизму чи стильових домінант (рококо, просвітницького класицизму, сентименталізму, преромантизму, просвітницького реалізму) (М. Костомаров, П. Куліш, М. Драгоманов, І. Франко, Д. Антонович, Б. Лепкий, Д. Чижевський, А. Шамрай, І. Айзеншток, П. Волинський, П. Хропко, Є. Кирилюк, О. Гончар, М. Яценко, Н. Калениченко, Є. Нахлік, Л. Мороз та ін.). Водночас варто зауважити, що до сьогодні залишається не систематизованим культурологічний контекст появи драм нового (відносно шкільної драми XVII–XVIII ст.) жанрово-стильового формату на українських теренах, не з'ясовано природу художнього мислення письменника, котрий синтезував у творчій практиці універсальні й національні тенденції Просвітництва як передусім культурної системи, світоглядної й мистецької епохи. Відомо ж бо, що



культурологічне прочитання історії появи та функціонування художнього твору може стати «ключем розуміння» (І. Галятовський) його мистецької своєрідності, встановити закономірності творення саме такої формально-змістової субстанції у межах стилю, напрямку, течії, саме такої модифікації побутування естетичної специфіки цього типу культурної діяльності...

Для повнішої характеристики просвітницької ідейно-філософської та стильової специфіки обсервованих творів треба розглянути культурний ландшафт, на якому формувався Іван Котляревський як письменник. Власне, йдеться про Полтаву 70-х років XVIII – 30-х рр. XIX ст., яка, по суті, на очах «першого класика нової української літератури», утім, як і вся Центральна та Східна Україна, переживала перехідний політичний та культурний стан і статус, перетворюючись із невеликого полкового міста на губернський центр із усталеними рисами зовнішнього архітектурного опорядження, суспільного устрою, нових етикетних традицій і мод на однострої, поведінку, взаємини. Можливо, в цьому немає видимого зв'язку з творами митця як доконаним літературним фактом: і «Наталка Полтавка», і «Москаль-чарівник» сьогодні сприймаються як класичні (у значенні – взірцеві) твори національного письменства, а відтак постають позачасовими чинниками нашого мистецтва й української етології й онтології. Однак надто привабливою у контексті нашої розвідки видається сентенція Й. В. Гете – «Коли хочеш збагнути письменника – ти повинен іти в його край», реалізація якої, на нашу думку, сприятиме глибшому осягненню феномена Івана Котляревського. Тим паче, що, за слушним міркуванням В. Неборака, саме Полтава для письменника була своєрідним «центром світобудови» – об'єктом родового патріотизму, «батьківщиною серця» з її «іменням, мовою, вірою, видом». Справді-бо, «патріотизм у первинному значенні цього слова пов'язаний не так з державою, як з родом, з синівським почуттям до батька-роду, і, якщо цей рід — закорінений, а не кочовий, – з землею, хатою, селом, містом, краєвидом, краєм, країною [...], яка передається від батька до сина — з батьківщиною у найпервиннішому і найпрямішому значенні цього слова». Тому не випадково у фіналі «Наталки Полтавки»

Микола, захоплюючись доброчинністю, жертівністю й духовною щедрістю Петра, Наталки й Тетерваковського, тлумачить моральну шляхетність українця як полтавця: «От такови-то наші полтавці! Коли діло піде, щоб добро зробити, то один перед другим хватаються».

Локальний, з народження знайомий і впізнаваний простір малої батьківщини сприяє ненав'язливому проповідуванню просвітницьких ідей. «Для Котляревського вітчизною була Полтава і, напевно, Україна в межах колишньої Гетьманщини, та навряд чи він вважав своєю вітчизною Російську імперію. Він був пов'язаний з імператором угодою про службу, військову і згодом цивільну, і він цю службу згідно з угодою ретельно виконував. Котляревський був дворянином на царській (державній) службі, але переважно ця служба не суперечила його полтавськості і узгоджувалася з його християнським світоглядом. Можливо, це Просвітницькі модуси драматургії Івана Котляревського з винятковий для українця випадок у тодішніх умовах, але для Котляревського його біографія завжди становила його ж таки екзистенційний вибір». Відтак він покинув успішну й перспективну військову службу, але віддано і безкоштовно служив полтавській громаді на засадах благодійності, у просвітницькому розумінні, займаючись добротворенням, яке й вияскравлювало його моральні чесноти («добродетели»). Уже відомий письменник, відставний майор, шанована у краї людина, Іван Котляревський жив у простій дідівській хаті, яку, втім, не гребували відвідувати генерал-губернатори князі М. Г. Рєпнін та О. Б. Куракін. Будинок на околиці (на маргінесі старосвітського й новочасного) Полтави, вікна якого виходять і на подільський сільський краєвид, і на новозбудований на кшталт «малого Петербурга» класицистичний («біло-ампірний») окультурений ландшафт, вірогідно, був особистим прихистком від цивілізації в її урбаністичному розумінні – ворожого для цілісності, гармонійності, моральності української людини. Послідовний антиурбанізм Григорія Сковороди:

– Не пойду в город богатый.

Я буду на полі жить,

Буду вѣкъ мой коротати, гдѣ тихо время бѣжит.

О дуброва! О зелена!

О мати моя родна!

В тебе жизнь увеселенна, в тебѣ покой, тишина!

Города славны, высоки на море печалей пхнут.

Ворота красны, широки в неволю горькую ведут

– у драмах Івана Котляревського кристалізувався у просвітницьку концепцію моральної вищості і вродженої чесноти простої («природної») людини, котра тікає з міста як осередку деморалізації й перевиховується, духовно оновлюється, віднаходить щастя.

Сам письменник, мабуть, підсвідомо намагався зберегти загрожений імперськими впливами і чужими інноваціям старосвітський український побут, козацький дух давнини і слави та національної свободи, які мирно вживалися з раціональним сприйняттям модернізації побутового й духовного буття, новочасним розумінням культурного вдосконалення і прогресу, космополітичним станом душі й способом мислення. Іван Котляревський належав до масонів, котрі, як відомо, наслідували космополітичний ідеал. За твердженням В. Фрейхофа, поняття «космополітизм» увійшло до «Словника Треву» 1721 року і сприймалося сучасниками «передусім як ознака нової свободи й емансипації особистості, яка вивчає світ довкола себе, відкриває в ньому простір без кордонів і сама стає об'єктом уваги інших культур. Ось чому протягом усього XVIII ст. космополітизм хитався між відкритістю до світу і внутрішньою самореалізацією, між інтересом до «іншого» і ствердженням нової ідентичності – всесвітньої за задумом, але європейської за образами й цінностями».

Вплив інонаціональних культур зумовив потребу структурування «свого», тож космополітична парадигма світосприйняття призвела до потреби оформлення національної ідентичності. Так було з опозицією франкоманії в Англії, Голландії, Росії; письменники Гете, Лессінг, Віланд, Міллер, Гердер оголосивши себе космополітами, не припиняли пошуків автентичної німецької культури. Полтавець Котляревський, існуючи в силовому полі світової культури Просвітництва, намагався захистити від імперських російських зазіхань рідну мову, онтологію, звичаєвість як чільні носії національної самобутності. У цьому сенсі цілком закономірним видається

апелювання до класичного твору Вергілієвої «Енеїди» й українське його травестіювання, двотекстовість поеми, яка змушує зважати і на універсальний культурний канон, і на його національну модифікацію, і вкладання у вуста українців з «Наталки Полтавки» та «Москаля-чарівника» загальноєвропейських гуманістичних міркувань.

Такі контроверсійні позиції закономірно призводять до виокремлення у межах світоглядної парадигми Просвітництва преромантичних тенденцій, які насамперед виводяться з гердерівської ідеї «духу народу» і набувають свого мистецького стильового втілення. Мешкаючи в полтавському межевому часопросторі, Іван Котляревський не шукав самотності на лоні природи, а займався активною громадською діяльністю, розбудовою міста, облаштуванням земного, буденного добробуту співгромадян, які потребують опіки й допомоги. Отже, особиста ціннісна система видатного полтавця відповідала гуманістичним етичним стратегіям: «Підкреслюючи відмінність загальної моралі від її християнського різновиду, просвітители закликали не до “милосердя”, а до “благодійності”».

Саме в межах «благодійності» варто розглядати активну діяльність Івана Котляревського з фундування театру, який, на думку сучасників, мав пробуджувати глибокі почуття, прищеплювати глядачам шляхетний і тонкий смак до прекрасного, розвивати здатність до співпереживання, нарешті – просвіщати і виховувати. Європейська драма XVIII – початку XIX ст., поступово звільняючись від впливу потужної барокової традиції, наближалася до класичних жанрових канонів. У трагедіях зображували сучасних персонажів у патетичних обставинах, описували безмежні людські бажання й страждання, посилювали моралізаторський тон та оспівування доброчесності. Просвітницький театр актуалізував комедію. У Франції з'явилися «слізні комедії», засновані на емоціях і вихованні чутливості; англійська «сентиментальна комедія» була позначена серйозністю і підвищеною увагою до соціальних, релігійних та моральних проблем; до правди людських характерів на тлі політичних подій у німецькій комедії («Мінна фон Барнгельм» Лессінга) «долучилися категорії етичного ряду – честь, альтруїзм і почуття обов'язку». Д. Дідро розробив теорію і практику нового жанру –

«міщанської драми», яка була продуктом просвітницького письменства, оскільки «прагнула наблизитися до світу почуттів середнього глядача (буржуа), пропонуючи його увазі картину соціальних і моральних проблем, які торкалися сфери його приватного, «домашнього» життя». Такі жанрові і стильові новації європейської драматургії не могли не вплинути на відкритого до просвітницьких ідей українського письменника. Він вибудував новий образ театру: тепер це не барокове уособлення світу (світ=театр), а школа життя, віддзеркалення людської реальності.

За спогадами С. Стебліна-Камінського, «у перші роки своєї служби в Полтаві», після війни 1812 року, «Котляревський був фаворитом малоросійського генерал-губернатора князя Я. І. Лобанова-Ростовського, у родині якого був своєю людиною і часто брав участь у домашніх спектаклях, що їх влаштовувала княгиня; грали переважно комедії Княжніна. Котляревський чудово виконував комічні ролі і смішив невимогливих і нечисленних глядачів». Зрозуміло, що йдеться про театральне аматорство, модне у шляхетських салонах кінця століття. Однак уже тут засвідчено суто просвітницьку настанову на виховну роль драматичного дійства, поєднану з розважальністю. Невдовзі майор Котляревський очолив Полтавський театр, для якого 1818–1819 років написав дві п'єси – «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник». «Для того, щоб пустити п'єси в театри у межах генерал-губернаторства, достатньо було дозволу князя М. Г. Рєпніна, і полтавський театр став першим, де почалися п'єси українською мовою».

У літературознавстві досі переважає думка про те, що поштовхом до написання драматичних творів послужила популярна у Росії комічна опера, а Іван Котляревський як митець колонії-провінції скористався успішно апробованою на столичній публіці моделлю. Сам же автор номінував свою п'єсу «малоросійською оперою», отже, однозначно встановив її національну оригінальність.

Прообразом драм Івана Котляревського могла бути автентична французька *opéra-comique* з властивими їй жартівливими сценками, простонародною мовою і одночасною патетикою та вишуканістю персонажів і ситуацій, чи її

англійською модифікацією – ballad opera, комедією з музичними інтермедіями, яка містила соціальну критику, гумор і пісні. Указані твори, як і російська комическая опера, поза типовими жанровими ознаками, мали виразний національний колорит. Виходить, що подібно до випадку з «Виргиліевої Енеидой, на малоросійській языкъ переложеной И. Котляревскимъ», рецепцію якої поет тлумачить як переклад, тобто національну інтерпретацію традиційного оригіналу, як текст, «написаний рідною перекладачеві і його співвітчизникам-читачам мовою, тобто органічно, природно», живою розмовною мовою, жанр «Наталки Полтавки» можна розглядати як український варіант традиційного драматичного тексту, що поєднує і універсальну, й місцеву проблематику та мистецьку стилістику.

Тим паче, що «малоросійська опера» «комічною оперою» в «чистому» вигляді не є: у ній синтезовано філософсько-інтелектуальні дискурси та стильові ознаки багатьох жанрів просвітницької драматургії. Однією із чільних складових просвітницької ціннісної системи постає щастя. Власне, у «Наталці Полтавці» простежуємо художнє оформлення етики щастя, констатоване ще у першій половині XVIII ст. французькими гуманістами: на відміну від барокового очікування вічного блаженства, «мета людського існування бачиться уже не за гробовою дошкою, у трансцендентальному потойбічному світі, а в земному житті серед інших людей. На зміну ідеї спасіння йде ідея особистого й колективного щастя». Як і всі європейські люди епохи Просвітництва, персонажі п'єси, у межах класицистичної триєдності місця-часу-дії, займаються облаштуванням комфортного, матеріально і морально забезпеченого земного існування. Зрозуміло, що у кожного свій вибудований життєвий ідеал і своя мета. Прикметно, що Іван Котляревський пропонує кілька просвітницьких (правда, з різною модальністю) варіантів і моделей щастя: возний Тетерваковський бачить його у втішанні марносластва, виборний Макогоненко – у матеріальній вигоді, Микола – в особистій свободі і можливості відкриття й освоєння нових просторів; Петро – у жертвній любові і сімейному добробуті, Терпилиха – у раціональному спокої і дотриманні патріархальної традиції. Носієм авторської концепції істинного щастя є Наталка. Для Івана Котляревського це і

концентрований просвітницький ідеал людини, й узагальнена форма його українських візій. Часто стверджують, що «золото – не дівка» побачена й зображена Іваном Котляревським із «високого ганку шляхетського будинку».

Але чи не з такої ж оглядової позиції твориться вся просвітницька сентименталістська література, яка шукає взірців у природному бутті простолюду і доводить, «що й селянки можуть любити»? «Небагата, проста, но чесного роду» Наталка наділена вродженим аристократизмом духу, становою й загальнолюдською честю («Моє багатство єсть моє добре ім'я»), гострим розумом («розумна і догадлива дівка»), хоч і «без письменства». Возний зазначає, що «наука тее-то як його – в ліс не йде», а Просвітницькі модуси драматургії Івана Котляревського б «письменство не єсть преткновеніє ілі поміха ко вступленію в законний брак», наголошена самою ж дівчиною неосвіченість не применшує її моральних чеснот і набутої у результаті життєвих випробувань мудрості (яких, до речі, освіта автоматично не дає; згадаймо хрестоматійний твір пізнього Просвітництва – «Інститутку» Марка Вовчка). Духовні імперативи героїні п'єси визначаються її християнським світоглядом: вона в усьому покладається на Божу волю, водночас має сміливість притистояти сваволі людській тоді, коли та не відповідає її раціональним переконанням, її душевним настроям. Наталка – це своєрідна українізована Рут, котра досягає щастя завдяки своїм чеснотам. Вона – добра, слухняна, відповідальна донька («Наградив бог Терпилиху»), здатна на самопожертву заради рідних живих (Терпилиха) та прощення й розуміння померлих (Терпило), а отже, дотримується п'ятої заповіді Господньої: «Шануй батька твого і матір твою, і благо тобі буде, і довговічний будеш на землі».

Власне, Наталчина релігійність – це раціональна віра в доброго Бога, котрий сприяє земному щастю людини, своєрідна «природна релігія», яка виражається, за твердженням М. Юбер, у тому, «що люди змогли дізнатися про істину ззовні, тобто через природу, і зсередини, з допомогою совісті». Тому вчинки дівчини цілком умотивовані: вона – людина нового часу, котра, проповідуючи покірність, за екстремальних, незручних для себе обставин, на відміну від «старої» Терпилихи, то жертвує, то

чинить спротив. Наталка наділена особливою спостережливістю й умінням розрізняти людські моральні переваги й вади. Вона розуміє природу станової нерівності й добре знається на ставленні суспільства до мезальянсу, який пропонує їй, без сумніву, закоханий «багатий і чиновний» пан возний. Так само Терпилівна відмовляє і чоловікам, які сваталися до неї раніше. Правда, в основі її вчинків покладено інші причини: претенденти на руку дівчини – люди не надто моральні, маргінальні, влучно названі виборним «жевжиками».

Смішний діалог між Тетерваковським і Макогоненком цілком серйозно пояснює Наталчину відмову. «Выборный. Що? Оказала? Добре зробила. Тахтауловський дяк п'є горілки багато і уже спада з голосу; волосний писар і підканцелярист Скоробреха, як кажуть, жевжики обидва і голі, вашєці проше, як хлистики, а Наталці треба не письменного, а хазяїна доброго, щоб умів хліб робити і щоб жінку свою з матір'ю годував і зодягав». Знову автор акцентує на природності й відповідальності людського буття, на патріархальному (але універсальному) визначенні цінності особистості у щоденній буденній праці. Таким, на незіпсований цивілізаційними умовностями розум Макогоненка, є Петро – «хлопець [...] славний, гарний, добрий, проворний і роботящий», до того ж вихований в одній ціннісній системі з Наталкою.

Отож, у судженні дівчини про ідеальну сім'ю переважає здоровий глузд і життєвий раціоналізм. На власне запитання «для чого люди женяться» вона відповідає: «Мені здається, для того, щоб завести хазяйство і сімейство; жити люб'язно і дружно; бути вірними до смерті і помагати одно одному». Наталчин родинний ідеал ґрунтується на спільності мети (подовженні роду, вихованні дітей та їхньому матеріальному забезпеченні), партнерських стосунках, взаємній любові і збереженні моральності за будь-яких обставин: Бідність і багатство – єсть то божа воля; З милим їх ділити – єсть щаслива доля.

Просвітницький раціоналізм співіснує в Наталчиному характері з сентименталістським почуттям любові та «життям серця». Дівчина відмовляє потенційним женихам ще й тому, що «серце [...] не лежить до їх і [...] вони осоружні» їй, вона інтуїтивно відчуває вірність коханого: «Петро не такий; серце мое



за нього ручається, і воно мені віщує, що він до нас вернеться. Якби він знав, що ми тепер так бідні – то, з кінця світа прилинув би до нас на допомогу».

Водночас героїня має чутливу, сентиментальну натуру, істинна глибина якої розкривається у її піснях-романсах «Віють вітри, віють буйні», «Ой мати, мати! Серце не вважає», «Чого ж вода каламутна», піснях-самопрезентаціях «Видно шляхи полтавської і славному Полтаву», «Ой я дівчина Полтавка». На нашу думку, «малоросійська опера» заснована на традиціях народного мелосу цілком закономірно: саме у пісні – ліричній чи героїчній, за гердерівською тезою, найбільш точно й проникливо синтезується «дух народу» – його національний характер і духовна ціннісна система. Що б там не казали, а настроєво найпроникливіші і художньо найдосконаліші Наталчині пісні. А відтак саме вона – жінка видається носієм «благословиенных» ментальних щедрот українства та універсальних просвітницьких цінностей. Поєднання резонерства, раціоналізму й жертвності та чутливості Петра спонукає возного до тверезого «пересилення страсті». Його «поступок [...] толіко усердний і без примісу ухищрення, подвигаєть» на відмову від власного щастя заради щастя ближнього і виводить на шлях реалізації вродженої потреби доброторення.

У фіналі п'єси просвітницький ідеал істинної чесноти підхоплює Петро: «Тепер ми ніколи не розлучимся. Бог нам поміг перенести біди і напасті, він допоможе нам вірною любовію і порядочною життю бути приміром для других і заслужить прозвище добрих полтавців». Міркування і вчинки персонажів дають підстави виборному резюмувати, що «Наталка – по всьому полтавка, Петро – полтавець, та і возний, здається, не з другої губернії», формулюючи авторський концепт ідеального – розумного – впорядження морального національного простору.

Ідеал патріархальної повної сім'ї і добродісного українства зображує Іван Котляревський і в «опері малороссийской» «Москаль-чарівник». Незважаючи на водевільну ситуацію, його героїня поводить себе достойно, пам'ятаючи про вірність шлюбному обов'язкові й святість подружжя та свою етнічну й ментальну відповідальність.

Спокусливі пропозиції Финтика Тетяна відкидає, підкреслюючи: «Я боюсь бога і люблю свого чоловіка, як саму себе». Критерієм цінності для неї є родова ментальна пам'ять, яка пов'язує людину з народними духовними традиціями, фольклором (пісню), материнською мовою, становою мораллю. Тому жінка з презирством ставиться до Финтика, котрий не шанує, а навіть соромиться своєї матері, яка на своє лихо й сором вивела сина «в люди». У словах героїні зосереджене авторське повчання: «Гріх вам смертельний таким сином бути. Яка б мати ваша не була, но все мати. Вона ж у нас жінка добра, розумна і поважна, а що себе веде попросту, сього вам стидитися нічого. Ви думаєте, що пайматка ваша уже гірша од вас затим, що ви письменний, нажили якийсь чинок, що одежа около вас облипла, і причепили, не знаю для чого, дворянську медаль? Та вона ж вас родила, вигодовала, до розуму довела; перше до дядка оддала учитись читати, а послі до волосного правління писати. Без неї, може б, Ви були пастухом, вівчарем або і свиней пасли».

Тетяна, як і Наталка Полтавка, переконана: «...хто презирає рідних своїх, на такого ні в чім положитися не можна. Нічого не можна на його повірити, і такий єсть осоружніший между людьми, як паршива вівця в отарі». Тому порушення Финтиком п'ятої і сьомої заповідей Тетяна нещадно карає сміхом, бо ж «шутка, кстати сделанная, больше дает иногда пользы, чем строгие наставления».

У п'єсах «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник» репрезентовано універсальні просвітницькі етичні цінності, оригінально переосмислені й перенесені на національний ґрунт. Сильове багатоголосся художнього вивершення образів та конфліктів (риси класицистичної, сентименталістської, преромантичної естетики) засвідчує відкритість українського письменства до світових культурних тенденцій зламу XVIII–XIX ст.

*Сарапин Віта Просвітницькі модуси драматургії Івана Котляревського: спроба культурологічного прочитання / Віта Сарапин // Вісник Львів. ун-ту. Серія філол. – 2008. – Вип. 44. – Ч. 1. – С. 272–280.*

## Література

- **Гончар О.** Природа художнього конфлікту в комедії Г. Квітка-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» / О. Гончар // Дивослово. – 2003. – № 11. – С. 66–68.

- **Зеров М.** Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка : Лекції, нариси, статті / Микола Зеров. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 568 с. – (Cogito : навчальна класика).

- **Квітка-Основ'яненко Г.** Історія театру в Харькове / Г. Квітка-Основ'яненко // Зібр. тв. : У 7 т. – Т. 7. – К. : Наук. думка, 1981. – С. 90–103.

- **Нахлік Є.** «Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо та «Наталка Полтавка» І. Котляревського / Євген Нахлік // Всесвіт. – 1989. – № 12. – С. 130–132.

- **Нахлік Є.** Творчість Івана Котляревського: замовчувані інтерпретації, дискусійні проблеми, спроба нового прочитання. / Є. К. Нахлік. – К. : Олір, 1994. – 68 с.

- **Хропко П.** Українська література перших десятиріч ХІХ століття в історично-культурному контексті. / П. П. Хропко. – К. : Ковчег, 2001. – С. 49–58.

- **Шубравський В.** Драматургія Т. Г. Шевченка. / Василь Єфремович Шубравський. – К. : Держлітвидав УРСР, 1961. – 119 с.

## Практичне заняття № 5

### Розвиток жанру байки в українській літературі першої половини ХІХ століття

**Мета:** студенти повинні мати уяву про особливості української байки першої половини ХІХ століття; знати жанрові особливості байок П. Гулака-Артемівського, Л. Боровиковського, Є. Гребінки, Л. Глібова.

## План

1. Поняття про байку як жанр. Історія виникнення байки. Своєрідність байок Езопа, Г. Сковороди.

2. Жанрова своєрідність байок «Пан та Собака», «Солопій та Хівря, або Горох при дорозі», «Дві пташки в клітці», «Рибка» П. Гулака-Артемовського.

3. Розважальний характер та морально-етичний зміст байок Левка Боровиковського «Багатий, бідний», «Голова», «Крикун», «Суд», «Голодний Хома», «Жіночий язичок».

4. Новаторство в жанрі байки Є. Гребінки: використання мотивів народних казок про тварин, модернізація образів у байках «Ведмежий суд», «Рибалка», «Рожа да Хміль», «Віл», «Могилині родини», «Мірошник».

5. Психологічна окресленість характерів персонажів, наявність сюжету, алегоричність як основні риси байок Л. Глібова («Вовк та Ягня», «Лисиця-жалібниця», «Щука», «Ведмідь-пасічник», «Мальований стовп», «Солом'яний дід», «Лебідь, Щука і Рак», «Бджола і мухи», «Осел і Соловей».

6. Просвітительська спрямованість байок цього періоду.

### Завдання

1. Заповніть таблицю та зробіть висновки про специфіку функціонування жанру байки в українській літературі перших десятиліть XIX ст.:

	Основні байки	Джерела сюжетів байок	Особливо сті опрацювання запозичених сюжетів	Жанрові модифікації байки, властиві творчості авторові	Художні особливості байкових текстів
Григорій Сковорода					
Петро Гулак-Артемовський					

Левко Боровиковський					
Євген Гребінка					
Леонід Глібов					

**5. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять**

**Байка**\_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

**Езопова мова**\_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

**Сатира**\_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

**Антитеза**\_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

Гротеск

---

---

### Матеріали до заняття

#### **В. Зайковський, Т. Зайковська Розвиток байки в античній і українській літературах (типологічні паралелі)**

Зіставлення творчості байкарів античності та української літератури ХІХ ст. дає можливість простежити основні тенденції розвитку байки як жанру.

Антична байка виникає в Греції у VIII–VI ст. до н. е. Де був час посилення суспільної боротьби, і банка дозволяла простому народу в завуальованій формі висловлювати свої думки, критикувати знать». На цей період припадає життя і творчість легендарного Езопа. Елементи байки зустрічаються також у поемі Гесіода, поезії Архілоха, комедіях Арістофана, «Історії» Геродота, у висловлюваннях софістів і сократиків. У цьому жанрі вирізняються дві основні складові частини: розважальна і повчальна (розповідь і мораль). Одні автори на перший план висували розважальну частину, інші – мораль.

Найбільш яскраво відмінності у розробці байки виступають при зіставленні творчості Федра (поч. I ст. н.е.) і Бабрія (поч. II ст. н.е.). Основний принцип античної байки – лаконічність. Коротко (3–4 речення) висловлюється Езоп; Федр, прагнучи до лаконічності, відкидає непотрібні на його погляд деталі, – зберігаючи лише ядро байки. У творчості ж Бабрія спостерігаємо, розгортання оповідної частини за рахунок мотивування умовностей байки, уважного ставлення до деталі, широкого змалювання картин побуту. Федр основну увагу приділяє заключному елементові: він моралізує, повчає, використовуючи при цьому особливий вид античної моралістичної літератури –

хрію, а також діатриби. Бабрій, на відміну від Федра, прагне до художності, змальовує невеликі життєві епізоди, надаючи так мало уваги повчальному елементові, що переписувачі його творів інколи або зовсім відкидали мораль, або замінювали свою.

Таким чином, уже в античній літературі спостерігається розвиток від байки лапідарного, стиснутого викладу з підкресленням моралі, повчання до байки-мініатюри з увагою до художності, правдоподібності. Власне, те, що приписують Лафонтену – перетворення байки в невелике оповідання, здійснив ще Бабрій.

Таку ж тенденцію слід відзначити й стосовно жанру байки в новій українській літературі, основними різновидами якого виступають байка-казка і байка-приказка (С. Зубков). Остання характерна для більш ранніх етапів розвитку української літератури (наприклад, «прибаютки» Л. Боровиковського). У творах П. Білецького-Носенка; Л. Боровиковського, П. Гулака-Артемовського, Є. Гребінки головний момент – моралізаторське повчання. Проте вже П. Гулак-Артемовський та Є. Гребінка розширюють байку, перетворюючи її в сатиричну казку.

Основна роль у розробці байки – «мініатюрної повісті» належить Глібову. Байкар уникає абстрактної алегоричності, прагне відтворити певну життєву ситуацію, типову сценку, широко використовуючи елементи народної оповіді. Поет відтворює національний колорит побуту, звичаїв і звичок, любовно вимальовуючи кожну деталь, надає мові персонажів характерних особливостей різних суспільних прошарків (напр., професійна мірошницька лексика в байці «Вареники»).

Автор широко вживає емоційно-експресивні, стилістично забарвлені слова (присікатись, мордастий, пройдисвіт, посьорбати, захмилів), особливо зменшувально-пестливі форми (гарнесенько, братику, їстоньки), що інтимізує розповідь, створюючи враження безпосереднього спілкування. Інтимізації сприяє також введення ліричних відступів, вживання вставних слів, риторичних вигуків і запитань, особливо коментарів у дужках, які дозволяють співвіднести події в байці з тогочасною українською дійсністю.

Глібов значно розширює текст байки, вводячи зачин («Мірошник», «Чиж та Голуб», «Лев та Миша»), мотивуючи

вчинки-персонажів: «Сама ж спочити прилягла... Воно годиться, попоївши, Не молода таки й була, Натомиться, всю ніч ходивши», уточнюючи конкретизуючи деталі. «Через левади та городи, з весілля до господи». Поет додає імена своїм персонажам – мірошник Хома, прохожі – Кіндрат і Клим, створює широкі діалоги, надаючи реалістичності жвавості та виразності оповіді. При такій ґрунтовній розробці оповідної частини значно зменшується вага заключної, і в багатьох байках («Лев та Вовк», Троєженець», «Вовк та Ягня», Щука» та ін.) вона зовсім опускається, або жартівливо пояснюється, чому автор не наводить моралі: «Лев заричав, а я злякався і приказку десь загубив».

На основі зіставлення розвитку байки в античній та українській літературах можна говорити про їх типологічну близькість.

*Зайковський В., Зайковська Т. Розвиток байки в античній і українській літературах (типологічні паралелі) / В. Б. Зайковський, Т. В. Зайковська // Глібовські читання, присвячені 160-річчю з дня народження поета : тези доповідей. – Ніжин, 1987. – С. 5–7.*

### **Микола Ткачук** **Байкарська спадщина Левка Боровиковського**

В українське письменство Левко Боровиковський увійшов як байкар. У листі до Михайла Максимовича від 1 січня 1836 року поет відзначив, що у його доробку є 250 байок, написаних українською мовою: із них 200 – оригінальні, інші – наслідування польського поета Ігнація Красіцького. Добірку байок поет опублікував 1841 року в альманасі «Ластівка». Окремою книжкою вони були видані в Києві під назвою «Байки і прибаютки» (1852), що їх оприлюднив Амвросій Метлинський (177 творів).

Байки у збірці Левка Боровиковського поєднані цілісним художнім задумом: висвітлити сучасну комедію життя, представити характерні його типи крізь оптику сміху та заперечити антигуманний світ, що яскраво відбито у байках про суд і владу: «Суддя товстів – Петрів кашшук худав» («Суд»).



Через образ душі висміюється суддя. Його душа потрапила на той світ, а до того «сиділа тридцять років безвихідно в суді»; вона оповідає: «На світі я нічого не грішила – / Бо я нічого не робила» / Він все підписував, а правив секретар... Суддю у пекло не послали. / Умилосердились, сказали, / Що тим суддя не злий, / Що зовсім був дурний».

Михайло Яценко назвав байки Боровиковського явищем просвітницького реалізму, відніс їх до езопівсько-лессінгівського типу. Їм притаманний граничний лаконізм, висування на перший план морально-дидактичного начала. Байки поета тісно пов'язані з моральними уявленнями та образністю українського фольклору. Дослідники творчості Боровиковського відзначили, що поет у «байкарській творчості залишився самотнім: обравши одну форму, а саме: стислої байки, що її послідовно розробляв і теж, так би мовити, на науковому ґрунті. І тут його завданням було зробити здобутком писемної літератури «рудник нетронутый» української народної творчості – казок, байок, анекдотів, приказок, прислів'їв».

Вперше до жанру байки поет звернувся в роки юності. 1841 року оприлюднив одинадцять творів в альманасі «Ластівка» Євгена Гребінки а збірка з'явилася пізніше – «Байки і прибаютки» (1852). Поряд з номеном байка автор вживав термін прибаютка. Поет не випадково саме так назвав свій жанр байки. Ця паралельна назва виникла під впливом польського байкаря Ігнація Красіцького, зі збірки якого «Байки і приповідки» Боровиковський запозичував сюжети для своїх байок. Дослідники вказують, що ця назва відбиває назву російською мовою «басни и побасенки», а польською мовою, за Красіцьким, «Bajki i przypowieści», тобто байки і приповідки. Водночас термін прибаютки, хоч і не закріпився в українській мові, логічно виник від слова байка (за аналогією з російським басни і прибаутки). Дослідники стверджують, що приповідка і прибаютка – це два, хоч і близьких, але різні жанри. Байка як жанр ліро-епічної поезії, що сягає глибокої давнини, має свої більш-менш сталі ознаки. Якщо у її основі лежить алегорія, то прибаютка, приповідка часто не має алегоричного начала, ближча до гумору, а в основі її лежить приказка, народний анекдот, влучне, крилате слівце або вираз. Джерелом прибаюток Левка Боровиковського були сорок

приповідок польського поета Ігнація Красіцького. Окрім того, він творчо опрацьовував мотиви сюжетів як українських (Петро Гулак-Артемовський, Порфирій Кореницький та інші), так і світових поетів, чиї сюжети відомі з античного світу.

Петро Хропко підкреслив, що «головну частину доробку автора «Байок і прибаюток» становлять твори цілком оригінальні, що народилися на ґрунті української народної поезії... Коли уважніше приглянутися до байок Боровиковського на фольклорні сюжети, то можна прийти до безпомилкового висновку, що виникли вони на основі народних прислів'їв та приказок». Справді, приказка «На здогад буряків, щоб дали капусти» лежить в основі баєчки «Обиняки», де з гумором змальовано Злидниху, яка засумувала, що сусід не зрозумів її натяків». Образ Хоми з однойменної прибаютки зумовлений трансформованою приказкою «Дурний Хома» (нехай йому легенько ікнеться!): тоді б драв лика, як дереться».

Мають слушність дослідники, стверджуючи, що «джерелом багатьох «прибаюток» стали сюжети анекдотів та гумористичних оповідань». Зокрема, анекдотична ситуація змальовується в байці «Свара», де йдеться про Ничипора, який вибив два зуби Химці тільки за те, що остання втрутилася в його рожеві мрії. У народному оповіданні про чоловіка, який боїться своєї жінки, корені байки «Свій дім – своя воля». Анекдот про парубка-брехуна зумовив канву байки «Жевжик».

Фольклорна основа й байки «Йолоп Клим»: її фабула нагадує народний анекдот про цигана, що хотів відучити свою кобилу від харчів». Клим також примусив свою шкапу «постити», а вона на другий день – ступить не вміла; на третій день – на ноги присіла, а на четвертий – околіла».

За спостереженням академіка Петра Хропка, байки Боровиковського на власні сюжети охоплюють досить широке коло побутово-моральних тем: висміювання людської обмеженості, розумової відсталості, чванькуватості («Мої куми», «Коров'як», «Рало», «Будяк», «Громада», «Вовк», «Козир»), засудження жадібності («Охотник»), лицемірства, хитрощів, («Панський кінь», «Циган»), лінощів («Ласун», «Писар ледащо й Отаман»), нещирості («Любов»), пияцтва («Ледащо Іван»), лакейства («Грак») та інші. Байки Левка Боровиковського

«майстерно передають національну своєрідність життя народу. Особливо це впадає в око при знайомстві з його творами, написаними за чужими мотивами. Наслідуючи Ігнація Красіцького, український байкар переносить дію на місцевий ґрунт, українізує героїв, причому творче опрацювання запозичених сюжетів цілком витримане в манері польського письменника».

Заслугують на увагу спостереження Петра Хропка над фабулами байок «Москаль і Мотря», «Хома», «Учитель», «Потакач», «Хомина услуга», запозичені з фольклорної скарбниці, адже відповідні взірці народного гумору у свій час були зібрані фольклористами, зокрема Михайлом Драгомановим та Павлом Чубинським і оприлюднені у фольклорних збірниках. Акцентуємо, що в перші десятиліття у процесі становлення нової української літератури байки у віршовій формі розвивалися в річищі просвітницького реалізму. Апологи функціонували у трьох жанрових різновидах: байка-казка, байка-приказка, байка лафонтенівського гатунку.

Персонажами байки-казки були головним чином люди, а не алегоричні звірі чи предмети. Сюжетно-композиційна структура такої байки набула просторового викладу, в якому велика увага приділялась пейзажам, різним описам. Повчальна частина – мораль – окремо не виділялась, оскільки впливала із самої розповіді («Могильні родини», «Грішник» Євгена Гребінки). У формуванні жанрової природи байки-казки митця важливу роль відіграли фольклорні джерела, зокрема народна притча та казка-новела. Від притчі у байці-казці – цілеспрямованість розповіді до моралізаторського висновку, від новели-казки – несподівана розв'язка сюжету.

Натомість головна ознака байки-приказки – лаконізм у всьому: у ній немає ні експозиційної, ні розлогої розповідної частини, отож відтворюється загальна схема сюжету, увінчаного прикінцевою сентенцією (мораллю), роль якої часто виконувала приказка чи приповідка («Тюхтій та Чванько», «Дурень і Розумний», «Лікар і здоров'я» Петра Гулака-Артемовського). На таких засадах написані «прибаютки» Левка Боровиковського та байки Маркіяна Шашкевича.

Сюжет байки лафонтенівського жанрового різновиду, назва якої походить від прізвища видатного французького байкаря Жана де Лафонтена (1621–1695), будувалася на основі анекдота, прислів'я. Головним героєм байки була людина з народу («Вовк та Ягня», «Селянин та його діти», «Пан писар» Петра Білецького Носенка»).

Левко Боровиковський творив жанровий різновид байки-приказки, що мала гранично лапідарний сюжет і перетворювала на поетичну мініатюру з моральним повчанням приказкою. У цих байках Левко Боровиковський виражав свою етико-моральну позицію. Зокрема, це виявилось у ставленні його наратора-усезнавця до тодішнього судочинства, змодельованого у байці «Суд». З дотепністю та іронією розповідач відтворює несправедливі рішення судді, його кручкотворчість: «Петро у Хведора кобили позичав / І, їдучи у ліс, заїхав до Одарки, / шинкарки, / та, грішний, після чарки, / Кобилі хвіст при рипиці ввірвав / (В Петра віжок нечистий – мав); / А Федір на Петра у Суд позов подав. / Суддя товстів – Петрів капшук худав... / А далі діло так рішили: / Понеже оний Петр у Хведора взайми / Не брав безхвостої кобили, То ми / Реченному Петрові присудили: / Кобилу ту йому держать; / А виросте їй хвіст – хазяїну віддать. // За Хведорове, бачиш, жито / Та Хведора ж і бито». У байці «Пан» змальовано образ богомільного поміщика, що ревнює до покони, а після церкви безпощадно «цілий тиждень катує хрестян / За діло і без діла». В аполозі «Пан та Мужики» змальовано антиподів: лінивого пана і працьовитих селян: «Тщедушний Пан казав: / – Чого ті мужики такі гладкі, здорові, / І шиї – як волові... / А я лежав, лежав, / Чого не пив, чого я не їдав! / На річ його Мужик так нищечком шептав: «Здоров'ячко – трудами наживають, / А лежні – й під млином згнивають».

Мандрівний сюжет покладено в основу байки «Голодний у степу». Її герой «знайшов мішок з шагами. / Узав – і кинув геть: – Я думав – з сухарями!» Структура твору складається з двох рядків та назви. У грецькій міфології Мідас, син царя Гордія, був великим багатцем. Одного разу до нього привели зв'язаного Силена, який збився з дороги. Мідас повелів звільнити його і відпустити на волю. Як нагороду за звільнення Силена Діоніс запропонував Мідасові здійснити будь-яке його побажання. Мідас

захотів, щоб усе, до чого доторкнеться його рука, ставало золотом. Але в золото перетворювалася їжа, що загрожувало Мідасу померти голодною смертю. Він вимолив у бога, щоб зняв свої чари. З античних часів відомі слова: «золото не наситить». Експліцитний наратор Левка Боровиковського висміює такі вади людини, як заздрість, захланність, жадібність, марнославність, наївність та інші. У цю галерею образів входить і Лука, персонаж з однойменної байки: «Луці явився скарб – / Лука к ньому з мішками. / Землі не чує під ногами! / Вже в голові снує: купить село!.. / На третій день, підтвердившись п'ятками, / Умер Лука – Луки як не було. // Ми думаємо віки жить, / А смерть стоїть / Не за горами – за плечами». Явний наратор байок наділений рисами дотепної людини з народу, яка представляє розмаїття поглядів і голосів, окреслюючи образ народу.

Сучасні поетові критики звернули увагу на експериментування з формою байки, яка під його пером стала легкою, витонченою та динамічною. Особливо імпонувала розмовна, народна мова байок автора, який вдало застосовував характерні словосполучення, порівняльні звороти, новаторство ритміки. Митець збагатив українське байкарство новим жанровим різновидом байки-прибаутки, що складається з лапідарних кількох рядків, влучного афоризму, що виконує функцію моралі: «Сова хоть спить – та кури бачить» («Курча»); «Петрове ремесло / бур'яном поросло!» («Мачок»), «Бездіяльна гра / Не доведе ніколи до добра» («Картюж»). Дослідники традиційно байку визначають як розповідний (епічний) жанр; указують на коротку віршову чи прозову розповідь з чітко сформульованою мораллю. Це – сатиричний за спрямуванням твір, що має повчальний смисл. Її мета – висміювання людських вад, суспільних недоліків. Загалом класична байка складається з таких компонентів: назви твору, розповіді й повчання – моралі.

Звичайно, поет спирався на традиції класиків жанру – Езопа, Федра, Жана Лафонтена, Ігнація Красіцького, Івана Крилова, проте йшов своїм шляхом художніх шукань у жанрі віршованої байки, спираючись на мандрівні сюжети та komponуючи власні.

Характерними маркерами байок Боровиковського є лапідарність наративу, крилаті вислови, народний дотеп: «Крий

Боже в нашому селі / Такому бути голові» («Голова»). «Клим лежав на боку, казав: дай, Боже... / А хтось йому шепнув: устань, роби, небоже!» («Клим»). Байка «Козакова журба» складається з трьох рядків: «Украви в Козака Коня; / А Козака об тім журба напала, / Що на коні оброть новісінька пропала!...».

Дмитро Чижевський слушно відзначив, що Левко Боровиковський сповідував ідеї просвітників, був пов'язаний «з традицією класицизму не лише тому, що він на шкільній лаві добре познайомився з античною літературою та мусів студіювати класицистичну теорію поезії, і не лише тому, що з його 180 байок, здається, аж 42 наслідують класицистичні польські байки Ігнація Красіцького та російські – Івана Крилова. Йому не чужий у байках ще травестійний тон». Проте загалом тональність його байок серйозна, «він узяв собі за зразок стиль Красіцького: короткий, стислий, дотепний. Все ж, здається, і тут маємо певне романтичне народне забарвлення цілого стилю: витончений стиль дотепного просвіченця Красіцького обертається у Боровиковського в ще стисліший народний стиль приказок та прислів'їв».

Його байки пройняті демократичним духом, відзначаються іронічною гостротою, влучною і колоритною мовою, як-от: «Скупий не спав – робив, скупий не їв – копив, / а від того... Що більше розбагатів?». Ні, околів». На погляд Дмитра Чижевського, у байках Боровиковського виявляє себе народність, але не лише вульгарна («околів»), а й стилістично влучна («насушний – хліб»; уживання епітета без іменника, який зустрічаємо часто ще в Пантелеймона Куліша). Різновид байки у Левка Боровиковського зливається з іншими жанровими формами, зокрема з епіграмою: «Друкарю, не дрімай, де треба – точку став, / Щоб мокрим нас рядом злий критик не напав; / Бо є й такі: не найде толку – буде тихо; / Не найде ж точки – лихо...».

Колоритність байок досягається художніми засобами добродушного гумору, іронії. Влучно вибудовують художній світ сюжети народної гуморески, приказки і прислів'я, ситуації повсякденного життя народу.

У наративі байок часто зустрічаються народні приповідки, утворюючи своєрідний різновид жанру приповідки-гуморески: «Хто сам собі дає зарік, / Пропавший чоловік. / Хоть вовк линяє, /

Та норов не переминає. / Ще молоко й на очах не бувало, / А в Хіврі двох зубів не стало. // Буває так між нами: / Хто робить – той мовчить; а вірять / Крикунам». Байкар порушує широке коло питань життя особи і суспільства, відображає національні стосунки людей, етикоморальні й духовні проблеми буття людини, викриває людські вади, суспільні негаразди. Головний герой байок поета – Сміх.

Дослідники творчості письменника відносять їх до жанру приповідки-гуморески. В основу сюжетів цих байок покладено бувальщину, анекдот, народне прислів'я, приказку, влучний фразеологізм, анекдот: / Москаль у Мотрі гуску вкрав, / Сховав під полу – й драла дав! / А Мотря, зуздівши, кричить притьмом: «Москалю! / Оттак! / Взяв гуску та й біжиш! – Віддай же, бо налаю! – / Москаль віддав, сказавши Мотрі так: / «А разви гускаста? Я право-ста, не знаю!! – / На, тетка, не сердись: я думал, што гусак!»/ Бач: гуску вкрав, / Ще й вийшов прав!». Левко Боровиковський спирався на дискурсивну практику польського байкаря Ігнація Красіцького. Як і в польського митця, його книга байок відкривається поетичним вступом «До дітей».

Правда, український байкар застосував своєрідний метанаратив, що складається із п'яти самостійних творів, в яких висвітлено погляди на мистецтво байкарства: «Байка», «Моя байка», «До друкаря», «Нащо писать», «Байки та Дяк і Петрусь»: Дяк. Петрусю! Кинь байки, – не здобруєш! – Учи свій стих, а то субітки / пошкодуєш! // Петрусь: «Який з байок тих прок, панотче? – А байка всякого, хто прочитати схоче, / І поскубе, і залоскоче». Поет занурюється в генезу байки, нагадуючи читачам: «Давно, давно Езоп байки писать начав, / Осміював звіряк, над миром глузував, / Кричав на гріх зо всеї мочі / І пальцем тикав людям в очі. / А що він викричав? Не став гусак орлом, / Не заревів ведмідь волон, / Не привикає вовк до сіна, / Не вижав потоки із хріна; / Не надовбив ума Максимові в масляк, / Не вкоротив рогів у Сидора на лобі, / Не відірвав хвостів в відьом та в вовкулак... / Грішить хрещений люд без каяття й при гробі! // Та нащо ж я байки пишу ще, неборак? – Та так!» («Байки»). Боровиковський скористався деякими мотивами і сюжетами Ігнація Красіцького: «Два маляри», «Щука і Пліточка», «Капшук і Калитка», «Петро й Каламар», «Рівчак і Річка», «Лікар», «Горох»

та інші. Проте український байкар творчо застосував традиції польського байкаря, зокрема форму байки: вона будується на лаконічному наративі. Часто твір Боровиковського – це поетична мініатюра, виткана на народних прислів'ях та приказках: «Хто мовчить – той двох навчить»; лапідарність – важливий жанротворчий чинник апологів поета. Проте, засвоюючи теми й мотиви творів Красіцького, український байкар прагнув до стислості оповіді, «скорочував першоджерело і тим самим наближався до байки-епіграми, байки-приказки і прибаютки. Мініатюри Боровиковського переконливо свідчать про своєрідність його поетичної манери, самотнісність таланту».

Байки Боровиковського, за словами Амвросія Метлинського, наповнені гумором, жартами, витівками і дотепами. «Всі вони більше чи менше відбивають дух народу... нерідко служать правдивим дзеркалом народних звичаїв». Проте митець передбачав повчальність своїх байок: «Нехай ніхто на себе не приймає, / А всяк на вус собі мотає – Хто вуси має» («Моя Байка»). Свої твори Боровиковський будує на засадах діалогізму: наратив веде наратор-усезнавець, але також наявний голос іншого: «Нащо писать байки, даремно драти рот? / Який чита їх чорт?... / А хоть». Художньою майстерністю відзначаються байки, написані на оригінальні сюжети: «Багатий, Бідний», «Крикун», «Голодний Хома», «Жіночий язичок», «Дорожній стовп», «Пан» та інші. Народний розповідач змальовує негативні риси у вчинках і помислах персонажів, моральні вади, інколи імітуючи їхнє мовлення: «Чуренка жінка із шинка / Вела п'яненського; а панотець спитався: / «Навіщо він за жінку все / Держався? / Чуренко й каже: «Єсть пословиця така: / Сліпець сміліше ходить – / Як поводитор вводить» («П'яний»).

Наратор-усезнавець висміює сімейні вади, безглуздя вчинків людей, змальовує здебільшого комічні ситуації, в які потрапляють герої байок. Розповідь пройнята іронією: «Хомиха кожен день свого Хому чухрала. / Почувши те, кума кумі сказала: / Хома з Хомихою пропащий неборак! / В мозолях, в синяках і тіло все, й масляк!.. / Другая їй сказала так: / «Не слухай, Галочко: чи можна, щоб Хомиха / Хомі бажала лиха!». Розповідач критично ставиться до лицемірства, крутіства, святенництва і поведінки героїв у різних ситуаціях, змалювавши їх правдиво.



У такий спосіб байкар представляє різні верстви у сміховому зображенні, як-от у байці «Багатий, Бідний», в якій порушено питання людської невдячності. Наратор моделює героїв-лицемірів, людей з негативними рисами, які, здавалося б, мали радіти успіхам заможного Прокопа, користувалися його гостинністю. Отож до нього часто вчашали куми і побратими на обіди, хрестини, бенкети, які, мовляв, готові за нього «і в воду, і в огонь скакати». І раптом – «У Прокопа пожар, все в Прокопа згоріло. / Насилу виніс сам з огню з душею тіло!.. / Що ж рідні та куми / В пожежі помогли? / Не дуже: родичі його й не пізнавали, – / До Прокопа й стежки в бур'ян позаростали!». Завершується історія народною сентенцією: «Недаром люди гомонять: / Поки багат, то поти й сват».

Відомий у XIX столітті історик української літератури Микола Петров дав високу оцінку байкам Левка Боровиковського, відзначивши, що його апологи були у свій час відомими і популярними. На його погляд, митець заповнив прогалину знань про літературу, написану південно-руською мовою, представив низку творів, що існували рідною мовою. Ці байки виражали народне світосприймання.

Характерною прикметою його байок була стислість фабули, яку підсумовує народне прислів'я: «Поки багат, то поти й сват»; «П'яному море по коліна»; «Хто мовчить, то той двох навчить». «Інколи байка становить собою не більше, як розвиток і з'ясування народної приказки».

Дослідник прагнув простежити джерела байок Левка Боровиковського: на його думку, сюжети байок «Суддя», «Коник», «Розбійник» перегукуються з апологами Івана Крилова. Сюжет байки «Суддя» нагадує «Шем'якінського суддю» чи «Смішного Демокрита» («Democritus ridena»). «Сюжет цієї байки став основою для байки «П'яний Клим».

Літературознавець указав, що поштовхом до написання байок Боровиковського були байки польського поета Ігнація Красіцького, проте у художніх шуканнях поет спирався і на рідні традиції, що засвідчують його зв'язок з попередниками, особливо з Петром Гулаком-Артемовським.

У байках Боровиковського «Щука і Плиточка», «Солопій та Хівря, або Горох при дорозі» відчуються традиції автора байки

«Пан та собака». Аполог «Дорожній стовп» перегукується з мотивами поезії Порфірія Кореницького «Панько та Верства». Учений виділив джерела народних приказок і прибаюток, що послужилися митцеві у його байкарській практиці. Микола Петров відзначив наявність у доробку Боровиковського байок і прибаюток, що функціонують серед народних мас.

Між ними наявна близька спорідненість з колоритними народними приказками та прислів'ями. Такою є байка «Сидір», в якій з гумором розповідається: «Веселий Сидір оженився / Та й зажурився. / Край гаю сидючи, побачив він телят – / І скачуть, і шалють, / Та й каже: добре ви, телята, розходились – / Запевно ще ви не женились; / А вас, щоб присмирить, – женить». Микола Петров акцентував увагу на народному характері змодельованих ситуацій. В устах наратора-усезнавця природно звучать прислів'я: «Сова хоч спить – так курей бачить», «Тоді дери луб'я, як деруться», що їх сам байкар записав з уст народу як збирач усної народної творчості і які «лягли в основу його байок «Курча» і «Хома». Учений стверджував, що подібні байки мали і матимуть художню вагу. «У творчості Боровиковського ці твори стають по-справжньому народними, а тому їх іноді важко розпізнати, що вони несуть у собі чужоземне походження». Як приклад, автор указує на байку «Чорт»: «Колись у Польщі Чорт на сеймі так возився, / Що вовся там хвоста лишився. / От втікши, до Дяка просився в грубник жить, / І став Дякові говорити, / Що миром, без хвоста, не буде вже мутить. / Дяк думає, що Чорт вже зовсім другим стався – / Став ладаном курить – / Так Чорт в болото швидше вбрався!..// Хоть вовк линяє, / Та норів не переменяє».

Микола Петров відзначив наявність у байці Боровиковського «спеціального українсько-етнографічного колориту», проте вона являє собою варіацію Федрової та Езопової байки «Розкаяний Вовк».

У байках Боровиковського панує атмосфера веселощів, дотепності, фривольності, яка поєднуються з витонченістю та почуттям міри. Розповідач володіє влучним словом, тому байки Левка Івановича презентують мовностилістичне багатство, у деяких наявні влучні прислів'я, приказки, фразеологічні звороти, проступає іскрометний сміх, комічна ефектність вчинків і мовлення персонажів. Загалом у байках переважає добродушний

гумор, хоча наявна і соціальна сатира з ущипливими та іронічними пасажами.

Практикований поетом жанр байки-мініатюри є історико-літературним явищем, що несе у собі естетичний вимір, а тому і досі користується популярністю серед читачів. У своїх байках Боровиковський прямував від природних сміхових інтонацій через оволодіння народно-фольклорної форми до свіжих класичних байкових мотивів та образів, що у світовій байкарській практиці не раз опрацьовувалися на ґрунті конкретних національно-історичних умов, пропонуючи свої нетлінні варіанти байок як мистецького цілого, що приносить реципієнтам естетичну насолоду. На цей аспект функціонування байки звернув увагу Олександр Потебня, який схарактеризував своєрідність байки тим, що «складові частини її образів настільки звільнені від усякої випадковості і настільки пов'язані між собою, що з трудом піддається змінам». Відтак ці органічно поєднані елементи усталених байкових образів здатні на першу ж вимогу реальної дійсності стати загальною схемою сплутаних явищ життя і служити їх поясненням.

*Микола Ткачук Байкарська спадщина Левка Боровиковського / Микола Ткачук // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство / редкол. : М. П. Ткачук, Т. П. Вільчинська, О. М. Веретюк [ та ін.]. – Тернопіль : ТНПУ, 2014. – Вип. 41. – С. 139–151.*

### Література

- **Бондар М.** Леонід Глібов : Негативи, позитиви, маски / М. Бондар // Слово і час. – 1997. – № 4. – С. 52–61.
- **Деркач Б.** Байкарська спадщина Левка Боровиковського / Б. Деркач // Радянське літ-во. – 1975. – № 1. – С. 50–63.
- **Деркач Б.** Петро Гулак-Артемівський – байкар / Б. Деркач // Радянське літ-во. – 1974. – № 2. – С. 56–69.
- **Задорожна Л.** Євген Гребінка. Літ. постать. / Л.Задорожна. – К. : Твім інтер, 2000. – 160 с.
- **Зеров М.** Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка : Лекції, нариси, статті / Микола Зеров. – Дрогобич :

Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 568 с. – (Cogito : навчальна класика).

- **Історія** української літератури та літературно-критичної думки першої половини XIX століття : Підручник / За ред. О. А. Галича. – К. : Центр навчальної літератури, 2006. – 392 с.

- **Поліщук Володимир** Павло Филипович про Євгена Гребінку в контексті літературних обставин першої половини XIX століття / Володимир Поліщук // Слово і час. – 2012. – № 2. – С. 47–53.

- **Ходанич Л.** Феномен Леоніда Глібова / Л. Ходанич // Українська література в загальноосвітній школі. – 2002. – № 1. – С. 48–50.

- **Хропко П.** Національна основа творчості Леоніда Глібова: до 175-річчя від дня народження / П. Хропко // Дивослово. – 2002. – № 3. – С. 55–58.

### Практичне заняття № 6

#### Культурно-літературне відродження в Західній Україні

**Мета:** студенти повинні засвоїти особливості розвитку літератури на західноукраїнських землях у першій половині XIX століття; знати життєвий і творчий шлях організаторів «Руської трійці», значення їх діяльності для розвитку української літератури.

#### План.

1. Суспільно-історичні умови зародження і розвитку нової літератури на західноукраїнських землях. Гурток «Руська трійця».

2. Альманах «Русалка Дністровая»: історія видання, структура, тематика, новаторство видання.

3. Жанрово-тематичне розмаїття творчості М. Шашкевича.

4. Наукова і поетична діяльність І. Вагилевича та Я. Головацького.

5. Продовжувачі традицій «Руської трійці»: М. Устинович, А. Могильницький.

## Завдання

**1. «Енеїда» І. Котляревського та «Русалка Дністровая» мають спільне значення для розвитку української літератури. Поясніть, чому поема І. Котляревського вільно поширювалася на території Російської імперії, а альманах був конфіскований представниками Австро-Угорської імперії?**

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

**2. Доведіть або спростуйте тезу О. Ткачука про те, що «Русалка Дністровая» – не лише літературний, а й політичний маніфест українського національного відродження».**

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

**3. Визначте жанр твору «Олена» Маркіяна Шашкевича. Відповідь обґрунтуйте.**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**4. Чому відбулися зміни у світогляді Якова Головацького?**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**5. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять**

**Сонет**\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Альманах**\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Валенродизм**\_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

---

---

**Символ**\_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

### **Матеріали до заняття**

**Оксана Данильченко**

#### **Художня парадигма образів давньої української писемності у творчій спадщині представників «Руської трійці»**

Заснування гуртка «Руська трійця» у контексті українського романтизму 30-х років XIX ст. ознаменувало перший прорив літературного відродження на Галичині. Зусилля молодих семінаристів – Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича та Якова Головацького, були спрямовані, в першу чергу, на культурне відродження нації. Вони зосередили увагу на культурній єдності українських земель, становленні народної мови як основи національної літератури. Водночас українська мова і література, як вони наголошували, мала право на самодостатнє і повноцінне функціонування серед інших слов'янських народів. Представники гуртка особливо акцентували увагу на історичних зв'язках культурних та літературних епох, наводячи у своїх творах приклади зі славетного минулого Київської Русі, доби Гетьманщини, зображуючи героїчні вчинки як окремо взятих осіб, так і народних мас у світлі історичних подій. Їх зацікавленість українською історією, культурою, мовою справила

значний вплив на погляди української інтелігенції Галичини щодо національної незалежності і «вивела національне пробудження українців у Галичині з початкової стадії на кульмінаційну точку».

Діяльність гуртківців постала в центрі уваги вчених-славістів після виходу у світ альманаху «Русалка Дністровая» у 1837 р. у Будапешті. У ньому поєдналася гордість за національне минуле, бажання донести до читачів багатство культурної і літературної спадщини народу, тим самим відродити її велич і піднести на новий щабель серед європейських народів. Своєю діяльністю вони намагалися довести усім, що українська культура має досить високий потенціал для розвитку. Загалом «сучасна українська література бере свій початок в Галичині з публікації Русалки», яка композиційно складається з чотирьох розділів – «Пісні народні», «Складання», «Переводи» і «Старина». Другий вміщує в себе оригінальні твори авторів альманаху, пронизані фольклорними та історичними мотивами, що власне відповідало загальному духу видання, уподобанням і настроям гуртківців. У незначній кількості творів відображено сторінки героїчного минулого – наші предки давали опір ворогам, боронячи державні інтереси. Образи історичних постатей детермінуються обставинами і знаходять своє відображення відповідно до ролі в зображуваних подіях.

Творчий доробок представників гуртка є значно меншим, ніж кількість їхніх фольклористичних, етнографічних і літературних досліджень. Але з самого початку появи «Русалки Дністрової» він постає у центрі досліджень сотень науковців. Перший відгук про неї дав М. Максимович у 1841 р., у Росії – О. Пипін, котрий заявив, що у альманасі «засвідчувала своє існування народність». Дуже влучно і об'єктивно оцінив «Русалку» І. Франко, зазначивши, що він був «немов один неясний прорив чуття людського серед загального отупіння і одичіння» та вказавши на недоліки, серед яких незначний зміст та «неясні думки».

...Серед авторів альманаху найбільш визначна роль належить одному з найталановитіших поетів Галичини того часу – Маркіяну Шашкевичу, якого О. Петраш називає «будителем народного руху» і говорить, що у його творах «усе було свіже,



оновлююче, як перший грім після лютої, крижаної зими», здатне пробудити розум, почуття і ще «не зовсім окресленні прагнення».

Звертаючись до українського минулого і сучасного, М. Шашкевич разом з побратимами вбачав духовну велич і силу народу саме в історичній славі, відображеній у пам'ятках старовини. Про це автор говорить у своїй статті «Старовина», опублікованій в альманасі. Він називає минувшину «лицем століть», що дозволяє нащадкам бачити шлях їхньої нації – за що і як боролися їхні пращури, що їх турбувала і радувало, якими були їх життєві пріоритети. Усе це дає змогу співвіднести минуле з сучасним, перейти від світлої і героїчної історії батьківщини до сьогодення, яке теж має стати таким на основі постулатів предків. Гуртківці прагнули усьому слов'янському світові показати історичну велич свого народу, втілену в славних образах Богдана Хмельницького, Северина Наливайка, Болеслава Кривоустого, Козака, Мадея та ін.

М. Шашкевич цікавився історією України як дослідник, про що свідчить його незавершена стаття «О запорожцях і їх Січі», літературний нарис про Богдана Хмельницького, створений на основі матеріалу «Истории Малой России» Д. Бантиш-Каменського та козацьких пісень і вміщеного у невиданому альманасі «Зоря». Ці факти є незаперечним підтвердженням, що козацька тематика і образність були добре знайомі та ідейно близькі митцю. Можливо, саме це допомогло йому ввести до літератури фольклорного спрямування образи загальнонаціонального звучання – історичних осіб і постатей. Апелюючи до минувшини – доби Гетьманщини, національно-визвольної війни з поляками проти національного і релігійного гноблення, митець творить фольклорні стилізації «Хмельницького обступленіє Львова (Строєм народної пісні)», «О Наливайку». Привертає увагу і його епічна поезія «Болеслав Кривоустий під Галичем, 1139».

Про значення минувшини і причини власного звернення до неї автор чітко говорить у програмовому вірші «Згадка», надрукованому у «Русалці Дністровій». Вірш є актуальним у контексті дослідження, адже розкриває нам образ автора – не лише Шашкевича, а і його сподвижників. Звернувшись до рядків: «Заспіваю, що минуло, / Передвіцький згану час, – / Як весело

колись було, / Як то сумно нині в нас!», ми констатуємо, що автор – людина, яка глибоко переживає за власний народ і його будучину, обізнана з фактами української історії, її видатними діями та пам'ятками, адже згадується «Новгорода сила й слава», «Києва золота глава», «піснь Люмира. піснь Бояна», Ярослав Мудрий – символ правопорядку, величі і державної влади. Шляхом протиставлення героїки минулого смутку і сірості сьогодення митець прагне пробудити, розбурхати свідомість земляків. У перерахованих вище поезіях образ автора залишається статичним – захоплений героїчними вчинками історичних осіб, молодців-козаків, він возвеличує їх сміливість, завзятість і хоробрість, з ненавистю і презирством ставиться до ворогів народу – «вражих синів» поляків і татар, закликає соколами «налітати на врага» усіх русичів. Перед читачами постає патріот, громадянин, поборник української волі і слави, люблячий син своєї землі.

До постатей козацьких ватажків М. Шашкевич звертається у поезіях «О Наливайку» і «Хмельницького обступленіє Львова (Строєм народної пісні)». Перша була написана на основі історичного факту – битви повстанців на чолі з легендарним Северином Наливайком з польською шляхтою під Білою Церквою та урочищем Гострий Камінь у 1596 р. Зважаючи на те, що сили були не рівними (восьмитисячне військо козаків виступило проти сорокатисячного польського), повстанці не змогли здобути перемогу, але завдали надзвичайно великих втрат армії Станіслава Жолкевського. Польський гетьман не наважився навіть їх переслідувати. Саме тому, похмурий початок поезії («Гей, по степі віє вітер по густих бур'янах, / Гей, там блищать довгі списи в сивеньких туманах! / У Гуманю дзвонять дзвони і мир б'є поклони: / Надлетіли з чужих сторін чорнії ворони») дещо контрастує з її оптимістичним кінцем («Вертайтесь вражі ляхи з соромом до міста!»), адже такий достойний результат бою автор представляє певною мірою тріумфально. Шашкевич ясний у своїх симпатіях, виявляючи їх оціночними епітетами, порівняннями і паралелізмами, які надають образам монументальності. Так Наливайко характеризується епітетом «молод», проводиться паралель з його конем («Тоді постиг Наливайко, під ним кінь іграє»), до якого ватажок звертається, як

до вірного товариша: «Ступай коню, ворон коню, бистрими ногами, / недалеко Біла Церков, йдуть ляхи за нами». Образ ватажка оповитий романтичною героїкою – сміливий і мудрий лідер, який своїм закликком піднімає козаків на боротьбу («Гей, молодці, за свободу!» – до них промовляє»), безстрашний і сильний воїн, якого вороги «не могли здігнати». Автор свідомо не згадує трагічні події, які стосуються постаті Наливайка в історії і про які можна довідатися з літописів. З любов'ю і шаную говорить Шашкевич про козаків, називаючи їх «козаченьки», «молодці-козаки» і оспівуючи їх готовність до самопожертви заради батьківщини. Загалом твір, побудований на реальних і достовірних історичних подіях, мав на меті не просто відтворити події минулого, а передати ідею автора – навіть невдала боротьба краща, ніж бездіяльність.

Переосмислюючи історичні факти і фольклорні матеріали, М. Шашкевич створює оригінальну поезію «Хмельницького обступленіє Львова», подаючи власну дефініцію «Строєм народної пісні», що вказує на її стиль і визначає специфіку образності. Написана на основі реальних історичних подій – облоги Львова 1648 р. після перемог Богдана Хмельницького під Пилявцями, Жовтими Водами та Корсунем, вона стала черговим свідченням звитяги і могутності видатного гетьмана. Науковці констатують схожість твору з думою «Облога Львова», записаною свого часу гуртківцями. Образ Хмельницького змальовано у народних традиціях, про що свідчать численні художні вирази, гіперболічні метафори, які надають йому надзвичайної сили, витримки, рішучості і всевладності: «Як гетьман Хмельницький кіньми на вернув – / Та й Львів ся здвигнув; / Як гетьман Хмельницький шаблею звив – / Та й Львів ся поклонив». Для твору, який має форму історичної думи, характерні зорові образи (зображення гетьмана з козаками на початку вірша) і красномовні епітети, використані з метою максимально чіткої передачі історичної звитяги і слави героя: «Мечами рознесу мури високії, / А кіньми розорю двори біленькії», «А у Львові рано всі дзвони заграли, А високії ворота остійком упали».

Народний лідер не бажав миритися з поневоленням країни і прагнув звільнити від поляків і землі, і церкви, і народ.

Шашкевич звернувся саме до цього образу тому, що відчував сором і сум за своїх сучасників, не здатних на гідні вчинки і на боротьбу за достойне місце серед інших народів і на його прикладі показав, як потрібно цінувати Україну, сміливо виборювати власне майбутнє.

Дещо послаблена історична конкретика притаманна історично-побутовій баладі «Погоня», яка маєпримітку «Після народної казки» – своєрідну вказівку на зв'язки з традиціями народного епосу. Вперше твір було опубліковано у його збірці «Син Русі» під назвою «Дума». Зображена романтика подій влучно передає дух української історії. Шашкевич своєрідно переосмислив народну баладу про продаж братом сестри татаринів. На основі фольклорного матеріалу він творить сюжет про визволення братом-козаком своєї сестри від бусурмена. На початку твору ми знайомимося з козаком, якого автор порівнює з соколом, бурею, лютою джумою, підкреслюючи його силу, завзятість і незламність., вдаючись до гіперболізацій: «Ані його не спиняє / Рів, ані могила, / Вітром їх перелітає, / Як би мара го носила». Для молодого козака порятунок сестри – справа честі, адже вона єдина рідня, яка залишилася в нього, бо «Батько, ненька в могилонах», саме тому не спиняє сміливця ні темнота, ні крик пугача, ні безлюддя, ні густі тумани і ліси – він «бистрим соколом летить». Бусурмен вбиває дівчину, щоб помститися козакові, а той тепер має незламний стимул для продовження боротьби з ворогами і кривдниками свого народу.

В образі козака автор втілює багатовікову боротьбу українців проти загарбників і поневолювачів. Цей образ співзвучний із образами козацтва, представленими в інших поезіях Шашкевича, але тут він набуває нових рис – стає головним персонажем у творі і тому, постаючи на першому плані, набуває більшої виразності. Герой балади – безрідний і вільний шукач долі, безстрашний і мужній народний месник: «Скоро блисну му шаблею, / Розилється біс мазею!».

Героїку княжих часів, «славний руський з ляхом бій» митець представив у ранньому творі «Болеслав Кривоустий під Галичем, 1139», який став своєрідною бойовою піснею, закликом до сучасників. Звернімо увагу на слова вірша, які звучать рефреном: «Бо хто русин, підлітайте / Соколами на врага!», «Гей,

хто русин, за ратище, / В крепкі руки меч ясний». Поклавши в основу реальні історичні події – перемогу Ярополка над Болеславом під Галичем 1177 р., Шашкевич нагадав співвітчизникам, як «враг, напасник сановитий на чужім коні втікав» (мається на увазі польський король) від київського князя, і сконцентрував увагу читачів на ідеї єдності українських земель. Як зазначає О. Петраш, І. Франко «вбачав у цьому творі прямий заклик до нового збройного виступу проти польських магнатів».

Князь Ярополк у цьому творі уособлює історичну пам'ять і стає символом захисту держави, лицарської відваги, честі і гідності. Гордовитому Болеславу автор протиставляє сильного і справедливого сина Мономаха, який свого часу принизив польського короля, а тим самим і його сучасників: «Бач, Болеслав гордовитий / Поклоном низеньким впав». Мотив перемоги над ворогом, реалізований завдяки інтерпретації історичних постатей і подій, прирівнювався перемозі над почуттями національної неповноцінності.

У різних творах митця художні образи з неоднаковою силою виявляють його поетичне обличчя та творчу авторську індивідуальність. За винятком виразних фольклорних стилізацій («О Наливайку», «Хмельницького обступленіє Львова» та ін.), у своїх творах поет більшою чи іншою мірою представив особистісно-психологічне начало, власну творчу позицію використавши першопочатково саме ідейно-художні багатства фольклору. Вони допомогли йому метафорично в образах, символах, подіях передати співвітчизникам ідею єдності українських земель, самодостатності української нації, будили, як і в сучасників козаччини, національне сумління, потяг до відродження.

Літературна спадщина І. Вагилевича складається з двох поезій українською мовою та кількох польською, написаних у дусі романтизму. Патріотичні поезії у прозі «Думи» побудовані на історичних легендах, фольклорно-етнографічних розвідках та перегукуються зі «Словом о полку Ігоревім», переклад якого зробив автор. Дві українські поеми І. Вагилевича українською мовою опубліковано у «Русалці Дністровій». Це жанрово близька до народної балади легендарно-історична поема «Мадей» і

любовно-психологічна балада «Жулина і Калина», яку автор назвав казкою.

У поемі «Мадей» представлено образ легендарного народного ватажка, борця за незалежність батьківщини у контексті боротьби галичан проти поневолення Угорщиною етнічних земель. Головний герой балади наділений надзвичайною силою, прагненням боротьби за справедливість і свободу: «А ватажко сивий Мадей / Зморщив густі брови, / Чорні очі заблищали / Та жаждою крови». Його не лякає те, що «тьмом-вихром ідуть угри, / дебр ся улягає», адже не гоже йому з соромом повертатися додому, він буде боронити рідні Бескиди з приводу чого мовить: «Кіньми зорю долиноньку, / Засію стрілами, / переломлю вражі тучі, Проллю кров ріками!». Автор певною мірою гіперболізує мужність, хоробрість і силу Мадея: «Куди мелькне ясним мечем – / Кров рікою точить, / Куди ратищем засвище – / Кінь їздця волочить», що цілком відповідає народнописанним традиціям, мотивам «Слова о полку Ігоревім» і «Краледвірському рукопису». Адже князь Ігор так само відмовився повертатися додому, коли усі почали його вмовляти те зробити, побачивши знамення. Мадей зі своїми побратимами, як і князь Ігор, зазнає поразки – потрапляє в полон. Автор оплакує цю невдачу, але не осуджує головного героя і не докоряє йому, на противагу – захоплюється доблестю і стійкістю.

У творі домінує мотив боротьби і нескореності, хоча і описано поразку. Образ Мадея символізує регенерацію і повстання народу, авторські ідеали свободи. Створюючи образ народного ватажка, І. Вагилевич орієнтувався на національні літературні традиції, досвід давньоруського письменства, адже усвідомлював, що підґрунтям відродження української літератури є народна творчість, мова та традиції.

Яків Головацький був насамперед ученим-славістом – фольклористом, етнографом. Свої поезії, літературно оброблені прозою фольклорні байки, переклади сербських і хорватських народних пісень, літературознавчих та фольклорно-етнографічних статей він опублікував у літературно-фольклорній двотомній збірці «Вінок русинам на обжинки». «Русалка» містила лише поезію «Весна». Загалом його вірші вражають глибиною

думок щодо важливості вивчення народної поезії, звичаїв, пісень, старовинних обрядів.

Отже, парадигма художніх образів давнього українського письменства, що постає перед нами в аналізованих історико-поетичних творах представників «Руської трійці», є засобом викриття тогочасного ладу і непримиренності народу з існуючими умовами. Вони овіяні романтизмом, героїзмом, але репрезентують сміливі авторські думки. Образна система виражає представлену авторами антитезу «національна воля в минулому – неволя в сучасному», відповідно з неї визначається мета – відновити минулу свободу. Відчуття відірваності західних українців від українського народу зумовили характерну особливість творчості гуртківців: вона пройнята мотивами розірваного «зв'язку часів», утраченої гармонії, сприйманням світу як роздвоєного цілого (в історичному плані – минуле-сучасне), а відтак – і прагненням подолати цю неприродність становища. Як це властиво романтикам, глибоко особисте авторське відчуття історії втілюється у відчутті гордості за колишню велич народу, втілену в образах її поборників.

*Данильченко Оксана Художня парадигма образів давньої української писемності у творчій спадщині представників «Руської трійці» / Оксана Данильченко // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – Вип. 36. – 2012. – С. 403–409.*

### **Іван Ребошанка** **Піонер національного відродження Галичини**

Одним з «перших будителів народного руху в Галичині», поряд з Маркіяном Шашкевичем (1811–1843) та Яковом Головацьким (1814–1888), Іван Франко уважав Івана Вагилевича (1811–1866), від дня народження якого 2 вересня цього року сповнилося 200 років. В історії української, одночасно і слов'янської культури, вони відомі як «Руська трійця». Їх було названо так, вказує М. С. Возняк, спольщеними товаришами, які глузували з них, бо говорили по-руському (тобто по-українському). Вони три виступали під прибраними слов'янськими іменами: Шашкевич – Руслан, Вагилевич –

Далибор, Головацький – Ярослав, становлячи, так би мовити, ядро гуртка. Крім них, до гуртка належали також брат Головацького – Іван Головацький, Микола Устиянович, Антін Могилянський, Богдан Дідицький, Іван Гушалеви́ч, Антін Петрушеви́ч, Северин Шехови́ч і ін. У їхньому «молодому віці», оцінював Сергій Єфремов, «ці люди мали себе за цвіт інтелігенції, за проводирів народніх. Сліпа доля поставила цих людей на чолі народного руху, щоб вперед вели народ».

Очолював гурток здібний організатор і проводир Маркіян Шашкевич, вихованець Львівської духовної семінарії та слухач тамтешнього філософського факультету, на дрогому курсі якого він зустрівся з Іваном Вагилевичем та Яковом Головацьким.

Члени гуртка, відзначає М. Возняк, особливо три з них, що становили ядро, «скрізь розмовляли, виясняли, спорили, читали, критикували, говорили про літературу, про народність, історію, політику тощо (...). Трійця домовилася, що кожен, хто вступить в український гурток, має поданням руки та словом честі пообіцяти, що все своє життя працюватиме на користь народу та відродження української літератури в Галичині». Свідченням такого зобов'язання гуртківців мали становити вписані кожним з них у заведений Шашкевичем альбом заповітний вірш або девіз, за прикладом, поданим очолювачем гуртка Шашкевичем, який першим вписав свій девіз – слова народної пісні «Світи, зоре, на все поле, поки місяць зійде», метафоричне значення яких (поле = неосяйний простір діяльності гуртківців на користь рідного краю) розкривається у його ж вірші «Руська мова»:

*Руська мати нас родила,  
Руська мати нас повила,  
Руська мати нас любила;  
Чому ж мова їй немила?  
Чом ся не встидати маєм?  
Чом чужую полюбаєм?*

Спільним же девізом членів «Руської трійці» була пропагована ними ідея, що галицькі «русини» належать українському народові, який має свою історію, мову, культуру: «Нарід руський – оден з головних поколінь слов'янських». Дотримування членами гуртка на практиці такого девізу завдячувалось уміло́сті ватажка Маркіяна Шашкевича, про якого



Яків Головацький, наприклад, писав: «Ми поняли його гадку й горнулися до нього, як до старшого соколонька (...), мав бо Маркіян дарованіє научити, переконати, духа в другім будити, піднести; мав дар відкривати заумерлий талант...».

Взяту на себе членами «Руської трійці» місію Іван Франко деталізував: «В думках їх, а особливо у Шашкевича, росли і ясніли далеко ширші замисли: витворити одноцілну, полудневоруську мову і літературу і при їх помочі воскресити цілу полудневоруську націю до нового життя духовного і громадського». Хоча, сформована на початку 30-х років, «Руська трійця» внаслідок переслідувань розпалася через кілька років (1837), її діяльність авторитетні дослідники оцінюють як великий, епохальний, навіть революційний подвиг, бо коли вона почала діяти, «Галичина, відзначав С. Єфремов, з національного погляду завмірає цілком. (...) Перші три десятиліття XIX в., коли на Україні покладено міцні підвалини власного народного письменства, в Галичині були цілком мертвим і глухим часом; народ по-старому робив панщину, а інтелігентні русини, сами за себе духовні, говорили польською мовою і з «підлим народом» нічого спільного, опріч віри, мати не хотіли. Коли й виходили які книжечки, то це були церковні книги, букварі та ще хіба тріскучі оди й панегірики усяким високим особам «славено-росскою», на зразок Семена Полоцького та Ломоносова, мовою, що то має бути мова «мало-русская. (...) Місцева власть у цій справі стояла на тому, що найкраще вчити польською мовою, щоб «не плодити сепаратизму між людьми однієї місцевості, а церковні книги коли не перекласти на польську мову, то хоч друкувати латинським шрифтом, «бо не годиться, мовляв, для хлопа множити наріччя і письма». Отож, перефразовуючи Івана Франка, слід відзначити, що перед «Руською трійцею» у «цілком мертвому і глухому часі» (С. Єфремов) стояли не лише нерозв'язані питання мови, літератури і культури, але й «далеко більший і тяжчий» стан «політичний і соціальний, під котрим стогнав-мучився народ. І проти тої страшної сили поважилася виступати «Руська трійця». Тобто, у всіх складових відродження національного єства членам «Руської трійці» довелося бути піонерами чи зачинателями.

Виконання взятої на себе місії молоді ентузіаста, сповнені романтичного настрою, розпочали найпершою для цього

потребою – ходінням в народ з метою збирати його пісні, легенди, вслуховуватися в його мову, вчитися в нього мудрості. Фольклорні зони поділено між членами ядра «Трійці» так: Шашкевич (разом з молодшим братом Антоном) збирав фольклор на рідній Золочівщині, Яків Головацький – по всій Галичині, на Закарпатті і частково на Буковині, а Іван Вагилевич – в оклицях Калуш, Стрий, Соколе. На основі зібраних фольклорних матеріалів та оригінальних літературних творів членів «Трійці» появилася 1837 р. у Будимі (Буді, яка до 1872 р. існувала окремо від Пешти) перша друкована на теренах підавстрійської України книжка «Русалка Дністровая», культурно-просвітницьке спрямування якої визначено епіграфом із суджень чеського і словацького поета, ученого і культурного діяча Яна Коллара (1793–1825) «Ne z mutného oka, z ruku pilné naděje kvitne» («Не з сумних очей, а рук пильних надія квітне»). На першому місці «Русалки...» стоїть розділ «Народні пісні», епіграфом якого є слова того ж Коллара «Pisně národní jsou nejprvsnější základ osvěty, živel vzdělanosti, podpora národnosti, štít a ozdoba řeči» («Пісні народні є найбільш певна основа освіти, живої ученості, підпора народності, щит і окраса мови»). До появи «Русалки Дністрової» перші публікації галицького фольклору появились у польському виданні «Pielygrzym Lwowski» на 1822 і 1823 pp. та у німецькому «Ruthenische Volkslieder» Вікентія Поля (1829). Помітне місце посіла збірка Вацлава Залеського «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» (1833), в якій українські пісні подано в польській транскрипції і яку І. Франко назвав «першою ластівкою галицького народного пробудження», бо «аж із неї письменні русини переконалися, що й у них, в устах отсього простого хлопа-панщизняка, живуть пісні та оповідання, котрими можна повеличатися перед світом, живе мова, котру не тільки допускають до книжок, але в котрій чужі люди знаходять дивну красоту, якої неосвічений русин досі не бачив і не розумів». Тим більш важливіше, епохальне значення мала поява «Русалки Дністрової»: з цієї першої друкованої у підавстрійській Україні книжки на повну силу зазвучала жива народна мова поданих в ній пісень (дум і думок, серед яких і вперше надрукована пісня про Олексу Довбуша, якої дуже близькі варіанти побутували донедавна і в Румунії, будучи записані мною і друковані у

збірнику «Відгомони віків»; подані також колядки, гагілки та ладкання), яка відкрила нові перспективи для розвитку літературної мови на західноукраїнських землях.

Зачинательським кроком у становленні західноукраїнського народознавства можна вважати передмову Івана Вагилевича до першого розділу «Русалки...» «Народні пісні» – «Предговор к народним руським пісням», в якій, підкресливши єдність українського народу («Нарід руський, один з головних поколінь слов'янських (...), розкладає по хлібородних окресностях з-поза гір Бескидських за Дон»), ідилічне минуле («Святая Русь була селом райських птиць і дивів; ясні небеса одівали ю чистою пошанування іншими («Руський нарід був великим і величаним; порозумів, обняв природу, читив і до серця ю пригортав – і був мир, і гаразд, і любов взаємна»)), Іван Вагилевич зовсім правильно відмічає, що в обрядових українських піснях (зокрема західноукраїнських, включно і записаних в Румунії – *І.Р.*) відображено типічні реалії історичного минулого України, оскільки в них – «так много згадок о князях, княгинях, о боярах, о едамашках, о ковальчиках, що кують, і о інших ремісничках, которих у великій почесті мали», в «думах, (які) суть найпочеснішим образом борючихся і загибаючих стратенців, розцвітає лицарськими ділами буйність», оскільки «муж, закликаний падею, славою або справою народа, лишає родину, що го любила, виплекала, вилеліяла солодкими словами, їде на кривавий пир»; жіночі пісні і думки (назва пісень, *жіночі*, запозичена від сербського фольклориста Вука Караджича, який був справжнім авторитетом для млолодих членів «Трійці...» – *І.Р.*) «провівають буйною гарністю і зажегненими (палкими – *І.Р.*) чувствами, пов'язаними з журбою і тугою. Дівочі чувства стеляться в них хрещатим барвінком, крутая рутка узеленяє терновії вінці страсті...». «Любовні пісні, де нема провини туги, провівають гарною любовістю, веселою буйністю, нестямливим веселієм і суть поскочні до танку».

Тим же поетичним стилем уміло визначає Вагилевич і різноманітність рокових обрядів (які «суть на всякое врем'я года») та багатство і специфіку українських обрядових пісень (в яких «не той смуток і горість, що в думках. Півці ними забувають залізне життя і проливаються повними чувствами»), яких

інтуїтивно Вагилевич вбачає спорідненими з іншими слов'янськими, але найбагатшими і найчудовішими з-поміж усіх (в цих піснях «являється русин істинним слов'яном, не любуючим собі в борбі, лише в тихенькім домашнім гаразді»).

Проникливі й достовірні зауваження Вагилевича стосовно українських хороводних веснянок найдавнішого походження, в яких зустрічається чимало дохристиянських вірувань та божеств. Підсумкову працю про це Іван Огієнко (Митрополит Іларіон) надрукував 1965 р. А Іван Вагилевич на 128 років до нього писав, що «Пісні обрядові лишилися чесним, святим віном дідів передхристиянських; склад їх не теперішній, імена нечувані й незнакомі. В них зустрічаєм много згадок о богах слов'янських, о раю, райських птицях, райським дереві, о гаях. Самі імена – *ладкання, купайла, коляда, гагілки, русалки* (підкресл. автора – *I.P.*) – свідчать тому. Пісні тоті суть золотим послідком щасніших веремей, коли ще сама лише природа промовляла до руської душі, а він (русин) ю сильно нагортав у свої нідра. Тоді дух вививався під небеса, під сонце, місяць і зорі і братався з ними, прикликав їх на землю, прикрасив ними обряди...».

Доповнюючими етнологічно-українознавчими піонерськими доробками Івана Вагилевича є його праці «Гуцули, мешканці східного Прикарпаття» (1837), «Бойки, русько-слов'янський люд в Галичині» (1839), «Лемки, мешканці західного Прикарпаття» (1841), неопублікована монографія «Виведення початків слов'ян від фракціллорійців», «Слов'янське свято Коляда» – праця, укладена 1843 р., а опублікована аж 1983 р. під назвою «Народні пісні в записах Івана Вагилевича».

«Русалка Дністровая», по-друге, як писав Сергій Єфремов, «зробилась вістункою нового письменства в Галичині». У другому її розділі «Складання», поряд з оригінальними творами М. Шашкевича та Я. Головацького, знаходиться і віршована казка Івана Вагилевича «Жулин і Калина», яка по суті є романтичною баладою, побудованою на основі гуцульської демонології.

З розробкою її теми про нещасне кохання цікаво у деякій мірі перегукується, пізніше, Михайло Коцюбинський у повісті «Тіні забутих предків»: болісно переживаючи з приводу того, що «проклята розлучниця», яка «розігнала дрібні діти» і насміхалася з його кохання, герой балади на тлі дністрових хвиль бачить свою

попередню кохану (подібно тому, як блукаючий Іван Коцюбинського бачить то в одному, то в іншому місці привид загиблої Марічки), але виявляється, що то не Калина, а відьма, яка затягає зачарованого молодика у Дністрові глибини (= це вже інша властива романтичній баладі розробка сюжету). Ця балада, як впливає з листа П. Лукашевича до Івана Вагилевича, очевидно, була написана останнім внаслідок висловленого Т. Шевченком побажання, який, прочитавши поему Вагилевича «Мадей», порадив, щоб західноукраїнський поет описав «народ руський, живучий в Карпатах».

Поема же Вагилевича «Мадей» – це інший приклад його піонерського поступу – поступу зачинателя нової, по змісту романтичної західноукраїнської літератури. Поема сповнена оптимістичного настрою і віри у кінчну перемогу над іноземними загарбниками: хоча безстрашного Мадея, який веде за собою «тисяч гарних легіників», вороги подолали, поет виражає надію й упевненість, що після нього (як, до речі, і в народних легендах про Олексу Довбуша) інші витязі «в Бескидах не дрімають», вони прокинуться і продовжать діло Мадея. Інша фольклорна витока поеми – зображення смерті Мадея універсальною метафорою смерті-весілля: Мадей, подібно румунському вівчареві, західноукраїнському жовнярові чи степовому українському чумакові, наказує зозулі (у перших трьох протагоністів інші адресати): «не кажи рідному сину, що мя уковали, лише мене на весіле на силу призвали; з студеної керниченьки медом напоїли, а під зимну колодоньку спати положили...».

Своїм загальним настроєм, поема «Мадей» нагадує «Слово о полку Ігоревім», з якого Вагилевич запозичає багато засобів художнього зображення, наприклад, упевненості Мадея у здобутті перемоги над іноземними загарбниками:

*Кіньми зорю' долиноньку,  
Засію стрілами,  
Переломлю вражі тучі,  
Проллю кров ріками!*

Вплив «Слова про Ігорів похід» зовсім не випадковий. Іван Вагилевич органічно засвоїв цей твір, оскільки саме він уперше в українській літературі здійснив 1836 р. його переклад на

українську літературну мову, а це – інший черговий факт піонерських його поступів.

Літературна спадщина Івана Вагилевича не обмежується представленими досі творами. У фондах Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника зберігається його рукописна збірка «Поезії І. Вагилевича» (датована 1835–1841), яка охоплює олітературені польською мовою у дусі «Слова о полку Ігоревім» такі народні легенди, як «Пліснесько», «Добрилів», «Бич», «Дністер» і ін.

Піонером національного відродження Галичини Іван Вагилевич був не лише у галузі літературної творчості, а й літературознавчої галузі. Очолюючи (1848 р.) редакцію українсько-польської публікації «Дневник руський» («Dnewnyk Ruskij»), поряд з матеріалами на теми політики, революційного 1848 року, культури і ін., І. Вагилевич опублікував і власні «Замітки о руській літературі», що є першою в Галичині спробою осмислення українського літпроцесу від давних часів до 40-х рр. XIX ст. – І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемівський, А. Метлинський, М. Костомаров, Є. Гребінка, Л. Боровиковський, О. Чужбинський, В. Забіла, Степан і Петро Писаревський, Т. Шевченко і ін.

Нарешті, ще один з піонерських поступів Івана Вагилевича. У середині 30-х рр. XIX ст. в Галичині гостро стояло питання мови. В ужитку було, як оцінював С. Єфремов, «страшне «язичіє», несказанна мішанина мертвої церковщини з польщишною та народною мовою, той «словено-руській язык», що перед тим і на Україні панував по вищих школах». Місцева влада вважала, що найкраще вчити польською мовою. А коли хто-небудь звертався до «руської мови, то, відзначав Єфремов, з цього виходило щось нечуване й ні на одній живій мові неможливе». Поворот до народу і перші літературні спроби висунули питання про народну мову українців та підходящий для неї правопис. У контексті полеміки про ці питання Осип Лозинський виступив із статтю про запровадження польської азбуки у руську (українську) писемність «О wprowadzeniu abecadł polskiego do piśmiennictwa ruskiego», яка викликала загальний інтерес галичан до свого письменства. На проект Лозинського очолювач «Руської трійці» Маркіян Шашкевич відповів брошурою «Азбука і abecadło»

(1836), підтримуючи доречність першої. Слідуючий висхідний крок до вивчення і уведення у суспільний вжиток української мови здійснив Іван Вагилевич своєю «Граматикою малоруського языка» (1844).

*Ребошанка Іван Піонер національного відродження Галичини / Іван Ребошанка // Наш голос. – 2011. – № 207 (вересень). – С. 3–6.*

### **Федір Дисак**

#### **«Він [Маркіян Шашкевич] перший вивів нас, галичан... на широкий шлях українства»**

Після виключення із Львівської духовної греко-католицької семінарії (21.02.1830 р.) Маркіян Шашкевич серйозно зайнявся самоосвітою. Особливо перейнявся ідеями слов'янського національного відродження. На основі багатьох праць видатних славістів, українських творів княжих часів і XIX ст., фольклорних збірників він відкрив для себе скарби народної поезії, зразки літератури народною мовою. А головне — переконався, що українці в Галичині — не частина польського чи російського народу і не якийсь там «рутенський» народець, а західна вітка того народу, який живе над Дніпром і з яким у галичан спільна мова.

Коли восени 1833 р. М. Шашкевич був поновлений у семінарії як екстерніст, а з вересня 1834 р. — як студент другого курсу філософії, то це вже була людина добре начитана, з розширеним світоглядом, зокрема «з готовим уже поглядом на свою національну приналежність». Юнак горів бажанням щось робити для України. Напрямок цієї праці визначили головним чином твори наддніпрянців. Як свідчить Я. Головацький, в «Енеїді» І. Котляревського, «Малороссийских песнях» М. Максимовича, граматиці О. Павловського Маркіян «побачив живий приклад, переконався о можності народної руської словесності, загадав велику гадку — утворити чисто народну словесність южноруську — і цій гадці вірен остався до кінця».

На початку 30-х рр. XIX ст. у Львівській духовній семінарії навколо М. Шашкевича згуртувалася патріотично налаштована

молодь, яка почала розмовляти по-українськи, вчитися писати «гражданкою», а головне – творити живою народною мовою. І. Франко відзначав, що у гуртківців, особливо у М. Шашкевича, визріли широкі замисли: «...витворити одноцілну, полудневоруську мову і літературу і при їх допомозі воскресити цілу полудневоруську націю до нового життя духовного і громадського». У 1833 р. гурток молодих ентузіастів підготував рукописний збірник своїх поетичних спроб, який назвав «Син Русі, ілі Собрание стихотворов в рускім языку от клеру Семінарії енеральной в Львівгороді, руського краю Метрополії».

Назва збірки не випадкова. У той час, коли польські шовіністи заперечували існування України, українського народу та його мови, гуртківці сміливо і гордо заявили, що в метрополії є руський край, а вони – його сини. Сам заголовок, зауважує С. Шах, свідчить і про те, «якою мовою тоді ще М. Шашкевич писав та як він і товариші його *слабо* гражданським правописом володіли, або інакше говорячи, які труднощі їм самі *правописні правила* гражданки справляли».

Мова збірки ще не була чисто народною, а форма віршів – досконалою. Та це й зрозуміло, адже то були перші спроби молодих ентузіастів писати українською мовою. Проте в збірці відчувалися радісний настрій, захоплення рідною історією, щире бажання творити українську літературу, віра в майбутнє. Особливо це помітно у поезіях, що відкривали збірку і були своєрідною програмою діяльності гуртківців.

У першому вірші, підписаному криптонімом О. Г., автор звертається до «синів Русі» і закликає: «Роздріт грубу поволоку, / Любі братя! Русі сини, / Гоніт чорну помороку, / Най порхає в пустини... / Час сон довгий покинути, / Котрий тяжит нам повіки. / Час вже стати – світ глянути, / Досить спання через віки... / Час! Час! ум наш роз'ярити, / Най блистає его сила, / Милость к музам заціпити, / Щоб і в руськім серцю тквила...».

Думки цього твору підсилює теж емоційно насажений закличний вірш М. Шашкевича «Слово до читателей руського язика»: «Дайте руки, юні друзи, / Серце к серцю най припаде, / Най щезають тяжкі туги, / Ум охота най засяде. / Разом, разом, хто сил має / Гонить з Русі мраки тьмаві; / Зависть най нас не спиняє, – / Разом к світлу, друзи жваві!».



З приводу наведених рядків дослідники висловлюються неоднозначно. Одні вказують, що «якоїсь виразної **політичної програми** (виділення наше. – Ф. Д.) у цьому маніфесті немає, як не було її і у гуртка», що тут «ясної програми дії – ще нема», інші ж категорично стверджують, що у вірші «сконденсована уся програма гуртка “Руська трійця”». Не будемо з’ясовувати, в чиїх словах більше правди. Наголосимо на очевидному: поет закликає до згуртування патріотичних сил, наполегливої праці над собою, позбавлення розпачу, боротьби з «мраками тьмавими», поширення освіти, словом, до пробудження національної самосвідомості.

С. Шах підкреслює: збірка «мала наскрізь патріотичний характер; всюди зазначається в ній *українськість* всупереч тодішнім польським впливам». Л. Луців акцентує на тому, що це був «перший крок до того, щоб українську мову поставити побіч інших слов’янських мов на галицькому українському ґрунті».

М. Шалата допускає, що збірка не призначалася для друку, а була перевіркою літературних сил на готовність до великого діла.

Мабуть, переконавшись у «боездатності» молодих літературних сил, М. Шашкевич задумав видавати журнал, але дозволу не одержав, бо «семінаристам не вільно займатися періодичними виданнями». Це його не зупинило – він вирішив підготувати до друку літературний збірник.

На думку С. Шаха, безпосередньою спонукою до цього була збірка «*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*» (1833), у якій українські пісні подано польським алфавітом. У передмові до неї В. Залеський писав про шкідливість «вилучування русинів» від польської літератури і запитував: «Чи ми маємо бажати собі, *щоб русини мали свою власну літературу?*».

Отже, М. Шашкевич та його однодумці вирішили довести, що українці мають не тільки право на свою літературу, а й саму літературу. Укомплектувавши другу збірку, молоді ентузіасти теж назвали її промовисто: «Зоря, писемце, посвячене рускому языку». 4 травня 1834 р. М. Шашкевич подав рукопис до львівської цензури, звідки незабаром його переслали до Відня. Вирішення долі альманаху тривало більше року.

Рукопис не зберігся, тому серед дослідників існують різні думки щодо повного змісту збірки. Більшість вважає, що в ній була, зокрема, стаття М. Шашкевича про Б. Хмельницького. Є також припущення, що Маркіян умістив тут низку своїх творів.

31 липня 1835 р. збірка була офіційно заборонена. Цензуру найбільше занепокоїла мова збірки і матеріали про Б. Хмельницького, які розцінювалися з політичних позицій. Загальний центральний цензор В. Копітар писав з Відня, що «Зоря» Шашкевича – «твір, присвячений руській мові», і цим він буде «утішним і приємним» українцям в Угорщині та Росії, але на нього «з ревністю і заздрістю» дивитимуться поляки і великороси. У збірці Копітар побачив намір творити рідну українську літературу. А він був тієї думки, що «природне майбутнє цієї нової літератури – розвиватися за рахунок польської і великоросійської». Тому перед Австрією постає питання: «Чи може і чи повинна вона підтримувати русинів за рахунок і на шкоду польській літературі? ...за рахунок і на шкоду великоросійській?».

Ревний захисник Австрійської монархії побоювався, щоб урядова підтримка галичан не спричинила виникнення у Наддніпрянській Україні «духовної опозиції» до «петербурзької необмеженої влади», яка швидко спрямувала б цю опозицію проти Австрії.

Що ж стосується самої збірки, то, відзначивши «в основному непоганий... доволі ґрунтовний, іноді навіть дотепний» зміст рукопису «Зорі» і назвавши жанри деяких творів, Копітар звернув увагу на «фрагмент пісні про ватажка козаків Хмельницького» і наголосив, що тому збірка «ворожа Польщі».

Копітар не захотів брати на себе відповідальність і на повторне доручення міністерства внутрішніх справ відповів: **«Дозволено відповідно до загальних цензурних норм** (виділення наше. – Ф. Д.). Але оскільки тут має місце... конкретний і чисто політичний випадок, я змушений наполягати на попередньому рішенні і на міркуваннях львівського цензора».

У Львові збірку оцінював доктор теології і водночас професор моральної теології місцевого університету та почесний канонік Венедикт Левицький. З його відгуком погодився митрополит Михайло Левицький. Обидва високі достойники

«знайшли» низку причин, щоб заборонити «Зоря». В офіційному листі до президії Галицького губернського управління митрополит писав:

*«1. Самі тільки нагадування про сумні історичні події, зв'язані з релігійним і політичним гнітом, який під колишнім польським урядом терпіли тутешні жителі і корінні русини особливо через вплив єзуїтів і лихварів, яких використовувано як знаряддя утиску, і який спричинив криваву відплату під час козацьких війн Хмельницького, викликали б гіркі відчуття, коли б рукопис був надрукований і розповсюджений. Тому що:*

*2. Цей твір може дати привід тим, хто схильний ставити під сумнів відданість місцевого греко-католицького кліру і галицько-руської нації австрійському цісарському урядові, звинувачувати згадуваний греко-католицький клір і руську націю у прихильності до Росії і неуніатської церкви, особливо з тієї причини, що згаданий твір написаний вихованцем греко-католицької семінарії Маркіяном Шашкевичем...».*

Характеризуючи дії названих Левицьких, Л. Луців наголошує: *«Не допустили до друку “Зорі” самі такі українці: Митрополит і його цензор, які не розуміли, яке велике значення має для розвитку українського народу і його церкви українська народна мова».* Нагадаємо, що цензор Копітар дозволив!

Поки вирішувалася доля збірки «Зоря», М. Шашкевич зробив ще один сміливий крок. У день народження цісаря Франца І він у семінарії «виголосив **промову** (виділення наше. – Ф. Д.) народною українською мовою, ще й зачитав ювілейну **оду** “Голос галичан”».

Така думка пробивалася до читачів упродовж десятиліть. Справа в тому, що одні дослідники заперечували або тільки припускали виголошення промови, інші говорили про надруковану оду. Були й такі, що ототожнювали поняття «промова» й «ода», маючи на увазі один виступ. Насправді промову Шашкевич виголосив. Підтвердження цього знаходимо у фундаментальній праці К. Студинського «Львівська духовна Семинарія в часах Маркіяна Шашкевича (1829–1843)». М. Тершаковець у свій час допускав, що «Голос галичан» був «поетичним компонентом прозового українського виступу М. Шашкевича».

Зміст промови, звичайно, не був довільний. Він визначався дорученням митрополита М. Левицького від 12 серпня 1834 р., який вимагав від ректора семінарії, щоб на початку кожного місяця здібні питомці виголошували промови в присутності товаришів і ректорату, в яких би з'ясовували, що «мають питомці *вже тепер* в семінарії робити, щоб могли пізніше, як священики, тим успішніше свої обов'язки супроти монарха між парохіянами сповняти».

Для патріотів, які думали про відродження української народності в Галичині, такі промови давали можливість виступати по-українськи, поширювати свої погляди, пробуджувати самосвідомість семінаристів, які незабаром повинні працювати серед народу. На думку К. Студинського, це була і «реакція проти польських симпатій, які так живо захопили дуже значну часть питомців Львівської духовної семінарії».

Приклад Шашкевича згодом наслідували Роман Пасічинський (1837 р.), Антін Могильницький (1839 р.), Рудольф Мох (1841 р.).

В оді «Голос галичан», яка стала першим друкованим твором М. Шашкевича, йшлося про те, що народи зійшлися на велике свято, аби висловити «усердну подяку» цісареві та помолитися за його довголіття, бо з ним «ввесь рід, вся сторона щасна».

Однак не змістом промови й оди вразив громадськість М. Шашкевич. Безпрецедентним було те, що і промова, і вірш були українською мовою. У ворогів України це викликало ненависть, а в патріотів – захоплення. Я. Головацький зазначав, що тоді «руський дух піднявся на 100 процент». Ода, за словами М. Устияновича, «засвітіла в серцях галицьких русинів неначе труба, що кликала мерців із гробу». У своїх спогадах він засвідчує, що надруковану оду розхапували не лише в духовній семінарії, а й у місті та провінції.

Про значення цього вірша М. Устиянович пафосно писав і в статті «Молодая Русь»: «В тій малій пісеньці одбився, якби в величавім образі високий дух і глибоке несрівняне чувство того молодця (автора. – Ф. Д.). Заспівав он в ній по святоруску, заспівав з широкої української груди...» і підняв «руське слово в нечаємій світі». «Блискавицею шибла тая мала пісня по землі

Галича і, розмножившись в тисячних переписках і трафивши кожному до серця, розсвітила яснійше ціль народного желанія, і сталася... основним звуком для молодих письменників Галича».

М. Шалата припускає, що своїм виступом у семінарії М. Шашкевич прагнув досягти двоякої мети: духовенству «хотів довести, що українська мова здатна виразити навіть найвищі в тогочасному розумінні патетичні речі, а землякам-семінаристам хотів нагадати, що народну мову пора вводити до культурного вжитку».

Навіть після того, як «Зоря» була заборонена, а в упорядників збірки вчинено обшук і взято їх під поліцейський нагляд, М. Шашкевич не переставав пропагувати українську мову. Наступний відважний крок він зробив на свято Покрови в жовтні 1836 р.: в соборі Св. Юра віряни вперше почули його **проповідь** українською мовою. Маркіяна підтримали побратими – Ю. Величковський і М. Устиянович. Того ж дня перший виголосив проповідь українською мовою у церкві Успіння, а другий – у церкві Св. Параскеви. Ці дії науковці розцінюють як революційні, бо тоді у Львові лише Я. Геровський (селянський син!) проповідував по-українськи в церкві Св. Миколая. Ірина Богун пише, що «оця своєрідна демонстрація трьох патріотів викликала враження політичної акції і окрилила широку громадськість».

У 1836 р. заходився М. Шашкевич і коло укладання українськонімецького словника та книжечки для малих дітей у народних парафіяльних школах. Цю книжечку він назвав «**Читанка**». У ній він, як видно з його звернення до цензури, хотів «зробити своєму народові прислугу і його дітей вчити любити Бога і ближнього в рідній мові, заціпити в їх чутливих серцях ті релігійні і моральні почування, що їм колись будуть потрібні як будучим лояльним горожанам держави і як правдивим християнам».

Другого грудня 1836 р. «Читанка» була подана духовній владі, однак влада не дозволила її друкувати, хоча книжечка наскрізь релігійна і моральна. Побачила світ «Читанка» аж 1850 р. і відтоді тривалий час використовувалася у школах Галичини.

Дуже важливою є участь М. Шашкевича у т. зв. азбучній війні, яка виникла в Галичині у середині 30-х рр. XIX ст.

Започаткував цю війну Й. Лозинський, який у польському тижневику «Rozmaitości» (1834. – № 29) опублікував статтю «O wprowadzeniu abecadła polskiego do piśmiennictwa ruskiego». Автор намагався довести необхідність переведення українського письма на польський алфавіт. Побачивши у пропонованій реформі серйозну небезпеку для української мови й літератури, М. Шашкевич написав полемічну **статтю** «Азбука і abecadło», яка була надрукована анонімно окремою брошурою в Перемишлі 1836 р. тиражем 3000 примірників.

Публікація починається констатацією зміни ситуації в питаннях мови і літератури. Якщо «кілька десятків років тому нікому із слов'ян не прийшло б на думку заснувати справжню народну літературу», то «сьогодні маємо збірники пісень, прислів'їв і народних повістей, описи звичаїв і побуту і т. п.; уважніше почали приглядатись до народу, порівнювати споконвічно існуючі мови слов'ян, виявляти зв'язки між ними як щодо внутрішнього їх духу, так і щодо зовнішніх ознак; почали глибше вникати в мову, підносити її до писемної і робити з цього висновки».

Саме цей рух наштовхнув Й. Лозинського на думку щодо «запровадження польського АВСД-ла для українського письменства». Ця ідея знайшла прихильників й ворогів. М. Шашкевич побачив у ній велику загрозу для українства й вирішив аргументовано переконати в цьому громадськість. Свій виклад він веде у двох паралельних площинах. Першим планом ідуть його судження, а на другому плані (у виносках) подаються цитати із праці Лозинського, що є предметом полеміки. Таким чином, читач має можливість зіставити дві позиції та переконатися, на чиєму боці правда.

Насамперед Шашкевич звертає увагу на те, що Лозинський прагне закласти міцний фундамент під свій проект, стверджуючи, нібито така ідея зародилася в нього на основі книжок, що, «здається, належать до дуже давніх часів», а переконався він (Лозинський) у доцільності її реалізації, ознайомившись із українськими піснями, надрукованими польським алфавітом у «Rozmaitościach», «Gazecie Lwowskiej», «Pielgrzymie Lwowskim» на 1822 р., у збірці В. Залеського «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» (1833), а також із виступами в пресі про те, що

кирилиця стає на перешкоді приєднання слов'янської літератури до літератури загальноєвропейської. Критик не погоджується з Лозинським, стверджуючи, що книги, які той має на увазі, не такі вже й давні: «...появились вони в часи запопадливого намагання поширити унію на Україні, яка була під польським пануванням». Публікації ж українських пісень польськими літератами спричинилися до багатьох «неточностей і недоречностей, через які у тих, що не знають української мови, може скластися дуже помилкове уявлення про цю мову».

Назвавши ключову тезу Лозинського, нібито кирилиця «стає головним чином на перешкоді приєднання слов'янської літератури до літератури загальноєвропейської», Шашкевич намагається переконливо довести її абсурдність. Він запитує, що саме необхідно розуміти під таким приєднанням: «впровадження чужих зворотів і способів висловлювання до зовсім відмінної слов'янщини чи також те, аби західний європеець міг читати слов'янські твори?».

Відповідаючи на першу частину запитання, полеміст передусім наголошує на суспільному призначенні літератури, на її просвітницькій ролі. Він пише: «Література будь-якого народу є відображенням його життя, його способу мислення, його душі; отже, повинна вона зародитись, вирости з власного народу і зацвісти на тій же самій ниві... Література є постійною потребою усього народу. Основна мета її і завдання – ширити освіту серед всього народу аж до окремих його представників».

М. Шашкевич підкреслює: «Якщо будемо впроваджувати до слов'янської літератури чужі звороти і чужий спосіб висловлювання... то будемо втручатися в тіло, що має свою душу, іншою, чужою душею, яка не прихилиться до народу, і, таким чином, література належатиме лише декільком так званим європейським літераторам, через що розминеться зі своєю головною метою».

Полеміст вказує і на неконкретність висловлювання Лозинського – «література загальноєвропейська». У Європі народів багато, стільки ж літератур і правописів. То до кого приєднуватися? Адже «один і той же самий знак латинського абетцадла у різних народів має зовсім інше, а навіть протилежне значення». Проілюструвавши це конкретними прикладами,

Шашкевич резюмує: «Отже, кожен народ буде читати українське письмо відповідно до свого правопису і буде творити з українських слів незрозумілі нісенітниці, страшні для вуха слов'янина, а звідси виникне не зовсім правильна думка про українську мову».

Проблему приєднання «до так званої загальноєвропейської літератур и через посередництво латинського абетцадла» Шашкевич розглядає і з іншого боку. Зауваживши у примітці, що уже маємо і шість слов'янських мов (українську, далматинську, хорватську, чеську, польську, лужицьку), які вживають латинський алфавіт, але своїм правописом відрізняються, він запитує: «Правопис котрої з європейських мов або принаймні із слов'янських оберемо для наших звуків?». Щоб довести безглуздість самої ідеї приєднання, публіцист розмірковує над його наслідками. Хід його думок такий.

Якщо візьмемо польський правопис, «зробимо нашу літературу дещо доступнішою для поляків», але що на це скажуть чехи, південні слов'яни? Як вони будуть читати *cz, sz, ź* і т. д., якщо «їм ці знаки зовсім чужі»? Використання правопису одного слов'янського народу викличе невдоволення інших народів. Коли ж запровадимо французький, італійський чи німецький правопис, то «станемо одному з цих народів доступними для читання, але ж не для слов'ян». Більше того, приєднуючись до Заходу, «віддалимося від слов'ян, до яких належимо тілом і душею, – і, таким чином, будемо незрозумілі ні собі, ні чужим: собі, тобто слов'янам взагалі, через правопис, а іншим – через склад і дух мови».

Показавши неспроможність ідеї приєднання, Шашкевич переходить до обґрунтування переваг кирилиці над латиницею, виявляючи глибоку обізнаність із науковою літературою, зокрема із працями видатних «учених мужів із слов'янського роду» – В. Копітара, П. Шафарика, Й. Добровського, Ф. Метелька, П. Дайнка, І. Берліча.

Не погоджується Шашкевич і з думкою Лозинського про те, що українська мова не була досі літературною. Щоб довести її безпідставність, він спирається на літературні пам'ятки минулих століть («Слово о полку Ігоревім», «Нестора літопис», «Правду руськую», «Статут литовський», «Вопрошеніє Кюрикова»),



дипломатію руських князів і митрополитів. Порівнюючи мову стародавніх пам'яток з мовою старослов'янською і народною руською, Шашкевич стверджує: «Мова у згаданих пам'ятках старовини своїм духом і складом в одних цілком, в інших більше подібна до останньої, яку маємо у народних повістях і прислів'ях, ніж до першої, покрученої на греччині».

Що ж стосується «писаних пам'яток, особливо хронік» XVII–XVIII ст., то в них, на думку автора, «українська мова зазнала негативного впливу змішаної польської мови».

Стаття засвідчує, що автор вдумливо простудіював і граматики О. Павловського, Й. Левицького, М. Лучкая, І. Могильницького та міг судити про їх недоліки. Однак він не згоден з думкою, що граматика мусить бути першоосновою письменства. На його переконання, граматика «повинна бути не законодавцем мови, а її найвірнішим відображенням, тому треба учитися своїй мові не з граматики, а з живої мови і її літератури, треба показати всі властивості й особливості її розвитку і законів, згідно з якими – залежно від обставин, що на неї впливають, – мова розвивалась і розвивається. Такої граматики чекаємо з нетерпінням».

Далі виклад має суто лінгвістичний характер. Оскільки Лозинський, порівнюючи азбуку з абecedлом, намагався довести непридатність кирилиці, то Шашкевич фахово аналізує вісім пунктів праці опонента, зіставляючи конкретні відмінності звукової і буквенної систем польської та української мов. Очевидно, будучи впевненим у доказовості своєї аргументації, він закінчує статтю не висновком, а риторичним запитанням: «Чи ж можливо, щоб польське абecedло послужило для вираження всіх українських звуків, коли воно недосконале для передачі навіть усіх польських?».

Стаття за сприяння Й. Левицького і з фінансовою допомогою владики І. Снігурського була швидко надрукована в Перемишлі та розіслана «в усі сторони краю, до всіх визначних тоді патріотів». Так ім'я М. Шашкевича стало широко відоме, а брошура не тільки здобула визнання, а й відіграла певну роль у національному відродженні. Б. Дідицький пізніше писав, що вона «розбурхала так сильно пристрасті русинів, що вони пробудилися і до свого свідомості приходили».

Багато українців усвідомило, що перехід на латиницю був би катастрофою. Я. Головацький згодом визнав: «Вопрос о замене русской азбуки на польское абецадло немаловажен... То вопрос о существовании: быти или не быти русинам в Галичине. Приими галичане в 1830-х годах польское абецадло – пропала бы руская индивидуальная народность».

Найбільшим досягненням М. Шашкевича і його побратимів є видання «Русалки Дністрової». Про цю збірку написано багато наукових праць, у яких вона охарактеризована докладно і всебічно. Тому обмежимося кількома словами. Своїм альманахом видавці переконливо довели всім, хто не визнавав українського народу, його мови й літератури, що такий народ існує, має свою прекрасну мову, свою літературу. Ця збірка пробуджувала в українців Галичини національну свідомість, а у творчої молоді — прагнення до праці задля рідного народу і його культури.

У «Русалці Дністровій» надруковано три публіцистичні матеріали М. Шашкевича. Альманах відкриває його **стаття** «Передслів'є». Вона починається сумною констатацією, що в Галичині досі немає української літератури народною мовою. У той час, коли інші слов'янські народи досягли певних успіхів, нам доводиться «на долині в густій студеній мраці гибіти». Щоправда, мали і ми своїх співців та учителів, але «найшли тучіібурі», тому вони зааніміли, а «народові і словесності надовго ся здрімало». Так образно натякає автор на причини культурного відставання галичан. Але його тішить, що «язык і хороша душа руська» не пропали, а збереглися «серед слов'янщини, як чиста слеза дівоча в долоні Серафима».

Особливо радують М. Шашкевича поява збірок українських народних пісень та інші «хороші і ціловажні діла». Примітка до цих слів засвідчує, що він був досить добре обізнаний із досягненнями української літератури, фольклористики, мовознавства. Він знає «Енеїду» І. Котляревського, «Малороссийские повести» Г. Квітки-Основ'яненка, «Малороссийские приказы» Є. Гребінки, твори П. Гулака-Артемовського, Т. Падури, збірники М. Цертелева, М. Максимовича, І. Срезневського, В. Смирницького, В. Залеського, Й. Лозинського, перший українсько-російський словник І. Войцеховича, граматики О. Павловського, М. Лучкая,

Й. Левицького. На його думку, це «здорові, повносільні рістки», про які «нам цілою душею [треба] дбати», котрі треба плекати і примножувати, поки «під крилом часу і добрих владнувателів хорошою і кріпкою засіяють величею».

Порівнюючи свою «Русалочку з-над Дністра» із тими «ціловажними ділами», Шашкевич відзначає її скромний «наряд». Очевидно, має на увазі зміст, вигляд, може, й мову. Ніби виправдовуючись за це, пише, що вона його («наряд») прийняла «від природи і простодушного, і добросердного народа». Він вірить, що сестриці вибачать їй такий «наряд», приймуть її і прикрасять.

Автор звертає увагу і на правопис збірки. А він виявився зовсім революційний. Адже упорядники вводили в дію фонетичний правопис. Вони керувалися правилом, яке у сербському письменстві уже застосовував Вук Караджич: «Пиши – як чуєш, а читай – як видиш».

Наприкінці автор просить «Русалку» поклонитися всім тим, хто допоміг їй родитися, хто наповнив збірку народними піснями, історичними матеріалами і власними творами. А назвавши конкретні імена, проголошує: «Честь їм най буде і слава, і в руських дітях найусердніша подяка!».

В історичному розділі «Русалки Дністрової» першою подана невеличка **стаття** М. Шашкевича «Старина». В ній історія порівнюється з піснею хорошою, дзвінкою, що «різним способом в наші часи загомонує, що різним настроєм озивається з передвіка до нас». То вона промовляє тихим голосом, сповнює серця солодким почуттям, піднімає душу «величною силою», то тужливим плачем дідів зворушує до сліз внуків, то навіює втіху і радощі та викликає шану до праотців.

Друге порівняння старовини із дзеркалом, як вода чистим, теж промовисте. В такому дзеркалі відображено «лице столітей». У ньому внуки бачать, як батьки, діди жили і діяли, що їх радувало, а що засмучувало, як вони думали і сприймали світ, з ким стикалися і як це на них впливало, що їх надихало «до сильного діяння, а що їм силу віднімало, який їх язик, яка бесіда, яка їх душа, яке серце». Словом, у цьому дзеркалі видно, якими хотіли постати перед нащадками їх прадіди і на що сподівалися.

Проспівавши такі дифірамби старовині, Шашкевич констатує, що чужа історія українців цікавить («чужина нас займає»). І з докором запитує, чому ж рідна історія «не прилягла до серця, не промовила до душ наших сильним словом!?!». Адже наші предки теж залишили по собі чимало писемних пам'яток. Вони збереглися у різних людей, у різних місцях. Автор ставить завдання – зібрати їх до купи і, звичайно, осмислити. Тоді «стане піснь велика, довга, безконечна, що цілим світом загуде, що сильно розгрімить славу перідніх і нинішніх літ всього народа».

У кінці публікації М. Шашкевич зазначає, що знайшлися учені мужі, які хочуть зібрати «тоту неув'ядаему красоту передвіцьку», але їх замало на таку велику справу. До цих подвижників він звертається з побажанням якнайшвидше дати можливість людям користуватися результатами їх праці.

Альманах «Русалка Дністровая» завершує **рецензія** М. Шашкевича на етнографічну збірку «Ruskoje wesile», видану Й. Лозинським 1835 р. в Перемишлі. В ній автор схвально відгукується про задум Лозинського зібрати ладкання, упорядкувати і дати до них «опис обрядів весільних народа руского», високо оцінює виконану ним роботу. Водночас висловлює жаль, що упорядник «ще і половини всіх обрядів і пісень, по всій Русі співаємих, не зібрав». І докоряє за те, що в книжці немає того, що в «збірці народових пісень нельзя забувати», а саме: навіщо нам потрібні збірки обрядових пісень? З якого становища їх розглядати? Наскільки давні ті пісні й чому досі не застаріли? Котрі з них давніші, а котрі нинішні? Яку роль у них виконують різні особи і предмети? Якими є мелодія і склад пісень? Чим вони відрізняються від думок, чабарашок, шумок, коломийок та інших українських пісень? «О сем всім ні сліду».

Рецензента обурює те, що мова і правопис у збірці не українські. Він пише, що Лозинський «велично красні діви (ладканя) прибрав в лахмате не насъке, переплів красні пахнющі цвіти тернинов і бодлаками, нарядив чужі мислі і слова нагинками руськими і поставив на їх причолку дивогляди księdz, największy, sendzia, łasno, starościny, choronży, źródło і еще дуже много енчих, що істинного русина ужавають».

Однак найбільшим недоліком збірки («непрощеним гріхом») вважав Шашкевич те, що Лозинський відкинув «азбуку

питомо руськую, приняв букви ляцької, котрі ціло не пристають к нашому языкові». Він пристрасно запитує: «Чи годиться безчестити святиню? Чи годиться потручати ногою сивенького старця, що ся нами від молодості нашої опікував, заступав від бурі, хоронив перед жегущим огнем, придержував душу в тлінній тілі? Чи годиться відвергати азбуку святого Кирила?..».

Високопарно характеризуючи цього вченого, його азбуку, її призначення для українського народу, Шашкевич закінчує рецензію такими словами: «Азбука святого Кирила була нам небесною, незборимою твердою перед довершеним знидінням, була найкріпличим стовпом, нескोलимою скалою, на котрій Русь святая, через тільки столітей люто печалена, крепко стояла. Є то діва райская звідострійна, озорена добродійною силою, що нас теплим, солоденьким дохом овіває; єї то чудне діло, що ми досі р у с и н а м и!».

Тут варто зауважити, що в рецензії автор не захищає кирилицю, але в «Русалці Дністровій» уже використовується «гражданка», як і в наддніпрянських виданнях.

У статті «Старина» ми бачили вияв не тільки фольклористичних, а й історичних уподобань М. Шашкевича. Про його зацікавлення українською історією свідчить і **стаття** «О запорожцях й їх Сьичи», яку вперше опублікував Н. Вахнянин у журналі «Зоря». У передмові п. н. «З манускрипту Маркіяна Шашкевича» Вахнянин не вдається до аналізу гіпотези Шашкевича про виникнення козаччини, оскільки вона опирається на праці Бантиш-Каменського та інші історичні розвідки, а Шашкевич «не мав, певно, претенсій стати історіографом». Публікатор наголошує лише на двох важливих моментах. З одного боку, «манускрипт... подав нам доказ, як щиро і широко заходився Маркіян коло духового добра нашого народу. Он прочув, що нарід не збудиться так скоро до нового життя, наколи не спізнають докладно своєї бувальщини, або, як сам каже, “биличної правди”». З іншого боку, Маркіянова «розprávка важна єдино яко перша історична праця, писана в н а ш і м к р а ю з и к о м н а р о д н и м».

Тут звернемо увагу на такий факт. Редакція журналу, опублікувавши статтю Шашкевича у 1882 р. (!), зауважує, що вона «важна для нас не так під взглядом річевим, як більше під

взглядом язиковим і літературним». І вибачається перед читачами за те, що друкує її фонетичним правописом, дотримуючись оригіналу. А свій вчинок пояснює так: «Першій, щодо часу, писатель галицько-руській і першій будитель нашої народности із довговікового сну вповні достоїн того, щоби вдячні земляки пошановали его пересвідчення на полі язика і правописи».

Те, що зробив М. Шашкевич для свого народу, високо оцінили й інші дослідники його життя і творчості. Так, С. Шах назвав його *«подвижником ідеї національного відродження галицьких українців серед неймовірно тяжких обставин на Галицькому каменистому ґрунті»*. Б. Лепкий висловився ще більш ёмко: *«Поезія Маркіяна Шашкевича була не йно в його писаннях, але й в учинках. Він перший вивів нас, галичан, з зачарованого галицького кола поза галицькі рогачки на широкий шлях українства. Він розширив таким чином наші виднокруги в безконечність. Для галицької України зробив те, що роблять генії для свого народу, – вказав нам шлях поступу»*.

*Дисак Федір «Він [Маркіян Шашкевич] перший вивів нас, галичан... на широкий шлях українства» / Федір Дисак // Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, НДІ пресознавства ; [відп. ред. М. М. Романюк]. – Львів, 2015. – Вип. 5 (23). – С. 492–508.*

### Література

- **Гнатюк М.** На шляху національного поступу: від Перемишльського культурно-освітнього гуртка до «Русалки Дністрової» / М. Гнатюк // Дзвін. – 2012. – № 8. – С. 115–119.

- **Гречанюк С.** «Добридень, падре!», або Маркіян Шашкевич: три дороги «Руської трійці» / С. Гречанюк // Урок української. – 1999. – № 9–10. – С. 36–43.

- **Єременко О.** Модифікація балади в доробку М. Шашкевича / О. Єременко // Дивослово. – 2000. – № 1. – С. 5–7.

- **Зеров М.** Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка : Лекції, нариси, статті / Микола Зеров. – Дрогобич :

Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 568 с. – (Cogito : навчальна класика).

- **Кирчів Р.** Народна легенда і поема І. Вагилевича «Мадей» / Р. Кирчів // Нар. творчість та етнографія. – 1992. – № 1. – С. 12–16.

- **Петраш О.** «Руська трійця»: М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький та їхні літературні послідовники. / Осип Петраш. – К. : Дніпро, 1986. – 230 с.

- **«Русалка Дністровая»:** Документи і матеріали. / За ред. Ф. І. Стебля. – К. : Наук. думка, 1989. – 544 с.

- **Салига Тарас** «...Живий мотор, що прилучив Галичину до всеукраїнського руху» (М. Шашкевич) / Тарас Салига // Дивослово. – 2011. – № 11. – С. 57–60.

- Ткачук М. Жанрова своєрідність літературної веснянки Маркіяна Шашкевича / М. Ткачук // Українська література в загальноосвітній школі. – 2009. – № 2. – С. 2–6.

- **Чижевський Д.** Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Видавничий центр «Академія», 2003. – 568 с. (Альма-матер)

## Практичне заняття № 7

### Романтична балада

**Мета:** знати особливості розвитку української літературної балади й романсу, уміти визначати жанрову специфіку балад П. Гулака-Артемовського, Л. Боровиковського, М. Костомарова, А. Метлинського.

#### План.

1. Жанрова специфіка української балади народної й літературної.

2. Переспіви мотивів балад європейських романтиків П. Гулаком-Артемовським («Рибалка», «Твардовський»).

3. Балади Л. Боровиковського «Маруся», «Молодиця», «Вивідка», «Чарівниця», «Палій»: фольклорні ремінісценції, символіка образів, відхід від бурлеску.

4. Історичні ремінісценції, поєднання фольклорної образності з реаліями життя в баладах «Співець Митуса», «Ластівка», «Брат з сестрою», «Пан Шульпіка», «Дід-пасічник», «Явір, тополя й береза» М. Костомарова.

5. Своєрідність балад «Бандура», «Смерть бандуриста», «Підземна церква», «Козак та буря», «Козача смерть» А. Метлинського.

6. Романс в українській літературі: «Українська мелодія», «Човен» «Признание» Є. Гребінки, «Соловей», «Гуде вітер вельми в полі» В. Забіли, «Небо» М. Петренка.

### Завдання

#### 1. Заповніть таблицю.

Балада	Фольклорні елементи	Ідея балади
П. Гулак-Артемівський «Твардовський»		
Л. Боровиковський «Вивідка»		
Л. Боровиковський «Чарівниця»		
М. Костомаров «Ластівка»		
М. Костомаров «Явір, тополя й береза»		
А. Метлинський «Підземна церква»		
А. Метлинський «Козак та буря»		

**2. Розкрийте особливості творення образу народного співця-бандуриста в баладах М. Костомарова й А. Метлинського.**

---



---



---



---



---

---

---

---

---

---

---

**3. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять**

**Балада**\_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

---

---

**Елегія**\_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

---

---

**Романтизм**\_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

---

---

**Контраст**\_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

---

---

## Матеріали до заняття

Тарнашинська Людмила

### **Балада у творчості українських шістдесятників: модифікації жанру (слов'янський контекст)**

Балада (прованс. *balada*, від *ballar* – танцювати) – жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного чи соціально-побутового змісту з драматичним сюжетом, з наявними елементами надзвичайного. Початки її треба шукати в Європі XII ст. (Англія, Німеччина, Данія). Балада певною мірою споріднена з думою, романсом. Першопочатково складалася як любовна пісня до танцю. Жанр балади активно оприявлений в романтичній парадигмі світової літератури (особливо притаманний польському, німецькому, українському романтизмові) й утвердив себе в такій її художній наративній моделі, де домінують сильні характери, незвичайна фабульність (із елементами трагічного й таємничого, переданого через своєрідну метафоричність), драматична напружена дія, уривчастий діалог, раптова розв'язка тощо.

З огляду на своєрідні естетичні параметри та поетикальні засоби жанр балади відіграв важливу роль в історії літератури: допоміг показати патріархальний побут народу і його трагічні суперечності, утверджував високі моральні ідеали, а завдяки драматизму сюжетів і ясності моральної оцінки поведінки героїв балада сприяла поглибленню психологічного відображення й емоційності повіствування. Як наголошує М. Кравцов, розвиток жанру відбувався завдяки впливу фольклору, німецького романтизму та міжслов'янським зв'язкам; так, зокрема, у південнослов'янських літературах балада мала героїчний відтінок і була пов'язана з гайдуцькими піснями, у західнослов'янських – більш побутовий і соціальний характер; особливо популярним був цей жанр у словаків та українців, в яких він найближчий до фольклору, а також був присутнім і в поетичному космосі чехів, для якого невід'ємною є фольклорно-романтична парадигма.

Отже, як наскрізний жанр для слов'янських літератур, балада має *вісьову романтичну рефлексію*, в основі якої лежить

нерв пережиття свідомістю драматичної реальності, яка потребує оновлення.

Інтертекстуальність цього ліро-епічного жанру, інкорпорована міграційними сюжетами, певна річ, виявляється в універсальності тем і жанрової проблематики. На спектр жанрової модифікації баладного наративу у слов'янських літературах вказував, зокрема, Д. Чижевський. Широкий діапазон міжетнічних перегуків, зокрема за темами, паралельними формами (сюжетами-дублями), сюжетними типами та їх контамінаціями, версіями та варіантами систематизував Ю. Смирнов, однак вони охоплюють лише фольклорний локус і не заторкують інших модифікаційних надбань цього жанру-трансформера.

Зокрема, в Польщі «зінтелектуалізована лесміянівська балада» (B. Leśmian) спричинила найістотніший вплив на розвиток психологічної міжвоєнної балади (J. Wittlin, A. Słonimski). У період, коли література шукала нових тем, тяжіння до ліричності (W. Broniewski) зумовило поворот балади до психологізму буденних станів свідомості. Замість незвичайних, драматичних моментів у центрі її постає зацікавлення буденними справами (J. Tuwim та ін.). Ця тенденція зберігається й у повоєнні часи.

В українській традиції балада займає особливо стабільні позиції. Простежуючи історичні траси, які полишив у тривалому літературному процесі той чи той жанроутвір, «літературно-наукова «трасологія» неминуче запримітить серед інших жанрових траєкторій той пунктирний слід, що його проклала в українській поезії балада», в генезі якої особливого значення набуває моральний критерій (у сфері етики) та завершеність сюжету (в сфері форми). Як правило, жанр балади обмежує автора у просторі й часі, тим-то *баладний хронотоп* має свою щільну темпорально-просторову модель, що сприяє переакцентації образного ряду на символічний.

Перші жанрові спроби припадають на початок XVII ст. (балада «Кулина» невідомого автора датується 1625 р.). З початком XIX ст. особливого розквіту набуває романтична балада, яскравими представниками якої зарекомендували себе

П. Гулак-Артемівський, П. Білецький-Носенко, І. Вагилевич, М. Костомаров, Т. Шевченко, Ю. Федькович, Б. Грінченко.

Саме цей жанр сконцентрував зусилля художньої свідомості на героїзації подій громадянської і вітчизняної воєн, розгорнувши в літературі ХХ ст. дискурс *прометеїзації* та *ікаризації* людського духу, запіднивши ним і пафос героїчних буднів. Більшість чільних поетів минулого століття віддали належне цьому жанрові («Балада про «Летючого голландця» О. Влизька, його ж «Книга балад» (1930), «Подвиг» П. Тичини, «Три сини» М. Рильського, «Бенкет» В. Сосюри, «Комсомолец» М. Бажана, «Балада про подвиг» Л. Первомайського, «Балада про комвзводу» А. Малишка, «Партизанська балада» П. Воронька та багато ін.). У контексті радянської літератури жанр балади служив виконанню соціального замовлення.

20-30 рр. трагічного ХХ ст. з його пафосом героїчної особистості були особливо сприятливими для розвитку традицій баладної творчості доби романтизму, які й надалі пронизують собою все століття: це засвідчив баладний доробок і пізнішого періоду, зокрема «присутність» цього жанру у творчості І. Драча, Б. Олійника, Ліни Костенко, В. Симоненка, В. Забаштанського та ін. Минуле століття – час розквіту балади як «жанрово-поетичного адеквату такої структури світовідчуття, в якій героїчна подійність утворює завершений в часі фабульний субстрат, а ідейно-емоційну домінанту становить актуальне переживання трагедії ліричним суб'єктом». На думку М. Кодака, у перших пожовтневих поезіях саме П. Тичина «геніально провіщав – без розгорнутої поетичної розробки – майбутній баладний трагізм».

Так, покликана романтизувати трагічну епоху, балада постає жанровим *маркером героїзації свідомості*. Тим-то вона виявилась чи не найоптимальнішим жанром репрезентації насиченого драматичними подіями ХХ століття. Саме вона є визначальною для трагічного історіософського дискурсу цієї епохи пошуку людиною власної ідентичності та меж між добром і злом – уже тому, що її художньо-естетичні параметри дають широкі можливості для моделювання ескалації напруженого розгортання модусу буття в опозиції *свій/чужий*.

Специфічною ознакою української національної балади є її спорідненість із думою, народною історичною піснею, романсом. Оскільки ж думи генетично близькі до народних голосінь та невольничих плачів, вони з особливою енергетичною потужністю резонують у жанрі балади й несуть у пафосі романтизму відлуння цих речитативних наративних моделей.

Романтичний пафос зазвичай надає трагічний і страшний у своїй суті реальності смерті, факт якої постає вибором без вибору, *естетики подвигу*, тим самим відволікаючи буденну свідомість від екзистенційних вглиблень, від натуралістичних переживань земного, реально-трагічного, замикаючи її на абстрагованих регістрах усезагальності.

Беручи витоки з фольклору, балада як вмістилище архетипних образів-концептів зберігає в своєму коді дихотомічну вертикаль *сакральне/профанне*. Однак опозиція *цей* (світлий)/*інший* (темний) *світ*, *свій/чужий* пом'якшується й залишається здебільшого у вигляді *аксіологічного сліду*, так само як і абстрактна топографічна категорія *тридев'ятого царства* набуває тут конкретніших вимірів, розгортаючи при цьому поняття універсальності, яке й «проростає» з цієї «скрізь і завжди» ймовірнісної конкретики. Опозиція *свій/чужий* не тільки оприявлює світ як приналежність не тільки собі, а й *Іншому/чужому*, а розгортається у площині зміни *центру/периферії*, намагаючись світ чужий відтіснити на маргінеси свідомості й тим самим наче убезпечити себе від небезпеки...

*Тарнашинська Людмила Балада у творчості українських шістдесятників: модифікації жанру (слов'янський контекст) / Людмила Тарнашинська. // UCRAINICA III SOUČASNÁ UKRAJINISTIKA PROBLÉMY JAZYKA, LITERATURY A KULTURY 2. ČÁST : Sborník článků. – Olomouc, 2008. – С. 319–326.*

**Ткаченко Олена**  
**Національні витоки української**  
**романтичної елегії**

У статті на основі елегійних творів давньоукраїнської поезії та елегій Л. Боровиковського, М. Шашкевича, А. Метлинського, М. Петренка, В. Забіли та Т. Шевченка простежується вплив філософії серця на розвиток української елегії як одне з національних джерел жанру.

В українців елегія чи не «найнаціональніша» форма художньо-поетичного мислення, яка в продовж багатьох століть перебуває в епіцентрі ідейно-естетичних пошуків художньої свідомості, що й зумовлює постійний інтерес літературознавців до цього жанру. Вітчизняна елегія має суто національні витоки. По-перше, життєдайним джерелом елегійної поезії стала народна пісня, пронизана смутком та тугою від життєвих негод, глибокими і щирими почуттями любові, розмірковуваннями про долю простої людини. По-друге, шляхи розвитку елегії, її еволюція так чи інакше визначалися історією країни, а українська дійсність, наповнена драматичними політичними, релігійними та культурними подіями, була нестабільна складна й трагічна. Митцям і на думку не спадало зображувати вигадані події неіснуючих героїв та оспівувати надумані почуття.

Національні витоки української елегії визначається насамперед її світоглядною основою – кордоцентризмом, що відображає специфіку ментальної свідомості українців, якій притаманні надмірна розчуленість, сердечність, релігійність, мрійливість та задумливість. Теоретичне обґрунтування філософії серця, яка трактує серце як центр людського буття в Україні започатковує К. Транквіліон-Савровецький, розвинули Г. Сковорода, а в XIX столітті – Т. Шевченко, П. Куліш, П. Юркевич та інші.

За їх вченням, серце – не тільки носій та оберіг усіх тілесних сил людини, а й центр душевного і духовного життя людини. У серці народжується й зачинається рішучість українця на ті чи інші вчинки, у ньому виникають різноманітні наміри і бажання, воно є осереддям волі й почуттів. І насамкінець, серце – осереддя морального життя нашого народу. У серці з'єднуються усі їх моральні стани. Воно – початок усього доброго і злого у їх словах, думках і вчинках. Відтак серце становить значну частину нашого єства, це скрижаль, на якій викарбуваний природний моральний закон. «В серці людини знаходиться основа того, що її

уявлення, почуття і вчинки набувають особливості, в якій виражається саме її душа, а не інша, і набувають такого особистого, приватно-визначеного спрямування, за силою якого вони суть прояву не загальної духовної істоти, а окремої живої справді існуючої людини».

Про вплив «філософії серця» на розвиток української літератури йдеться у багатьох працях українських вчених, зокрема Д. Чижевського, Т. Бовсунівської, А. Калюжного, Т. Закидальського.

Як відомо, у центрі елегійного жанру екзистенціальні проблеми людини. Елегія – це ліричний твір медитативного характеру, журливої тональності, поетична сюжетна основа якого – емоційна реакція суб'єкта на певні події, ситуацію, психічні імпульси (почуте, згадане, пережите) чи конкретний душевний стан ліричного “Я”, яке охоплене меланхолією, смутком, навіть стражданням. Кордоцентризмові властиві саме виразні емоційні форми та зв'язок ентузіастичних настанов з чуттєвою сферою.

Ми спробуємо на рівні образної системи в межах наукової статті простежити зв'язок української елегійної поезії з філософією серця та її вплив на еволюцію жанру.

Значна роль образів лірико-психологічної семантики, зокрема серця спостерігається уже в поетичній тканині давньоукраїнської елегії, що засвідчує розширення психологічної сфери елегійної поезії. «Серцем своїм тужить» ліричний герой чи не найвідомішої давньоукраїнської елегії «Пісня о світі» О. Падальського, в якій гостро звучить проблема несправедливості існуючого світу, покинутості людини Богом. Образ серця, підсилений образом сліз окреслює екзистенціальний стан героя:

Кривавії сльози з очей моїх плинуть,  
Хоч би на один час, то не перестануть.  
Плачуть мої очі, серцем своїм тужу,  
Же я ні од кого радості не вижу.  
Як же мені не тужити?

Важливим чинником формування чуттєвого світу елегійної поезії постає образ серця в такому її різновиді як любовна елегія. Показовою в цьому аспекті є анонімна поезія «Чого ж мое серденько тяженько вздыхає».

У давньоукраїнській елегії трактування образу серця носить фольклорний характер і символізує вияв почуттів, емоційний стан героя, може бути інтимізованим звертанням, уособлювати кохану людину, наприклад, «Смутна на серцю хвиля наступає», «Ти у мене, моє серце, // Паче всіх ізбрана», «...любив сердечне», «Жаль серцю моєму», «Ах, як серцю не нудити», «Серце во мні умліває», «Великая серцю туга», «І тяжкого серця вздыхання», «Я тобі вірне серцем сприяла», «Розвесели серце моє розмовами», «Чом тужиш, сердейко», «Хіба ти, мила, серця не маєш?», «Що я тому винен, що я серце маю?», «Ой, Боже, мій Боже, глянь на серце моє».

Переміщення епіцентра діяльності з «життя розуму» на «життя серця», що виявилось уже в поезії Г. Сковороди, стало визначальним принципом романтизму. «Романтики, – пише Т. Бовсунівська, – сповідуючи сквородинський погляд на серце, на основі філософського й естетичного осмислення його, побудували мистецький принцип народності. В ньому злилися дві могутні стихії: народнопоетична та філософія серця. Народний дух в теорії українських романтиків завжди джерелом своїм має серце».

Нова концепція людини і світу, їх нових взаємовідносин і зв'язків сприяла появі в літературі сентименталізму та романтизму як нових форм художнього пізнання, так і заглибленню ліричного суб'єкта в своє «я», передусім у власне «серце». Це розширювало уявлення про внутрішній світ людини, утверджувало її здатність до глибоких інтимних почуттів. На перше місце висуваються душевна емоція, почуття та серце. «Романтики, сповідуючи сквородинський погляд на серце, на основі філософського й естетичного осмислення його, побудували мистецький принцип народності. В ньому злилися дві могутні стихії: народнопоетична та філософія серця. Народний дух в теорії українських романтиків завжди джерелом своїм має серце».

Це положення спробуємо проілюструвати елегійними творами Л. Боровиковського, М. Шашкевича, А. Метлинського, М. Петренка, В. Забіли та Т. Шевченка.

У елегійній поезії Л. Боровиковського це поширений засіб художнього відтворення душевного хвилювання ліричного



суб'єкта, яке виникає в результаті дії як внутрішніх, так і зовнішніх факторів: «Лягла журба на серденько», «Ніхто в горі сирітоньки // До серденька не пригортає», «Знявся та полетів би я, // Куди рветься моє сердечко!» («Журба»), «Ой кряче ворон, негодоньку чує: // Щось козакові серденько віщує», «Серце-козаче, як рано рушаєш», «Чи тугу серця в степу розсипати?», «Серденьку скушно», «серденько не знає», («Розтавання»). Образ серця підкреслює психологічну заглибленість, що є однією з прикметних ознак елегії з притаманною їй суб'єктивною емоційною модальністю.

Значною активізацією образ серця характеризується у жанровій структурі елегійної поезії М. Шашкевича: «...серцем нудить» («Туга»); «...серцем затужила» («Вірна»); «...тяжко мому серцю», «Тяжку тугу із серденька // при милій розбите!», «Учинила-сь мому серцю // З гараздом розлуку», «Своє серце їсти», «Б'є ми серце тяжким крилом» («Лихая доля»); «Нехай знає ей серденько» («До милої»), «В серце тугу рониш?», «Мому серцю найрадоші» («Думка»); «...грало серце моє», «До серця-сь припала» («Підлисе»); «Моє серце розпукаєсь, // Від журби ся крає» («Над Бугом»); «Що давить серце, як відьма кощава», «...із серця сплакати», «...тяжку скалу над серцем ся збили», «Ми веселі, і серденько грає», «Кому Бог в груди дав серце м'якеньке», «Туга до серця, як гадь, ся вселила» («[Безрідний]»), – де фольклорні принципи розкриття образу поєдналися з власне літературними вітчизняними та європейськими.

Національна своєрідність жанру, обумовлена кордоцентричним світобаченням, виявляється передусім у образній системі, зокрема домінуванні образів психологічної семантики – серця і сліз у елегіях, наприклад: «сльози поллються, серденько ние» («Бандура»), «Хто тебе, родино, рідний зневажає, // Хай той на чужині серця не має» («Зрадник»), «Серце ние, заниває // Мов на серце сирий туман тяжко-важко налагає!» («Чарка»), «Та в чужині серце мені ние» («В'язонько»), «Дійде до серця, серце палитиме // Може, й бандуру ще хто учує, // Й серце заніє і затоскує» («Смерть бандуриста»), «А серденько до матінки так і припадає» («Розмова з покійними»). Як бачимо, душевні переживання елегійного героя спричинені зовнішнім впливом, пов'язаним насамперед з національними проблемами.

Образ серця, який характеризує емоційну сферу життя душі особистості і постає символом людяності, духовності особливу роль відіграє у елегіях М. Петренка та В. Забіли. Наприклад, у Петренка читаємо: «Ой гірко для серця так в горі тонути», «живцем серце вирвать» («По небі блакитнім очима блукаю»), «Яку несу на серці муку» («Тебе не стане в сих місцях»), «Люте горе, мов тая гадюка, коло серця в'ється» («Туди мої очі, туди моя думка»); у Забіли: «серцю мойму як хотілось // Так не удалося: // Схаменулось, стрепенулось, кров'ю запеклося» («Туга серця»), «От як горе досаждає, // Як серце крушиться» («Розлука»), «Нехай серце в невірної // На шмаття ірветься» («Пугач»), «Тяжко серцю, як здумаєш // Коли б теє вернулося, // Що серцю казало!» («До невірної»), «Із радощів серце в грудях // Більше не заб'ється» («Осінній вітер»), «Серце не прив'яжеш» («Сорока»), «Серце нудьги не бачило // З горем не стрічалось», «Уже серцю радість» («До коня»), «Серце в грудях задрижало», «Серце б'ється, завмирає» («Кохання»), «Серце з серцем зчепилося // Трудно розірвати» («Ой, коли б хто знав, як тяжко...»). Слід зазначити, що у Забіли образ серця є майже в кожній елегії. До того ж він не тільки є символом емоційного стану життя душі, а й уособленням коханої, інтимізованим звертанням як у елегії «Ой, коли б хто знав, як тяжко...»:

Поки серце б'ється в грудях,  
Поки жив я буду,  
Не покину тебе, серце,  
Дівчинонько мила...

Історія серця, душевних почуттів, глибоких внутрішніх переживань стала об'єктом багатьох українських романтичних елегій.

Чи не найяскравішим її взірцем є елегія «Чого мені тяжко, чого мені нудно» Т. Шевченка, ліричний герой якої відчуває своє повне відчуження від людей:

Чого мені тяжко, чого мені нудно,  
Чого серце плаче, ридає, кричить,  
Мов дитя голодне? Серце моє трудне,  
Чого ти бажаєш, що в тебе болить?  
Чи пити, чи їсти, чи спатоньки хочеш?  
Засни, моє серце, навіки засни,

Невкрите, розбите – а люд навісний  
Нехай скаженіс... Закрий, серце, очі.

Як бачимо, романтичний мотив смерті, що постає умовою звільнення від страждань, реалізується за допомогою образу серця. «Шостий рядок «Засни, моє серце, навіки засни» – логічне перевтілення мотиву нестерпного страждання у мотив смерті – смислова та інтонаційна кульмінація твору». Отже, Шевченкова елегія є яскравим зразком найвиразнішого втілення образу серця в жанрі елегії, що підтверджується останніми словами поезії: «Закрий, серце, очі».

Відтак образ серця, що постає символом емоційної сфери душевного життя людини, не тільки відтворює емоційний стан елегійного героя, набуває глибокого узагальнення, стає синонімом людяності, моральної чистоти, духовного багатства людини, її поривань у світ гармонії та краси, а й поглиблює психологічну сферу елегійного жанру, сприяючи його еволюції. Ліричний герой елегії, витворений на основі кордоцентричного світосприйняття, тому віддає своє серце і, водночас, того ж має в своєму серці, – кого любить. Все, що спадає йому на розум чи пам'ять, – йде від серця. Коли ж серце його «кам'яніє», він втрачає здатність любити, розуміти і навіть бажання жити.

Таким чином, можна стверджувати, що у своїх естетичних шуканнях вітчизняні митці спиралися на національні джерела, саме тому елегійна поезія чи не найбільш відповідала особливостям національного менталітету народу, його соціальним та естетичним потребам.

*Ткаченко Олена Національні витоки української романтичної елегії / Олена Ткаченко // UCRAINICA III SOUČASNÁ UKRAJINISTIKA PROBLÉMY JAZYKA, LITERATURY A KULTURY 2. ČÁST : Sborník článků. – Olomouc, 2008. – С. 389–395.*

**Уманець О.**

**Балада «Твардовський»**

**П. Гулака-Артемовського в аспекті модифікування  
фаустіанської тематики**

Неодноразово опублікована на сторінках часописів, ця «перша ластівка українського романтизму» здобула не тільки надзвичайну популярність, а й надвисоку оцінку автора оригіналу балади А. Міцкевича. Творчу детермінанту звернення П. Гулака-Артемовського до неї дослідники пов'язують із бажанням пропагувати творчість польського поета та знайомством літераторів під час подорожі А. Міцкевича Україною 1825 р. Поява балади «Твардовський» детермінована і специфікою процесів національного культуротворення – активізацією та актуалізацією діалогу української та західноєвропейської культур у контексті формування романтичної парадигми світобачення й «світанку весни народів» та особливою гостротою проблеми консолідації нації. Її вирішення для української інтелігенції мало основою опанування духовного – фольклорного спадку як ціннісного опертя і соборного єднання національної спільноти.

На перетині модусів актуалізації уведення фольклорної спадщини та народної сміхової культури в професійну творчість і питань буття фаустіанської тематики і постає «вільна обробка» вічної теми П. Гулаком-Артемовським. «Твардовський» і «Рибалка» стали «принципово новим явищем в історії української літератури – народна стихія у своїх найрізноманітніших художньо-образних і мовно-стильових виявах владно входила в писемну літературу». У баладі «Твардовський» це входження створювало ефект дзеркала у дзеркалі, зумовлений зверненням до опрацювання вже існуючої інтерпретації та опорою на фольклорні джерела фаустіани, і відбивало певний паралелізм її генези в західноєвропейському та слов'янському культурних просторах.

Її витокami є численні візантійські легенди про угоду людини та негативних сил, легенди про доктора Фауста в німецькому фольклорі та слов'янські перекази про пригоди панагультя, що запродав душу дияволу. Аналоги знаходимо і в онтосі фаустіани – в тенденціях її поступової «модуляції» у професійну літературну площину, започаткованій у «Народній книзі» І. Шписа, та подальшої мистецької індивідуалізації, концептуальної варіабельності, індивідуалізації співвідношення атрибутивних для фаустіани концептів аксіологічного пошуку, знання, віри, кохання та перевертневості.

У баладі «Твардовський» специфічність їх вияву детермінована резонуванням твору із генетичними фольклорними джерелами вічної теми. Висока аксіологічна напруженість, притаманна літературним версіям фаустіани з часів її професійного мистецького інтерпретування, «знимається» в баладі комічним – сміховим ракурсом осмислення, опорою на коломийковий, народнопісенний вірш та простонародним мовним простором. Лексична своєрідність твору визначається тяжінням до етнографізму, побутово-розмовної площини, певним чином — до вульгарності, насиченості емоційно забарвленими вигуками й виразами («ріжуть скрипки», «піт аж ллється з шкіри», «тю-тю!.. га-га!.. го-го!..», «зирк», «баньки», «гульк», «окульбачиш», «дриг», «падлюка», «псяюха», «шубовсть», «стриб», «хап», «трись», «скік», «шпарко» тощо), синтаксична – домінуванням спонукальних і окличних речень.

Причини такого стилістичного «зниження», на наш погляд, слід шукати в особливостях національного культурного процесу початку XIX ст. Значущість травестії та бурлеску в тогочасній літературі Г. Нудьга пов'язує із вагомістю традицій минулого, етнографізм, на думку науковця, був виявом «...творчих шукань літературних сил XIX століття. Шукання ці почалися в атмосфері захоплення і вивчення народних звичаїв, побуту і творчості». Не менш значимою була й традиція травестійного інтерпретування доробку світової літератури, закладена «Енеїдою» І. Котляревського. Завдяки їй склалася стилістична «лінія» так званої «котляревщини» та тенденція розвою літературної української мови на основі народної. Максимальна наближеність до народної мови ставала для нової генерації українських літераторів знаком близькості до української спільноти та засобом звернення до нової – народної аудиторії. За умов політики російської колонізації, активних секулярних процесів і водночас втрати українською книжною мовою свого високого статусу власне носія письмової традиції саме літературна мова на основі народної набувала значного консолідаційного та націотворчого потенціалу.

Можна вбачати в мовному просторі «Твардовського», відзначеному таким потенціалом, своєрідну компенсацію авторського «національно-вторинного» визначення балади як

«малоросійської», співзвучного традиціям закріпленої з часів заснування Малоросійської колегії штучної заміни-підміни власних етнонімів національної спільноти – «українське» та «Україна».

Вибір жанру твору П. Гулаком-Артемівським зумовлювався оригіналом А. Міцкевича. «Вільність» переробки (що обґрунтовує визначення балади як оригінального твору, переспіву балади польського поета, зразку доволі вільного поводження з її канвою з дотриманням національної української специфіки) потенційно могла виявитися і в зміні жанру. Проте саме балада стала тим жанровим фундаментом, який був адекватний і романтичним тенденціям епохи, в контексті яких формувалася нова українська література початку XIX ст., і стилістичній специфіці твору П. Гулака-Артемівського, і особливостям фаустіани зокрема в її фольклорному варіанті.

Як зазначає С. Грица, «драматична загостреність буттєвої ситуації, «антропологізація» сюжетів балад наділили цей жанр особливою «рецептивністю» і паралелі типологічно подібних чи запозичених сюжетів відомі майже повсюдно, де б він не побутував». В українському романтизмі жанр балади мав основою фольклорні витоки, ліро-епічне, фантастичне, історико-героїчне і соціально-побутове начало, драматичний сюжет, елементи надзвичайного та «утвердив себе у такій її художній наративній моделі, де домінують сильні характери, незвичайна фабульність (із елементами трагічного й таємничого, переданого через своєрідну метафоричність), драматична напружена дія, уривчастий діалог, раптова розв'язка тощо», що виявляється і в баладі «Твардовський».

Водночас із фольклорною генезою твору, мовною своєрідністю та апеляцією до жанрової семантики балади концептуальну унікальність твору детермінують і особливості його хронотопічної організації. На спатіальному рівні вона реалізується в двоїстості світів – розгортанні подій одночасно у площинах фантастичності («дива» та перевертання) та дійсності. Ефект їх накладання-суміщення зумовлений особливою ретельністю і «достовірністю» зображення, що сягає самих пантеїстичних основ українського менталітету. Спираючись на народні традиції зображення демонологічного начала, П. Гулак-

Артемовський відповідно його змальовує: «Ніс – карлючка, рот свинячий / Гиря вся в щетині; / Ніжки курячі, собачий / Хвіст, різки цапині» і звертається до фольклорного прийому перейменування – репрезентації чорта як німця. Темпоральний аспект твору відзначений винятковою дієвістю, концентрованою подієвістю, додатково посиленою високим емоційним тонусом, відповідним до баладного хронотопу, який «має щільну темпорально-просторову модель, що сприяє переакцентуації образного ряду на символічний».

Центром переакцентуації в баладі – вмістилищі «архетипних образів-концептів» є образ-концепт пана – бунтівної особистості. Відзначимо, що опосередковано порушуючи проблематику феноменологічної та концептуальної специфіки фаустіани, дослідники вказують на розбіжності в трактовці образу Фауста А. Міцкевичем і П. Гулаком-Артемовським. Так, традиційно ототожнюючи концептуальну вісь фаустіани із угодою людини й диявола, А. Петляк зазначає, що «в Міцкевича Твардовський – дворянин, освічена особа, яка вивчила латинь, знає, хто є Мефістофелес і Белzebуб. Він продав душу дияволу, аби реалізувати свої забаганки. В Артемовського, натомість, це звичайний волоцюга і гуляка, котрий, на своє нещастя, має дружину, яка мучить і його душу, і його тіло». «Зниження» статусу героя – його перетворення з пана-шляхтича на пана-гульвісу – Л. Ромащенко пояснює тим, що поет «надав героєві рис українського менталітету».

Порушення норм буття людини епохи для героя балади – це і вияв вільного духу, що демонструє його заклик «Гуляй, душа!», і протистояння соціальній ієрархії – «В батька й матір отамана / І громаду лає», і глузування над освяченим церквою шлюбом – «Цмокнісь з жінкою моєю, / Вона твоя буде... Будь ти їй за чоловіка... Присягайся любить довіка». Тотальне спростування аксіологічних настанов в інтерпретації фаустіанської міфології П. Гулаком-Артемовським має фактично самодостатній характер, що доводять чинники угоди Твардовського з чортом. Бажання безмежних мирських насолод та амбітні помисли унеможливають високі духовні поривання, і відповідно до «низової», «сміхової» модифікації вічної теми головний образ фактично втрачає статус трагічного героя і стає звичайною

людиною. Проте, як зазначає О. Борзенко, «визнання гуманітарної цінності звичайної, пересічної особистості, а значить, її етнічних, культурних, мовних, побутових прикмет і атрибутів, на противагу уніфікаційним, ідеалістичним тенденціям – така загальна ідеологія стояла за виступами харківського письменника».

Зазначимо, що дух бунтівного протистояння є співвідносним із атрибутивною сутністю козацько-авантюрного типу української особистості. Суміщення в образі пана Твардовського рис фаустіанського начала та образу козака, ідеалізованого українськими романтиками, з одного боку, утворювало спадкоємний зв'язок із ментальним і культурним досвідом української спільноти, з іншого – забезпечувало повноправний діалог із західноєвропейською культурою. Водночас травестійний, бурлескний «ореол» образу героя, його «низова» сутність створювали основу для проєкціювання його протестних поривань – як уособлень концепту пошуків – у перцептуальну площину і максимального його наближення до пересічного читача.

Особливості інтерпретування фаустіанської тематики в баладі «Твардовський» знаходять вираження в тяжінні до її редукції. Із сюжетно-фабульної точки зору це виявляється у «дискретності» змалювання угоди з негативними силами, яка багатьма дослідниками визначається як сенсоутворюючий фундамент фаустіани. У баладі ця угода зведена до рівня знаків – «Лиса гора... бритва... палець... / Паперу під карти... / Гайда в пекло!..», що адекватно здатності вічної теми поставати у «згорненій» модифікації. Слід підкреслити, що національна забарвленість цих знаків апелювала до культурної пам'яті найширшої аудиторії, була співзвучна актуалізації та гостроті питання консолідації української спільноти.

Редукованість модифікації фаустіани відбивається у звуженні її концептуального поля – здатності до деактуалізації певних концептів у контексті певних історико-культурних парадигм. Відсутність у баладі «Твардовський» атрибутивного та сенсоутворюючого для фаустіани концепту знання детермінована не тільки травестійністю й бурлескністю твору. У колізіях соціокультурної ситуації початку XIX ст. перед українською



спільнотою поставала передусім проблема осягнення сутності та специфіки національного духовного досвіду як запорука консолідації нації. За цих умов концепт знання, який у західноєвропейській лінії фаустіани є винятково значимим, на рівні художньої рефлексії в українському варіанті вічної теми зміщувався на її концептуальну периферію, зумовлюючи в цілому її «низову» інтерпретацію.

Тенденція зниження філософського, духовно-пошукового пафосу фаустіанської міфологеми і теми характеризує й специфіку втілення інших її концептів. Поданий крізь призму побутовості та певної нігілістичності, концепт кохання постає не як символ високих почуттів, заради яких людина порушує норми буття, а як символ свободи тіла й почуттів свободи. Абсолютність цієї свободи в баладі детермінує комічне, «сміхове» зниження одного з ментальних підґрунть української спільноти – екзекутивності. Спростування надвисокого статусу жіночого начала виявлено в декларації героя – «жінка гризе душу й тіло» – та думці щодо розумності чортів, що втікають від жінок.

Пан Твардовський, віддаючи дружину чортові, виголошує останнє побажання – «нехай піп вам руки зв'яже», яке можна трактувати і як «низове» перевертання концепту віри, атрибутивного для фаустіани. Глузування над інститутом шлюбу, освяченого церквою, та над самою церквою як уособленням віри, що для української спільноти протягом століть поставала як консолідуючий стрижень, відбиває глобальні ціннісні зсуви, зумовлені соціокультурною ситуацією початку XIX ст.

Визначальними чинниками її суперечливості та дисонантності були імперська політика нівелювання національного начала, розпад феодально-кріпосницької системи, формування капіталістичних відносин і урбанізація. За цих ментально і національно-культурних деструктивних умов руйнувалася система цінностей українського народу, а віра поступово втрачала статус фундаменту аксіосфери. Слід підкреслити, що українська церква, яка у XVIII ст. перебувала у складі Московського патріархату як екзархат, у XIX ст. і цей екзархат втратила, поставши лише на єпархіальному рівні. Водночас у «низовому» відтворенні концепту віри резонує й одвічне українське двовір'я, у світлі якого не тільки

демонологічні образи набували реалістичності, а й релігійні цінності поставали в комічному забарвленні.

Зменшення вагомості концепту віри та водночас тенденція редукції фаустіани в баладі відображається і в тому, що в ній, на відміну від західно-європейської традиції вічної теми, відсутній мотив розкаяння та покарання героя за порушення ціннісних меж.

Аксіологічно опозиційне трактування концепту віри в баладі, спрямованість на суцільне «зниження» його духовного статусу, а також «зниження» інших компонент змістовного фундаменту вічної теми та міфологеми резонує з феноменом перевертневості як однією з естетичних і – ширше – світоглядних домінант романтичної парадигми світобачення.

Концепт перевертневості знаходить опосередковане втілення – на рівні див і перевертань, що сягають фольклорних джерел онтосу фаустіани зокрема та в цілому традицій народної сміхової культури. В образній аурі героя – це фонтанування сивухи з бурульок у носі пана-гульця, гра в'юна на дні кухля й перевертання улана на зайця, писаря на собаку, шевця на барило, що співвідноситься також із романтичним концептом двійничості. В образній сфері демонологічного начала — це перетворення шкапи на коня, плетіння з піску тройчатого гарапника, зведення з лушпиння горіху будинку. «Дива» й перетворення наповнюють витоки фаустіани в західноєвропейській традиції, що доводить паралелізм її генези в українському та європейському культурних просторах. Однак, на відміну від західноєвропейського «струменя» фаустіани, її українське «джерело» позбавлено в цілому притаманної вічній темі та міфологеми концептуальної амбівалентності – високої репрезентації позитивних і негативних сил як взаємоперевертневих.

Формування бурлескної стихії, в яку занурена сміхова інтерпретація фаустіани, її концептів і міфологеми в баладі «Твардовський» П. Гулака-Артемовського, детермінована й специфікою відбиття принципів класицизму в українському художньому просторі. Трагічна міфологічна основа образів, що складали образну ауру високих жанрів, і їх стилістична піднесеність не співвідносилися з культурною пам'яттю української спільноти і не мали традицій відображення в українському мистецтві.

Із цих причин на першому плані в класицистичних орієнтаціях українського художнього простору з часів І. Котляревського домінували низькі жанри, актуалізація яких водночас була спричинена й піднесенням національного духу та увагою до фольклорного спадку як основи консолідації нації. Адекватна сутності народної образності концепція та стилістика балади «Твардовський» може бути досягнута як засіб утвердження значимості фольклорних джерел національної культури та їх повноправного входження у простір високої літератури, а також як засіб націоналізації одного з визначальних концептуальних струменів європейської культури і певним чином утвердження духовної єдності з нею.

**Висновки.** Балада «Твардовський» П. Гулака-Артемовського, відбиваючи різномий характер фаустіанської тематики і міфологеми – множинність витоків та інтерпретацій, позначених варіабельністю як концепції в цілому, так і трактування змістоутворюючих компонент (концептів пошуку, знання, віри, кохання та перевертневості) та їх співвідношення в конкретних мистецьких утіленнях, демонструє їх національно забарвлену «низову» і комічну модифікацію. Її детермінантами є чинники історико-культурного характеру – дух «весни народів», актуалізація проблем національного опанування європейського художнього досвіду, становлення романтичної парадигми світобачення та активізація консолідаційних тенденцій в українській культурі, вираженням яких стають увага до фольклорного спадку, розвиток літературної мови на основі народної, що забезпечувала й формування найширшої аудиторії.

Як особливості втілення фаустіани у творчості П. Гулака-Артемовського можуть бути визначені її генетичний зв'язок із фольклорною традицією, редукованість (фактичне уникання концепту знання та мотиву розкаяння-покарання), «сміхова» зниженість основоположних концептів, націоналізація фаустіанської міфологеми, що забезпечувало утворення міцного ланцюга спадкоємності з українським ментальним і культурним досвідом, повноправний діалог із західноєвропейською культурою, апеляцію до найширшої, національно спрямованої аудиторії та створювало фундамент консолідації нації.

*Уманець О. Балада «Твардовський» П. Гулака-Артемовського в аспекті модифікування фаустіанської тематики / О. В. Уманець // Вісник ХДАДМ. Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях. – 2017. – № 4. – С. 136–141.*

### **Література**

- **Баган Олег** Літературний романтизм: ідеологія, естетика, стиль / Олег Баган // Дивослово. – 2011. – № 3. – С. 35–46.

- **Баранова О.** Вивчення творчості спадщини М. Петренка в школі та українська народнопісенна традиція / О. А. Баранова // Наукова скарбниця освіти Донеччини. – 2012. – № 3. – С. 15–18.

- **Гончар О.** Зачарований небом : Романтичний світ Михайла Петренка / О. Гончар // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 21–26.

- **Зеров М.** Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка : Лекції, нариси, статті / Микола Зеров. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 568 с. – (Cogito : навчальна класика).

- **Коцюбинська М.** Специфіка балади українських романтиків // Коцюбинська М. Мої обрії : в 2 т. / М. Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2004. – Т. I. – 336 с.

- **Крохмальний Роман** Балада народна і літературна: когерентність світів / Роман Крохмальний // Вісник Львів.ун-ту : Серія філол. – Львів : 2010. – Вип. 43. – С. 198–207.

- **Нудьга Г.** Українська балада: 3 теорії жанру. / Г. А. Нудьга. – К. : Дніпро, 1970. – 258 с.

- **Пінчук Ю.** Микола Іванович Костомаров : 1817–1885. / Ю. Пінчук. – К. : Наук. думка, 1992. – 232 с.

- **Чижевський Д.** Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Видавничий центр «Академія», 2003. – 568 с. (Альма-матер)

### **Практичне заняття № 8**

**Міфологічно-історична повість «Марко Проклятий»  
О. Стороженка**

**Мета:** ознайомити студентів з міфологічно-історичною повістю О. Стороженка «Марко Проклятий», проаналізувати особливості сюжету, композиції, образної системи повісті, розглянути інтерпретацію міфу про перше братовбивство у творі та його варіації у творах літератури, осмислити специфіку українського романтизму.

#### План.

1. Міф про перше братовбивство, його інтерпретації в літературі (Дж.-Г. Байрон «Каїн», І. Франко «Смерть Каїна», О. Забужко «Казка про калинову сопілку», народна казка «Калинова сопілка») та повісті «Марко Проклятий» О. Стороженка.

2. Своєрідність сюжету й композиції повісті. Вплетення в сюжет твору народних легенд про вовкулаків та обрядових вірувань давніх слов'ян.

3. Інтерпретація письменником подій 1648–1654 років: причина повстання, його розвиток.

4. Образи Марка Проклятого й козака Кобзи.

5. Непримиренність конфліктів, невиправдана жорстокість, герой поза соціумом – ознаки романтичної прози («Страшна помста» М. Гоголя).

#### Завдання

##### 1. Заповніть таблицю.

	Конфліктуючі сторони	Розв'язка	Причина трагедії
Біблія			
«Калинова сопілка»			
«Бабина і дідова дочка»			
О. Кобилянська «Земля»			
Ю. Яновський «Вершники»			

О. Забужко «Казка про калинову сопілку»			
---	--	--	--

**2. Подумайте, хто винен у тому, що Марко виріс жорстоким, які морально-етичні норми поведінки порушили його батьки?**

---

---

---

---

---

---

---

---

**3. Уважно прочитайте закінчення повісті. Чи можливий варіант спокутування гріхів Марком?**

---

---

---

---

---

---

---

---

**4. У повісті, окрім Марка Проклятого, подано образи Ієремії Вишневецького та Кривоноса. Чи можна виправдовувати їхні вчинки?**

---

---

---

---

---

---

---

---

**4. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять**

**Вічні образи** \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

**Міф** \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

**Готичний роман** \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

### **Матеріали до заняття**

**Оксана Пойда**

**Готичний роман О. Стороженка «Марко Проклятий» в контексті компаративного аналізу**

Щодо потрактування жанру, то у підзаголовку сам письменник визначає його як «Поэма на малороссийском языке из преданий и поверий запорожской старины», що свідчить про те,

що джерело, яке спричинило виникнення такого розгорнутого епічного полотна, для письменника залишилось тим же – фольклор. Тобто той ґрунт, на якому, за словами М. Рильського, «вирастають і література, і музика, і образотворче мистецтво, – без якого б вони засохли». Цьому твору письменник надавав виняткового значення у своїй творчій діяльності. «Виношений під серцем», він мав стати найкращим з того, що написав митець. Але, на жаль, письменникові так і не вдалося цілком реалізувати свій масштабний задум, причиною чого стала несправедлива рецензія на «Українські оповідання» О. Стороженка, опублікована у журналі «Современник», після чого письменник зламав своє «українське перо». Крім того, прозаїк подає й інше обґрунтування цього прикрого моменту. У листі до В. Белого він пише: «Почав я свою поему в той час, когда писалось так легко, та коли напав на нас Катон й благонамірним нашим діям приписали найобурливіше значення сепаратизму, я перестав писати, якась байдужість до «рідної мови» виявлялась повсюдно, і признаюсь Вам, збайдужів у своїх поривах, втратив будь-яке бажання до цього заняття, яке давало мені немало насолоду, просто не піднімається рука, хоча поема моя виношена під серцем».

Перші розділи роману друкувалися у львівському часописі «Правда» за 1870 рік. Вперше видано всі розділи «Марка Проклятого» в Одесі 1879 року уже по смерті автора під назвою: «Марко Проклятий. Поэма на Малороссийском языке из преданий и поверий запорожской старины» зі вступним словом видавця В. Белого, з яким письменник мав активне листування. Загалом роман сьогодні має 16 розділів: 12 – Стороженкових і 4 – невідомого автора (оригінал зберігається у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України). Авторський варіант у останньому розділі обривається на незакінченому реченні: «...проклинав він і козаків і патерів, проклинав і той день, що народився, проклинав і самого папіжа...». З цього приводу одеський видавець В. І. Бєлий у передмові до одеського видання роману писав: «Зважаючи на працю й таку щиросердну відвертість покійного А. П. про його передсмертний твір, вважаємо обов'язком пояснити, що із шістнадцяти глав цієї поеми дванадцять остаточно написані власною рукою покійного А. П., а



інші чотири глави згруповані... відповідно листів, його плану й поглядів на мету й значення цього твору». Як відомо, письменник «... 30 років відшукував ...та збирав шматки роздробленої легенди» про вічного грішника Марка. Авторова увага до твору була незрівнянно більшою, ніж до інших. О. Стороженко вкладав у цей роман усе вміння художника, світоглядні переконання, власну філософію. Він намагався показати у своєму улюбленому «дітищі» все, на що був сам здатний. За епіграф письменник обрав українську приказку: «Товчється, як Марко по пеклу».

Отже, своєрідним імпульсом до написання твору став знову ж таки фольклор – сукупність уламків давніх легенд, переказів про непростого грішника, приреченого на вічні мандри, такого, що його «земля не тримає й пекло не приймає». Але не слід ототожнювати уснопоетичну інтерпретацію сюжету із авторським задумом, оскільки характер його реалізації у О. Стороженка, хоча й із притаманною фольклорним принципам моральною домінантою, має більший розмах з численними сюжетними розгалуженнями й різноплановими конфліктами, що розгортаються на українському національному ґрунті в конкретно-історичних умовах.

Зібрані матеріали письменник трансформує відповідно до своїх художньо-ідейних завдань, фольклорна алегорія стає засобом вираження моральних істин, перевірених досвідом усього людства. Це були легендарні оповідання про Марка Багатого, численні варіанти яких відомі у східнослов'янському фольклорі, великодня драма «Слово о збуренні пекла» та різновиди віршованого бурлескного твору літературного походження «Пекельний Марко». У легендах козак Марко спершу виступає аморальним персонажем із усіма тими вадами, що засуджуються народом: «ледар завзятий», «батька й матір не поважав», «старих людей цурався», «все тільки пив та гуляв», «з чужими жінками женихався», був байдужим до церкви, «з його буйною головою не було нікому спокою». Водночас народна етика звеличує високі моральні цінності, культ родини, Божу заповідь про повагу дітей до батьків, а також шанобливе ставлення молодого покоління до старшого. Лише завдяки своїй власній відвазі у здійсненні «богоугодних діл» Марко спокутував свої гріхи і «спасення зодбав». У віршованому ж творі про пекельного Марка історія

поневірянь героя трактується в гумористичному плані, хоча й тут відчутний нахил автора до моралізування: Марко визволяє з пекла тих козаків, «котрі спасенія у господа зодбали тим, що покаяніє вчинили».

Про виняткову значущість задуму твору О. Стороженка та його оригінальне оформлення колоритом українського середовища, про особливості характеру його втілення й ідейного спрямування поеми свідчить лист письменника до книговидавця В. Белого: «Повість ця під назвою «Марко Проклятий» – знедолений блукач, якого за гріхи не приймає ні земля, ні пекло... Кожний народ має свого блукача: французи – вічного жида Сантенера, іспанці – Мельтона, у німців та англійчан їх так багато, що не перерахуєш, у росіян – Кошій Безсмертний, а у нас – Марко. І, здається, наш Марко заткне за пояс всіх блукачів. Щоб надати більше жвавості та розмаїття поемі, я пов'язав її з війною 1648 року (повстання Хмельницького).

На сцені багато історичних осіб: Єремія Вишневецький, єзуїт Залинський, княжна Корецька, князь Четвертинський, Кривonos, Павлюга, Гуня, Світ та багато інших». Письменник, як бачимо, був знайомий з різними національними варіантами образу великого грішника у фольклорі. Тема важкого покарання безсмертям за гріхи приваблювала не лише О. Стороженка. Коріння її сягає християнської легенди, що виникла в епоху Середньовіччя в Західній Європі. Її персонаж Агасфер безжально штовхнув Ісуса Христа під час його страдницького сходження на Голгофу й образливо наказав Сину Божому йти далі. За цю нелюдську жорстокість він був приречений на довічні блукання – аж до другого пришествя Христа, який один може зняти це прокляття. Звідси й прізвисько Агасфера – Вічний жид. В основі всіх фольклорних і літературних варіантів біблійного Агасфера – тяжк який треба спокутувати добрими справами протягом тривалого (бо ні смерть, ні могила не приймають) вічного блукання. Цей легендарний образ, як і його подальші літературні різновиди, суперечливий і складний, зітканий з діаметрально протилежних, антонімічних суперечностей.

Відбувається протиставлення: виплекана мрія про безсмертя або хоч принаймні як винагорода Божа за праведність – тривале життя та неприкаєне безсмертя як покара за гріхи, яке

стає нестерпним під час вічних блукань. Такий подвійний парадокс легенди, яка стала надбанням світової літератури, починаючи з XIII століття, зауважив і Максим Горький у статті «Легенда про Агасфера», зазначивши, що ця легенда мистецьки поєднує в собі й заповітну мрію людини про безсмертя та страх безсмертя, породжений важкими муками життя.

Образ вічного мандрівника-грішника дав світовій літературі багатющий матеріал. Так, згідно з розповіддю англійського монаха Роджена Уендоверського, що увійшла до «Великої хроніки» (близько 1250 р.) Матвія Паризького, архієпископ, що прибув до Англії з Великої Вірменії, твердив, що особисто знайомий з живим сучасником та кривдником Христа по імені Картафіл; він покаявся, хрестився, взяв ім'я Йосиф, веде життя аскета та мовчальника, відповідаючи лише на благочестиві запитання паломників; при зустрічі з Христом йому було 30 років, і тепер він після кожної нової сотні літ повертається до тридцятирічного віку. У XV столітті відомі більш похмурі і жорстокі версії, у яких акцентується увага на покаранні Вічного жида (наприклад, він за дев'ятьма замками, голий та зарослий, і запитує всіх, хто входить до нього: «Чи йде вже людина з хрестом?»).

У 1602 році виходить анонімна народна книга «Короткий опис і розповідь про одного єврея по імені Агасфер», перевидання, переклади та перелицювання якої різними європейськими мовами з'являються одне за одним. Ціле століття образ колишнього єрусалимського шевця, високої обдертої людини з довгим волоссям, заповняв і наповнював страхом уяву мільйонів людей. Починаючи з XVIII століття, легенда про Агасфера стає предметом насміхів і відходить до сільського фольклору.

Образ Вічного жида із предмета вірувань перетворюється на популярний предмет творчої фантазії. Тема великого гріха й неминучої кари та тяжкої й довічної спокути уже кілька віків приваблює видатних художників світової літератури своєю внутрішньою конфліктністю, можливістю постановки важливих моральнофілософських проблем загальнолюдського масштабу в контексті національної літератури. Молодий Гете по-своєму інтерпретує образ Агасфера, щоб висловити нове, просякнуте

історизмом уявлення про релігійно-психологічну атмосферу в Єрусалимі за часів Христа й спроектувати якісь моменти на сучасне йому суспільство (незакінчена поема «Вічний жид», 1774 р.). К. Ф. Д. Шубарт трактує образ та сюжет у дусі радикального просвітництва («Вічний жид», 1787 р.). Важливі морально-філософські проблеми підіймають у своїх творах П.-Б. Шеллі, Й. К. Цедліц, в Росії – В. А. Жуковський (незакінчена поема «Агасфер, Вічний жид»), Ф. М. Достоевський та інші. А у філософській поемі «Агасфер» (1833) Е. Кіне перетворив Вічного мандрівника-грішника у символ всього людства, що пережило свої надії, але дивним дивом починає свій шлях заново. Для романтиків сюжет легенди про Агасфера, крім експресії приреченості та світової печалі, відкривав ще й необмежені сюжетні можливості нанизувати екзотичні картини з життя різних країн та епох, малювати надприродні містичні загадки та фантастичні жахи. Це було особливо характерним для жанру «готичного» роману, згадаємо хоча б англійські варіанти – твори А. Радкліф «Удольфські таємниці» та «Італієць», Ч. Метьюріна «Мельмот-блукач», а також французькі аналоги – «Закоханий диявол» Ж. Казота та «Вічний жид» Е. Сю. Зокрема, в авантюрному романі Е. Сю (1844–1845) Агасфер виступає як таємничий благодійник, антагоніст ієзуїтів. Такі твори справили певний вплив на романтиків, зокрема на Е. По, Е.-Т. Гофмана, М. Гоголя. За словами Жана д'Ормессона, автора роману-епопеї «Історія мандрівок Вічного Жида», що стала знаменитим бестселером XX століття, «Вічний жид... втілення історії людства».

Таким чином, кожен твір про Вічного мандрівника-грішника дає можливість заглибитися у авторське сприйняття атмосфери та колориту епохи. Отже, як впливає зі свідчень самого О. Стороженка, а також з того, що й як було реалізовано з його творчого задуму, у даному разі мова йшла про написання концептуально глибокого твору в жанрі готичного роману. Його особлива сюжетна світобудова обумовлюється двоплановістю просторового виміру твору: у ньому поєднується фантастика та реальність, причому все перебуває у «граничній ситуації» – у стані переходу від дійсності до надприродних сфер. Прикладами такого жанру в українській літературі можна назвати цілу низку

творів, зокрема «Кудеяр» М. Костомарова, «Огняний змії» П. Куліша, «Страшна помста» М. Гоголя тощо. Отже, Олекса Стороженко писав не реалістичну повість на історичну тему, а романтичний твір, звідси його стильові особливості, своєрідний вияв народного «категоричного імперативу», гуманістична спрямованість.

Безкомпромісною інвективою звучить відверте неприйняття автором жорстокості, егоїзму, несправедливості, усякого зла. Відповідно до вимог жанру реалізовувався творчий задум письменника-романтика. Національний варіант сюжету про Вічного жида (Івана Буттадеуса, Агасфера, Малха) розроблювався митцем в його поемі з виразною тенденцією до ідеалізації героя. Марко в зображенні О. Стороженка спроможний не лише нагнати жаху чортам у пеклі, але й допомогти козацтву мудрими тактичними й стратегічними порадами у боротьбі проти польської шляхти. Допомагає він не лише на словах. У важкі хвилини Марко рятує козаків від загибелі особистою участю в боротьбі, як, наприклад, у епізоді, коли пани збиралися стратити Кобзу: «Пан Підпальський натягнув вірьовку і став натягувати. Не впів він удруге завузлить, як з листви висунулась здоровенна рука і вхопила його за чуб; блиснув кинджал – і оком не змигнуть, як разом з обезголовленим трупом звалився з дуба чоловік у чорному кобеняку і татарській кучмі... Кобза глянув на свого збавителя... «Марку!» – скрикнув він і, обнявши його, кріпко тулив до серця». О. Стороженко надає образу свого Марка трагізму.

Великий грішник, він не може віднайти гармонії між своїм жахливим минулим і майже альтруїстичним теперішнім. Тяжко караючись за гріховність інцесту, вбивства своєї зведеної ним же сестри, матері та інших людей, навіки проклятий батьком, що явився з того світу, Марко приречений вічно носити за плечима страшний тягар – торбу з головами страчених ним матері та сестри. Щоб підсилити трагізм образу, письменник уводить до поеми й такий фантастичний елемент, як щотижнева смерть Марка та його оживання. Хоча біль фізичний навряд чи ятрить його душу, більше, ніж внутрішні муки. Але цим не вичерпується сутність багатопланового, внутрішньо суперечливого образу героя. Оповитий аурою трагізму та особистого людського

нещастя, Марко водночас виступає як мимовільний носій фатуму, чийм «злим генієм» він є, злої долі, жертва не лише від нього залежних обставин. До речі, на цьому наголошує М. Ільницький, зазначаючи, що «зло» в постаті Марка «запрограмоване». Воно ніби закодоване у кармі героя його минулим «до народження», що реінкарнувалося в реальному житті як відплата за генетичне зло першого покоління. Йде мова про те, що Марко був зачатий на війні, в крові, а мати, позбавлена будь-яких засобів до виживання на острові, вигодувала його кров'ю невинних пташат. Логіка генного зла дістає розвиток через людську несправедливість щодо Марка – кривдою від тих, хто віддав його наречену за іншого, й розвивається у відповідну зворотну форму зла – помсту. Прагнучи заперечити помсту як шлях для задоволення своїх амбіцій, автор вводить паралельно ідентичну ситуацію із втратою коханої іншим героєм – Кобзою. Однак той дякує долі, що не пішов шляхом Марка.

Цю ситуацію цікаво трактує науковець Н. Поліщук. Портрет героя поданий як олюднене втілення зла – вирлокий, з хижими рисами, закандзюбленим носом, жорсткою щетиною. Подібні деталі є й в описі образу Єремії (теж «хижого од рожденія», проклятого матір'ю) та Кривоноса. До речі, подібними засобами користується автор при змалюванні інших негідників – Шуки-звіряки, патера Марецького, єзуїта Стрибайла. Отже, перед нами майже натуралістично виписаний портрет звіра в людській подобі. Можливо, Марко – справді, за визначенням В. Балушка, «хлопець-ініціант», який перебуває на грані між двома світами, поза реальним й ірреальним соціумом – він ще не цілком розпрощався зі світом зла, оскільки там його тримає його спадкова вкоріненість у злі, і не цілком прийшов до світу добра, хоча цьому сприяють характерологічні метаморфози в його особі, його покаяння та добрі вчинки. Автор, хоча й не обіцяє виправдання герою, але, принаймні, однозначно вказує на способи його досягнення, що полягають у своєрідному очищенні гідними справами, у рятівному катарсисі, що звільняє енергію добра силою емпатійних порухів душі до чужого горя. За задумом це мало увінчатися перемогою над головними носіями зла – Кривоносом (коментар подамо далі) та зрадливо підступними і жорстокими єзуїтами. Поступово зло в Маркові стає все

інертнішим та інертнішим, а з новою силою проступають милосердя, відданість дружбі, готовність стати на захист справедливості. Тому саме в уста перероджуваного Марка О. Стороженко вкладає слова одвічної народної істини: «Чужим словом і чужими грішми не ублагаєш Господа, ті молитви і скарби в нас самих; шукай їх у твоїй душі, коли ж там нема, то вже ні в кого їх не позичиш...». У заклику до заглиблення у свою внутрішню сутність, у своє «я» з метою віднайдення потенційних сил, до реалізації добра, закладеного Вищими Силами в людину, відчутні певні паралелі або ж відгомін східної філософії буття та антропологічної філософії. Водночас яскраво виражені християнські мотиви покаяння, що синкретизувалися з народними уявленнями, їх можна простежити також в інших творах О. Стороженка – «Закоханому чорті», «Дороші» тощо. Зрештою, не лише молитви, які неодмінно мають йти з глибини душі, а й щирі, добрі, благородні, гуманні вчинки мали зробити свою справу – забезпечити очищення від гріха й зняти прокляття долі. В цьому теж виявляється гуманістичне звучання роману. Важко, ясна річ, передбачити, які подвиги довелося б звершити Маркові, аби змити з себе прокляття батьків, стати з безсмертного праведника де-юре простим смертним з доброю душею де-факто. Можливо, Стороженків Марко й став би тим українським варіантом вічного мандрівника, який усіх інших «вічних мандрівників» міг би «заткнути за пояс». Адже образ міг набути нестандартної інтерпретації прощеного героя, оскільки Стороженкова проекція образу Марка лежала в площині наступної сентенції: «...ряд християнських подвигів – істинне поклоніння, що змиває прокляття» (з листа до В. Белого від 8 березня 1872 р.), тобто проповідування добрих справ, вчинених не з розрахунку, а зі щирої душевної потреби. Тому й логічно буде назвати образ Марка Проклятого суб'єктом свідомості, «основна функція якого полягає в тому, щоб розкривати сутність внутрішнього світу людини», і який не лише програмує розвиток дії у творі, а й переносить акцент з подій на внутрішній світ зображуваних персонажів. Таким чином, образ Марка є не просто головним, центральним, а й сюжетно об'єднуювальним у творі, він визначає композиційні і характерологічні принципи роману, його художню тканину.

Деякі дослідники вважають роман О. Стороженка незавершеним в ідейно-художньому плані. Другий закид – композиційна недосконалість. Так, А. Іщук вважає «найслабшою стороною» твору «штучне поєднання двох якісно відмінних ліній в сюжеті: міфологічно-легендарної і конкретної-історичної». Справді, романтична фантастика, «чортівщина» виглядає не завжди художньо органічно на тлі реалістичної панорами конкретних історичних подій визвольної боротьби козацтва проти шляхетської Польщі.

Причиною цього є незакінченість та особливості творчого почерку митця. Звинувачують письменника й у перекрученні деяких історичних фактів, у викривленому зображенні Максима Кривоноса, натуралістичних сцен звірячої жорстокості тощо. Такі докори не зовсім правомірні, адже перед нами твір не суто історичний, а романтичний, з певною запрограмованістю на моральноестетичні канони. В. Чубинський навіть інкримінує О. Стороженкові національний шовінізм у ставленні до поляків, що проявляється не лише у «Марку», а й у «Голці». Але ми гадаємо, що негативне зображення польської шляхти у творі є даниною народному світосприйняттю давніх часів, у якому поляк виразно ідентифікується як ворог. Письменник демонструє добре знання тодішніх історичних подій, зокрема справедливого характеру національно-визвольної боротьби українського народу. О. Стороженко порівнює польську шляхту із «дряпіжною татарвою», що змітає все на своєму шляху: «Отак гуляли ляхи, порались ксьондзи, дуріли, казились, точили сльози і кров народу...». Українському ж козацтву письменник відводив вирішальну роль в історичній місії звільнення народу від соціального й національного гноблення.

Історизм роману О. Стороженка не є об'єктивний. Історичні події у творі є лише тлом, на якому розгортаються основні колізії романтичнофантастичного плану з його центрованістю на моральному аспекті, а саме народному осмисленні проблеми злочину, кари, спокути. Саме тому Кривоніс тут не є історичною особою.

Швидше за все прототипом Стороженкового романтичного героя став персонаж однієї із версій легенд про Вовгуря та його жорстоких сподвижників. Про наявність таких народних легенд є



свідчення самого О. Стороженка в оповіданні «Матусине благословення»: «Тогда-то показался около Лубен известный по всей Украине богатырь, которого за лютость и силу прозвали Вовгурем... Ему очень хотелось захватить князя Ерему... А Ерема сам был богатырь, а войско у него отборное, везде, где он ни проходил со своими желнерами, все предавал огню и мечу, не щадя ни старого, ни малого...».

Гіпертрофовано хижа постать ватажка вовгурянців в романі дисонує з фольклорною оцінкою Кривоноса, яку бачимо в народних піснях «Не дивуйтеся, добрії люди», «Ой усе лужком та бережком» та інших, де його героїзовано й поставлено на п'єдестал. У Стороженковім герої яскраво виражені два буттєвих начала. Такі контрасти в зображенні Кривоноса, на нашу думку, введені в роман для увиразнення ідей моральної межі, за яку людина не повинна переступати, щоб не уподібнитися до звіра. Отже, Стороженкового Кривоноса – героя «Марка Проклятого» – слід оцінювати відповідно до того художнього завдання, яке ставив перед собою автор. Адже для провідної ідеї твору – спокутування великого страшного Маркового гріха великими добрими справами, зокрема й покаранням жорстокого й лютого мучителя людей, – саме такий легендарний образ того нелюда ВовгуряКривоноса й був потрібний письменникові. Згадаймо, що в «Додатку» планувався «страшний бій його (Марка) з Кривоносом, якого він убиває», який, поряд з іншими християнськими подвигами, й приносить Маркові звільнення від тяжких душевних мук, від скоєного гріха й прокляття батьків. Показово, що навіть у «Додатку» до роману О. Стороженка, написаному чужою рукою, Кривоніс з вовгурянцями виступають як здирники й душогуби. Попри художні прорахунки, варто оцінити найбільшу творчу надію О. Стороженка, його «лебедину пісню» як значне явище тогочасного літературного процесу. Привертають увагу в ньому оригінальність опрацювання народного легендарного епосу, демонології, поетичність у зображенні українського степу. З такими детальними ліричними пейзажами виступить згодом І. Нечуй-Левицький, творчості якого, до речі, О. Стороженко високого оцінював.

Митець майстерно будує діалоги, з яких виразно проступає суть героїв. Твір сповнений народного гумору, різних дотепів,

вигадливохимерних ситуацій, пройнятий іронією, часом наближається до гротескного бачення дійсності.

Цим підкреслюються оптимізм, невичерпні духовні сили українського народу. Таким чином, основні критичні закиди робилися письменникові без урахування жанрової специфіки твору, який мав стати своєрідним експериментом «готичного» роману на українському національному ґрунті. Звичайно, не все, що задумував автор, йому вдалося, що обумовлено певною поспішністю написання твору, але й те, що вийшло з-під пера митця, дає підстави стверджувати, що роман мав стати шедевром творчої спадщини Олекси Стороженка.

Започаткована О. Стороженком в українській літературі традиція «химерного» роману, у якому уснопоетичні ремінісценції трансформуються в оригінальному поетичному світі автора, у творі, що порушував важливі філософські проблеми, виявилася плідною. Її розвинули у романах О. Ільченко «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», В. Земляк – «Лебедина зграя», В. Шевчук у повісті «Місячний біль» та інші майстри образного слова.

Нові жанрові утворення, послуговуючись заснованим на фольклорі синтезом трагічного й комічного, збагачують ідейно-художній спектр прози, насичують її проблемами глибшого морально-філософського змісту.

*Пойда О. Готичний роман Олекси Стороженка «Марко Проклятий» в контексті компаративного аналізу / О. А. Пойда // Матеріали I Всеукраїнської конференції «Мова твору в контексті проблем вивчення художньої літератури» – Бар, 2012. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://93.183.203.244:8080/xmlui/handle/123456789/1005>*

### Література

- **Балушок В.** Архаїчні витоки образу Марка Проклятого / В. Балушок // Слово і час. – 1996. – № 11–12. – С. 73–76.

- **Зеров М.** Українське письменство XIX ст.. Від Куліша до Винниченка : Лекції, нариси, статті / Микола Зеров. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 568 с. – (Cogito : навчальна класика).

- **Іларіон, митрополит** Дохристиянські вірування українського народу : монографія. / Іларіон, митрополит. – К. : Обереги, 1992. – 424 с.

- **Міщук Р.** Українська оповідна проза 50-60-х років XIX ст. / Р. А. Міщук. – К. : Наук. думка, 1978. – 257 с.

- **Нахлік Є.** Українська романтична проза 20–60-х рр. XIX ст. / Є. К. Нахлік. – К. : Наук. думка, 1988. – 318 с.

- **Павличко С.** Теорія літератури. / Соломія Павличко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 589–611.

- **Пойда О.** Роман «Марко Проклятий» / О. Пойда // Слово і час. – 1995. – № 11–12. – С. 23–27.

- **Приходько І.** Козацький дух Олекси Стороженка / І. Приходько // Березіль. – 2000. – № 3–4. – С. 173–181.

- **Решетука С.** «Марко Проклятий» – роман-експеримент (міфологічний аспект) / С. Решетука // Слово і час. – 2006. – № 9. – С. 34–40.

## ЗМІСТ

Передмова	3
Список художніх текстів, обов'язкових для прочитання	4
Список літератури	5
Методичні рекомендації для самостійної роботи студентів	8
Практичне заняття № 1	10
Практичне заняття № 2	25
Практичне заняття № 3	37
Практичне заняття № 4	73
Практичне заняття № 5	91
Практичне заняття № 6	108
Практичне заняття № 7	143
Практичне заняття № 8	164

Навчально-методичне видання

**Бойцун Ірина Євгеніївна**

**Історія української літератури  
(кінець XVIII–40-ті роки XIX століття)**

Методичні рекомендації до практичних занять

За редакцією автора  
Бойцун І. Є.

181