

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

Кафедра української літератури

І. Є. Бойцун

**ІСТОРІЯ
УКРАЇНСЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРИ
(X-40-ві роки
XIX століття)**

Методичні рекомендації до практичних занять

Старобільськ
2021

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 (X–40-ві роки XIX століття) : методичні рекомендації до практичних занять. / І. Є. Бойцун ; Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». – Старобільськ, 2021. – 283 с.

Методичні рекомендації до практичних занять призначені для здобувачів вищої освіти філологічних факультетів закладів вищої освіти 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 № 10 від 25 червня 2021 року)*

© Бойцун І. Є., 2021

ПЕРЕДМОВА

Під час вивчення матеріалів курсу простежено внутрішню логіку історико-літературного процесу у часових рамках Х століття – 40-ві роки ХІХ століття, 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 ХІХ 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.

У результаті вивчення освітнього компонента здобувач освіти повинен:

знати найважливіші моменти творчої біографії письменників;
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;
користуватися довідковими матеріалами, зокрема літературними енциклопедіями та словниками літературознавчих термінів;
розвивати свій читацький смак та підвищувати філологічний рівень.

Результатами навчання мають стати компетентності, набуті здобувачами вищої освіти:

опановані й поглиблені знання про провідні тенденції літературного процесу в Україні у Х – 40-вих роках ХІХ століть, особливості розвитку української літератури в національному і

світовому культурному контекстах; концептуальні літературознавчі категорії й поняття.

сформовані вміння: характеризує періоди розвитку, напрями, течії, жанри української літератури, літературно-культурні епохи світового письменства; зіставляє літературно-мистецькі явища; володіє різними видами аналізу художнього твору, виявляє його значення для національної та світової культури; оперує методами і прийомами аналізу художнього твору в процесі навчання літератури; уміє працювати з теоретичними та науково-методичними джерелами, зокрема й цифровими; знаходити, обробляти, систематизувати й застосовувати в освітній діяльності сучасну наукову інформацію; володіє прийомами пошуково-дослідницької діяльності, уміє здійснювати наукове прикладне дослідження й публічно презентувати отримані результати.

вироблені навички: діяти соціально відповідально, свідомо, зберігати й примножувати моральні та культурні цінності й досягнення громадянського суспільства в Україні; вільно спілкуватися державною мовою в усній і писемній формах; здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел (зокрема друкованих і цифрових), до використання інформаційно-комунікаційних технологій; свідомо вчитися й оволодівати сучасними знаннями, засвоювати й розуміти предметну область; застосовувати набуті знання в практичних ситуаціях, виявляти й вирішувати проблеми; здатність до адаптації та дії в новій, нестандартній, змінній ситуації, до генерування нових ідей; цінувати й поважати культурну багатоманітність, виявляти толерантність у міжособистісній та міжкультурній комунікації; здатність до самоаналізу, самооцінки, професійного саморозвитку, усвідомленого ставлення до самоосвіти, дотримання здорового способу життя.

отриманий досвід орієнтуватися в основних психолого-педагогічних, літературознавчих концепціях, напрямих, школах, підходах, критично їх осмислювати й аналізувати; аналізувати мовний і літературний матеріал як засіб навчання й пошукової діяльності, інтерпретувати й зіставляти мовні й літературні явища, опановувати методи й технології різних видів лінгвістичного, літературознавчого й методичного аналізу;

виконувати завдання проблемно-пошукового, дослідницького, творчого характеру; володіти прийомами планування, організації, здійснення та презентування прикладного дослідження в галузі літературної освіти.

сформоване ставлення до усвідомлення соціальної значущості майбутньої професії, має мотивацію до здійснення професійної діяльності; аналізує й відповідально вирішує світоглядні проблеми на підставі сформованих ціннісних орієнтирів, визначає власну соціокультурну позицію в полікультурному середовищі, забезпечує діалог культур у процесі вивчення української мови і літератури, дотримується умов міжкультурної комунікації.

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

Біблія

Слово о полку Ігоревім.

Повість минулих літ.

Галицько-Волинський літопис.

Мономах Володимир Поучення дітям.
Смотрицький Гервасій Ключ царства небесного.
Вишенський Іван Писання до всіх в лядській землі живущих. Послання до єпископів.
Прокопович Феофан Володимир.
Козацькі літописи. Літопис Самовидця. Літопис Грабянки. Літопис Величка.
Некрашевич Іван Ісповідь. Ярмарок.
Сковорода Григорій Поезія. Байки. Притчі.
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. 1: Давня література (X – перша половина XVI ст.). Київ : Наукова думка, 2013. 840 с.

- **Історія** української літератури в 12 томах. Т. 2: Давня література (друга половина XVI–XVIII ст.). Київ : Наукова думка, 2014. 840 с.

- **Історія** української літератури в 12 томах. Т. 3: Література XIX століття (1800 – 1830). Київ : Наукова думка, 2016. 750 с.

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

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

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

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

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

- **Геник-Березовська З.** Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм: українська модерна література. Київ : Геликом, 2000. 368 с.

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

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

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

- **Лімборський І.** Українське літературне просвітництво на західноєвропейському тлі. *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). *Дивослово.* 2011. № 12. С. 46–51.

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

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

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

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

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

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

Сліпушко О. Софія Київська. Українська література Середньовіччя: Доба Київської Русі (Х–ХІІІ століття). Київ: Аконіт, 2002. 399 с.

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

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

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

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

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

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ

Історія української літератури Х – першої половини ХІХ століть 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 ХVІІІ століття перебувала 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 ХІХ 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 ХІХ 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).

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

Практичне заняття № 1

Біблія

Мета: ознайомити здобувачів освіти з Біблією як зразком перекладної літератури, проаналізувати особливості сюжету, композиції, жанру, образної системи, показати роль християнства (Біблії) в духовному житті українського народу, формувати вміння оперувати літературознавчою термінологією при інтерпретації текстів.

План

1. Розвиток писемності після хрещення Київської Русі. Шляхи формування літописного жанру в Київській Русі. «Повість минулих літ».
2. Біблія як Святе Письмо і художній твір.
3. Сюжет і композиція Біблії.
3. Ідеї християнської моралі в біблійних текстах.
4. Використання біблійних сюжетів, образів у творах української літератури.
5. Переклади Біблії українською мовою.

Завдання

1. Які 10 смертних гріхів названо в Біблії? Поясніть, у яких біблійних притчах про них іде мова.
2. Знайдіть у творах Тараса Шевченка «Во Іудеї во дні они», Ольги Кобилянської «Земля», Івана Франка «Мойсей», Юрія Яновського «Вершники» (новела «Подвійне коло»), Івана Багряного «Сад Гетсиманський», Івана Драча «Чорнобильська мадонна», Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» біблійні ремінісценції. Поясніть.
3. Розкрийте суть біблійних легенд про Вавилонську вежу і про Мойсея.
4. Поясніть, чому Іван Франко вважав Біблію історичною книгою.

Матеріали до заняття

Світлана Капран Біблія у творчості І. Франка

Зацікавлення Біблією як історичним документом християнської релігії започаткували археологічні дослідження першої половини XIX ст., проведені у Євфратській долині, де було розкопано руїни вавилонських міст, назви яких згадуються у Священній книзі. Більш того, археологічні знахідки підтвердили давню всесвітню катастрофу – потоп. Ці та інші свідчення, а особливо рукописи, знайдені в районі Мертвого моря, значна частина яких були книги Старого Завіту, переконали вчених, що ряд книг Біблії є справжніми історичними джерелами і що вони цілком підпадають насамперед порівняльно-історичним та літературознавчим дослідженням. Протягом XIX ст. науковці отримали можливість впевнитися у достовірності текстів Біблії як історичного джерела, що спричинилося до справжнього буму зацікавлення Вічною Книгою. Це відобразилося у європейській художній та науковій літературі, особливо після голосного успіху в читачів книги Ернеста Ренана «Життя Ісуса» (Париж, 1863). Образ Ісуса Христа, як і інші євангельські теми висвітлюють Гюстав Флобер, Оскар Уайльд, Анатоль Франс, Генріх Сінькевич, Альберт Швейцер та інші відомі митці Західної Європи. Іван Франко першим серед українських мислителів зробив спробу дати читачеві ґрунтовну наукову працю «Сучасні досліді над Святим Письмом» (1908), де намагався розкрити суть наукових досліджень над Біблією, що мало запобігти проявам релігійного фанатизму чи містицизму в широких масах. Принагідно зауважити, що українською мовою повний переклад Біблії опублікований у Відні 1903 р. зусиллями Івана Пулюя та Пантелеймона Куліша. Отже, маючи український текст Святого Письма і враховуючи розмах та глибину наукових зацікавлень книгою в широких колах інтелігенції, І. Франко своїм дослідженням намагався дати широким народним масам усю суму знань про Біблію, яку на той час мала світова біблійна екзегетика й історична наука.

Український мислитель, незважаючи на те, що працю свою він делегував широкому колу читачів, вважав її насамперед популяризаторською, все ж дає в ній обширний науковий нарис становлення канонічних текстів Біблії. Він, як справжній вчений, детально описує найстаріші списки біблійних книг, стиль письма й оформлення сувоїв, детально характеризує списки книг Нового Завіту, які стали основою канону Біблії. І. Франко вважав за необхідне надати саме детальну історію оформлення канонічного зводу Біблії, який визнаний Церквою як еталон, адже цьому передували довгі спроби виправлення, фальшування, спеціального редагування Біблії на догоду певним силам чи постатям. Не оминув дослідник і згадки про ревізії перекладів Біблії, які аж ніяк не сприяли утвердженню чистоти й достовірності тексту. Свідченням того, що з Біблією поводитися у давні часи досить вільно, для І. Франка, як дослідника, є ранні переклади кількох книг Святого Письма іншими мовами – латинською, сирійською, єгипетською, ефіопською тощо. Доба утвердження християнства, яка називається періодом раннього християнства, під пильним оком І. Франка постає масою літературних текстів Нового Завіту, серед яких Церквою вибрані за канонічні лише поодинокі. Решта залишилась апокрифами, тобто не визнаними за відповідні для вчення Церкви. Згодом І. Франко зібрав такі апокрифи й видрукував їх як наукове видання, призначене для дослідників давньої культури. Зацікавлення мислителя Святим Письмом є справжнім інтересом науковця-дослідника, про що свідчить його праця «Поема про сотворення світу» (1904 р.), де він детально аналізує походження й сутність імені Ісус, багато цікавих і загадкових моментів із книг Старого й Нового Завіту, залучаючи до пояснень досягнення тогочасної історії, екзегетики, філології, природознавства. Зокрема, його увагу привернуло досить сумнівне літочислення Біблії, адже відомо, що могутні й квітучі цивілізації існували за кілька тисячоліть до народження Христа (це засвідчують історичні розвідки), тоді як у Біблії стверджується сотворення світу й людини за чотири тисячі років до появи Христа. Багато сумнівів породжують також філологічні й природничі дослідження. Франко не заперечує Біблію чи ті факти, які у ній наведені, а намагається показати, що вона укладена різними

людьми і в різний час, тому до неї слід ставитися з розумінням як до одного із джерел християнської релігії, очевидно – найголовнішого джерела. Про це пише дослідниця Віра Сулима: «Франко-дослідник використовує найновіші на той час дані європейської історико-літературної науки, яка побачила в Біблії не релігійний канон, а передусім збірку давніх книг, що потребують пильної уваги лінгвістів, істориків, археологів, знавців давніх літератур Сходу». Наукове дослідження й популяризація Біблії як джерела історико-культурних знань поєднуються у І. Франка з визнанням цієї книги як джерела ідей і образів його власної творчості. Мислитель визнає: «Біблію можна теж вважати збіркою міфів, легенд і психологічних мотивів, які в самій Біблії опрацьовані в такий чи інший спосіб, зате сьогодні можуть бути опрацьовані зовсім інакше, відповідно до наших поглядів на світ і людську природу». Саме так – відповідно до тогочасних світоглядних уявлень і суспільно-політичних проблем – прочитує й трактує біблійні оповіді та біблійних персонажів Іван Франко. Найпривабливішими для нього виявилися біблійний Мойсей, Каїн, Пілат, Ісус Христос, Богородиця, а також уже згаданий сюжет про сотворення світу. Христос в уяві Франка-поета переважно постає у терновому вінку, обтяжений важким хрестом, під яким знемагає і випиває отруйну чашу. Цей образ зливається з ліричним «Я», оскільки жертва Ісуса Христа, його трагедія й страждання, якнайповніше суголосні тривожному світобаченню Франка, гірким обставинам як його особистого, так і суспільного життя. З долею й роллю Христа в житті людей у поезіях Франка асоціюється не тільки особиста доля, а й доля і роль кожного поета, як свідчить відомий вірш «Якби ти знав, як много важить слово». Образ Христа, глашатая правди і заступника покривджених розгортається і в поемі «Іван Вишенський», де Ісус – втілення самопожертви. Коли люди у своїй суєті забувають про Христову жертву, то Ісус спиняється долі, в траві – адже нестримний біг часу висушує дерев'яний хрест і скрушує цвяхи, якими кріпилося розп'яття – такий сумний сюжет Франкового вірша «Христос і Хрест». Проте знайшлися побожні руки, які підняли Ісуса з трави і за відсутності цвяхів прив'язали розп'яття до хреста солом'яним перевеслом – не вичерпується жертвність Христа, його страждання й жертва

продовжують тяжіти над християнським світом і будити сумління людей до любові й братання. У цьому праведному ділі Христу допомагає Богородиця, яка у нечисленних творах Франка згадується як народна заступниця («Навернений грішник», «Основи суспільності», «Сікстинська мадонна» та ін.). Біблійні образи використовуються Франком-митцем і філософом з метою подати людині приклад або вірного служіння справі (Ісус Христос), або покарання за завдані кривди (Пілат, Каїн), або месіанства (Мойсей). «Легенда про Пілата» змальовує низку нещастя, які лавиною навалюються на прокуратора, що прирік на смерть Ісуса Христа. Бог «поклав клеймо на грудь Пілата, життя, смерть, тіло й дух його прокляв», адже після смерті його тіло не приймає ні земля, ні вода, ні вогонь. Неправедні діла жорстоко караються – такий висновок напрошується із цього сюжету поеми «Смерть Каїна» (1889). Старший син Адама і Єви Каїн вбив свого брата Авеля і багато років блукає по світу, зненавидівши усіх людей, навіть власну дружину. Смерть веде його пустелею до примарного раю, в якому він спостерігає одвічне прагнення людини до знання і до життя. Першого вбивцю на землі, Каїна, Франко просвітлює любов'ю Божого Сина, любов'ю всеохоплюючою, що прощає всіх і кожного. «Своє відкриття, що смерть перемагається любов'ю, Каїн несе людям, як свій найбільший скарб... Історією Каїна Франко показав, як нелегко людству вибиватися із темряви й духовної безпросвітності, як тяжко самотнім провидцям, яким пощастило пізнати істину, донести її до широкого загалу, до всього народу, як нелегко спрямувати народ на дорогу порятунку і щастя». Поема щастя народу, порятунку українського народу від рабства й розбрату зазвучала на повний голос у поемі «Мойсей» (1905). Франко у Передмові до першого видання твору визнавав, що тема у такій формі не біблійна, а його власна, хоча «основана на біблійнім оповіданню»: «Моя поема основана майже вся на біблійних темах, отже, що ж природніше для кожного критика, як пошукати тих джерел у Біблії і порівняти їх із тим, що я зробив із них?». Поема Івана Франка по суті є окремою ідейно-художньою версією біблійної історії Мойсея, якому Бог доручив вивести синів Ізраїлевих – обраний ним народ – з єгипетської неволі, щоб оселити їх у «землі обітованій» – Ханаані. Мойсей, свято віруючи

в єдиного Бога, виконав його повеління. Сорок років водив він по пустелі ізраїльській народ, поки не виростало нове покоління, що не знало рабства, і привів до границь обіцяної землі Ханаану, залишив людям дві таблиці з вирізьбленим на них законом – Десятьма Божими Заповідями – і помер, так і не ступивши на «землю обітовану». Мойсея зобразив Франко у своїй поемі вже наприкінці виснажливої подорожі, коли у людей зросла недовіра до самої мети подорожі і підбурені Авіроном і Датаном ізраїльтяни висловлюють Мойсееві недовіру, здіймають заколот. Мойсей, натхненний вірою в Бога і його повелінням, не зрікається своєї ролі поводиря й вождя, намагається застерегти юрбу від нерозважливих дій, оскільки це накличе кару Божу на майбутні покоління. Розчарований їх недовірою, вождь відходить із табору в пустелю, де його намагається спокусити демон пустелі Азазель, посіяти зневіру і сумнів. У тих сумнівах – глибока філософська проблема вічного вибору людини – між духовним і матеріальним, земним і небесним, ірраціональним і раціональним, божественним і диявольським. Мойсей шукає шлях не для себе, а для свого народу. Завершивши повний текст поеми, Іван Франко пише до неї Вступ – знамените звернення до України, яке й є ключем до розкриття й осягнення задуму біблійного сюжету. Це переконливо показала Оксана Забужко у своїй праці «Філософія національної ідеї та європейський контекст». Дослідниця вважає, що поему «Мойсей» можна розглядати як «абсолютно достовірне джерело для вивчення Франкового світогляду, як “пряму мову” його духу... Симптоматичним в ідейному аспекті видається вже саме звернення Франка до теми Мойсея, творця національної релігії й одночасно першої в стародавньому світі власне національної історії». Історики одностайні в тому, що саме від започаткованої напівлегендарним Мойсеєм доби пророків (межа II-I тис. до н.е.) можна твердити вже не про патріархальну родину, а про єврейський народ в строгому значенні слова. Інтерес Франка до єврейського питання, як свідчать його виступи і статті, мав насамперед політичний характер у вузькоспеціальному сенсі, тобто для нього було самозрозумілим, що неополітичне самовизначення є запорукою національної спільноти в новітні часи: «Історія Мойсея для нього, вихованого західноєвропейською літературною традицією XIX ст., як і для

його попередників в освоєнні цього біблійного сюжету, що в минулому столітті став мандрівним, являє міфологізовану модель, канонічний взірць якісного переродження етнічної маси в новий тип спільноти (націю) зусиллями пророка-будителя». Важливо зауважити, що саме Оксана Забужко відзначила ряд асоціативних моментів єврейської й української історії, серед них і ті, на яких зосереджувалися й попередні автори, як-от образ Мойсея-поводиря, що виведе народ з неволі, проблема діалектики національного й інтернаціонального тощо. Найважливішим, на наш погляд, і особливо суголосним нашому часові є філософський сенс настанов Єгови розчарованому Мойсеєві, який зневірився у своїй місії та й місії народу: «Питання-бо, виявляється, не тільки в тому (як здавалося Мойсеєві досі), щоб юрба в своїй вітчизні усвідомила себе народом, а значить, і стала ним *de facto* (в перекладі на мову українських реалій – не тільки в тому, щоб, визволившись з-під колоніального гніту, здобути незалежність), а в тому, яким саме народом вона стане, яку життєву філософію виробить цей новозроджений до самостійного життя колективний суб'єкт історії». Тут вводить Франко поняття «духовної вітчизни» і стверджує, що земне сите життя у спокої й вдоволенні негідне високого покликання обраного народу. «Скарби Духа», «ненаситний духовний голод», «невгасима туга» за недосяжним – це тяжкий шлях випробувань, щоб «розвіятись світ здобувать» вже як «народ-творець», «народ духа», котрий здолав притягання земного царства. Написані «на роду» цього обраного народу страждання мають оборонити його від самозаспокоєння, загартувати його волю до життя й творення. Смерть, або зникнення Мойсея в поемі виконує функцію пасіонарного поштовху – Франкове передчуття напередодні глобальних революційних потрясінь, – який спричиняє раптовий одномоментний перехід від юрби до народу: «Місія героя-інтелігента завершилась – з «маси» विकристалізувався «народ-творець». Такий фінальний акорд поеми переконує, що для Івана Франка важливою частиною його політичної програми було завдання витворити з «маси» українську націю. Отже, Біблія у творчості І. Франка посідає вагоме місце. Він продемонстрував своєю працею не лише глибоке осягнення специфіки цієї книги як

учений, а й використав її образи та сюжети для вираження своїх світоглядних засад та суспільно-політичних орієнтирів.

Капран С. Біблія у творчості І. Франка. Історія релігій в Україні : [наук. щорічник. 2004 рік]. Львів : Логос, 2004. Кн. II. С. 261–266.

Оксана Дзера **Історія українських перекладів Святого письма**

Біблія поєднує сакральну і літературну функції, «Дух і Літеру». Старий і Новий Заповіти – високохудожні тексти гебрейської і (меншою мірою) грецької культурної полісистем. Усі канонічні книги Старого Заповіту написані гебрейською мовою (івритом), з незначними арамейськими і халдейськими вкрапленнями. Второканонічні книги, найімовірніше, були створені грецькою. Книги Нового Заповіту, за винятком Євангелія від Матвія, написані грецькою, а Євангеліє від Матвія – сіро-халдейським діалектом гебрейської мови. У духовному сенсі Біблія – це Книга Книг, вічна Книга, у котрій визначальною є не лише синхронна, але й висхідна діахронна проекція (спрямування на майбутнє покоління). Біблія як прототекст породжена текстовістю, яку можна проаналізувати, і Духом, що не піддається аналізу. Однак, про який прототекст ідеться? Універсальність Біблії – відносна категорія. Біблія як центральний текст європейської культури фактично не має загальнодоступного оригіналу, і саме її національні переклади визначають особливості біблійних мовних картин світу, які, відповідно, зумовлюють своєрідність авторських інтерпретацій. Оскільки «християнство як релігія з самих витоків залежало від перекладу», переклади Святого Письма не просто заміняли оригінали: вони самі ставали оригіналами, які, як вважалося, мали силу об'явлення. Перші такі «переклади-оригінали» і досі сприймаються як сакральні канони. Для Церкви західного обряду – це Вульгата, латинський переклад, що його зробив святий Ієронім за наказом папи Дамаскуса, а для Церкви східного обряду – біблійні тексти церковнослов'янською мовою, які розробили солунські брати Кирило і Мефодій. Як зазначає Н. Фрай, переклад

святого Ієроніма «породив коли не новий текст, то з певністю – нову його перспективу; на тисячу років саме Вульгата і стала для Західної Європи Біблією». Це твердження може видатись суперечливим, адже протестантська церква з XVI ст. послуговується національними перекладами Святого Письма. Однак більшість цих перекладів, хоч і зроблені з грецької (Новий Заповіт – переважно з грецьких оригіналів, а Старий із Септуагінти (перекладу Сімдесятьох), зазнали значного впливу латинського «перекладу-оригіналу». Візантійська традиція втілилася у церковнослов'янських перекладах Святого Письма, першоджерелом яких слугували переважно грецькі тексти. Найважливішою церковнослов'янською Біблією стала Острозька Біблія (1581), яка вперше об'єднала всі книги Святого Письма включно із второканонічними. Навіть Московська Біблія 1663 р., що заклала основу всіх наступних варіантів церковнослов'янського тексту для Російської Православної Церкви, була, як наголошується в її передмові, лише передруком «с готового переклада князя Константина Острожського печати неизменно, кроме орфографии и некоторых в мале имен и речений». Передруки тексту Острозької Біблії сприяли тому, що вжитий у ній варіант церковнослов'янської мови став найавторитетнішим. Зазначимо, що цей переклад, як і численні інші переклади Біблії на теренах України XVI ст., позначений впливом тогочасної української мови. Перші часткові переклади народною мовою в Україні з'явилися у другій половині XVI ст. Метою цих «учительних евангелій», як і англомовних перекладів періоду Реформації, було зробити Біблію зрозумілою для простого люду. Як зазначає І. Франко, Реформація «бухнула, мов велика пожежа, не лише по Німеччині, але й по всіх її сусідніх краях [...] не минаючи й нашої України, і скрізь під її подихом бачимо зусилля чи то одиниць, чи більших корпорацій – дати народним масам повну Біблію, виложену по змозі чистою народною мовою». Потреба в перекладах була зумовлена й тим, що в тогочасній Україні «між письмовими біблійними текстами й усним проповіданням виникли досить неприємні та небажані «ножиці» [...] книжково-рукописна традиція Святого Письма зберігалася на малозрозумілій церковнослов'янській мові, усно-проповідницька традиція – на народній». У1563–1572 рр. вийшли

друком славнозвісний Крехівський Апостол, «Учительне Євангеліє» Івана Федорова, його ж Львівський Апостол, різні видання псалмів, які стали улюбленим читивом українців, закарбовуючись у народній свідомості. Вагомий вплив на формування української мови мали першодруки українізованого білоруса Ф. Скорини. Ще І. Франко свого часу відзначив, що мова Біблії Ф. Скорини наближена до тогочасної української. Про ступінь цієї близькості свідчить той факт, що «дехто вважав друки Скорини суто українськими». 1561 р. датується закінчення рукописного Пересопницького Євангелія, яке створили ігумен Григорій і переписувач Михайло. Цей шедевр каліграфії і мініатюрного мистецтва деякі українські мовознавці вважають цілком українізованим біблійним текстом з мінімальною репрезентацією церковнослов'янської мови. Втім, ще сто років тому П. Житецький та І. Франко з Пересопницького Євангелія починали огляд українських перекладів Святого Письма і погоджувалися, що природністю мови і відповідністю оригіналові цей переклад перевершує як російський синодальний, так і українські переклади початку ХХ ст.: «Виходить прецікава річ, що найстарший переклад, Пересопницьке Євангеліє, являється з сього погляду (погляду мови.– О. Д.) взірцем, якого не досягли ані Лободовський, ані Куліш з Пулюєм». Л. Шевченко простежує відчутний вплив протестантських перекладів Святого Письма на переклади, зроблені в Україні ХVІ ст. Зокрема, Пересопницьке Євангеліє частково опосередковане текстом лютеранського Нового Заповіту Секлюціана 1553 р. Євангеліє В. Тяпинського (близько 1570 р.) – перекладом соціанського Нового Заповіту М. Чеховича 1577 р., Крехівський Апостол (близько 1560-х рр.) – перекладом із кальвінської Біблії 1563 р. У тексті українського Євангелія В. Негалевського 1581 р. з мінімальними церковнослов'янськими нашаруваннями відчувається вплив білоруської й польської мов на лексичному й синтаксичному рівнях. Наприкінці 30-х або на початку 40-х рр. ХІХ ст. Святе Письмо перекладав М. Шашкевич, зокрема, зробив повний переклад Євангелія від Івана. Зберігся рукопис його перекладу чотирьох глав Євангелія від Матвія. Історія перекладів Святого Письма новоукраїнською мовою починається 1861 р., коли інспектор Ніжинської гімназії вищих наук П. Морачевський

завершив переклад Євангелій. Дещо пізніше він переклав Псалтир, Діяння апостолів і Апокаліпсис. На жаль, попри схвальну оцінку Російської академії наук, цей переклад не побачив світ за життя П. Морачевського і тривалий час поширювався лише у рукописних копіях. 1863 р., коли вступив у дію антиукраїнський Валуєвський циркуляр, Священний Синод заборонив друк Євангелій. Уперше цей переклад видали лише 1906 р. Того ж року П. Житецький дає дуже схвальну оцінку цьому перекладу, зробивши, за дорученням Петербурзької академії наук, його порівняльний аналіз із новоствореним перекладом М. Лободовського. Підсумовуючи рецензію П. Житецького, І. Франко відзначив, що М. Лободовський «невільничо держався» російського синодального перекладу, який не відповідає грецькому оригіналу. Натомість переклад П. Морачевського, де перекладач, «зрікши всякої мовної манірності та глибоко вникнувши в дух української народної мови», «продиктований щирим релігійним чуттям» і відповідає як релігійним, так і науковим та естетичним вимогам. Невеликим накладом переклад перевидавали 1914 і 1917 рр. Перекладом П. Морачевського і досі послуговуються під час богослужінь у Канаді та США, де він перевидавався 1948 і 1966 рр. відповідно. 2007 р. Святе Євангеліє у перекладі П. Морачевського вийшло друком у київському видавництві «Простір». Незалежно від П. Морачевського над перекладом Біблії працював В. Александров. Його переклади Книги Буття, Виходу, Йова та Товита поширювалися у вигляді літографій, що видавалися у невеликій кількості. 1883 р. В. Александров опублікував переклад Псалтиря під назвою «Тихомовні співи на святі мотиви». Першим повним українським перекладом Біблії стала праця П. Куліша, І. Пулюя та І. Нечуя-Левицького (1903). Як зазначає Р. Зорівчак, П. Куліш, розпочинаючи роботу над відтворенням Святого Письма, «керувався прагненням перетворити українців з етносу в політичну націю». Перша українська версія Біблії була по-бароковому нерівною і суперечливою, з унікальними мовними знахідками, яких не мають навіть пізніші переклади, і незграбними, а часом і помилковими фразами. О. Федорук виділяє дві причини «хитань» П. Куліша щодо засадничих принципів свого перекладу: брак нової української

перекладацької традиції; ненормованість української мови; слабка, майже відсутня дифузія західно- і східноукраїнських мовних елементів. Не маючи попередників, окрім неопублікованого перекладу Євангелій П. Морачевського та літографій В. Александрова, і не знаючи, якою може бути реакція суспільства і Церкви на український переклад, П. Куліш розробив оригінальну перекладацьку стратегію, беручи за основу народнопоетичну творчість і розмовну мову. Упродовж 1868–1869 рр. П. Куліш опублікував у львівській газеті «Правда» переклади кількох «Давидових Псалм» (ці переклади ввійшли до повного Псалтиря, виданого П. Кулішем 1871 р. під псевдонімом Павло Ратай), двох пісень Мойсея («Пісні над Червоним морем» і «Пісні передсмертною») і, врешті, усього П'ятикнижжя. У супровідній замітці П. Куліш оголосив цей переклад «тільки коректурою», закликаючи читачів робити поправки. Тоді ж розпочинається період співпраці П. Куліша з І. Пулюєм, наслідком якої стала їх спільна робота – переклад Нового Заповіту, який 1880 р. вийшов друком у Львові. Найдраматичнішою була доля Кулішевого перекладу Старого Заповіту, редагування якого перекладач відкладав роками, поки 1885 р. рукопис не згорів під час пожежі на хуторі Мотронівка. Упродовж останніх 12 років свого життя П. Куліш працював над новим перекладом Старого Заповіту, проте сім книг залишилися неперекладеними. Їх переклад, за винятком Псалтиря, який відтворив І. Пулюй, здійснив І. Нечуй-Левицький. Оцінили цей переклад неоднозначно. Так, М. Сагарда захоплено писав, що переклад П. Куліша «одбиває на собі глибоке розуміння й високе натхнення людини, що вложила в нього все своє велике знання рідної мови, всю свої любов до неї й Божого слова, всю свою душу. Куліш дійсно примусив Мойсея, Ісаю й інших пророків заговорити дуже доброю українською мовою». Однак, попри схвальні відгуки читачів і критиків, І. Франко вважав, що перша українська Біблія не виправдала надій як самого П. Куліша, так і широкого загалу українців, і звинуватив П. Куліша в незнанні мов оригіналу та використанні «церковщини і дячківщини», тобто церковнослов'янізмів. Саме тому у своїй мовознавчо-історіографічній праці «Поєма про сотворення світу» (1905) І. Франко посилається на власний, спеціально зроблений для цієї

розвідки, переклад першого й другого розділів Книги Буття. У передмові до другого видання поеми «Мойсей» 1913 р. І. Франко цитує Второзаконня, перекладаючи його з критичного французького перекладу Е. Райса. Проте в самому тексті поеми спостерігаємо перегуки з мовними образами Біблії, актуалізованими в перекладі 1903 р., що їх, вочевидь, сам автор не усвідомлював. Різко критичне ставлення І. Франка до першого повного перекладу Біблії українською вважали несправедливим як його сучасники, так і дослідники ХХІ ст.. Зазначимо, що зразки «дячківщини» у перекладі П. Куліша, які наводить І. Франко, витримали перевірку часом й увійшли до загальнолітературного («печалі») або урочистого чи поетичного мовлення («рече», «глаголить», «воїнство»). До того ж, і сам І. Франко активно застосовував церковнослов'янізми у власному поетичному мовленні. Першим на це звернув увагу І. Пулюй у відповідь на Франкову критику першого перекладу Біблії. Детальний порівняльний аналіз високої лексики Біблії 1903 р. й лексики з творів І. Франка робить Т. Мороз і доходить висновку, що як і в тексті Біблії 1903 р., так і в мові творів І. Франка використано й збагачено стильовий потенціал церковнослов'янізмів, які засвоїлися в староукраїнській книжній мові, а також у народнорозмовному мовленні. У «Поемі про сотворення світу» І. Франко чітко окреслює два підходи до перекладу Святого Письма, жоден із яких, на його думку, не реалізований в Біблії П. Куліша: «Переклад такої книги, як Біблія повинен бути або популярний, то значить бодай мовою своєю зрозумілий для широкої маси народу, або науковий, то значить такий, щоб докладно передавав зміст і значення первотвору». Другий, науковий, підхід утілює у своєму перекладі І. Огієнко (митрополит Іларіон). Робота над перекладом тривала з 1917 по 1940 р., а видання було здійснене 1958 р. Переклад І. Огієнка мав оригінальну концепцію і наукове підґрунтя. Поперше, митрополит досконало вивчив оригінальні мови Біблії, а також опанував латинську, старослов'янську, польську, німецьку й англійську, щоб зіставити свій переклад з перекладами інших народів. По-друге, він розробив наукові принципи перекладу Біблії і оприлюднив їх 1927 р. у дослідженні «Методологія перекладу Святого Письма та Богослужбових книг на українську

мову» та у статтях 1933–1939 рр. щомісячного науково-популярного журналу «Рідна мова». І. Огієнко окреслив такі вимоги: необхідність перекладу Святого Письма сучасною українською мовою, оскільки мова перекладів Біблії завжди була «наріжним каменем у розвої літературних мов»; збагачення національної мови, зокрема, через відтворення багатой синоніміки Біблії; неприпустимість уживання в біблійному тексті елементів просторіччя; застосування в перекладі метричного вірша. Однією із суттєвих вад Кулішевого перекладу Біблії І. Огієнко вважав брак ритмічності і немилозвучність: «А власне біблійна мова – мова молитовна, мова душі, мова співуча». Ключову стратегію свого перекладу І. Огієнко визначив уже на титульній сторінці Біблії – «із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно перекладена». Брак необхідного наукового принципу дослівності І. Огієнко вбачав у перекладі 1903 р., зокрема, звинувачував П. Куліша у тому, що він додавав багато від себе, не користуючись курсивом для виділення відсутніх в оригіналі виразів. Сам І. Огієнко ретельно виділяв усі відхилення від оригіналу, навіть сполучники. Вочевидь, це – «очужена» Біблія з численними примітками, де пояснюються «темні місця» оригіналу, зокрема, незвична гебрейська метафорика і практично неперекладна етимологічна гра. Заради відтворення цієї гри І. Огієнко навіть вдається до, на перший погляд, дивних новотворів, як-от: «чоловікова, чоловічиця» у значенні «жінка», щоб показати етимологічний ланцюг давньогебрейських слів *išša* (жінка) – *iš* (чоловік), пор.: «І промовив Адам: «Оце тепер вона – кість від костей моїх, і тіло від тіла мого. Вона чоловіковою буде зватися, бо взята вона з чоловіка». Водночас І. Огієнко прагнув зробити переклад зразком української мови того часу: «Перекласти всю Біблію [...] треба такою літературною мовою, яка б стала зразковою бодай на перші 50 літ. Мусимо мати переклад, який став би найкращим підручником вивчення української мови. Без цього нормальний розвій нашої літературної мови не матиме так їй потрібного «камня наріжного». Сучасники високо оцінили результат праці перекладача, зокрема Ю. Липа, прочитавши окремі розділи цього перекладу у «Рідній мові», писав: «Переклад І. Огієнка – один із найдокладніших в Європі. Кожне слово чи речення перевірене не

тільки за оригіналом, а й за кращими перекладами сучасності». Хоча, за спостереженням Патріарха Філарета, Біблія І. Огієнка не здобула популярності серед вірних, це, безперечно, блискучий зразок «наукового» перекладу, яким може пишатися кожна нація. До того ж, цей переклад можна умовно назвати «авторизованим», адже саме його найчастіше цитують. Текст Біблії у перекладі І. Огієнка формує джерельну базу так званого «Біблійного СУМ», комп'ютерної лексикографічної системи, в якій репрезентовано біблійну лексику й фразеологію для нового академічного «Словника української мови» у 20-ти томах. Саме цей переклад Святого Письма А. Коваль цитує у своєму тезаурусі «Спочатку було слово: Крилаті вислови біблійного походження в українській мові» (2002). Третій повний переклад, відомий під назвою «Святе Письмо», вийшов друком 1963 р. Близько 12 років над ним працював о. І. Хоменко, вдумливий філолог, блискучий знавець класичних (гебрейської, грецької, латинської), а також сучасних (французької, англійської, італійської і німецької) мов. Перший варіант перекладу ретельно опрацювала Комісія, що складалася з членів Василіанського Чину. Члени Комісії усталили і технічно оформили текст, доповнивши його заголовками, підзаголовками, вступними статтями і примітками. Мовно-літературну редакцію тексту здійснив І. Костецький, за винятком Одкровення, яке опрацював В. Барка. Наслідком глибокого наукового підходу (опрацювання масоретських текстів, Септуагінти та критичних текстів, редагування і рецензування перекладу вченими-біблеїстами та літераторами-перекладачами) стала, як не дивно, «одомашнена» Біблія, одомашнена не в сенсі зниження стилю, а в сенсі імпліцитної транспозиції в реєстр української етностилістики. Перекладач уміло вплітає в текст Святого Письма елементи українського фольклору і метабіблійних творів української класики (Г. Сковороди, Т. Шевченка та І. Франка). Порівняймо вірш із Пісні Пісень у перекладах І. Огієнка та І. Хоменка: «Є сестра в нас мала, й перс у неї нема ще. Що зробимо нашій сестричці в той день, коли сватати будуть її?» [Пісня над Піснями 8:8] – «Є в нас сестричка невеличка, грудей вона не має. Що нам робити з нашою сестрою, як прийдуть старости до неї?» [Пісня Пісень 8:8]. Мета цього перекладу сформульована в передмові словами автора Макавейських книг:

«Ми старалися дати душевне задоволення тим, що захочуть їх читати, легкість тим, хто волітимуть затримати їх у пам'яті, а користь усім тим, кому потрапить у руки ця книга» (2 Мак. 2:25). У ХХІ ст. побачили світ два повні переклади Святого Письма – Патріарха Філарета (Денисенка) (2004) і о. Р. Турконяка (2007). Праця над цими перекладами почалася набагато раніше. Ще 1988 р., до ювілею хрещення Київської Русі-України, Патріарх Філарет випустив у світ переклад Нового Заповіту. Паралельно із цим перекладом у Римі кардинал М.-І. Любачівський публікує переклад Нового Заповіту для потреб Греко-Католицької Церкви. «Осучаснений» переклад Патріарха Філарета став предтечею великого видавничого проекту Української Православної Церкви Київського Патріархату, представленого на ювілейному Форумі видавців у Львові 2013 р. Мета цього проекту закладена вже в назві «Українська «Палінодія» ХХІ ст.: сучасні переклади спадщини Святих Отців і богослужбової літератури» («Палінодія» – з гр. «давня пісня, заспівана по-новому»); про це говорить і сам Святійший Патріарх: «Треба перекласти зрозумілою, сучасною мовою, зрозумілою, і церковною мовою!». Головним недоліком перекладу Святого Письма, що його здійснив Патріарх Філарет, є те, що він зроблений через посередництво так званого «синодального» російського перекладу Біблії 1862 р. Новий підхід до перекладу Біблії зреалізував о. Р. Турконяк з ініціативи Українського Біблійного Товариства. Р. Турконяк, учень Йосипа Сліпого, почав перекладати Біблію ще 1975 р. Він уперше використав для перекладу Старого Заповіту не гебрійські тексти, а грецький переклад – так звану Септуагінту (переклад Сімдесятьох), зроблений у 285–247 рр. до н. е., і грецький текст, опрацьований науковцями Німецького Університету з Гетінгена. Необхідність такого перекладу Р. Турконяк пояснює значними розбіжностями між грецьким і гебрійським текстами і тим, що знайдені в Кумрані сувої в багатьох випадках віддають перевагу грецьким текстам. Ці розбіжності зауважив ще св. Ієронім, який включив до Вульгати свій переклад псалмів з гебрійської мови, а для літургичного вжитку залишив латинський переклад грецького тексту. Критичні видання Вульгати традиційно подають латинський переклад гебрійського і грецького текстів Книги

Псалмів. Перекладач зазначає, що робота над перекладом Старого Заповіту проходила у два етапи: спершу він робив два паралельні переклади: із Септуагінти та з давньогебрейської, а потім порівнював їх, «відбираючи найбільш точний за змістом текст». Окремим проектом Р. Турконяка став переклад Острозької Біблії, що підтверджує її особливий статус «перекладу-оригіналу» для української культури. П'ять українських перекладів Біблії відрізняються і своїм канонам, тобто списком книг, що входять до складу Старого й Нового Заповітів. У перекладах П. Куліша, І. Пулюя та І. Огієнка вміщено лише канонічні книги. І. Хоменко включив у свій переклад низку второканонічних книг (Товита, Юдити, 1 Маккавеїв, 2 Маккавеїв, Мудрість Соломона, Сираха, Варуха, Лист Єремії), а Патріарх Філарет та Р. Турконяк доповнили цей список 3 Книгою Ездри і 3 Книгою Маккавеїв. Згадані книги входять до Александрійського канону, збереженого у Септуагінті, Вульгаті та Острозькій Біблії. Кодифікатори Ямнійського канону відкидають їх як недостовірні. Відповідно, второканонічними або девканонічними ці книги називають у католицькій традиції, неканонічними писаннями, корисними для духовного писання, визнають у православної Церкві, а протестанти визначають їх як апокрифи (псевдоепіграфи). Отже, співвідношення духовного й текстуального начал має різні концептуальні обґрунтування в різночасових чи виконаних в один час перекладах Біблії, що породжує відмінності інтерпретацій як внутрішньонаціональних, так і міжнаціональних. Ці відмінні інтерпретації відображені в мистецьких трактуваннях і їх інтерсеміотичних та інтерлінгвальних перекладах.

Дзера Оксана Історія українських перекладів святого письма. Іноземна філологія. 2014. Вип. 127. Ч. 2. С. 214–222.

О. П. Савенко

Літературна трансформація канонічного тексту

Будь-який текст може бути витлумачений. Не становить винятку і Біблія, хоч її текст визнаний канонічним (грец. *kanon* – правило, норма), тобто непорушним і зразковим. За Біблією давно закріпився синонім – Святе Письмо, що відображає сакральний

характер зафіксованого письмом тексту. Він є своєрідно закодованим, що зближує його з текстом художнім. І досі триває дискусія про те, як розглядати Біблію – як літературно-художній твір чи як трансцендентний текст. Канадський філософ і теоретик літератури Нортроп Фрай вважав, що «літературознавчий підхід до Біблії сам по собі не є виправданим: жодна книга не могла б зробити такого специфічного літературного впливу, не маючи в собі якихось рис літератури. Разом з тим Біблія є щось «більше», ніж літературний твір». Зараховувати Біблію до явищ літератури дає підстави її текстова форма, а також образний світ, джерелом якого є авторське світовідчуття і світорозуміння. Водночас Біблія сприймається як Одкровення (Об'явлення), тому в ній функціонують не художні образи в їх літературних вимірах, а закодовані смисли, що приховують у собі семантичне, аксіологічне, історико-культурне, теологічне наповнення. Тож сучасний дослідник словесної творчості «має справу з відмінним від художньої літератури типом мислення: в літературі – імагітативним, художньо-образним мисленням, у сакральних текстах – трансцендентним апокаліптичним мисленням». Сакральні тексти можна декодувати і з художньо-літературного погляду (літературознавча інтерпретація), однак, виходячи із їхньої особливої, священної природи, заплідненої божественним натхненням-духом, необхідно передусім осягати їхнє анагогічне (грецьк. ἀνα – префікс на позначення руху вгору, підсилення та ἀγο – веду) значення, що передбачає тлумачення текстів Святого Письма, за яким буквальні розуміння переходять до духовного або містичного змісту. Тексти Біблії як свого роду «таємна мова» потребували розтлумачення – так і з'явився спосіб її осягнення – екзегетика. Саме вона дозволяє побачити у Святому Письмі те «щось більше» (Н. Фрай), що відображає діалектику пізнання глибших смислів, закодованих у тексті. У середні віки фази того пізнання були покваліфіковані у детальні схеми, які передбачали такі види інтерпретації: 1) історична (розгляд біблійних фактів і подій як реальної історії); 2) алегорична (розгляд тих фактів і подій як аналогів інших фактів і подій, які були завуальовані; наприклад, легенду про те, як Йосип, проданий братами і замучений у в'язниці, був звеличений, слід було розуміти як алегорію зрадженого і покинутого учнями Христа, засудженого,

розп'ятого, а потім воскреслого); 3) тропологічна (факт чи подію розглядали в контексті моральної настанови: притчі про сіяча, про кукіль, про немилосердного боржника, про робітників у винограднику, про слухняного і неслухняного сина, про гостей весільних та ін.); 4) анагогічна (піднесене тлумачення) – у подіях і фактах розкривали сакраментальну релігійну істину: наприклад, відпочинок сьомого дня інтерпретувалися як вічний відпочинок у небесному спокої. Буквальний зміст священного тексту оповідав про минуле, алегорія навчала вірі, мораль наставляла, а прагнення людини відкривала анагогія – символічно піднесене трактування таємних зміслів. Наприклад, Єрусалим міг бути витлумачений у чотирьох значеннях: у буквальному – земне місто, в алегоричному – церква, в тропологічному – праведна душа, в анагогічному – «небесний град».

Н. Фрай стверджував, що середньовічна схема екзегези біблійного тексту «становить осердя всієї людської діяльності. Дослівний рівень – слухання Слова і бачення тексту – є осердям досвіду, даного нам у відчуттях, основоположного для всякого пізнання. Алегоричний рівень опиняється в центрі споглядального розуму, що бачить навколишній світ як об'єктивний, себто як тип чи образ того, що розум може інтерпретувати. Моральний, тобто третій рівень – це рівень віри, яка виходить за межі розумного, але тим самим задовольняє його причину, тоді як анагогічний рівень – це осердя тієї благословляючої візії, яка задовольняє віру». Першими тлумачами-екзегетиками Біблії стали апостоли, котрі активно роз'яснювали контекстуальний, історичний, алегоричний, символічний коди Нового Завіту, щоб розповсюдити християнське вчення у світі. Згодом сформувалася олександрійська традиція екзегези (Філон, Йосиф Флавій), патристична екзегеза, яка надавала перевагу алегоричній інтерпретації (Климент Александрійський, Оріген), антиохійська школа (Діодор Тарсійський, Іоанн Хрисостом), західна латинська екзегеза (Тертуліан, Ієронім). Вершиною у тлумаченні Біблії стала творча діяльність Августина Блаженного, який синтезував увесь попередній досвід у середньовічній екзегетиці. Він дав поштовх для її розвитку у сфері теології, яка вбачала у всіх словах Біблії символи Божої істини, тому зосереджувалася на

символіко-алегоричній інтерпретації. Рецепція Біблії у слов'ян пов'язана із перекладацькою діяльністю болгарських просвітників Кирила і Мефодія у другій половині IX ст. Саме південнослов'янські списки Святого Письма вперше потрапили на Русь після того, як тут офіційно було впроваджене християнство (988 рік). Впродовж XIII–XVII ст. виникло кілька тисяч списків різних біблійних книг, передусім – новозавітних, що можна пояснити тим, що в Русі-Україні Біблія належала до книг, які читалися не тільки індивідуально, а набули важливих суспільних функцій – розповсюдження християнського вчення, зміцнення віри, моральне виховання. Для правильного розуміння Святого Письма слугували його спеціальні тлумачення, а особлива роль серед біблійних списків, які спочатку мали рукописний характер, а згодом оформилися у друковані видання, випала на ті, що використовувалися у церкві. Поділ біблійних рукописів (книг) на службові, четї (від «чести» – читати) і тлумачні відображає їхнє функціональне використання. До службових книг належали євангелія-апракоси, які склалися із двох частин: синаксара і місяцеслова. В обох частинах у певній послідовності розміщені уривки із Євангелія, які читалися за один раз у процесі церковної служби. У синаксарі ця послідовність визначалася рухомим циклом церковного року (від Великодня до Великодня). У місяцеслові розміщені євангельські тексти на честь на пам'ять того чи іншого святого або події в церковній історії. Вони розташовані у хронологічному порядку календарного року з 1 вересні до 31 серпня. Виходило, що текст канонічних євангелій був фрагментований і рознесений по інших текстах у відповідності з церковним календарем. Особливе місце тут займали фрагменти, у яких відображено Різдво та Вознесіння Ісуса Христа. Четї призначалися здебільшого для келійного повчального читання. Як свідчать збережені до нашого часу списки, найчастіше четї включали у свій склад Чотириєвангеліє у такій послідовності: від Матвія, від Марка, від Луки і від Іоанна. Найдавніший датований список таких четї – Галицьке євангеліє 1144 року. Тлумачний тип священних книг складається із біблійних текстів у супроводі екзегетичних інтерпретацій. Текст у них розбитий на уривки – від частини вірша до кількох віршів. У середньовічні часи (візантійські і латинські) мала місце

«рамочна» побудова тексту на сторінці, коли біблійний текст писався всередині листка, а тлумачення оточувало його з усіх сторін (біблійний текст виділялися червоною барвою – кіновар'ю, а тлумачні позначалися лемами – написом «толк», «сказ»). А вже в рукописах XVII ст. зустрічається розміщення біблійного тексту і тлумачень у два паралельні стовбці. Майже всі відомі у давньоукраїнській книжності тлумачення належать візантійським богословам IV ст. – Феодориту Кирському, Іоанну Златоусту, Григорію Ніському, а також богословам XI–XII ст. – Феофілакту Болгарському та Нікиту Іраклійському. З-поміж тих тлумачень варто виділити «Бесіди на Євангеліє» Григорія Великого (Григорія Двоєслова) і «Тлумачне Євангеліє» Феофілакта Болгарського (Охридського), які виникли приблизно в XI ст., розповсюдилися на Русі і мали помітний вплив на тлумачну практику давньоукраїнських проповідників та письменників. Різновидом тлумачного типу біблійних текстів були еротапокритичні (тобто запитально-відповідні) компіляції, які у формі запитань і відповідей давали тлумачення найважливіших місць у біблійних книгах. На Русі у період розповсюдження і первинного засвоєння християнської догматики вони відіграли важливу пропедевтичну роль, були своєрідним «вступом», «уведенням» у Святе Письмо. Їх ще називали катехізисами (грецьк. *katechesis* – настанова), для яких властивий короткий виклад засад християнського вчення у формі запитань і відповідей. У середні віки в Україні значного поширення набули «Пандекти» (грецьк. *pandektes* – всеохопний) Антіоха – перекладна пам'ятка, довідник із питань християнської моралі. Твір відомий на Русі з XI ст. Укладений Антіохом, уродженцем Галатії, який значну частину життя провів у монастирі Сави Освяченого поблизу Єрусалима. Включає 130 розділів, кожен із яких у формі запитань і відповідей трактує різноманітні чесноти і гріхи (про стримування, піст, скупість, гнів, пияцтво, перелюб, справедливість, мудрість та ін.). Як аргумент у міркуваннях про це використовуються цитати із Біблії та творів «отців церкви» (Василія Великого, Іоанна Златоуста, Григорія Богослова, Єфрема Сірина та ін.). «Пандекти» були популярними у середньовічну добу розвитку української літератури: чимало моральних повчань увійшло до прологів (коротких викладів життя), проповідей і

повчань (наприклад, «Повчання Мойсея про надмірне пияцтво», повчання Серапіона – XIII ст.), духовних віршів і молитов.

Важливе значення у засвоєнні біблійних текстів відіграла Палея тлумачна – перекладна пам'ятка, у якій подано інтерпретації та коментарі до біблійних книг. До її змісту увійшли розповіді про створення світу, людини, гріхопадіння Адама і Єви, убивство Авеля Каїном, світовий потоп і порятунок Ноя, історія Ісаака і його синів, заповіді дванадцяти патріархів, історія Мойсея і вихід євреїв із Єгипту, переказ книг Ісуса Навина, Суддів, Руф, сюжети про Давида і Саула, премудрого Соломона та ін. У розповіді включено чимало апокрифічних елементів, опис людського організму, реальних і фантастичних істот, розмисел про природу вогню й атмосфери, легендарні доповнення до характеристики біблійних персонажів. Палея як писемне джерело була використана літописцями у «Повісті минулих літ» для складання «Промови філософа», проголошеної перед князем Володимиром. Вона вплинула на появу апокрифів, які функціонували у просторі Русі-України протягом багатьох віків. Дослідники доводять вплив Палеї на формування окремих літературних пам'яток, які були перекладені давньоукраїнськими книжниками: «Листвиця» Іоанна Синайського, «Заповіді дванадцяти патріархів», «Паренесіс» Єфрема Сірина, «Одкровення» Мефодія Патарського, «Шестоднев» Іоанна Болгарського, «Християнська топографія» Козьми Індикоплова. Найдавніший список Палеї належить до XIV ст. Рецепція Біблії певним чином означала втручання у канонічний текст, але не призводила до його знецінення або руйнування. Крім тлумачення біблійних текстів, були ще деякі різновиди рецепції – коментування і повчання. Коментування де в чому відрізняється від тлумачення, оскільки включає у свій зміст не тільки інтерпретування, а й пояснення, вивчення, послідовний виклад (лат. *commentary* – ретельно продумувати, вивчати; викладати, писати; пояснювати, роз'яснювати). Коментування спрямоване на об'єктивне, відсторонене, конотаційне пояснення факту чи явища, тоді як тлумачення може мати різні варіанти та суб'єктивні оцінки. Коментарі до біблійних текстів належать до первинних форм вивчення Святого Письма та його конфесійного пояснення. У тлумачних книгах коментарі належали здебільшого одному

авторів, але, наприклад, для середньовічної книжності органічнішою вважалася компіляція, коли придатність коментаря визначалася кількістю залучених до нього персоналій. Таким чином з'явилися «катени» (лат. catena – неперервний ряд, ланцюг) – зведені до купи тлумачення багатьох авторів з певного питання. Катени були доволі поширеним способом цитації і тому до сьогодні є одним із найповніших джерел вивчення патристичних і середньовічних коментарів Біблії. Богословські коментарі також містилися у передмовах і післямовах до біблійних книг. Наприклад, Острозька Біблія (1581) має передмову богослова Феофілакта Болгарського і передмову українського письменника Герасима Смотрицького. Коментарі до Святого Письма мали різноманітний характер: історичні, географічні, богословські, іменні, культурні, художньо-літературні, текстологічні. Вони розширювали уявлення і знання про священний текст, який не був для коментаторів однозначним і застиглим, а володів конотаційною перспективою, піддавався розшифруванню. Православна традиція знає збірки фрагментів («бесіди»), які складаються із коментарів «отців Церкви» на недільні євангельські читання, розташовані за річним порядком богослужінь. Вони називаються Учительними Євангеліями. Першу з них старослов'янською мовою уклав учень Кирила і Мефодія Костянтин Болгарин у 894 р. Ці збірники поширювалися на Русі з часу офіційного впровадження тут християнства і мали популярність впродовж усього періоду розвитку давньої літератури. Із них найбільш відомі друковані Учительні Євангелія – Заблудівське (1569) та Віленське (1595). До створення таких навчальних книг причетні українські книжники і богослови Кирило Транквіліон-Ставровецький і Петро Могила. Метою «бесід» було не тільки пояснити євангельський текст, значення подій та персонажів із християнської історії, а й повчати Божим Словом, плакаючи християнську мораль, зміцнюючи віру. Біблійний текст, потрапляючи у сферу літературної творчості, не просто коментувався або тлумачився, а трансформовався відповідно до ідейнохудожнього задуму, оскільки саме у літературній сфері він був найбільш відкритим для трансформацій. Літературні твори українського Середньовіччя та Бароко вражають своєю інтертекстуальністю, домінуючим

елементом у якій є семіосфера Святого Письма. Біблійні мотиви, теми, сюжети, образи живили оригінальні тексти письменників, сприяли у моделюванні художнього письма та наративних стратегій, а сама Біблія сприймалася як авторитетне джерело для вираження важливих думок та релігійних почуттів.

Найпоширенішими формами запозичень із Біблії були:

1. Пряме цитування біблійного тексту, що слугувало аргументом у доведенні певної думки чи твердження.

2. Переказування фрагментів біблійного тексту, які вмонтовувалися в авторський наратив.

3. Алюзія – відсилання читача якоюсь деталлю до біблійного джерела; вдавання до алюзій сприяло розширенню «тексту читача» та поглиблювало художню образність твору.

4. Асоціювання з біблійними персонажами, що полягало не тільки у прямому згадуванні чи інтерпретації цих персонажів, а й у зіставленнях з історичними особами свого часу.

5. Використання біблійних символів та алегорій; символіка мала передусім змістовий і художній сенс, оскільки була впізнавана і сприяла декодуванню вжитого символу, а алегоричне зображення (передусім через численні притчі) розкривало прихований зміст та мало повчальний характер.

6. Звернення до біблійної лексики з метою безпосереднього ув'язування свого тексту із сакральним, а також до фразеології, де були закодовані важливі смисли у формі сконденсованих висловів.

Різдивний і великодній сюжети, привернувши увагу давньоукраїнських письменників уже на ранній стадії християнізації Русі, були відкритими як для раціональної рецепції (пізнання священного тексту, розуміння цього тексту, формування релігійних уявлень, моралізаторських смислів), так і для літературних трансформацій. Ставлення до цих сюжетів, які були складовою частиною канонічного священного тексту, в Русі-Україні було специфічним, що можна пояснити особливостями функціонування у духовному просторі українців візантійського типу культури, яка проникла разом із християнською вірою. Цей тип зіткнувся з іншим, місцевим типом сформованої культури. На конфлікт між ними вказував О. Потебня, котрий проникливо дослідив витоки образності, поетичності словесної творчості

українців і підмітив таку суттєву рису цього протистояння: християнство, виключивши взагалі природу, не дало пояснення багатьом її дивовижним явищам, які язичники пов'язували зі своєю вірою. Християнське однобожжя, відірване від свого коріння і перенесене на чужий ґрунт, не містило в собі ні знання природи, ні родинної обрядовості (народження, шлюбу, смерті), ні звичасвості, пов'язаної з господарською діяльністю (землеробством, скотарством, мисливством). Християнство залишило, отже, багато незаповненого простору, який протягом століть заповнювався органічними природними віруваннями та звичасвістю народу. Художня свідомість етносів, що населяли територію сучасної України, на перших порах християнізації не була кардинально порушена візантійством. Етноси продовжували жити своїм культурним життєм, зосередженим у побуті та господарській діяльності, а осередки візантійства розросталися при дворі князя, при соборах та монастирях. Маючи підтримку держави та церкви, візантійство з часом проникло в усі сфери громадського та культурного життя. Язичництво було витіснене здебільшого у родиннопобутове життя мас, де продовжувало функціонувати у вигляді архаїчних вірувань, звичаїв, обрядів, розмовної усної словесності, іноді прориваючись окремими елементами і в літературу. Але ті елементи, за рідкісними винятками, не були визначальними, а візантійство як культурний тип домінувало у художній свідомості українців до кінця XVIII ст. Цією обставиною можна пояснити парадоксальну еволюцію творчої рецепції різдвяного та великоднього сюжетів від їх звичайного переказування – до пародіювання і травестування. Літературна трансформація біблійного тексту стала помітним явищем в історії давньої української літератури. Багатоманіття форм цього творчого процесу свідчило про художні можливості вітчизняного письменства, які резонували зі світовим, передусім європейським, літературним досвідом середньовічної та барокової епохи. Обробка окремих сюжетів та образів, запозичених зі Святого Письма українськими письменниками, мала національне забарвлення – і то не лише через мовне вираження, а й через самотність художньо-літературних пошуків.

Савенко О. П. Літературна трансформація канонічного тексту. Наукові праці. Філологія. Літературознавство. Вип. 264. Т. 276. 2016. С. 97–101.

Література

Біблія. Книги Святого Письма Старого та Нового Завіту : [Пер. Р. Турконяк]. Київ : Українське Біблійне Товариство, 2020. 1172 с.

Дзера Оксана Історія українських перекладів святого письма. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 127. Ч. 2. С. 214–222.

Капран С. Біблія у творчості І. Франка. *Історія релігій в Україні* : [наук. щорічник. 2004 рік]. Львів : Логос, 2004. Кн. II. С. 261–266 .

Сулима В. Біблія і українська література : Навч. посібник. Київ : Освіта, 1998. 400 с.

Сюта Галина Біблійна цитата в українській поетичній мові ХХ ст. *Культура слова*. 2013. № 78. С. 59 – 68.

Фрай Н. Великий код: Біблія і література: [Пер. І. Старовойт] Львів : Літопис, 2010. 362 с.

Практичне заняття № 2

«Слово о полку Ігоревім»

Мета: ознайомити здобувачів освіти з поемою «Слово о полку Ігоревім», розглянути особливості сюжету, композиції, жанру, образної системи поеми, формувати вміння оперувати літературознавчою термінологією при інтерпретації текстів.

План

1. Літературна історія «Слова о полку Ігоревім». Питання авторства та автентичності.
2. Сюжет і композиція поеми.
3. Синтез християнства і язичництва в часопросторі твору.
4. Образи твору.
5. Жанр «Слова о полку Ігоревім».

Завдання

1. Випишіть з Літературознавчої енциклопедії терміни автентичність, синтез, поема, орнаменталізм.

2. Зазначте, у яких випадках князь Ігор діє як християнин, а в яких – язичник. Запишіть. Які язичницькі вірування простежуються в сюжеті поеми?

3. Підготуйте повідомлення про Єфросинію Ярославну, дружину князя Ігоря.

4. Складіть ланцюжок подій, які відбувалися з князем Ігорем від початку походу до його втечі. Вмотивуйте причини початку походу на половців.

5. Випишіть з твору фольклорні засоби образності: постійні епітети, метафори, символи.

6. Розкрийте суть «золотого слова» Святослава. Причина його написання невідомим автором поеми.

Матеріали до заняття

Оксана Сліпушко Книжно-фольклорний світогляд «Слова о полку Ігоревім»

«Слово о полку Ігоревім» є винятковим літературним документом доби Високого Середньовіччя (XII – перша половина XIII століть), в якому прозвучала пранаціональна ідея Русі-України. Яскраво вираженою рисою світогляду пам'ятки є її гуманістичнофольклорний світогляд. Твір засвідчив високий розвиток письменства того часу, його зв'язок із реальним життям та усною народною творчістю. Жанр твору ґрунтується на двох традиціях – книжній та фольклорній. Сам автор назвав свій твір «словом», повістю і кілька разів піснею. Загалом же у поемі «Слово о полку Ігоревім» бачимо наявність жанрових ознак урочистого красномовства, народного героїчного пісенства,

народної пісні давньоруських часів, що дає підстави визначати його як героїчну поему із синтезом епічних і ліричних елементів. Авторіві вдалося поєднати у своєму творі такі елементи, як оспівування походу Ігоря, себто конкретної історичної події; показ сучасної йому картини князівської влади; події минулих часів, які так чи інакше пояснюють трагічну поразку Ігоря; власні почуття і переживання з приводу того, що сталося з Ігорем. Саме у зверненні до особистісного начала виявляється глибокий гуманізм твору. Автор згадує Бояна – свого попередника, котрий свій спів супроводжував грою на гусях. Автор «Слова о плъку Ігоревѣ» – книжна людина, тому свій твір він записав, але поєднання книжної традиції та усної є однією з визначальних характеристик пам'ятки. Наприклад, сон Святослава і плач Ярославни мають характер поетичного твору, а історичні факти витримані у дусі книжної традиції Середньовіччя. І. Франко висловив на свій час оригінальну думку щодо форми поеми. Він писав: «Мені здається, що мелодія, а разом ритміка «Слова» були взоровані на церковних канонах і що їх віршова будова згоджується з синтаксичною так, як у наших народних піснях та в великоруських билинах. Вірші бувають нерівні; найдовші мають по 10–13 складів і відповідають в основі так званому політичному віршеві пізньогрецької і візантійської літератури (таких віршів я начислив по 10 складів 48, по 11 складів 34, по 12 складів 33, по 13 складів 27; друга група коротких віршів, або полувіршів, що мають по 6, 7, 8 і 9 складів (6-складових – 21, 7-складових 65, 8-складових 56). Оскільки перша група підходить ближче до віршового типу російських билин, остільки друга (порівняй опис битви над Каялою і інші подібні уступи) підходить ближче до наших 8-складових пісень про турецькі і татарські напади в XVI–XVIII в.». Таким чином, Франко розвиває думку про те, що поема увібрала в себе традиції попередньої книжної літератури та усної співної творчості. На це вказували також М. Максимович, О. Потебня, Є. Барсов, В. Перетц та ін. М. Гудзій порівнював стилістичну манеру «Слова о плъку Ігоревѣ» з манерою Галицько-Волинського літопису. Ці два твори характеризуються специфічною образністю, урочистим стилем, використанням елементів «дружинної поезії». Похвала князю Роману на початку Галицько-Волинського літопису подібна до звертань автора

«Слова о плъку Игоревѣ» до князів із закликом виступити на захист Руської землі. І в літописі, і в поемі головна увага зосереджена на світських подіях. Військові походи і все інше оцінюються з точки зору світської людини. Загалом у творі відсутня конкретна віршована система. Ритмічність «Слова о плъку Игоревѣ» специфічна, характерна для доби Середньовіччя. У творі, що є зразком дружинно-героїчної поезії, присутня неповторна образна структура, вибудована на поетиці архаїчної поезії. Вона має яскраво виражений авторський особистісний характер. «Слово о плъку Игоревѣ» репрезентує зразок використання вірша несилабічного, будованого на музичній стопі. На думку В. Шевчука, «архаїчна поезія була якнайтісніше зв'язана з практикою співу з музичним супроводом чи й без нього, або ж практикою рецитації, яка могла мати речитативний характер; обов'язковим компонентом її було усне публічне виконання. Ця поезія поступово переходила в книжну, відтак певні її структури потрапляли в писемний запис». У систему цієї поезії органічно вписується «Слово о плъку Игоревѣ». Особливе значення для характеристики особливостей образів в авторських творах мають образи, представлені у творі «Слово о плъку Игоревѣ». Це твір невідомого, але геніального автора, що виник у результаті синтезу традицій народної поезії, книжної словесності та авторських позицій і почуттів. У цій поетичній пам'ятці автор мислить образами, посередництвом яких розповідає про події. Деталі походу Ігоря, особисті переживання і думки автора, картини сучасного суспільно-політичного життя Русі, факти минулого – всі ці елементи поєднуються у творі, виражаючись певними образами. Автор переходить від одного елемента до іншого, ілюструючи їх один одним і пояснюючи. «Слово о плъку Игоревѣ» є промовистим суспільно-політичним і літературним маніфестом того часу. Створене серед князівсько-дружинної еліти, воно було незаперечним виразником ідеології владної еліти Русі, репрезентувало її змагання за славу в героїчній боротьбі проти ворогів. «Слово о плъку Игоревѣ» постало у системі тодішніх політичних ідеалів Руської держави, автор «співає» згідно з дійсністю, відповідно до реальних подій, а не в стилі Бояновому, тобто не за легендами і переказами. Після виголошення Святославом «золотого слова» до князів, його

заклику до спільного виступу проти половців, замість великого київського князя говорить сам автор, зокрема він згадує минуле, вбачаючи у ньому уроки для майбутнього. Автор представляє цілу систему образів, за допомогою яких твориться ідейна спрямованість твору. Кожен образ виступає носієм певної ідеї, передаючи її емоційно та експресивно. Як зазначає М. Грушевський, «Слово о пльку Ігоревѣ» «все виткане з хвиливої сугестії, різких, коротких, блискучих ударів, як поблиски молнії». Складність композиції твору зумовила складність його стилістичних засобів та образів. «Слово о пльку Ігоревѣ» наповнене витонченими поетичними фігурами, символами, багато з яких мають фольклорне походження. Визначальною рисою твору є його складний символізм. Паралельно з розповіддю про реальний хід подій автор подає їх опис у символах. Синтез книжної та усної традицій, а також авторської позиції у творі «Слово о пльку Ігоревѣ» сприяє формуванню багатозначних і глибинних образів. Автор фактично не констатує факти, а дає їх аналіз, виявляючи інтерес не стільки до вчинків окремих осіб та подій, скільки до їх значення для Русі. Він перш за все переймається проблемою князівських усобиць. Історизм авторського світогляду поєднується з художнім символізмом при творенні ним системи образів. Поема наповнена образами, які фактично позначені відсутністю християнського провіденціалізму і мають язичницький підтекст. Творчий метод автора «Слова о пльку Ігоревѣ», який визначає особливості творення ним образів, є оригінальним, відмінним від стилю Бояна. Можливо, Боян стояв на інших політичних позиціях, ніж автор «Слова о пльку Ігоревѣ», адже прославляв Олега і Романа, які приводили половців на Русь. Суть полягає «не в манері виконання, а в самому замислі («замышлении») промови, в її суспільно-політичній, а не вузько спрямованій, підпорядкованій інтересам однієї династії, спрямованості». Полеміка з Бояном проходить через усю поему, за допомогою його образу автор виражає власні мистецькі уподобання та суспільно-політичні переконання. На початку «Слова о пльку Ігоревѣ» автор проголошує: «Начати же ся тѣи пьсни по былинамъ сего времени, а не по замышленью Бояню. Боянь бо вѣщи, Аще кому хотяще пѣсьнь творити, то растѣкашется мыслію по древу, сѣрымъ

волком по землі, шизы́мь орлом подь облакы». Загалом автор поеми дуже часто використовує образи тварин, щоб показати головні риси героїв. Таке представлення образу Бояна зумовлене давнім уявленням про три сфери, що складають єдність: Світове Дерево, Небо і Земля. Бояна автор бачить у трьох цих сферах, наголошуючи таким чином на всеохопності його творчості. Вовк – це символ землі, орел – символ неба, а білка, що бігає по Дереву, – втілення зв'язку між небом і землею. Називаючи Бояна «соловієм» давніх часів, автор підкреслює власне захоплення і визнання його поетичного таланту. Друга згадка про Бояна міститься на початку роздумів про Віщого Всеслава, де наприкінці є цитата з Бояна, сучасника цього князя. Він пророкував Всеславу, що «суда Божия не минути». Втретє Боян зустрічається у творі, коли автор згадає слов'янський епос про Олега Святославича, що був донесений Бояном. Свій широкий хронологічний діапазон він почав із давніх «троянових віків», надавши таким чином особливого історичного значення діям Олега, який став на чолі половецьких орд. Четверта згадка про Бояна вміщена на початку походу Ігоря. Автор пише, що Боян – соловей старих часів, «скача, славию, по мыслену древу, летая умомь подь облакы, свивая славы обаполы сего времени, рища вь тропу Трояню чресь поля на горы!». Загалом образ Бояна автор описує з піднесеним захопленням, хоч має власну позицію, відмінну від нього. Але він із пошаною ставиться до поетичної майстерності Бояна, особливо його вміння «свивать славы обаполы сего времени», тобто поєднувати прославлення своїх сучасників зі спогадами про давні часи. Це художній прийом Бояна, за допомогою якого він надає історичної стереоскопічності своїм «славам», прославляє героїв на вигідному епічному фоні. Автор успадкував цей прийом Бояна, але осмислив його в інших історичних обставинах. Особливо цікавим є порівняння перствів Бояна із птахами, що зроблено з метою розкрити суть «війн перших часів», героями яких були Ярослав Мудрий, його брат Мстислав і Роман Святославич. Адже саме на їхню честь склалися «лебедині пісні» та «рокотав» славу Боян. Врешті автор створив два узагальнення образу Бояна: Боян за життя та Боян у спогадах людей кінця XII ст. Реальний соловей-Боян ототожнюється з міфосимволічним образом Бояна-білки, Бояна-

сірого вовка і Боянасізого орла. Таким чином автор подає єдиний образ Бояна, який поєднує у собі риси Бояна давніх часів та Бояна XII ст. Творячи образ Бояна, автор «Слова о плъку Игоревѣ» синтезує міфологічне та реалістичне начала. Різні інтерпретації дослідників викликає образ князя Ігоря. Очевидно, що автор не звеличує новгород-сіверського князя, але підкреслює його особисту мужність, порівнює із сонцем, соколом. Військове мистецтво руських князів, зокрема Ігоря, він порівнює з вільним польотом соколів. Перш за все Ігор – мужній воїн. Він виступає у похід, не зважаючи на будь-які застереження, прагне випити води з Дону, тобто отримати перемогу над половцями, що заступає силу впливу знамення на рішення середньовічної людини. Ігор промовляє: «Хощу бо [...] Копіє приломити кінець поля Половецкаго; Съ вами, русици, Хощу главу свою приложити, А любо испити шоломом Дону!». Тому русичі виступили у похід, «ищучи себѣ чти, А князю – славы». Загалом же автор говорить про Ігоря досить стримано. Так, описові його участі у битві, що тривала три дні, присвячено всього кілька слів, коли зазначено, що рано перед зорями Ігор полки повертає. Незважаючи на поразку Ігоря, автор завершення його походу представляє досить позитивно: Ігор тікає з полону як сміливий і вільнолюбний герой. Велика радість приходить на Русь, коли Ігор повернувся. Очевидно, Ігор не є головним героєм поеми, але тип цього князя характерний для тогочасної Русі. В його образі втілюється ідея про те, що історичні події визначають характер і дії князя. Ігор не є героєм однозначним, він поєднує у собі риси як позитивні, так і негативні. Для автора головним є історичне начало, яке домінує над індивідуальним і тимчасовим. Ігор Святославич – людина доби князівських усобиць і розпаду Русі. В його образі відображено ті політичні тенденції, які визначали руську політику кінця XII ст. Безперечно, він хоробрий і мужній воїн, патріот, але нерозсудливий і недалекоглядний, дбає про власну честь і славу, не думаючи при цьому про стратегічні інтереси Руської держави. Загалом характерна для середньовічного мислення ідеалізація героїв при творенні образу Ігоря фактично відсутня. Похід Ігоря подається як такий, що був здійснений без дозволу Святослава, таємний, бо князь прагнув усю славу здобути собі. Саме тому воїни Ігоря шукають собі честі, а князю – слави, що не похвала, а

певною мірою засудження нерозсудливого прагнення до слави. Також критично автор ставиться до ігнорування Ігорем природного знамення, відомостей сторожі про те, що половці багато і сили нерівні. Автор емоційно описує небезпеку, що постійно зростає. Фактично прямим звинуваченням на адресу Ігоря є опис нещастя, які впали на три руські князівства після його поразки. Таким чином автор протиставляє перемогу Святослава над половецьким ханом Кобяком і поразку Ігоря. Певним приниженням Ігоря є згадка про хлопське сідло, в якому Ігор залишає поле бою. Також багато звинувачень на адресу Ігоря вкладено в уста Святослава. Автор «Слова о плъку Игоревѣ» не просто фіксує факти. Використовуючи низку джерел, він аналізує події як минулих часів («тroyанові часи» (II–IV ст., межа XI–XII ст.)), так і сучасні йому. Мета книжника – підняти актуальну проблему свого часу – єдності Русі. Він враховує всі деталі походу Ігоря, щоб показати безперспективність таких дій. У мисленні творця поеми поєднуються політичний і художній досвід, тому створені ним образи не є статичними, вони еволюціонують і змінюються. Образ Ігоря у поемі є досить динамічним, адже бачимо, що князь усвідомив свою помилку і змінив позицію. Автор зі співчуттям говорить про сум матері Володимира Мономаха з приводу гибелі у річці Стугні князя Ростислава. Таким чином підкреслюється те, що Ігор приймає сторону Володимира Мономаха, стає продовжувачем його справи об'єднання Русі. Тепер образ Ігоря виступає втіленням заперечення міжусобної політики свого роду – Ольговичів. Власне, спогади про річку Стугну є засобом для репрезентації ідеї про зміну Ігорем своїх позицій. Загалом герої «Слова о плъку Игоревѣ» відрізняються «буйством». Ця риса особливо була притаманна роду Ольговичів (у літописанні Олег названий «смысл буй»). У характерах його нащадків ця риса поглибилася. Зокрема, бачимо це в Ігоря, який висловив бажання дійти до гирла Дону і відвоювати Тмутаракань, хоча мав досить невелике військо. Втіленням такого «буйства» є також образ князя Всеволода – «буй-тура». Всеволод у бою – це символ ідеального воїна: «Яр туре Всеволодь! Стоиши на борони, Прыщещи на вои стрѣлами, Гремлеши о шеломи мечи харалужными. Камо тур поскочяше, своїм златымъ шоломом посвѣчивая, Тамо лежать

поганця головы половецкыя». Описуючи поле бою, автор показує Всеволода, який веде кінний оборонний бій. «Стоя на борони», він наказав зустріти кіннотників ворога стрілами, а потім вступив у бій. Князь у золоченому шоломі, верхи на коні сокрушає «шеломы оварьскыя». Автор поеми більше захоплюється сміливістю та мужністю Всеволода, ніж Ігоря. Буй-тур постає як справжній епічний герой, гідний лідер своїх «сведомых кметей», «конец копья въскормленных». У пориві бою він забув про все: славу, смертельну небезпеку, рідне місто, красуню дружину Ольгу Глібівну. Всеволод – могутній, сміливий воїн, вірний у дружбі, але необережний у бою, недалекоглядний. Він хороший воїн, але поганий політик. В інтерпретації автора, Всеволод Тур – Буй і Яр. Така подвійна характеристика князя свідчить про надзвичайно «буйний» характер героя, порівняно з Ігорем, Рюриком, Давидом, Романом і Мстиславом. По відношенню до них автор теж використовує характеристику Буй, але без Яр і Тур. Очевидно, ця риса характеру найбільшою мірою проявилася саме в особі Всеволода. Загалом же образ Всеволода має всі риси епічного буйства, яким нагороджуються герої народних билин і сказань. Звістка про поразку Ігоря і Всеволода та полон дійшла до київського князя Святославу: «Уже, княже, туга ум полонила; Се бо два сокола слѣтѣста съ отня стола злата Поискати града Тьмутороканя, А любо испити шоломом Дону. Уже соколома крильца припыща поганыхъ саблями, А самаю опуташа въ путины желъзны». То ніби померкли два сонця, а з ними і два місяці – Олег і Святослав. Незважаючи на те, що ці двоє князів завдали клопоту Руській землі, Святослав у своєму золотому слові говорить про них досить прихильно: «[...] храбрая сердца въ жестоцѣмъ харалузь скована, А въ буести закалена». Він наголошує, що Всеволод повинен був стійко отчий берегти у Чернігові, а не йти у похід, хоч при цьому хвалить його силу, бо Всеволод може «Волгу веслы раскропити, А Донъ шеломы выльяти!». Автор «Слова о плъку Ігоревѣ» згадує давні часи, зокрема походи Олега Святославича – діда Ігоря. Оцінка цієї постаті не є однозначно негативною, автор захоплюється ним і співчуває йому, хоч «тъи бо Олег мечѣмъ крамолу коваше И стрѣлы по земли сѣяше». Саме за часів Олега Гориславича «мѣяшется и растяшеть усобицями». Полеміка автора поеми з

Бояном продовжувалась і в розділі про Віщого Всеслава. Автор зіставляє дві оцінки Всеслава – ту, що склалася в усних народних переказах, і Боянову. Автор схиляється до першої, будучи на боці тих киян, які 1068 р. «прославили» Всеслава серед княжого двору, а Боян співав славу Святославу Ярославичу, одному з трьох братів, які віроломно засадили Всеслава у темницю («поруб»). Власне, позиція Бояна була визначена позицією того князя, чийм «піснетворцем» був знаменитий поет. А позиція автора «Слова о плъку Игоревѣ» сформувалася на основі народних оцінок Всеслава. Автор захоплюється Всеславом, який казковим вовком, за одну ніч, до третіх півнів мчить за тисячу верств до синього моря, «великому Хорсови путь прерыскаше», у найбільш південну область Русі – Тмутаракань. Він показує князя як приклад людини з «віщою душею», бо він і людей судить, і розподіляє міста між усіма численними онуками Ярослава, і миттєво забезпечує перемогу над Шаруканом, про яку пам'ятають сучасники автора твору. Слава про Всеслава – показник його діяльності на благо Русі. Але тут спостерігається і певна неоднозначність оцінки, як і більшості князів, бо однозначність завжди веде до трафарету, тоді як автор «Слова о плъку Игоревѣ», творячи свої образи, намагається цього уникати. Саме тому образ Всеслава, зокрема акцентування на його надприродних здібностях, набуває такого важливого значення. Загалом усі риси рухів вовків відповідають діям героїв, зокрема, це бачимо на швидкому переміщенні Всеслава. У 80-х рр. XII ст. ще пам'ятали про його бурхливе життя, участь у міжусобних війнах під Києвом, Мінськом, Тмутараканню. Про нього склали легенди як про князя-вовка, який народився від чар волхвування. Здатність бути перевертнем творила навколо нього ореол таємничості, автор поеми порівнює його біг із вовчим бігом – ризанням. Загалом же образ Всеслава певною мірою віддзеркалює головну ідею «Слова о плъку Игоревѣ» – сила князів у єдності. Трагедія Всеслава у тому, що він одинаком борюється і проти Києва за владу у ньому, і проти половців. В образах Олега Гориславича і Всеслава Полоцького втілено два історичних феномени: усобиці Ольговичів та Мономаховичів й усобиці Всеславичів та Ярославичів, тому їх характеристики є визначальними. Образи цих двох князів є художніми

узагальненнями, за допомогою яких озвучено та персоніфіковано заклик князів до єднання в обороні Руської землі. Образи Олега Гориславича і Всеслава Полоцького – це не лише портрети цих двох князів, а й сумарні характеристики їхніх нащадків – Ольговичів і Всеславичів. Ігор є представником роду Ольговичів, сучасні автору князі виступають носіями слави предків. Поразка Ігоря тлумачиться автором як результат політики розбрату, що почалася у часи Олега. Тому значення має не стільки характеристика Олега як особистості, скільки його діяльності та її наслідків. Руйнівній діяльності Олега протиставляється праця землеробів і ремісників. Характеристика Всеслава Полоцького фактично повністю узгоджується з тими фактами, які дає про нього «Повѣсть врѣмьныхъ лѣтъ». На їх основі автор «Слова о плъку Ігоревѣ» буде не лише поетичний образ Всеслава, а й дає історичну оцінку його діяльності. Роздуми автора про долю Всеслава сповнені водночас осуду та ліричного тепла. Він – хитрий, віщий, але нещасний у своїх невдачах. Це образ князя-вотчинника періоду феодальної роздробленості Русі. Цілком позитивним є образ великого київського князя Святослава, що стає втіленням Руської держави як її правитель. Протягом двох років (1184–1185 рр.) він провів чотири переможних походи на половців, зібрав під свої знамена понад п'ятнадцять князів, обстоюючи ідею єдності Русі. Його автор «Слова о плъку Ігоревѣ» називає грізним, бо «грозою б'яшеть: Притрепаль своїми сильними плъкы И харалужными мечи, Наступи на землю Половецкую». Німці, італійці, греки, морави прославляють Святослава, автор протиставляє його Ігорю, котрого ці народи корять, бо він утопив добро у річці Каялі. Цілком символічним є сон Святослава, коли його покривали чорним покривалом на ліжку тисовому, черпали воду з горем змішану, сипали перли на лоно – символ передчуття біди. А золоте слово Святослава з його ідеєю єдності Руської землі є маніфестом політичних поглядів і позицій самого автора. Великий київський князь звертається до Ігоря та Всеволода, кажучи, що вони рано виступили у похід. Глибокою є символіка «Сну Святослава»: якщо у важкі для Русі часи (вечір, що переходить у ніч) у державі будуть усобиці, не існуватиме єдиної вищої влади, її очікують численні біди. Автор стоїть на тому, що непідкорення волі великого київського князя

привело до поразки сепаратного походу Ігоря, внаслідок чого половці зруйнували низку руських князівств. У «Сні Святослава» автор узагальнює причини і наслідки поразки Ігоря, застерігаючи, що подібні дії інших князів можуть привести до трагедії всієї Руської держави. Святослав бачить усобиці князів як порушення традицій, вияв послаблення центральної влади на Русі, а отже й самої держави. «Золоте слово» Святослава відзначається політичною тверезістю, прагматизмом, здоровим глуздом, історичною конкретністю. У ньому Святослав звертається до галицького князя Ярослава Осмомисла, характеризуючи його наступним чином: «Високо сѣдиши на своємъ златокоеванньмъ столъ, Подперъ горы угорскыи своими жельзными пльки». Наголошується, що галицького князя бояться і шанують у багатьох землях. Його Святослав закликає піти проти Кончака «за землю Рускую, За раны Игоревы, Буего Святосълавлича!». Також Святослав звертається до Романа і Мстислава, звеличуючи їхню сміливість, закликаючи їх до бою проти половців, не забуває про Інгвара і Всеволода, трьох Мстиславичів, яких кличе на захист Руської землі. Святослав звертається до Ярослава та всіх онуків Всеслава, говорячи, що вони через свої крамоли почали наводити поганих на Русь, напади половців почалися саме через незгоди на Русі. Загалом же київський князь Святослав не є речником поглядів автора. Поет і Святослав розглядають князівські усобиці як головну передумову нещастя Русі, негативно ставляться до намісницької політики князів. На основі цього твориться й утверджується ідея про те, що лише єдина держава здатна вийти переможцем у важкій боротьбі з ворогами. Автор «Слова о пльку Игоревѣ» високо оцінює розум і характер Святослава, але при цьому не зображує його ідеальним героєм, адже він не думає про простих людей, а долю Русі пов'язує лише з поведінкою князів, їх внутрішньою і зовнішньою політикою. Поет же прагне бути представником усіх верств народу, тому його світогляд є глибоко народним. Загалом ідеалізація героїв пов'язувалася з певними історичними фактами, епічна гіперболізація їх та їхніх подвигів залежала від політичних чинників, а не реальних історичних подій. Глибоко символічним є образ Ярославни, що кує зозулею, хоче летіти до річки Каяли, аби омити криваві рани Ігоря, звертається до вітру, сумуючи, що він мече стріли на Ігоря та

його воїнів, до Дніпра, просячи, щоб він приніс до неї Ігоря, до сонця, запитуючи, чому воно мучить воїнів Ігоря спрагою. Єфросинія Ярославна – дружина Ігоря – виступає символом усіх руських дружин, що стали вдовами. Автор показує її на самому краю князівства – у Путивлі, хоч починає оповідь про неї з Дунаю, представляючи Єфросинію як дочку галицького князя Ярослава Осмомисла. Її голос, як сумний крик чайки, чути навіть на Дунаї. Це надзвичайно точний образ, бо чайки як приморські птахи живуть у болотистих гирлах Дунаю, саме там, де знаменитий батько Ярославни «запирал ворота Дунаю». Звертання Ярославни до сил природи більше схоже на заклинання, ніж на плач. Особиста трагедія жінки переростає у трагедію всього руського жіноцтва та народу. Сильне ліричне начало є визначальним для образу руської княгині. Особливо вражаючим є те, що княгиня страждає не лише за своїм чоловіком, а всіма воїнами, погром руських військ – її особисте горе. Вона звертається до Вітру від імені руських жінок, запитуючи, чому він розвіяв їхні веселощі, у горі княгиня стала рівною з ними, всі оплакують «милих лад». Вона також зливається з Руською землею, яка сумує за своїми дітьми. Ярославна в інтерпретації автора – не лише символ любові та вірності руської жінки, а й символ усієї Русі, ліричний та епічний художній образ. Досить яскравими і промовистими у творі є образи язичницьких богів. Так, бога Волоса (Велеса) автор згадує двічі. Вперше, коли Олег та його дружина перемогли греків, клялися Перуном і Велесом. Автор вживає ім'я бога Велеса, як зазначає В. Перетц, «зادля штучного ригоризму, адже і він, і його читачі вже не мали Велеса за демона або нечисту силу, що не погоджується з християнським світоглядом». Можливо, русичі уявляли Велеса як книжника, родоначальника піснетворчості, пов'язаної з дружинним побутом. Дажбог для автора є родоначальником русичів загалом чи князя Ігоря зокрема. Це бог Сонця. Також згадуються боги Хорс – бог Сонця, Стрибог – бог вітрів і війни. Руська земля згадується у поемі двадцять один раз. Цей образ поданий в об'єднанні крайніх географічних пунктів тогочасної Русі: Новгород на півночі, Тмутаракань на півдні, Дунай і Волга, Західна Двіна і Дон, а також міста: Київ, Чернігів, Полоцьк, Новгород Великий, Новгород-Сіверський, Тмутаракань,

Курськ, Переяславль Південний, Білгород, Галич, Путивль, Римів. Крім того, автор згадує князів Володимира-Залеського і Володимира-Волинського, Смоленська, Рильська. Таке геополітичне бачення Русі автором. Також він описує природу Русі, її простори. Пейзаж майже завжди пов'язаний із людиною, яскраво відображає руський світогляд і світовідчуття. Ідея єдності Русі втілюється у союзних відносинах князів під владою Києва, що постає як політичний, економічний і духовний центр Руської землі. Ігор із полону повертається спочатку до Києва, а вже потім до свого князівства. Через образи різних князів – представників численних князівств – витворено загальний образ князя, сильного військом, котрий наводить страх на ворогів, якого шанують сусідні країни, славного на Русі та поза її межами. Руській землі протиставляється Половецька земля. Цілий ряд образів пов'язаний зі словом «меч». Це символ війни: «Олег мечем крамолу коваше», Святослав київський «б'яшетъ претрепилъ харалужными мечи» неправду половців, Ігор і Всеволод «рано еста начала Половецькую землю мечи цвѣлвити». Стяг – символ єднання воїнів, за допомогою його подають сигнали війську. «Визволочений» стяг – символ перемоги, повержений стяг – символ поразки. Автор, звертаючись до нащадків Ярослава і Всеслава, говорить: «Уже понизите стязи свои?» Так він закликає їх визнати себе переможеними в міжособистій боротьбі, наголошуючи на пагубності усобиць для Руської землі. Символ бойового коня – «вступити в стремень», «сестъ на конь» – втілення початку походу. Багатозначний образ Обиди, можливо, є символом порушення законів. Автор поеми надає цьому образу людського обличчя, персоніфікує його, аби підсилити звучання закладеної у ньому ідеї. Вона постає як діва чи лебідь. Так само не має однозначного тлумачення образ Дива. Певною мірою він відповідає грифону – архаїчний образ левино- чи орлиноголового крилатого грифона, який співчуває людям. У руській культурній традиції див-грифон був символом охоронця людей і життя. Також дбайливим і добрим Див показаний у «Слове о плъку Ігоревѣ». Так, коли руське військо виходять у степ, Див попереджає про те, що там відбувається, а після перемоги половців він падає на землю. Складним у творі є образ Трояна. Це не особистість, не надприродна істота, а лише прикметники,

утворені від Трояна: Троянові віки, сьомий вік Трояна, Троянова земля, Троянова тропа. Існують різні думки щодо інтерпретації цього образу. Зокрема, Троян – це римський імператор Марк Ульпій Траян (98–117 рр.), Троян – руський князь, родоначальник династії чи троє князів, Троян – божество. Трояна вважають також втіленням християнської Трійці. Існують думки, що земля Трояна – Римська імперія, греко-римські міста Причорномор'я, з якими слов'яни зблизилися у часи римського імператора Трояна. Віки Трояна – це століття життя Причорномор'я від походів Трояна (101–106) до нашестя гунів (350–370). Сьомий вік Трояна – VII ст. після падіння Троянської землі, тобто 1050–1070-і рр. Тропа Трояна – прокладена чи використана Трояном тропа через Балканський хребет – шлях слов'ян у Візантію. Загалом особливості образів поеми були зумовлені життям, реальністю, в якій твір постав. Автор узяв образи з дійсності, дружинного і феодального побуту, а також мислення і світогляду людини кінця XII ст., надав символічного значення речам, звичаям, феноменам, людям. Особливість творення образів автором «Слова о плъку Ігоревѣ» полягає у тому, що він синтезує образність фольклорну, книжну і власне її бачення. Всі образи твору безпосередньо пов'язані з ідеями поеми. Спостерігаємо синтез міфологічного, естетичного й ідеологічного моментів в кожному образі. Цікаво, що міфологічний елемент при творенні образів ґрунтується не лише на руській міфології, а й половецькій. Фактично всі образи тварин у творі є давніми руськими та половецькими тотемами. Бачимо, що автор добре знає рідну і половецьку історію, використовує тотемні назви різних половецьких орд, які проектує на стосунки між людьми. Він називає половецькі орди іменем їхніх тотемів, зокрема, пише, що люди-Орли (половці з орди Орлів) кричать так, ніби клекочуть птахи орли, що є їхніми тотемами, люди-Лисиці та люди-Дятли також нагадують відповідних тварин. Безперечно, автор «Слова о плъку Ігоревѣ» є християнином, але як творець він не керується у своєму художньому методі притаманною літературі Середньовіччя провіденційнохристиянською тенденцією. Він мислить значно ширше, творячи образи на основі синтезу християнського та язичницького світогляду. Фактично у творі лише один раз згадується, що Бог вказує Ігорю шлях із полону, а герої

змагаються з «поганими» за «християни». Натомість яскравою і неповторною у поемі є архаїчна язичницька символіка східних слов'ян. Так, Боян виступає як «онук» бога Велеса. Олег та Ігор – нащадки Даждьбога, вітри (символ наступаючих половців) – «онуки» Стрибога. Також у творі присутній сонячний бог Хорс, язичницьке божество Троян. Яскраво виражений язичницький характер має замовляння Ярославни. Таким чином бачимо у творі концепцію язичницьких символів, генеалогічно орієнтовану на якості предків. Автор наголошує на відмінності своєї поетики від Боянної, власному мистецькому кредо, поетично розвиває існуючу на той час образну систему, що набуває в його інтерпретації нової динаміки. Яскравою є її еволюція, коли надається існуючим образам нових естетичних функцій. Створені автором образи ґрунтуються не на зовнішньому аспекті, а мають глибокий внутрішній підтекст, тому традиційні образи набувають нового звучання. Загалом «Слово о полку Ігоревім» є одним із кращих творів українського середньовічного письменства. Воно синтезувало у собі дві традиції – книжну та фольклорну. Твір стоїть в одному ряді з найвідомішими епосами Європи, проголошуючи ідеї національної єдності та патріотизму. На ідейних і художніх традиціях пам'ятки формувалася нова українська література з її прагненнями до національної самобутності та високого світового рівня.

Сліпушко Оксана Книжно-фольклорний світогляд «Слова о полку Ігоревім». Література. Фольклор. Проблеми поетики. Вип. 37. Ч. II. Київ : ВПЦ «Київський національний університет», 2012. С. 16–30.

Моця О. П., Кулаков С. В.

«Слово о полку Ігоревім» і світогляд русів у XII ст.

Історія Київської Русі і нині є темою досліджень фахівців з різних дисциплін. І це не дивно, адже тільки в синтетичному поєднанні результатів їхньої праці можна отримати нові знання про цей етап історії нашої країни. Досліджень, присвячених давньоруському періоду, багато, але серед них є ряд таких, які знову й знову викликають великий інтерес. Одна з них – це епоха

написання шедевр середньовічної літератури, відомого в усьому світі «Слова о полку Ігоревім». Про «Слово» і його час писало багато авторів. Але нові публікації з'являються і сьогодні. В них розкриваються нові факти та особливості життя й культури Русі тих часів. У багатьох працях зверталась увага на глибокий вплив на автора цього твору дохристиянських, язичницьких вірувань. Про це свідчать згадані в тексті імена давніх слов'янських божеств (Велес, Стрибог, Хоре, Див та ін.), а також активна участь сил природи в різних етапах походу Ігоря Святославича на половців у 1185 р.: попередження про небезпеку – на початку поеми, радість – при втечі князя з полону. Не менш показовим у цьому відношенні є плач Ярославни, яка по допомогу своєму чоловікові звертається не до християнських святих, а до Вітра-Вітрила, ДніпраСлавутича, Світлого і Трисвітлого Сонця, а також діалог між полоненим Ігорем та рікою Дінцем: «Донец рече: «Княже Игорю! Не мало ти величия, а Кончаку нелюбія, а Русской земли веселія!» Игор рече: «О Донче! Не мало ти величия, лелеявшу князя на вльнях, стлавшу ему зелену траву на своїх сребреных брезех, одевавшу его теплыми мылами под сению зелену древу; стрежоше его гоголем на воде, чрънядьми на струях, чайцами на ветрех?». «Трисвітле Сонце», до якого зверталася Ярославна, – то, мабуть, три лики східнослов'янського сонячного бога – Купала, Ярила і Даждьбога. Онуками одного з них – Даждьбога названо у «Слові» русів. Не виключено, що саме це «Трисвітле Сонце» (три його кола) зображено на бронзовій арці з літописного міста Вщиж, яка, можливо, відтворює східнослов'янську модель Всесвіту. Не має сумніву в тому, що язичницька міфологія стала однією з основ для виписування художніх образів поеми. М. Ю. Брайчевський відзначав, що відсутність християнських мотивів становить одну з найцікавіших і найбільш своєрідних особливостей твору. Тоді виникає питання: наскільки в «Слові» відображені духовні реалії XII ст.? Чи це був світогляд самотнього талановитого поета, який потрапив у князівське оточення з далеких окраїн східнослов'янської ойкумени (як відомо, з приводу походження автора суперечки точаться подосі), чи це відображення тогочасного світосприймання широких мас? Тож звернемось до різних джерел (звичайно, вибірково), що належать до тієї епохи –

пам'яток писемності, мистецтва, археологічних знахідок. А для початку нагадаємо, що доба «Слова о полку Ігоревім» знаменує собою нове, високе піднесення давньоруської культури й мистецтва, які в цей період досягають свого апогею. У цей час розвиваються писемність, архітектура, живопис, у багатьох випадках відображаючи замовлення світської влади та церкви. Але тоді ж, на думку Є. Анічкова, не пізніше XII ст., з'являється й «Слово некоего Христолюбца...», в якому автор, говорячи про вірування широких мас, відзначає: «И вероуютъ въ Пероуна, и въ Хърса и въ Сима, и въ Рыла, и въ Мокошь, и въ вилы, их же числомъ тридесяте сестрениць, глаголють оканънии и невелиси, и мнятъ богинями, и тако кладоуть имъ требы и – коровай имъ молять – коуры режють; и огневъы молять же ся, зовуше его сварожичемъ». Мабуть, коментарі тут не потрібні – використання язичницьких мотивів у «Слові» потверджується й цією пам'яткою.

На формування світогляду та естетичних ідеалів автора «Слова» могла вплинути й архітектура того часу, зокрема споруди школи Чернігово-Сіверської землі, де, на думку багатьох дослідників, поет і перебував тривалий час. З цього приводу розглянемо дві архітектурні будівлі XII ст. – Борисоглібський та Благовіщенський собори Чернігова. В останньому навіть було поховано одного з учасників походу 1185 р. – «Буй-тура» Всеволода Святославича. Дослідники вже давно звернули увагу на їхню монументальну скульптуру, в якій немає звичних християнських символів. Зодчі цих споруд, як і автор «Слова», вдалися до алегорій мов, що спиралися на язичницькі уявлення, і використали образи, подібні фантастичним істотам, що нагадували Сімаргла, Віщого птаха, звірів-пардусів. Рослинний орнамент чернігівських соборів XII ст. об'єднує художні образи рельєфу, він є рівноцінним учасником кам'яної алегорії. В ньому, як і в поемі, сучасність трактується через давні народні образи. Звичайно, це лише одне з трактувань особливостей чернігівської архітектурної школи. Звернемось тепер до предметів прикладного мистецтва XII–XIII ст., які (особливо жіночі прикраси) були буквально заповнені язичницькою символікою. Прикладами можуть бути двостулкові срібні браслети – наручні та знамениті колти з емаллями. Перші стягували довгі та широкі рукава

сорочок, які одягали жінки перед ігрищами, але при самих танцях знімали. До речі, довгий рукав саме такої сорочки намагається намочити в річці Каялі Ярославна, щоб витерти ним криваві рани на тілі свого чоловіка. А колти являли собою деталь головного убору. На браслетах часто зображалися жінки, що танцюють, скоморохи, гусларі, тобто все, що осуджувалося церквою. Колти нерідко прикрашалися зображеннями сиринів, дерева життя – символом будови Всесвіту. Проте язичницьку символіку мало не лише парадне вбрання представників багатих верств давньоруського люду, а й побутові вироби. Зокрема, біля Софіївського собору в Києві було знайдено шиферне пряслице XII ст. з написом «Потворина» чи («Потвориня»). На думку Б. Рибаківа, це пряслице належало людині «потвори творящій» – тобто жінці, яка через два століття після прийняття християнства на Русі займалася в її столиці чаклунством. Ще одним яскравим прикладом може бути знайдена на Чернігівщині бронзова матриця-штамп XII–XIII ст. для тиснення прикрас, якій майстер надав форму змієподібного чудища (страховиська).

Утім, у давньоруській культурі XII ст., звичайно, були уявлення, зумовлені впливом християнства. Це, зокрема, стосується й «Слова», адже автор поеми – високоосвічена людина, полум'яний патріот, при всіх його симпатіях до язичницького світу не міг не розуміти, що саме християнство з його яскраво вираженим єдинобожжям дуже вплинуло на світогляд русів. Але це тема окремого дослідження і тут розглядатиметься лише фрагментарно. Зокрема, деякі частини «Слова» дають змогу зіставити його з середньовічним живописом. І насамперед це стосується образів воїнів. Так, одна з мозаїк Михайлівського Золотоверхого собору в Києві відтворює образ Дмитра Солунського. Загартований у боях воїн нагадує героя «Слова» – самого князя Ігоря, який «...укріпив ум силою своєю і вигострив серця свого мужністю». Як зазначав Д. Лихачев, у самій основі сюжету «Слова» лежить ідея катарсису (зі старогрецької – «очищення»), однієї з основних категорій давньогрецької, а згодом – візантійської естетики. Досягши найвищого напруження у забарвленому в сині та чорні кольори сні Святослава, трагізм у поемі раптово трансформується в його звернене до всіх князів «золоте слово, зі сльозами змішане», а

його продовження – в плачі Ярославни, що закликає стихії. Саме тут досягнуто катарсичного перелому. Заклучні сцени – втеча князя з полону й особливо його шлях до церкви Пирогошої – мають уже просвітлений характер. Аналіз загальної композиції «Слова» дозволяє умовно зіставити поему з великою «житійною» іконою. Подібно до того, як у «клеймах» ікони втілено окремі періоди життя святого, його «страсті», так у дев'яти епізодах розкривається трагічна історія поразки війська Ігорового. Подібно до клейм, ці епізоди, вихоплені з реального простору й навіки збережені, набувають позачасового характеру. Щодо катарсичного мотиву в поемі, то його можна зіставити з центральним зображенням ікони на золотому тлі. Звісно, така аналогія умовна. Втім, у «Слові» також ідеться про «житіє» – щоправда, не святого чи мученика, а душі народу, яка, пройшовши крізь трагічні випробування, очистилась і зміцніла завдяки їм. Є багато подібного і в просторових співвідношеннях поеми та ікон, їхній художній простір ущільнений, «скорочений», завдяки чому має властивість «надпровідності»: будь-які переміщення здійснюються тут легко, майже миттєво. У поемі, як і в іконі, відсутня єдина просторова точка спостереження: читач перебуває то в гушині битви, то в далині, але частіше – високо над землею. Втім процес християнізації давньоруської культури був дуже складним. Стосовно живопису XII і наступних століть це, мабуть, найяскравіше проявилось у переосмисленні місцевими майстрами колірних співвідношень (колориту) і колірних контекстів (символіки кольорів), притаманних візантійському іконопису. В мистецтві Візантії зустрічаємо витончену, але тьмяну гаму кольорів при зображенні людських постатей на мерехтливому золотому тлі, що символізує тут інобуття. У подібному контексті виступає колір і у візантійській літературі XII ст. На відміну від візантійського, у давньоруському мистецтві (зокрема у «Слові») ми бачимо колір у його чистому, непотьмянілому вигляді. Насамперед це «чрълений» (червоний), яким позначено, нарівні з кров'ю, символи захисту батьківщини. Білий колір у поемі – це, зокрема, кістки воїнів, які чесно полягли в битві з ворогами. Чорний – колір вороння, землі, поховального покривала. «Золотим» може бути не лише метал, адже у словосполученні «золоте слово, зі сльозами змішане», це слово

набуває катарсичного значення. Окрім того, колір золота для «Даждьбожих онуків» асоціювався з життєдайним сонячним світлом, яке осяює поему начебто зсередини. Цьому кольору якоюсь мірою протистоїть інший – синій, що асоціюється насамперед з «морем» як перешкодою на шляху додому. Синій колір у поемі є кольором розлуки, горя та безнадії. Символічне, «душевне» значення кольорів ще у V ст. розкрив невідомий візантійський філософ, названий Псевдо-Діонісієм Ареопігітом, згідно з яким червоний колір символізує мученицьку кров, білий – божественне світло, а чорний – смерть. Давньоруські іконописці і поети, викохані сторіччями язичницької культури, посвоєму переосмислили «душевне» значення барв. Особливо наочно виявилось це в тих частинах «Слова», де подано не ізольовані кольори, а їхні системи. Основою «душевного» колориту «Слова», своєрідним його «колірним камертоном» є опис поля битви після поразки дружини Ігоря: «Чрѣна земля подѣ копыти костыми была посеяна, а кровью поляна: туюго въздоша по Русской земли!». Якщо йти за Псевдо-Діонісієм, то символічне значення цього опису слід було б визначити як «божественне світло, що перемагає через мученицьку смерть пекельну пітьму». Але автор «Слова» послуговувався іншою символікою барв, що визначалося ситуацією боротьби русів з ворогами. Звідси інше символічне значення картини поля битви: «чисте» (чесне) життя, що переборює смерть, знаходить через відчай надію (білий-червоний-чорний-золотий кольори). Колірний лад, втілений у «Слові», співвідноситься з колоритом давньоруських ікон. Потяг киеворуських майстрів до чистоти й яскравості барв, що перемагають смерть та сутінки, стає очевидним уже в XII ст., – в іконах новгородської та київської шкіл («Георгій-воїн», «Дмитро Солунський»), – незважаючи на значний вплив візантійського іконопису з його канонічністю. Але повною мірою це проявилось дещо пізніше, вже в іконопису XIII й наступних століть. З усього сказаного можна зробити висновок: епоха «Слова о полку Ігоревім» була часом, коли культурні цінності попередніх століть органічно вписувалися в ідеологічні уявлення того періоду історії Київської Русі. Звичайно, середньовіччя було часом розквіту релігійного мистецтва, та й в ідеології в цілому релігійні доктрини християнства відігравали досить значну роль. Але на

Русі ортодоксальне православ'я, зокрема в XII ст., ще не пододало вірування попередніх часів. Такі нові вірування в східнослов'янському світі можна охарактеризувати як синкретичні. Яскравими прикладами цього можуть бути змієподібні медальйони, з одного боку яких зображувались християнські святі, а з другого – обплутані зміями голови, а також підкурганні поховання перших століть II тис. н. е. В них небіжчиків ховали в ямах, як цього вимагали християнські обряди, але потім зводили земляні насипи, що було характерною ознакою старих язичницьких звичаїв.

Моця О. П. «Слово о полку Ігоревім» і світогляд русів XII ст. / О. П. Моця, С. В. Кулаков // Магістеріум. Вип. 11. Археологічні студії / редкол.: Залізняк Л. Л. (голова) та ін. ; Національний університет «Кієво-Могилянська академія». Київ : КМ Академія, 2003. С. 68–71.

Ольга Коржовська

Особливість творчого методу у «Слові о полку Ігоревім»

Творчий метод письменника взаємопов'язаний з особливостями жанру, до якого належить твір. Щоб визначити жанрові межі киеворуської пам'ятки «Слово о полку Ігоревім», варто з'ясувати особливості тривалого процесу жанроутворення в період Київської Русі. Поступово виникали твори, які або творчо об'єднували жанри, або їх руйнували.

Актуальною була література, яка б, зважаючи на феодальні міжусобиці, рішуче виступала за єдність Київської Русі. Автор «Слова о полку Ігоревім» вказує на належність цієї пам'ятки до «ратних повістей». У літературі того часу повістями називали або літописи («Повість минулих літ»), або життя святих («Повість про Акіра Премудрого»), або воїнські повісті («Історія Іудейської війни» Йосифа Флавія). Д. Лихачов вважає, що жанр «ратних повістей» поєднував два більш давніх жанри – «плач» і «славу» (мета – прославляти князів і оплакувати долю Батьківщини). Більшою мірою, у творі реалізований жанр «слави», ніж «плачу». Це пов'язане з головною оптимістичною ідеєю поеми – єднання всіх задля перемоги. Якщо розглядати «Слово о полку Ігоревім» за усталеною на сьогодні жанровою системою, – це ліро-епічна

поема. Не є доречним, на мій погляд, відносити цю літературну пам'ятку до жанру повісті, оскільки етимологія слова «повість» заперечує наявність у ній вимислу. Повість – це, власне, «повість» (де префікс «по» вказує на віднесеність у минулий час, а «вість» означає повідомлення, розповідь, тобто – вість про минуле, розповідь про те, що колись відбулося). У такому жанровому розумінні повість повинна була вирізняти всі об'єктивно-розповідні твори (ті, які мали внутрішню авторську настанову на достовірне, об'єктивно-історичне висвітлення фактів життя) від творів, орієнтованих на вимисел (який наявний у «Слові о полку Ігоревім»). Воедино злиті епічні (події, характери, сюжети) і ліричні елементи (відчутні авторські переживання).

Для характеристики творчого методу Середньовіччя необхідно з'ясувати, якою була середньовічна дійсність з її поглядом на світ, на творчість, на проблему творця тексту, на можливість інтерпретації матеріалу життя і на існування вимислу у творах. Особливість творчого методу Середньовіччя полягає у тому, що авторське начало у творі не було актуальним, а на перший план виходив автор – виконавець волі Всевишнього. Культура Середньовіччя – синкретична за специфікою, оскільки в ній немає окремих сфер. Релігія та право, мистецтво та політика, наука і моральність злиті в єдине ціле середньовічного життя. Проте характер цього цілого визначає релігія, яка пронизує всі інші форми суспільної свідомості. Наука, мистецтво, моральність мислять категоріями та поняттями, головне значення яких – сакральне. Для літератури цього періоду першочергове завдання – донести Істину, отриману від Бога. Таким чином, у процесі створення тексту відбувався синергетичний зв'язок Бога та людини. Письменник був посередником у передачі сакрального смислу, який відкрився йому через Благодать. Чітке дотримання соборної думки породжувало відповідальність за написане. Спільна мета киеворуських книжників ґрунтувалася на тому, щоб не перекручувати, а донести смисл богонатхненного тексту. Колективна свідомість книжного середовища гальмувала розвиток авторського самоствердження через написане. Світ та людські вчинки сприймали через призму релігійного вчення. Орієнтація на типовість та всезагальність перешкождала самостійності авторських суджень. Сам автор, усвідомлюючи

свою обраність, не вважав за необхідне відходити від обраної позиції посередництва. Як результат, заблокованість свободи творчості. Л. Костенко у статті «Геній в умовах заблокованої культури» пояснює, як впливає заблокованість культури на вище геніальності. Письменника в таких умовах можуть не зрозуміти, а, прочитавши, диктуватимуть улюблений стереотип, який для нього тоскно консервативний. Письменника можуть принизити рівнем інтерпретацій, його можуть покалічити причетністю до несумісного. Психологія творчості відсутня. Вимір – не індивідуальність, не талант, а розміри національного терпіння. Можна впевнено сказати, що автор «Слова о полку Ігоревім» написав оригінальну для свого часу поему, не дотримуючись стереотипності у зображенні подій. Інтерпретація з перевагою власної манери подачі матеріалу не сприймалась творчим методом середньовічної літератури. Цей сміливий вияв індивідуальності автора дає привід для роздумів, чине заслугове киеворуський творець поеми на звання того ж генія в умовах заблокованої культури, якого не помітили, можливо, саме через відмінність його методу від традиційного. Не дивним є той факт, що це питання намагалися оминати. Т. Целік, досліджуючи особистісне начало у філософській культурі Київської Русі, вказує на існування позиції науковців щодо відсутності особистості у часи, які передували новоевропейській цивілізації, та на те, що у добу Середньовіччя особистість була розчинена у соціумі, підпорядковувалась корпоративно-становій структурі феодального суспільства, що призвело до неможливості реалізації індивідуальної авторської творчості. Монографія Т. Целік доводить (на прикладі аналізу текстів літературно-філософської спадщини часів Київської Русі: «Слово о полку Ігоревім», «Слово про загибель Руської землі», «Повчання Володимира Мономаха», «Моління» Даниїла Заточника) існування автора, який вносить у твір морально-оцінний вимір подій та постатей, не фіксує увагу на трансцендентному початку буття. Це і є доказом відходу від традиційного методу Середньовіччя до індивідуального творчого методу автора, якого певним чином, можна назвати опозиціонером літературного процесу киеворуського періоду. «Слово о полку Ігоревім» – вдале поєднання об'єктивізму та суб'єктивізму у творчості. Об'єктивність полягає у фіксуванні

історичної події – походу новгород-сіверського князя проти половців у 1185 році, використанні автором у ролі дійових осіб реальних історичних постатей та у подачі несприятливої політичної ситуації того часу для Київської Русі. Суб'єктивність авторської думки проходить крізь призму всієї ліро-епічної поеми. Суб'єктивним є ставлення до князя, який зазнав ганебної поразки і мав би бути осуджений іншими, але художня версія історичного походу використовує цю поразку як рушійний мотив до дії, до перемоги над ворогом, яка можлива лише завдяки об'єднанню сили всіх руських князів. Породження авторського вимислу, який суперечить середньовічному релігійно-риторичному методу. На думку Є. Черноіваненка, риторичність (поряд з релігійністю) характеризувала саму специфіку літературної свідомості епохи Середньовіччя, специфіку єдиного художнього методу в мистецтві того часу. Під знаком цього методу розвивалися і змінювалися стилі в киеворуській літературі. Є. Черноіваненко стверджує, що киеворуська література була повною мірою риторичною. Використовувалося готове слово, тобто точне й однозначне, неметафоричне. Творчий метод автора «Слова о полку Ігоревім» не сприймає орієнтації на готовий зразок. По-перше про це свідчить форма киеворуської пам'ятки. Віршова оболонка ліро-епічної поеми – різке оголошення власної манери автором, незвичної для середньовічного методу. Для традиційного методу того часу індивідуальний стиль письменника виводився з вимогливості жанру (часткове пізнавалося через загальне). Словесно-риторичний канон обумовлював характер кожного жанру, визначаючи, що повинен зображати автор, як подати це зображення, за допомогою яких засобів. Це робило твори схожими між собою, але було не недоліком середньовічної свідомості, а перевагою, на думку Є. Черноіваненка. Схожість творів може призвести лише до застигlosti літератури та позбавити твір оригінального світовідчуття, художності. Цього не трапилося, оскільки не вся література Середньовіччя вдавалася до єдиного методу. «Слово о полку Ігоревім» – киеворуська пам'ятка, яку відрізняє від інших творів цього періоду наявність творчої індивідуальності її автора та специфіки творчого задуму.

Художня інтерпретація історичної події, дохристиянське світовідчуття є доказом цьому.

Особливість художнього методу «Слова о полку Ігоревім» – єдність творчої індивідуальності, авторської позиції та деяких прийомів середньовічного традиційного методу. Одним із таких запозичених прийомів є прийом ідеалізації у поемі. Визначаючи художній метод києворуської літератури, вказують на схильність авторів до ідеалізації у творах. Ідеалізація Середньовіччя спричинена існуванням літературного етикету, який став її сутністю. Етикет передбачав перенесення з одного твору в інший житійних, військових формул, відповідних йому вчинків і ситуацій, створюючи тим самим різні літературні канони. У «Слові о полку Ігоревім» ідеалізованим є образ князя Святослава. Саме цьому князю, на думку автора, притаманні усі якості мудрого правителя. Його розважливості у політичній справі може бути прикладом для князя Ігоря, який виявився невдалим стратегом. З початку поеми стає зрозумілою головна мета князя Ігоря – пошук слави. Автор не приховує цієї мети, щоб показати наслідки такої нерозважливості. Незважаючи на те, що жага перемоги заволоділа розумом князя, автор виявляє свою емоційність у тексті, коментуючи рішення Ігоря спокусою перемоги. Авторське бачення ситуації не було актуальним для епохи Середньовіччя, оскільки погляд на авторство був своєрідним (виконання волі Божої, і, як наслідок, відсутність індивідуалізованого самовираження). Натомість, «Слово о полку Ігоревім» насичене авторським поглядом на описану ситуацію. Тенденційність автора «Слова о полку Ігоревім» полягає в тому, що він виходить від політичної тези використання спільних дій князів заради перемоги, якою намагається вплинути на інших. Таким чином, літературний етикет середньовічного письменника складається з уявлень письменника про те, як повинні відбуватись ті чи інші події, як головна особа повинна себе поводити, якими словами повинен описувати письменник ситуацію.

Етикет світоглядної позиції визначив у центрі світу Богатворця та людину, як вінець творіння Божого. У «Слові о полку Ігоревім» автор не дотримувався такого виду етикету, оскільки відтворив язичницькі вірування. Ця категоричність в ігноруванні середньовічного релігійного світогляду проходить крізь

уюпоему (політеїзм замість монотеїзму, язичницькі замовляння княгині Ярославни). Оскільки у часи Середньовіччя, коли християнство вважали за єдино правильну релігію, рішучим кроком було повернутись до минулого язичницького світовідчуття, заявивши про це у творі, є всі підстави припустити, що автор киеворуської поеми не боявся можливих наслідків і належав не до нижчого стану серед станів феодальної ієрархії. Етикет поведінки визначав норми поведінки людини відповідно до її стану та покликання. Літописці цитували Святе Письмо, як істину і моральний приклад, надаючи тим самим значущості описаній події. Жодних цитувань «Біблії» у тексті поеми немає. Якби автор був християнином, він би вважав за обов'язок звернутись до Святого Письма (різниця у релігійному світовідчутті літописного оповідання про похід князя Ігоря зі «Словом ополку Ігоревім» доводить неможливість написання цих киеворуських пам'яток одним автором). Етикет словесний орієнтувався на готове слово, своєрідний шаблон, який запозичувався з твору у твір і передбачав для воїна знання військової термінології, для священнослужителя – церковної. Ідеальність знакового смислу пов'язана з тим, що вони виражають певну програму дій людини, яка повинна вміти розкривати прихований зміст і його значення в певній системі культури. Прийом неочікуваності майже не зустрічався в середньовічному творі, оскільки не мав істотних на це причин. Твори перечитувались багато разів, їх зміст знали наперед. У поемі відсутній прийом неочікуваності, оскільки символічний підтекст попередження силами природи князя про небезпеку наштовхує слухача на очікування поразки князя, та й сама поема написана на історичній основі, яка мала бути заздалегідь відома. В очікуванні розв'язки, спробі передбачити подальший розвиток подій допомагає символічний зміст поеми. Сонячне затемнення у «Слові ополку Ігоревім» має функціональне значення попередження про небезпеку і є символом важкої ситуації, яка виникла у Київській Русі. Послідовно символічний погляд на світ, прихований підтекст характеризують середньовічну літературу. Через конкретність задіяного у творі символу розкривається прихована реальність, матеріальним втіленням якої є слово. Символи тісно переплетені з образами, оскільки символ вказує на

пов'язаний з дійсністю зміст. А символічного характеру змалювання дійсності вимагала епоха релігійно-риторичного типу художньо-літературної свідомості. Для людини Середньовіччя вищою реальністю був не світ явищ, а світ божественних сутностей. Тому індивідуальні риси видимого світу не заслуговували на точне відтворення, а у їх зображенні керувались умовним шаблоном. У принципах зображення людини образотворче мистецтво XI–XIII століть дуже близьке до літератури.

Мистецтво цього часу відкидало «суету мира сего» – різноманіття прикрас, декоративність, ілюзійне сприйняття дійсності і розважальність. Воно намагалось простими засобами передати велич божественного, мудрість світобудови і всезагальний символічний зв'язок явищ. Із цих особливостей у «Слові о полку Ігоревім» яскраво виражена особливість символічного зв'язку між подіями. Лебедіні крила «девы-обиды» символізували час неспокою, військових подій. Щодо показу величі божественного утворі, простежується авторська віра у слов'янських язичницьких богів (Велеса, Дажбога, Стрибога), у силу замовлянь, не в Бога християн. Звідси символізм мислення середньовічної людини, яка в явищах та подіях дійсності бачить знаки, що несуть інформацію про вищий світ. Плач Ярославни може виступати символічним натяком на гірку долю Київської Русі на той період, виражену в образі турботливої жінки Середньовіччя. Прийом художнього узагальнення помітний у побудові образу Ярославни. Це ідеалізований образ жінки, якій у феодальному середовищі відведена та ж роль, що і жінці з простого народу – піклуватись про чоловіка. Замовляючи сили природи, княгиня дотримується язичницьких вірувань, незважаючи на вже поширене на той час християнство. Чуйність і відданість цієї жінки наче згладжують провину Ігоря. Можливо, автор сподівався на те, що, шкодуючи жінку, зменшиться емоційний негатив щодо її чоловіка. Психологізм авторської свідомості якнайповніше виявляє себе в цій частині поеми. Застосовуючи прийом своєрідного психологічного захисту до свого героя, автор цим самим виражав певну симпатію до нього. У добу феодалізму становище жінки в ієрархії феодального суспільства визначалось станом належністю її чоловіка.

Турботливість княгині Ярославни про чоловіка витворена у дусі фольклорної традиції (прагне допомогти чоловіку, обмити його рани, полетіти до нього чайкою). Замовляння природи жінкою доводить антропоморфність переживання навколишнього світу. Через відсутність дистанції між людиною і навколишнім світом ще не могло виникнути естетичного ставлення до природи. Будучи органічною частиною світу, підкорюючись природним ритмам, особа не дивилася на природу збоку. Явища природи виступають активними дійовими силами, рівноправними учасниками світової драми на рівні з фантастичними істотами, божествами. Настороженість природи, яка передчуває лихо від походу, не вплинула на дії князя. Він не повірив у знамення головного язичницького бога-Дажбога: «Тогда Игорь візрѣ насвѣтлоє солнце и видѣ отѣ неего тьмою вся своя воя прикрѣтѣ». Автор використав образ повсталого природи, щоб показати поступове наростання трагізму ситуації. Введення у текст образу Дива, віщої істоти, вершителя небесної волі потрібне вже не для застереження, а для сконцентруванні на стратегії подальших дій, для усвідомлення масштабності походу. Отже, дієвість у киеворуській пам'ятці сил природи та божественних сил застосовується з тією метою, щоб за допомогою нереального показати реальне, спробувати розгледіти небажання автора та його сучасників змиритися з таким розвитком подій. У «Слові о полку Ігоревім» наявна прозопея, або уособлення. Ніч, сонце, гроза попереджають князя про небезпеку: «Солнце є єєми тьмою путь заступашє; ноть, стонити єєми грозою, птичь ибиди...». Вітри, названі Стрибожими внуками, насилають стріли на полки князя Ігоря, намагаючись вплинути на розвиток подій: «Се вѣтри, Стрибожи в ници, в ѣютѣ сѣ моря стрѣлами на храбрѣя плѣкѣ Игоревѣ».

Виявляється роль птахів-символів у творі. Образ чорного ворону символізує ворога, зло, яке той приносить з собою. Це помітно в поемі там, де чорний ворон порівнюється з половцем: "Не біло оно на обидѣ порождеєно ни соколи, ни крєечести, нитєєбѣ, чрѣнѣи воронѣ, поганѣи половчинєє!". Образи кречета в цьому місці поеми теж є втіленням злих сил. Цей анімізм є ще й свідченням того, що насправді люди не відмовились повністю від язичницької віри. Уявлення про ворона як передвісника смерті

наявне в міфологічній свідомості українців. В українській міфології сокіл грає роль одного з атрибутів пресвітлих богів, є традиційним символом хоробрості та швидкості. Саме князь Святослав порівнюється із соколом: «Коли соколу ві мїтееху бїваесту – вїсоко птицїу вїзбиваесту». У «Слові о полку Ігоревім» автор свідомо використовує прийом перебільшення, який характерний для фольклору і запозичений звідти. Києворуська література не дбала про опис зовнішності героя, його риси характеру, тому що створювала враження про героя за його вчинками. Щоб довести важливість особи героя у історичних перипетіях, використовувався прийом перебільшення (гіперболізації), який наявний і у «Слові о полку Ігоревім». Це так звана гіперболізація дії. Князь Святослав, звертаючись до князя Всеволода, гіперболізує можливості простої людини, виказуючи тим самим князю свою повагу: «Камо турї поскочашеє, своимї златїмї шеєломомї посвїчивая, тамо лежатї поганїя головї половеецкїя». Якщо середньовічне мистецтво намагалося уникнути вимислу, то більшою мірою через те, щоб переконати у правдивості інформації. Вимисел у поемі не шкодить сприйняттю історичного тла, а, навпаки, показує дійсність Середньовіччя з різноманітним уявленням людей цієї епохи. Князя Всеслава з надлюдськими можливостями зображено, щоб відтворити цілісну картину тогочасної дійсності з уявленнями народу про князя-чаклуна і перевертня. Оскільки цей вимисел існував у свідомості Середньовіччя, автор просто його відтворив у своїй поемі. З метою виділити у смислового відношенні особливо важливе і емоційно увиразнити сказане, автор використовує стилістичні фігури. Ампліфікація як стилістична фігура експресивно посилює висловлене у тексті середньовічної пам'ятки. Вона присутня там, де поет динамічно малює довгу ніч перед боєм, додає психологізму словам: «Дліго ночь мрїкнетї. Заря-свїт запала. Мїгла поля покрїла». Особисте ставлення автора до ситуації час від часу простежується у тексті у формі доброзичливої прихильності до учасників походу та осудливого ставлення до половців. Синтаксичний паралелізм зустрічається там, де афоризм виступає у ролі характеристики ситуації: «Хоть и тяжко ти головг кромї плесечю – зло титли кромї голови, Руской зеємли беезї Игоря». Велику увагу приділяє автор «Слова о полку

Ігоревім» риторичним фігурам. За допомогою такого умовно-діалогічного характеру відбувається індивідуалізація мовця, можливість якої заперечувалась середньовічною традицією, та емоційне увиразнення висловлення. На початку вводиться риторичне запитання, яке мотивує подальше розгортання художнього викладу. Риторичні звертання зустрічаються там, де Ярославна звертається до вітру, сонця, до річки, що підкреслює синкретичність людини і природи Середньовіччя, існування ще дохристиянського вірування: «Овѣтрѣ, вітрило! Чеєму, господиное, насильно вѣєши?»). Образи Карнії Жлі є персоніфікацією Скорботи і Жалю: «А Игореева храбраго пліку не крѣсити! За нимі кликну Карна и Жля, поскочи по Руской землі». На противагу творчому методу Середньовіччя з його уникненням психологізму у творі «Слово о полку Ігоревім» насичене емоційністю викладу подій. Ця емоційність досягається використанням епітетів, які характеризують авторське ставлення до героя (хоробрий Мстислав, хоробрий Святославич, поганій Кобяк), міфологічних мотивів (перетворення на чайку Ярославни, запозичення образу князя-перевертня), перебільшень у характеристиці тієї чи іншої події. Композиційна впорядкованість складових елементів твору ретельно обдумана автором, оскільки за смисловим значенням і логікою побудови всі головні елементи композиції на своїх місцях. Специфіка вступу виявляється у тому, що автор свідомо визначає власний спосіб подачі художнього матеріалу, відмінний від традиційного. Обравши власний погляд на події того часу, він коментує зображене, звертається до епізодів з минулого, закликає до захисту рідної землі від поневолювачів. Вступ виконує антиципаційну функцію, або функцію випередження, оскільки формує здогад про далі описані події. Таку ж функцію відіграє у поемі віщий сон Святослава та поведінка природи перед битвою. Одразу простежується відхід від стереотипної на той час художньої манери. Автор, підкреслюючи власну присутність, власний погляд, обирає інший спосіб викладу: «по былинамъ сего времени, а не по замышленію Бояню». Звернення до сучасності, на відміну від оспівування минулого Бояном, є своєрідним протиставленням традиції, оголошенням про власну індивідуальність. Автор подає у «Слові» ремінісценції з минулого, чого б не дозволила Бояню його

традиція. Метою повернення до попередніх часів було знайти першопричини безладу на сучасній для творця Русі, показати історичний погляд, хоч і виходячи із світоглядних позицій автора, на того чи іншого князя, налаштувати слухача на адекватне сприйняття власної інтерпретації тогочасних подій. Згадуючи князів, кожен з яких відзначився в політичному житті, автор орієнтувався на освіченого слухача, на швидке розуміння. Б. Рибаків стверджує, що простежується різниця не лише в манері викладу повісті, а й різниця в політичних орієнтирах, в оцінці подій і людей. Відмежовуючись від поважного співця, автор ніби полемізує з ним. Боян оспівував князів Олега і Романа, які приводили половців на Русь, а автор «Слова» закликав до протилежного. Незважаючи на такі відмінності в поглядах на літературну творчість, автор використав афоризм Бояна з власною метою – виправдати повернення Ігоря на Русь з полону, вказуючи на значущість князя Ігоря для добробуту Русі. Своєрідний прийом виправдання через доведення необхідності мав затьмарити нерозважливість князя, який, нечекаючи допомоги князів, вирушив у похід, шукаючи собі слави. Ціна Ігорової поразки – понівечені долі багатьох простих людей та їх сімей. От тільки особливістю подібних історичних творів є те, що перемогу приписують окремій особі, в середньовічних творах – князю, а не людям, якими він керує. Заміна цілого частиною, або синекдоха, використовується в таких випадках. Роль своєрідного заспіву виконує затемнення сонця, реакція на яке розкриває риси характеру головного героя. Двоплановість зображення полягає в тому, що, з одного боку, невдалий похід князя Ігоря на половців, а з іншого – авторська оцінка цього походу. «Золотеслово» князя Святослава виконує кульмінаційну функцію у сюжеті поеми, а плач Ярославни, супроводжучи кульмінацію, художньо обумовлює тим самим подальшу долю князя Ігоря, тобто його втечу. На відміну від літопису, композиція якого вимагає послідовності у викладі подій, у «Слові» виклад переривається авторським втручанням. Епічні герої орієнтуються на князя Святослава як на уособлення злагожденості. М. Брайчевський зазначає, що динаміка подій у «Слові о полку Ігоревім» не стільки хронологічна, скільки художня: перестановки неможливі не тільки й не стільки тому, що

порушиться природний плин подій, а насамперед тому, що доценту зруйнується ідейний задум твору, постраждає поетична правда-істина, заради якої пишуться поеми. Тому київський епізод не міг передувати розповіді про поразку князя Ігоря, бо саме про цю подію дізнається князь Святослав у тому розділі. Так само, оповідання про втечу князя Ігоря неможливо подати до звертання Святослава, оскільки втратився б сенс. Сюжетна структура поеми є глибоко вмотивованою внутрішньою логікою задуму.

Погоджуючись із гармонійним взаємозв'язком між композицією та ідейним задумом твору, неможливо не помітити функції автора як творця змісту і форми поеми, його постійну присутність, співпереживання. Однак, художня інтерпретація оцінювання ситуації вимагають відповідного рівня авторської самосвідомості. Поет не користується готовим словом, як всі, не залишається осторонь критичних міркувань, а художньо опрацьовує фактичний матеріал, komponує його елементи, як вважає правильним з естетичного погляду і надає поемі смислової завершеності і логічної цілісності. Він сміливо використовує релігійний світогляд минулих часів через два століття після прийняття християнства, чим суперечить особливостям художнього методу Середньовіччя, чим відрізняє свою поему від літописного оповідання про похід князя Ігоря. Саме в літописному оповіданні проявляє себе середньовічний метод. Наявний у ньому і канон поведінки з її релігійністю світовідчуття. На початку, розповідаючи про перемогу князя Святослава і князя Рюрика над Кончаком, літописець заявляє, що вона здобута молитвами святих мучеників Бориса і Гліба та прославлянням єдиного Бога. Монотеїзм помітний у літописному оповіданні з початку і до кінця. Ідея покаяння через молитву стає однією з причин успішної втечі князя з полону. Характеризуючи свої вчинки крізь самоусвідомлення, князь Ігор дивиться на себе з іншого боку, розуміє провину. Якби поему і оповідання писала одна особа, повинні були біснувати два протилежні релігійні світогляди у свідомості однієї особи, але на роль посередника між Богом та читачем спроможна людина-носій відповідної віри у єдиного Бога. Важко уявити двоїстість релігійного світогляду єдиного автора в двох творах, якщо він зображує близьку йому

подію свого часу. Інша справа, якби автор язичницькі вірування подавав у контексті відповідних їм часів, а не в суперечності до свого часу. У літописі навіть на затемнення сонця Ігор знаходить відповідь, притаманну християнству: на все воля Божа. Автор літописного оповідання дотримується ідеї покори удільних князів київському князю (після повернення з полону князь Ігор їде до князя Святослава, визнаючи владу останнього). Відношення Бог-автор-герой надає образному світові середньовічного твору цілісності не ззовні, а зсередини. Біографічний автор, образ автора, оповідач, а також інші форми «точок зору» (герої, очевидці) перебувають тут на рівні певної недиференційованості. Цей синкретизм мав свідчити про недостатній розвиток суб'єктної сторони твору. Якщо смислотворчу функцію автор делегує Богові, то композиційну – героєві. Функціональна обмеженість автора породжує ілюзію його відсутності в творі. Ослаблення єдиного композиційного центру, послаблення зв'язків між образними одиницями організованого в такий спосіб світу призводить до його розімкнутості, перетворює твір у зведення, що характеризується фрагментарністю. Києворуська поема про похід князя Ігоря суперечить такому середньовічному методу. Особливість цієї пам'ятки у тому, що автор витворює дійсність, переосмислену у власній свідомості. Він не просто подає факт, а використовує його як своєрідне попередження, як заклик до раціональності дії. Кожен має право на власну точку зору, оскільки є відсутньою стійкість для художнього методу Середньовіччя відношення Бог-автор-герой. У «Слові о полку Ігоревім» відчувається диференціація у поглядах автора і його героя. Незважаючи на постійну присутність творця поеми, автор ніби спостерігає збоку за походом князя Ігоря і одночасно не забуває подати найменшу деталь, персоніфікує природу, щоб читач чи слухач звернув увагу на його пасивність до підказок навколишнього світу. Той, хто сприймає текст, має право на власне ставлення, яке може вилитись у формі осуду чи виправдання через ствердження необхідності у захисті Батьківщини. Проблема творчого методу Середньовіччя в тому, що авторське «я» не визнавалось, як не сприймалась індивідуальна інтерпретація буття. Гальмуючи самовираження особистості, художній метод характеризувався застиглистю форми

і сталістю змісту. Внутрішній світ людини був закритим від очей інших, тому що сама людина жила за законами тієї соціальної групи, до якої належала. Винятком стало «Слово о полку Ігоревім» з його образністю, піднесеним героїчним пафосом, пройнятістю авторським самовираженням, художніми прийомами у зображенні дійсності, глибиною задуму, ідейністю та цілісністю композиції. Грунтовна обізнаність автора в історії, географії, політичній ситуації рідного краю доводить, що він не був простолюдином. Безперечним є й те, що особливості середньовічного методу теж були йому відомі, але він не дотримується традиції, а впевнено застосовує нове, разом з тим закладаючи у твір глибину ідеї, сподіваючись на можливу реакцію. Його інтереси співпадають з інтересами Київської Русі, щодоводить щирий патріотизм та відданість своєму народу. Автор «Слова о полку Ігоревім» полемізує з вимогливістю середньовічного методу і чи не найпершим пориває із застиглістю художньої системи, насичуючи поему різноманітним образним матеріалом на історичному тлі, не цураючись художнього вимислу. Залишаючись анонімом, цей автор оригінальністю методу запам'ятовується багатьом. Про це свідчить незгасаючий інтерес до цієї поеми і досі.

Коржовська Ольга. Особливість творчого методу у «Слові о полку Ігоревім». Літературознавчі студії. Вип. 2. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2008. С. 128–143.

Наталія Стратонова

Християнська перцепція дохристиянських киеворуських богів у літературних пам'ятках Київської Русі

Вивчення дохристиянського минулого давнього населення України є важливим джерелом для філософсько-релігієзнавчих студій, яке дозволяє відтворити ті сторінки стародавньої філософії слов'янських народів, довкола яких уже тривалий час точаться гострі суперечки. В умовах домінування християнських цінностей у релігійному житті сучасних українців нагальною є спроба подолання поширеної нині негативістської тенденції в питанні ставлення до дохристиянського минулого Русі. Врівноважений аналітичний підхід до проблеми дохристиянських вірувань та уявлень давніх українців вимагає, по-можливості,

конструктивного тлумачення феномена давньослов'янського язичництва й розуміння його насамперед як змістовно насиченої специфічними релігійними цінностями культурної традиції, яка помітно вплинула і на функціонування християнства в Україні – Русі. Крім того, варто зауважити, що особливості світоглядних орієнтацій давньоруських книжників, їх погляди на сам процес християнізації, а також неусвідомлене використання ними реліктових вірувань, детально дослідниками не вивчались. Реконструкція дохристиянських уявлень відбувалась переважно на основі Володимирового пантеону початку X ст. Бажання релігієзнавців відійти від наукового традиціоналізму у підходах до вивчення цього періоду в історії та культурі українців давно поставило питання про спеціальне комплексне міждисциплінарне дослідження дохристиянського світогляду слов'ян у літописних пам'ятках. Розробка проблем релігієзнавства «легендарного періоду» існування Києворуської держави, творче переосмислення доробку загального літописознавства, застосування сучасних наукових методів для інтерпретації дохристиянських вірувань у літописних пам'ятках відкриває нові перспективи для подальшого їх дослідження, реконструкції вузлових моментів минулого східних слов'ян і визначає актуальність пропонованого дослідження. Метою нашого дослідження є філософсько-релігієзнавчий аналіз шляхів усвідомлення та осмислення дохристиянських вірувань у літературній спадщині Київської Русі XI–XIII століть на прикладі християнської перцепції язичницьких богів. Означена мета визначила завдання статті: – дослідити теїстичні уявлення давньоруської людності у давньоруських пам'ятках на підставі докладного аналізу змісту найбільш показових персонажів язичницького пантеону богів; – окреслити основні особливості уявлень про духів. Прийняття Київською Руссю християнства як державної релігії визначило напрямок усього подальшого розвитку духовної культури її народу. Проте сьогодні виникла потреба оцінити й те, що принесло язичництво в наш духовний світ і по якому шляху направляло його розвиток. Язичництво буденною свідомістю частіше всього розглядається з обрядово-ритуального боку, його внутрішня сутність і нині залишається для неї маловідомою. Що б не було предметом дослідження

релігієзнавця, шлях до його пізнання лежить через аналіз пам'яток, текстів, що створили люди. Перше, з чим стикається релігієзнавець у своїх джерелах – викарбувана в них людська свідомість. Саме тому явища культури, людської ментальності, розумові настанови людей тієї епохи, їх понятійний апарат, способи їх світосприйняття залишаються важливими при дослідженні літературних пам'яток. Адже без врахування духовної структури людей, які створили ті пам'ятки, дослідник не зможе правильно зрозуміти зміст останніх, а також адекватно їх витлумачити. Релігієзнавець виступає в ролі посередника між своєю культурою та культурою іншого часу. Його запитання до людей минулого диктує сучасність, її інтереси та проблеми. Проблема полягає в тому, щоб розчути відповіді людей минувшини, а не нав'язувати їм свої власні відповіді. Розчути відповіді людей іншої культури означає розпочати з ними справжній діалог. Бо літературні пам'ятки, залишені людьми, є невичерпним джерелом пізнання духовного світу людей іншої епохи. Ми не мали на меті показати протистояння культур дохристиянської та християнської. Те, що називають фольклорною, або народною, культурою, не було байдужим досвідченій частині суспільства, в тому числі й авторам літературних пам'яток. Проте ми не в змозі віднайти в цих текстах дохристиянську культуру в «чистому вигляді», і не лише тому, що її носії були позбавлені можливості закарбувати свої погляди письмово. Причина вкорінена в тому, що такої культури в Середні віки вже практично не існувало. У свідомості будь якої людини епохи містились певні елементи християнського, церковного світогляду, якими б фрагментарними вони не були. З іншого боку, у свідомості навіть найбільш освічених людей, які у своїх творах спирались на Святе Письмо, не міг не міститись, нехай у пригніченому, латентному вигляді, пласт народних вірувань та міфічних образів. Співвідношення цих компонентів у книжника та простолюдина, звичайно, було різним, але багатозаровість та суперечливість свідомості є надбанням кожної людини тієї епохи. Саме тому ми і віднаходимо це змішання, симбіоз у нерозривній єдності на всіх рівнях середньовічного духовного життя. Одним із найвагоміших елементів християнської перцепції язичницьких вірувань є часті згадки в

літературних пам'ятках про представників Володимирового пантеону. Богам Володимира, ідоли яких були поставлені біля 980 року, присвячена велика кількість літератури. Список богів Володимира вважали то видумкою літописця, то більш пізньою вставкою, то зводом своїх і чужих богів, то сумою виписок з різних полемічних творів, а іноді навіть згадували про пантеон з семи богів, хоча в літописі зазначено, як бачимо з цитати, шість імен. Останнім часом важливе значення надається тому, що літописний список Володимирових богів лише «обрамлений» власне слов'янськими божествами (Перун та Мокоша), інші ж, за спостереженнями В. М. Топорова (1989) та інших дослідників, належать до іранських (Хорс) або можуть розглядатись як слов'янські «копії» з іранського: такими є відомі Дажбог та Стрибог. Тут немає нічого дивного – іранський етнокультурний компонент був надзвичайно сильним якщо не в самому Києві, то і на території хазарської культури, що безпосередньо впливала на розвиток Руської землі в Середньому Подніпров'ї, з якої хазари брали данину. Включення в древньоруський пантеон іранських (слов'янсько-іранських) божеств пов'язане з цим впливом і, не в останню чергу, з хазарським спадком: під контролем Русі залишались зайняті Святославом Саркел – Біла Вежа та Тмутаракань – в останній раз князь Володимир, що за свідченням Іларіона, мав хазарський титул, посадив свого сина Мстислава. При цьому утверджений Володимиром пантеон у Києві навряд чи міг являти собою реальне зосередження релігійного культу, зібрання богів з різними диференційованими функціями. Функції божеств цього синкретичного пантеону дублювались та перетинались – Хорс та Дажбог втілювали сонце, Дажбог та Стрибог давали благо. Смаргл, якщо зіставити його з Сенмурвом, взагалі випадав з вищого «божественного» рівня, будучи химерним божеством, собакою з пташиними крилами, вісником богів, але ніяк не персонажем одного рангу з богами пантеону. Показовим є те, що Смаргл замикає список чоловічих «божеств» – далі слідує єдиний жіночий персонаж пантеону, Мокоша, чиє ім'я пов'язане з уявленнями про плодючу вологу, «матір – сиру землю»; таким чином, можна пояснити і місце Смаргла – посередника між небесними богами та богинею землі. Літописний список богів, очевидно, не був конструкцією

древньоруського книжника, а втілював древньоруську язичницьку космологію – літописні списки імен (етнонімів, антропонімів) взагалі відрізнялись особливою точністю передачі традиції та особливою структурою, коли список розпочинався з головного (узагальнюючого персонажа) тощо. Є також припущення, що змальоване літописцем встановлення ідолів в Києві не було звичною справою або простим оновленням святилищ. Офіційних культів, зважаючи на договори з греками, було два: культ Перуна та культ Волоса. Тепер Перун став на чолі цілого пантеону з шести богів, а Волос, вшановування якого було повсюдним, в пантеон не потрапив: «И нача княжити Володимерь въ Киевѣ единѣ. и постави кумирѣ на холму. внѣ двора теремнаго. Перуна древна. а главу его сребрену. а оусѣ златѣ. и Хърса Дажьбаѣ. и Стрибаѣ. и Симарьгла. и Мокошь [и] жраху имѣ наричюще æ б[ог]ы. [и] привожаху снѣ своѣ и дъщери. и жраху бѣсомѣ. [и] wskвернаху землю теребами своими». Нові ідоли були поставлені не віддалено «на холмі», як стояв Перун в часи Ігоря, а безпосередньо поряд із князівським палацовим комплексом, проте не всередині, а «внѣ двора теремнаго». З вищезазначеної літописної фрази виокремлюється ще одне новшество – очевидно, доволі сильно розширилось коло осіб, які брали участь у торжественних жертвоприношеннях, бо городяни не лише приходили самі, а й приводили свої сім'ї («снѣ своѣ и дъщери»), які також брали участь в принесенні жертв та в бенкетах, на яких вживались треби. Все це проходило в дусі демократичної політики Володимира, першого князя, який потрапив до народного епічного циклу. П'ятибожжя київського князівського пантеону пам'яталось довго: у «Повісті минулих літ» під 1071 р. приведена розповідь про язичницького пророка, який з'явився в Києві, очевидно, у зв'язку з неврожайними роками (наприкінці 1060-х рр.), коли можна було спостерігати відхід руського народу від нової християнської віри, що, своєю чергою, гнівно було засуджене в повчанні «Слово о казнях божиих». «В си [же] времена приде волхвъ прелщень бѣсомѣ. пришедъ бо Кыеву. глїще сице. повѣдаѣ людемѣ. æко на патое лѣто. Днѣпру потещи вспать. и земламѣ преступати на ина мѣста». Який же смисл був вкладений у вибір саме цих п'яти богів, а не інших. Для цього розглянемо джерела, що передували хрещенню, а згодом і ті

повчання, які склались у XI–XII ст., літопис згадує язичницьких богів у зв'язку із заключенням державних договорів між Руссю та Візантійською імперією. У 970 р. дев'ять слов'янських племінних союзів здійснили похід на Константинопіль на чолі з князем Олегом. Вигідний для Русі договір був скріплений клятвою: «Црѣ же Левнѣ со Ѡлександромъ. миръ сотвориста со Ѡлгом. имѣсѣа поданѣ. и роте заходвше межы собою. целовавше [сами] крѣтъ. а Ѡлга водивше на роту и моуж еѣ. по Роускомоу закону. клѣшасѣа в ружемъ своѣм. и Пероуном. бѣгомъ своим. и Волосомъ скотемъ бѣгомъ. и оутвердиша миръ». Досить показовим є, на наш погляд, те, що посольство київського князя складаєсь з варягів, а обряд був здійснений за ріським законом, і клялись послі руськими богами. Кінцевий текст договору був утверджений у 911 р. У 944 р. новий договір з Візантією скріплювався так само, але з доповненням про русів-християн, які приносили клятву в церкві святого Іллі. Язичники ж клялись Перуном: «зауотра призва Игорь слы. и приде на холмъ. кде стоѣше Перунъ. [и] покладаша в ружье свое и шить и золото. и ходи Игорь ротѣ и люди его. елико поганыхъ Руси. а хѣѣную Русь водиша ротѣ. в цркѣви стѣго Ильи». Останній договір язичницької Русі, укладений у 971 році, майже повністю повторює формулу 970 року: «аше ли в тѣхъ самѣхъ преже реченыхъ [не] съхранимъ азъ же и со мною и подо мною да имѣемъ клѣтву ѡ Баѣ. въ его же вѣруемъ в Перуна и въ Волоса скотѣѣ Баѣ. и да будемъ колоти аѣко золото. и своимъ в ружемъ да исѣчени будемъ». Як бачимо, головними божествами Київської Русі були Перун та Волос. Перший очолював і пантеон Володимира. Волоса в пантеоні 980 року немає, що потребує особливого роз'яснення. Звернемо увагу на те, що Перун був названий «своім» богом русів, а Волос – «Скотым богом», тобто богом багатства та торгівлі. Ймовірно, цим і пояснюється наявність Волоса в торговельному договорі. У церковних повчаннях XI–XII ст. згадки про Волоса є одиничними. Тут, як правило, пропонується наступна періодизація слов'янського язичництва: першопочатково культ духів добра та зла (берегинь та упирів), згодом культ божеств плодючості – Рода та рожаниць, а апогеєм язичництва вважається Перун. Загалом, коли засуджуються пережитки язичництва, перераховуються божества, що входять в пантеон Володимира, так і ті, що в нього

не включені: «Слово про ідолів»: Перун, Хорс, Мокоша та віли (початок XII ст.). В іншому місці: Перун, Хорс, Мокоша, Переплут, Род та рожаниці. «Слово Христоролюбця»: Перун, Хорс, Мокоша та віли, Смаргл, Род та дожа ниці (в одному варіанті – Волос). «Слово Іоана Златоуста»: Перен, Хурс, Мокоша. В іншому місці: Стрибог, Дажбог, Переплут. Три божества з п'яти, що входили в пантеон Володимира, повторюються у всіх повчаннях. Це Перун, Хорс – сонце та Мокоша – Мати врожаю (часто в супроводі віл-русалок). Згадується від двома своїми іменами і додатковий, шостий персонаж пантеону – пес Смаргл – Переплут. Стрибог та Дажбог, необхідні для комплекту 980 р., згадуються лише в найбільш пізньому «Слові Іоана Златоуста» і, ймовірно, є результатом знайомства з літописним текстом. Незважаючи на різноманітність імен, у цих переліках богів ми бачимо більшу схожість з пантеоном Володимира. Найбільш суттєвою відмінністю є згадування Рода та рожаниць, які відсутні в пантеоні 980 р. Так, у «Слові Іоана Златоуста», де Род не згадується, йому відповідають три божества, що складають у своїй сукупності ту цілісність всесвіту, яка позначена: 1) небом (Стрибог); 2) Сонцем (Дажбог) та 3) земною рослинністю, що найбільш цікавить землеробів (Переплут). Зробимо спробу проаналізувати частоту згадувань кожного вищезазначеного язичницького божества в літературі Київської Русі XI–XIII століть. Одним із небагатьох відомих нам загальнослов'янських богів є Перун (також латвійське *Pērkonis*, литовське *Perkūnas*). У східнослов'янській міфології це бог, що керує небесними явищами (грим та блискавка), а також покровитель князя й дружини (бог війни). Перун був головним богом у пантеоні Володимира під час проведення ним язичницької реформи. Зброя бога – списи-блискавки, ритуальні топірці-сокири та меч. Священним деревом Перуна вважається дуб. Саме слово «перун» російські дослідники В. Іванов та Т. В. Гамкрелідзе виводять з індоєвропейського кореня, що означає «дуб». Вони вважають, що в праслов'янській мові назва дуба була **perǵь*, що відповідало індоєвропейській назві, звідсіля й литовська назва цього бога – *Перкун(ас)*. Вже під впливом християнства виникає уявлення і про день Перуна – четвер. У полабських слов'ян четвер так і називався – перундан, тобто Перунів день. У християнські часи

функції Перуна перейшли на св. Іллю. Літописний текст про пантеон 980 р. чітко говорить про первинне значення Перуна: «...постави кумиры на холму. внѣ двора теремнаго. Перуна древна. а главу его сребрену. а оусъ златъ...». Автор повідомлення вважає за необхідне звернути увагу на матеріал, з якого виготовлений Перун. Дерев'яність ідола Перуна двічі підтверджена і розповідями про бога, який впливав то в Києві, то в Новгороді. Щодо Перуна, ми простежуємо в автора деяку двоякість: іноді він висувається на перше місце, іноді втрачається в загальному списку великих та малих божеств. Таку ж двоякість ми спостерігаємо і в інших джерелах. Князівський літопис Володимира Святого описує дружинну присягу під час заключення договорів: 907 р.: «а Сѡлга водивше на роту и моуж еѣ. по Роускому закону. клашаса в оружьемъ своїм. и Пероуном. бѣгомъ своимъ»; 945 р.: «приде на холмъ. кде стоаеше Перунъ. [и] покладоша в оружье свое и шить и золото. и ходи Игорь ротѣ и люди его. елико поганыхъ Руси». Під час опису язичницької реформи Володимира на першому місці серед найбільш важливих богів поставлений Перун, дерев'яний ідол якого був прикрашений срібною головою з золотими вусами. Під час введення християнства в Києві всі інші кумири були скинуті та порубані або спалені, а ідол Перуна під наглядом ескорта з 12 дружинників був кинутий до Дніпра аж до дніпровських порогів. У Новгороді Добриня силою влади вводить київський культ лише одного Перуна. Увага київських князівських кіл до культу Перуна є безсумнівною. З іншого боку, у повчаннях проти язичництва XI–XII ст. простежуємо доволі спокійне ставлення до Перуна: авторам-церковникам культ Перуна не уявлявся головним серед решти язичницьких хибних дій; Перун (навіть будучи написаним першим у списку) розцінювався нарівні з іншими богами. Вирішити цю суперечність вперше спробував Є. В. Анічков, який показав, що «культ Перуна – дружиннокнязівський культ київських Ігоревичів», прямо пов'язаний з народженням державності та є культом молодим та недавнім. До аргументів Є. В. Анічкова можна додати ще одне суттєве спостереження: у всьому фонді церковних повчань за кілька століть ми не маємо жодного, який би був присвячений критиці Перуна. Навіть автор «Слова о полку Ігоревім», який часто запозичував свої образи з

язичницької старовини, Перуна не згадував. Час виникнення дружинного культу Перуна ми зможемо визначити в результаті подальшого аналізу різноманітних матеріалів, проте судячи зі Збручського ідола IX ст., де бог-воїн зображений не на головній фронтальній грані, а на боковій, культ бога князів та князівських мужів справді є лише ровесником Київської Русі. Іншими словами, культ Перуна, на думку руського книжника XI – початку XII ст., лише щойно висунувся на перше місце в системі багатоманітних язичницьких уявлень та не витіснив, а лише посунув культу, що передували йому і які, своєю чергою, виявились більш живучими та спричиняли більше клопотів церковникам, ніж культ Перуна, який зник дуже швидко. Ті самі князівсько-боярські кола, які нещодавно вводили культ Перуна, швидко змінили його на християнство. Цікаво, що сам акт винищення язичницьких кумирів, в тому числі і Перуна, проходить у повній відповідності з язичницьким ритуалом. Прив'язаного до кінського хвоста Перуна, якого били 12 приставлених до нього мужів, за наказом Володимира привезли на берег Дніпра. Власне саме скидання кумирів у літописі містить сюжет, що викликає фольклорні асоціації. Повалення кумирів за допомогою «wвы wсѣчи. а другиаѣ wгневи предати» описане біблейською мовою (див. «И изрубил Аса истукан ее, и сжег у потока Кедрона»), щоправда, наступна акція представлена відображення певної реальної події: «Перуна же повелѣ привазати. коневи къ хвусту. и влещи с горы по Боричеву на Ручаи. вѣ. Мужа пристави тети жезльемь. се же не аѣко древу чююще. но на поруганье бѣсу... влекому же ѣму по Ручаю къ днѣпру. плакахуся ѣго невѣрнии людье. ѣще бо не блху приаели стѣго крщнѣа». Володимир наказує спустити Перуна вниз Дніпром та не давати ідолу пристати до берега, поки він не дістанеться порогів – покине територію Руської землі. Подібним чином змальовує скидання Перуна, встановленого в Новгороді, Новгородський літопис. Там також розповідається про жителя новгородського передмістя, який відштовхнув Перуна, що приплив до берега, зі словами: «Ты... Перушице, досыти еси пил и ял, а ныне попллови прочь». Дослідники звернули увагу на те, що це дійство нагадує знищення календарних чучел типу Масляної та Костроми: згідно з етнографічними записами, про чучело масляної говорили, що

вона «блинов об'єдналась, обожралась», що відповідає приведеній інвективі новгородця. У такому випадку останні «поховальні» почесті надавались Перуну не як обрубку дерева, а як справжньому фетишу та навіть божеству. І справді, «пускати водою» у фольклорній традиції означало відправити «на той світ». У зв'язці з Перуном часто виступає «скотий бог» Велес/Волос. Під час укладання договорів з греками (907 та 971 роки) руси клялися якраз Перуном та Волосом. Російські філологи В. Іванов (р. н. 1929) та В. Топоров спробували навіть реконструювати «основний міф» давніх слов'ян, що пов'язаний саме з Перуном та Велесом/Волосом. На їхню думку: «До вищого рівня слов'янської міфології відносили два праслов'янські божества, чії імена достовірно реконструюються як *Perunъ (Перун) та *Velešъ (Велес), а також пов'язаний з ними жіночий персонаж, праслов'янське ім'я якого залишається неясним. Ці боги втілюють військову та господарчо-природну функції. Вони пов'язані між собою як учасники міфу грому: бог грому Перун, що живе на небі, на вершині гір, переслідує свого змієподібного ворога, що живе внизу, на землі. Причина чвар – викрадення Велесом скота, людей, а в деяких варіантах – дружини громовержця. Велес, якого переслідують, ховається послідовно під деревом, каменем, обертається на людину, коня, корову. Під час поєдинку з Велесом Перун розщеплює дерево, розколосне камінь, метає стріли. Перемога закінчується дощем, що приносить родючість». Хорс (Хрсь) – у східнослов'янській міфології сонячне божество. Ймовірно іранського походження (для порівняння, перською мовою *khoreš* – сонце). Ім'я Хорса згадується і в інших апокрифічних та повчальних творах Київської Русі. Так, у «Бесіді трьох святих» (XIII ст.) написано: «Два ангела громная есть: еллінський старець Перун і Хорс-жидовин, два еста ангела молніина». Зрозуміло, що і в цьому випадку християнським книжникам запам'ятались лише імена Хорса та Перуна, що обидва є ангелами грому й блискавки, і які згадуються в апокрифі цілком голослівно, без будь-яких вказівок на реалії давньоруського язичництва. Дажьбог (Дажбог, Dazbog) – «бог даруючий» (пор. укр. «дай, Боже!»), один із головних богів у східнослов'янській міфології, бог сонячного світла та живильної сили. У пантеоні Володимира, зазначеному в

«Повісті минулих літ» було два сонячних божества – Хорс та Даждьбог. Стрибог. Ім'я Стрибога потрібно розглядати як одне з імен-епітетів верховного небесного божества. Верховний, небесний характер Стрибога підкреслений тим, що в «Слові о полку Ігоревім» вітри були названі «онуками Стрибога». Відповідно, Стрибог на два міфологічних покоління старший за прості стихії, він – дід вітрів, тобто повелитель повелителя вітрів. Смаргл – бог із пантеону Володимира, можливо також іранського походження. Етнограф М. Гальковський першим порівняв Смаргла з іранським крилатим собакою, священним псом Агурамазди Сенмурвом, який був покровителем насіння та паростків. Розвиваючи цю ідею, В. Топоров пише, що «йдеться про перського *siṭurg*, який означає казкового птаха, подібного до грифа, який вшановувався як божество..., або ж про гібридний теріоморфний образ напівсобаки-напівптаха (з тим же ім'ям), який засвідчується не лише в іранській словесній творчості, але і в образотворчому мистецтві, наприклад у символіці (при династії Сеферидів він став державною емблемою Ірану). Цей дуже цікавий міфопоетичний образ, досить популярний і водночас такий, що претендує на особливу інтимність, тобто не мав ніякої опори ні в київському пантеоні, що не знав теріоморфних та гібридних за своєю природою божеств, ні у фольклорних та демонологічних образах, які були відомі східним слов'янам». Наявність у Володимировому пантеоні аж двох богів іранського походження, Хорса й Смаргла, той самий В. Топоров пояснює «заграванням» Володимира з воїнами-хорезмійцями, що були в київському гарнізоні. Саме Хорс і Смаргл (Симург) користувалися популярністю в середньоазіатських іранських народів. Зрозуміло, що будучи введеними до київського пантеону, ці боги так і не були засвоєні слов'янською релігійною традицією. Мокош (Макошь, Мокощ, Мокуша) – жіноче божество, що може мати фінські корені. Її ім'я пов'язують із корнем слів «мокрый», «мокнуть» або із праслов'янським **mokos*, тобто прядіння, і тоді вона виступає як опікунка ткацтва та прядіння. Як зазначають В. Іванов та В. Топоров, Мокош типологічно близька до грецьких мойр, що тчуть нитку долі. На їхню ж думку, Мокош поряд з Перуном та Велесом належить до найбільш архаїчного шару балто-слов'янської та індоєвропейської міфології. У християнські

часи була ототожнена з Параскевою-П'ятницею. Згадуються дохристиянські божества і в апокрифічних джерелах. Так, наприклад, у «Ходінні Богородиці по муках» читаємо: «...И рече архистратигъ: «Сии суть, иже не вѣроваша во отца и сына и святого духа, но забыша бога и вѣроваша юже ны бѣ твар богъ на работу сотворилъ, того они все боги прозваша: сонце и мѣсяць, землю и воду, и звѣри и гади, то святѣи человекѣи, камени ту устроая, Трояна, Хърса, Велеса, Перуна, но быша обратиша бѣсомъ злымъ и вѣроваша, и доселѣ мракомъ злымъ содержащими суть, того ради здѣ тако мучаться...». Як бачимо, тут божества згадуються у негативному змісті, а вірування в них прирівнюються до одного зі страшних гріхів. Зазвичай, апокрифічні джерела використовують імена божеств для критики язичницької релігії. Цитований уривок пропонує нам імена Трояна, Хорса, Велеса та Перуна та кам'яні ідоли, які ставили на їх честь. Тут, як і в більшості апокрифічних джерел, дохристиянські боги порівнюються з мороком, у якому перебувала людина, будучи язичником. Згадуються в літописних пам'ятках і міфічні істоти. Так, наприклад, з руської вставки у переклад «Беседи Григорія Богослова об испытании града» за списком XI ст. відомий архаїчний сюжет про річкове божество-ящура. Це повчання проти язичництва за своїм змістом схоже зі «Словом о ведре и казнях божиих», включеному в літопис 1068 р. Вставка в текст грецької «Бесіди» починається так, де йдеться про рибальство та магичні обряди, пов'язані з ним: «...Ов пожре неводу своему, имѣшу мѣного.» ; «Ов требу створи на студеньци дѣжда исы от него, забыв, яко бог с небесе дѣждь даеть. Ов не сущим богом жьрет и бога створьшаго небо и землю раздражаеть. Ов реку богыню нарипаеть и зверь, живушь в ней, яко бога нарицаая, бтребу творить». У цьому доповненні до «Бесіди Григорія Богослова» книжник XI ст. стисло змалював обряди, пов'язані з шануванням підводних язичницьких сил, а саме річкового божества-ящура (коркодѣла), на території Новгороду. Культ ящура ще у VI–VII ст. був засвідчений археологічними пам'ятками київського Подніпров'я. Що стосується новгородської землі, то там даний культ отримав популярність значно пізніше – у X–XIII ст. Так, у реальному житті язичництво було відчутне ще у XIII ст. «В лето 6735 (1227). Того же лета

ижгоша вълхвы четыре – творяхуть е потворы деюще. А бог весть! И съжгоша их на Ярославли дворе». Через рік новгородці поставили князю Ярославу Всеволодовичу умову, необхідну для його перебування в Новгороді: «Поеди к вам. Забожницею отложи, судье по волости не слати...». Б. А. Рибаків припускає, що «Забожницею» – це податок на села, де здійснюються старовинні язичницькі обряди та святкування. Відповідно, умова відкласти податки на здійснення старовинних обрядів є підтвердженням їх реального існування на території Новгорода. Охоронного значення в Київській Русі набув і образ грифона, або дива. Він часто згадується в «Слові о полку Ігоревім». Перший раз при наближенні Ігоря до степу, а другий – у момент розвалу руських військ. Отже, пантеон богів, запропонований князем Володимиром у 980 році, згадується практично у всіх пам'ятках літописної літератури Київської Русі XI–XIII ст. Дохристиянські світоглядні уявлення про історичні особистості або події – «неписана історія» – часом використовуються в літописах без будь-яких пояснень або додаткових зауважень, або слугують приводом для моральних повчань, що показують суттєву різницю між світоглядом дохристиянським та книжника, обов'язком якого є за допомогою історичного оповідання впроваджувати ідеологію християнства у його характерній для того періоду формі. У творах ми простежуємо, як релігійна мотивація спочатку з'являється поряд із реальною (сказання про загибель обрив, розповіді про «божу волю», що спонукала полян передбачити підкорення хазар, а чудесників – передбачити смерть Олега від коня), причому далі ясніше звучить мотив повної залежності долі людини від «божественної волі». Щоправда, не варто перебільшувати цілісності ідеалістичного світогляду літописця. Реальний хід подій, сама історична дійсність спонукає оповідача відходити від релігійної історіософії, і тоді він знову стає ближче до «неписаної історії». До XIII ст. включно літописці не могли відірватись від віри в чаклунство, у багатьох богів, якими була пронизана дохристиянська релігія слов'ян. Потрібно зауважити, що подібні згадки, ідеалістичні основи дохристиянської міфології не суперечили християнській філософії літописців, а, навпаки, доповнювали її новим змістом.

Стратонова Наталія. Християнська перцепція дохристиянських киеворуських богів у літературних пам'ятках Київської Русі. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філософія. 2015. Вип. 17. С. 117–123.

Література

- Брайчевський М. Ю. Автор «Слова о полку Ігоревім» та культура Київської Русі / Упорядник Ю. В. Павленко. Київ : Фенікс, 2005. 552 с.

- Коржовська Ольга. Особливість творчого методу у «Слові о полку Ігоревім». *Літературознавчі студії*. Вип. 2. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2008. С. 128–143.

- Моця О. П. «Слово о полку Ігоревім» і світогляд русів XII ст. / О. П. Моця, С. В. Кулаков // *Magisterium*. Вип. 11. Археологічні студії / редкол.: Залізник Л. Л. (голова) та ін. ; Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ : КМ Академія, 2003. С. 68–71.

- Сліпушко Оксана Книжно-фольклорний світогляд «Слова о полку Ігоревім». *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. Вип. 37. Ч. II. Київ : ВПЦ «Київський національний університет», 2012. С. 16–30.

- Стратонова Наталія. Християнська перцепція дохристиянських киеворуських богів у літературних пам'ятках Київської Русі. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філософія. 2015. Вип. 17. С. 117–123.

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

Практичне заняття 3.

Козацькі літописи

Мета: ознайомити здобувачів освіти з українською історико-мемуарною прозою XVI–XVII століть, розглянути особливості сюжету, композиції, жанру, образної системи

козацьких літописів, формувати вміння оперувати літературознавчою термінологією при інтерпретації текстів.

План

1. Вплив історичних подій в Україні протягом XVI – XVII століть. Історико-мемуарна проза.

2. Літопис Самовидця: питання авторства, сюжет і композиція, проблематика, жанрово-стильові особливості.

3. Літопис Григорія Грабянки: історія написання, відомості про автора, сюжетні лінії, особливості композиції.

4. Літопис Самійла Величка: відомості про автора, часові рамки сюжету, жанрово-стильові особливості.

Завдання

1. Випишіть з літописів Самовидця, Григорія Грабянки та Самійла Величка характеристики Богдана Хмельницького. Порівняйте бачення різними авторами постаті гетьмана.

2. Як пояснюють причини початку війни українців проти поляків 1648 – 1654 років автори козацьких літописів? Наведіть приклади з творів.

3. У чому полягає відмінність між літописами Київської Русі та козацькими літописами?

4. Заповніть таблицю.

	Часові рамки сюжету	Композиція	Стильові особливості	Відомості про автора
Літопис Самовидця				
Літопис Григорія Грабянки				
Літопис				

Самійла Величка				
--------------------	--	--	--	--

Матеріали до заняття

Ю.М. Нікольченко, Т.М. Нікольченко Джерелознавчий аспект дослідження літопису Самійла Величка.

Літопис Самійла Величка – визначна пам'ятка української барокової культури кінця XVII–початку XVIII ст. – відома літературознавцям, історикам, культурологам та широкому загалу поціновувачів уже з 1864 р. коли було завершено його друк за рішенням Київської археографічної комісії для розгляду давніх актів. Його досліджували видатні вітчизняні та зарубіжні вчені: М. Костомаров, М. Максимович, М. Погодін, Г. Карпов, М. Грушевський, Д. Багалій, Д. Яворницький, С. Соловйов, Д. Чижевський, О. Левицький, В. Іконніков, І. Франко, Д. Дорошенко, М. Петровський, М. Возняк, Я. Дзира, Д. Лихачов, Ю. Луценко, Д. Наливайко, М. Марченко, В. Шевчук, В. Соболев та інші. Відомо, що наприкінці 40-х років XIX ст. як член археографічної комісії з рукописом Літопису був ознайомлений Т. Шевченко. Він писав О. Бодянському: «Спасибі тобі за літописи, я їх вже напам'ять читаю, оживає мала душа моя, читаючи їх. Спасибі тобі». [...]

Оригінал рукопису (зберігається у Санкт-Петербурзі в Російській національній бібліотеці) був придбаний М. Погодіним в 1840 р. у відомого російського колекціонера І. Лаптева. Бажання надрукувати Літопис виявили М. Максимович і О. Бодянський, але зібрати кошти для цього не змогли, і М. Погодін передав права на його видання Київській археографічній комісії, яке було здійснено протягом 1848–1864 рр. В 1991 р. Літопис з вступною статтю, відповідними коментарями, географічним та іменним покажчиками, ілюстративним матеріалом, виконаними В. Шевчуком, вперше побачив світ українською мовою. Повний оригінальний текст Літопису зберігся із значними пошкодженнями: найбільше постраждав перший том, що обіймає події 1595-1659 рр.; є непоправні втрати у другому і третьому

томах, які охоплюють період з 1660 по 1700 рр. У процесі підготовки твору до видання прогалини були заповнені матеріалом з іншого твору С. Величка – «Космографії». Збереглася пізніша копія пам'ятки, яка, ймовірно, була зроблена за сприянням Г. Полетики. На думку М. Возняка, «літопис Величка правдоподібно не закінчився 1700 р., бо на заголовку поставлений 1720 р., в багатьох місцях другого тому автор згадує події з часу між 1700–1720 рр. і, нарешті, в автобіографічній замітці у другому томі просто обіцяє, що оповістить про події, які передували його усуненню з посади військового канцеляриста». Літописець також збирався розповісти і про події, що призвели до його ув'язнення. Більшість вчених вважає, що сталося це наприкінці 1708 р., коли був страчений Кочубей. Але М. Марченко вважав цю причину непереконливою: на його думку, С. Величко потрапив у немилість через І. Мазепу, за гетьманування якого був писарем. Однак до діяльності І. Мазепи С. Величко не мав безпосереднього відношення, у цьому випадку з літописцем розправилися б значно жорстокіше. Відомо, що над твором літописець працював у с. Жуки на Полтавщині, проте важко визначити час його написання. В. Шевчук припускає: дата 1720 р., яка стоїть на титулі, вочевидь визначала початок роботи, а її завершення припадає на період між 1725 р. (у другому томі згадується рік смерті Петра I) і 1728 р. (остання згадка про С. Величка). Перший том Літопису має заголовок – «Оповідання по козацьку війну з поляками, яку вів гетьман запорозьких військ Зіновій Богдан Хмельницький у вісьмох літах»; другий і третій – «Літописні оповідання про українські і почасти інші події, зібрані тут і описані».

Твір написаний складною канцелярською, не розмовною мовою, яку сам автор називає козацько-руською, а П. Житецький визначив її як «строкату, причавлену при тому канцелярською рутинною, з роздутим уявленням про козацьке наріччя». Джерела Літопису Самійла Величка – проблема важлива і суперечлива. Метод їхнього використання сам автор означив доволі просто: «що в одному джерелі не знайшов – доповнив з іншого», а далі: «Бо нині через сімдесят років після війни Хмельницького, важко домагатися досконалого знання і правди про ті військові події, тогочасні українські спустошення й сьогобічні шкоди. І це тому,

що мало є, як я вже казав, козацьких літописів, та й ті письменники, що я їх згадував, не викладають, мабуть, правдиво подій, а з ними і я сам; недаремно ж бо кажуть: кожна людина – лож! Ти ж, ласкавий читальнику й правдолюбцю, все те мені вибач і покрий своєю благодистинею». Оригінальне звернення до майбутнього читача з боку самого С. Величка, помножене на багаторічний прискіпливий аналіз використаних у Літописі джерел і стало в майбутньому предметом звинувачень на його адресу не тільки у запозиченнях, а й у відвертому плагіаті з творів українських і зарубіжних авторів та фальсифікації документів (Г. Карпов, В. Іконников, М. Петровський, Д. Багалій, М. Марченко та інші). Саме Д. Багалію належать слова, що «питання про джерела для Величчиного літопису – це головне питання щодо цього літопису». Історик загалом вважав, що автор Літопису не любив і не хотів складати своє історичне оповідання лише на основі переказів і тому вносив до тексту цілі документи, які йому траплялися. Деякі з них подано без перекладу мовою оригіналу – польською і латиною. В окремих випадках до рукопису вміщено офіційні друковані копії оригінальних документів і навіть самі оригінали. Разом з тим Д. Багалій зауважує: «Величко – це історик, але історик свого часу». Правда, В. Іконников, на відміну від багатьох скептиків, з певним розумінням висловився на адресу С. Величка, назвавши його літописцем-компілятором і автором своєрідної наукової праці. «Величко, власне, писав систематичну історію України і при тому не так завдяки власним спостереженням, і спогадам, як за письмовими матеріалами». У свою чергу М. Грушевський пише про Літопис так: «Надто часто козацькі літописи виявилися не самостійними, основаними на польських літературних джерелах, суб'єктивними, підчас фантастичними. Із з'ясуванням всього цього інтерес до пам'яток все більше спадав. У зв'язку з накопиченням документального матеріалу і мемуарної літератури, вони відходили на другорядні місця серед джерел для вивчення подій XVII ст., і зараз серед історичного апарату при описанні того часу фігурують швидше «за старою пам'яттю», ніж за сучасною оцінкою». З метою встановлення істини, на думку автора статті, слід розглядати текст «Літопису» з позиції визначення поняття «компіляція» у порівнянні із значенням

термінів «запозичення» та «плагіат», а його джерела розділити на дві категорії: документальність та автентичність. У першому випадку Самійло Величко виказує особисту порядність по відношенню до «колег по перу», конкретно називаючи авторів та їхні твори, які він безпосередньо використав у процесі роботи над Літописом. На підтвердження цієї тези звернемося до першого тому У «Передмові до читальника» його автор пише: «Тільки заглибившись у козацькі літописання, спізнав я про деякі причини того занепаду (про це оповім далі, у розілі другому). Багато дечого я взнав про той занепад і від віршованої книги Самуїла Твардовського, яка має назву «Війна домова», – вона була надрукована в Каліші 1681 року. Скористався я книгою німецького історика Самуїла Пуфендорфія (її переклали з латини на російську мову й видрукували в стольному місті СанктПетербурзі 1718 року), а також діаріушем (щоденником – Ю.Н.), секретаря Хмельницького (про Зорку я розповів докладніше в девятому розділі першої частини). Я брав те, що повідане в книзі Твардовського стислим, мережаним і заплутаним віршем (про це й сам автор свідчить в останній своїй книзі), й оминаючи панегіричний та поетичний непотріб, що належить знати тільки підліткам, виводив (тримаючись як сліпий плоту) лише військові дії. Я змінював у деяких місцях зміст Твардовського (через віршову трудність), але дуже не набагато. Правдивого ж викладу історії та військових подій я не порушував, а коли чого не було в Твардовського, те докладав із Зорки та інших козацьких літописів. А чого не було в Зорки, те додавав із Твардовського. Пуфендорфій же, як далекий від Малої Росії історик, описав ту війну Хмельницького дуже коротко. Треба ще додати, що Твардовський хоч і описав у одній книзі дванадцятилітню домову (громадянську – Ю.Н.) польську війну, однак відвів у ній боротьбі Хмельницького з поляками тільки вісім років».

Серед трьох згаданих С. Величком письменників, першим стоїть С. Твардовський (1600–1660), автор віршованої історичної поеми «Wojna domowa» польського поета, учасника війни з українськими козацько-селянськими військами під проводом Б. Хмельницького, другим – автор «Вступу до європейської історії», німецький історик С. Пуфендорф (1632–1694), третім – С. Зорка зі

своїм діаріушем. Останнє джерело належить перу безпосередньому (за С. Величком) учаснику визвольної війни українського народу 1648–1658 рр., старшому канцеляристу, секретарю Б. Хмельницького. Сам С. Величко пояснює, що оригіналу щоденника С. Зорки він не бачив, а використав його копію, що отримав від Сильвестра Биховця, військового канцеляриста. Відсутність оригіналу стала приводом окремим дослідникам Літопису звинуватити С. Величка у фальсифікації. Досить згадати М. Петровського, який доводив, що літописець не користувався не тільки ніяким щоденником, а багатьма іншими документами. Парадокс полягає у тому, що ім'я Самійла Зорки невідоме сучасникам і дослідникам Козаччини. Його немає у особистих документах Б. Хмельницького, і це дивно з огляду на те, що він, нібито, був секретарем гетьмана. Не зустрічається воно і в джерелах, якими були «козацькі літописи» Самовидця і Г. Грабянки. Про нього нічого не знають М. Костомаров, М. Максимович, М. Маркевич, М. Грушевський, Д. Яворницький та інші авторитети української історії. У фундаментальній двотомній академічній праці «Історія українського козацтва» (2006–2007) С. Зорка згадується у другому томі лише в контексті Літопису С. Величка. Спробуємо реконструювати події, пов'язані з діаріушем за допомогою самого С. Величка: «Отой Зорка протягом усієї козацько-польської війни лишався за писаря й секретаря у Хмельницького, про всі розмови й учинки достеменно знав і про це просто й досконало описав у своєму діаріуші. Цей діаріуш зберігався в мого товариша Сильвестра Биховця, військового канцеляриста. Його батько Іван Биховець був за канцеляриста при тогочасних чигиринських гетьманах і там переписав собі той діаріуш діянь Хмельницького. Звідтіля і я (взявши діаріуш у згаданого його сина, мого товариша) вибрав і понотував найпотрібніше й найважливіше з військових справунків Хмельницького і виклав та зобразив це власною працею у цій своїй книзі». Звучить не досить переконливо, але перевірити відповідність копії щоденника з оригіналом С. Зорки практично неможливо. Всупереч скептикам, В. Шевчук уважає, що автор Літопису був обізнаний з діаріушем С. Зорки під час свого перебування на військовій службі у канцелярії років за 12–15 до початку роботи над твором, а тексти окремих документів у

т.ч. Б. Хмельницького, він просто відновлює, покладаючись на його стиль. «Тому годі вважати ці листи фальсифікатами в повному розумінні цього слова, їх можна назвати літературними стилізаціями (курсив В. Шевчука) адже факти літописець виклав правдиві. Тоді це не було моральним переступом, бо чинилося в традиції античної історіографії, яка слугувала С. Величкові як найавторитетніше керівництво». Стосовно документальності і автентичності, необхідно визнати: ретельність роботи з документальними джерелами не була притаманна літописцю. Про це свідчить безсистемність і деяка хаотичність у їхньому доборі. С. Величко без глибокого аналізу, систематизації і класифікації, опрацювання і коментарів наводить повні тексти величезної кількості урядових актів, універсалів листів, грамот, реєстрів, топографічних описів, епістолярних пам'яток приватного характеру. Він не використовує вже діючі на той час у Генеральних Військових канцеляріях Гетьманщини і Запорозької Січі правила та норми діловодства і документування, які вимагали дотримання чинного порядку роботи з документами. Такий стан речей також давав підстави вважати деякі джерела Літопису фальсифікатом. У цьому контексті можна дискутувати з М. Марченком (і не тільки з ним), який зауважив, що «Величко не бере на віру звісток про ті чи інші факти, що ставали відомими йому, а співставляє і перевіряє. Це ще не було критичним ставленням істориків до джерела в науковому розумінні, але вже характеризувало великий поступ в розвитку історичної науки».

Джерелами для літописця слугували і літературні твори різних авторів, зокрема панегірики, вірші, епітафії, щоденники історіографів, описи битв, усні перекази, легенди, особисті враження. Окремі, уведені до Літопису тексти, можна розглядати як літературну антологію барокових традицій. С. Величко надзвичайно чутливий і уважний і до наративних джерел: активно використовує українські народні перекази, легенди, думи, пісні, особливо ті, які мають пряме відношення до козацтва. Кількість використаних джерел у другому і третьому томах Літопису є значно більшою і більш різноманітною. Тут переважають документи, відмінні за своїми видами. За кількістю їх значно більше: відповідно 87 проти 19 – у першому. Окрім документальних джерел, С. Величко використовує «Синопис»,

твори православних церковних діячів і письменників XVII ст. Іоанікія Галятовського, Дмитра Ростовського, Лазаря Барановича, Симеона Полоцького, поему польського поета Олександра Бучинського-Яскольда про Чигиринську війну, поему італійського поета XVI ст. Торквато Тассо у польському перекладі П. Кохановського (1566–1620), дослідження польського астронома Ормінського. Він обізнаний з рішеннями сейму Речі Посполитої, матеріалами з польських газет та інших джерел. Твір С. Величка можна вважати своєрідною збіркою літературних творів різних авторів. У другому томі знаходимо досить розлогий уривок зі «Скарбниці» вищезгаданого І. Галятовського – про суперечку автора з єзуїтом Пекарським. З цього твору літописець запозичив і звістку про чудо в Єлецькому монастирі, коли йшла війна українців з турками, які здобували тоді Львів і Броди. Д. Багалій звернув увагу на те, що Величко не просто подав цю звістку, а додав до неї власне судження: Галичину та Волинь треба називати Малою Росією. У той же час, автор Літопису без особливих вагань, з метою підтвердити свою думку чи висновки, міг сам конструювати документ. Прикладом може бути «Білоцерківський універсал» 1648 р., за допомогою якого Б. Хмельницький закликав посполите населення вступати до козацького війська. На думку фахівців, цей документ був сфальшований самим літописцем або, у кращому випадку, кимось із його попередників, але потрапив до Літопису без відповідної перевірки. Разом з тим, Д. Багалій, відзначаючи, що С. Величко хотів дати правдиву козацьку історію у своєму творі, і коли сам помилявся, то це залежало від помилок у тих джерелах, котрими він користувався. Дослідник писав: «Він удається до ласкавого читача, нехай той помилки ці повиправляє. Це нагадає нам автора давнього руського літопису, – той теж звертався із таким проханням до свого читача». Іншого плану єдність у напрямі «літописець-читач» відзначає О. Мишанич: «Немов повторюючи староруських авторів, Величко наголошує на тому, яке велике значення має «чтеніє книжне» і, зокрема, знання рідної історії, що порівнюється з ліками від усякої туги і скорботи». Значна кількість документів, залучених до Літопису, на думку академіка Д. Лихачова, не мають аналогів ні у візантійській історичній, ні у суто повістевій літературі, що йде від літописання

старокиївського. Це пряме підтвердження думки М. Максимовича і М. Драгоманова, що літописи козацької доби XVII–XVIII ст. взаємопов'язані з аналогічним типом історико-літературних пам'яток періоду Київської Русі. М. Драгоманов у 1870 р. в рецензії на книгу І. Прижова «Малороссия (Южная Русь) в истории ее литературы с XI по XVIII век» підкреслив, що літописи Київського періоду є прямими родоначальниками «тих хронік-мемуарів, які велись у козацькі часи». Правда, пізніше М. Зеров мінімізував подібність давньоруських й українських літописів XVII–XVIII ст., але стверджував Величкове авторство щодо терміну «козацькі літописи». Слід прислухатися і до думки дослідниці Літопису В. Соболю, яка вперше серед обширної історіографії проблеми чітко визначила сутність твору С. Величка за його авторською дефініцією: «Якщо й справді термін «козацькі літописи» започаткований Самійлом Величком, то чи не залишив нам сам літописець підказку: його твір – таки літопис, але не у звичному розумінні, і не лише з огляду на те, що авторами їх були люди, близькі до козацтва, а й – що особливо важливо – з урахуванням найвищого злету і найпотаємніших глибин, яких сягала не лише козацька слава, але й думка, винахідливість». Необхідно зазначити, що велика кількість документів, які знаходяться на сторінках Літопису, зокрема і таких, що не мають певного тематичного навантаження, наближають твір С. Величка до поняття «історичний збірник», які уклалися в Україні, переважно на Лівобережжі, у XVIII ст. Впадає у око і той факт, що весь наративний текст Літопису написаний одним почерком з ідентичним оформленням, датованим за філігранями – 1719 р., а документні вставки написані іншим почерком і датовані 90-ми роками XVII ст. Вочевидь, що професійний і досвідчений канцелярист, авторитетний серед колег, С. Величко, переважно більшість різних за видами документів отримав з доступного йому архіву Генеральної військової канцелярії у Гетьманщині, про що він неоднаразово прямо або побічно пише.

Дослідник Літопису Я. Дзира вважає, що його автор по праву належав до стану військових канцеляристів Гетьманщини, який був основним джерелом державних кадрів і до нього «нелегко було потрапити, належало мати достатні докази чесної поведінки і доброї моралі і про здобуту науку в Київському

колегіумі: достатнє знання граматики, синтаксису, риторики і хоча б першої основи знань філософії, особливо логіки». Канцеляристська діяльність С. Величка, без сумніву, сприяла тому, що у рукопис вміщено й офіційні друквані копії оригінальних документів і навіть власне оригінали. Таким є лист польського короля Михайла Вишневецького до гетьмана Михайла Ханенка, скріплений державною печаткою та королівським автографом «Mihał krol». З цього, випливає, що вірогідність джерел, історична правдоподібність змальованих у Літописі подій, явищ і постатей суттєво вплинула на визначення його першості серед шедеврів української історичної літератури XVII–XVIII ст. Творчим поведженням з джерелами, нетрадиційним підходом до перекладу як процесу, Величкове переосмислення спадщини своїх попередників, як вітчизняних, так і зарубіжних, органічно вписується в систему загальноєвропейських барокових істориколітературних здобутків, коли творча компіляція і переклад надавали творові широти, цільності, звучності. Більшість дослідників погоджується з тим, що своєрідність Літопису С. Величка зумовлена передусім тим, що автор був літописцем-ученим. «З Величка був дуже вчений письменник супроти, хоча б, Самовидця: він тямив мову латинську, польську, німецьку. Але літопис його має надто компілятивний характер, як це ми бачили, перелічуючи акти, грамоти й листи, що їх Величко позаносив до свого літопису. Їх така сила, що читачеві часом важко стежити за авторовим оповіданням», – зазначив Д. Багалій. С. Величко був вихованцем Києво-Могилянської академії. Отож, пишучи свій твір, він намагався дотримуватися основних засад, викладених у академічних, зразкових для його часу «Поетиці» та «Риториці» Ф. Прокоповича, який стверджував, що справжній історик мусить уникати трьох небезпек: незнання, захоплення (або пристрасті) та легковажності; творити, не розраховуючи на подяку сучасників, а писати для майбутніх поколінь, розраховуючи на їхнє довір'я до результатів його праці. Насамкінець зазначимо, що Літопис С. Величка був першим серед історико-літературних творів, у якому історія України вже розглядалася в контексті розвитку європейської цивілізації XVII ст. коли, за його переконанням, визвольна війна українського народу під проводом

Б. Хмельницького викликала ланцюгову реакцію з європейських війн: вони «...запалили й затьмили були димом чи не всю християнську Європу (з не меншою втіхою для бусурман) і це тяглося, як свідчить Твардовський, від 1648-го аж до 1659 року».

Дозволимо собі ствердити, що власне таке визначення історичного процесу стало можливим завдяки залученню С. Величком великої кількості документальних джерел і наративного матеріалу, його обробці та авторській інтерпретації, з відповідним суб'єктивізмом в оцінці не тільки цілого ряду подій, а й їхніх учасників. «Однак для Величка вивчення історії – це перш за все пошуки істини, яку він намагається віднайти в суперечливих і часто тенденційних свідченнях текстів іноземного походження або вітчизняних авторів.

Нікольченко Ю. М., Нікольченко Т. М. Джерелознавчий аспект дослідження літопису Самійла Величка. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія. Вип. 4. 2012. С. 59 – 66.

В. М. Піщанська **Художньо-естетичні й історико-культурні аспекти** **козацького літописання**

...Українські літописи XVII–XVIII ст. являють собою неоціненне джерело історії України, зокрема стосовно осягнення феномену духовної культури українського козацтва та ключем до розуміння основних ознак українського Бароко. І хоча барокове мистецтво асоціюється переважно з певними пластичними видами, здебільшого архітектурою, малярством та скульптурою, воно набуло значного розвитку в літературній творчості. Більшість козацьких літописів – не лише історіографічні твори, присвячені подіям XVI–XVIII ст., а й виняткові зразки української культури епохи Бароко. Для козацьких літописів характерними є етнокультурні засади літературного мистецтва, відповідні Бароко та бароковій естетиці українського козацтва. Поєднання літературного, літописного й історичного жанрів, використання різних мистецьких стилів у викладі тексту літописцями є унікальними. Козацькі літописи переважно

являють собою єдиний духовно-естетичний комплекс, наповнений бароковою патетикою та риторичним пафосом, з широким спектром художніх засобів, характерним для мистецтва українського Бароко. ...

...Українська барокова література зацікавлювала дослідників ще з XIX ст., хоча й сприймалася ними з деяким негативним відтінком та подекуди іронією. Специфічні стилістичні особливості давньої літератури (такою вважають українську літературу другої половини XVII–XVIII ст.) вважалися застарілими та нецікавими. Першим, хто започаткував вивчення українського Бароко, «розсипавши в дрібніших і більших своїх розвідках безліч високоцінних поміток», був український письменник Іван Франко. XX ст. характерне численними публікаціями літературних пам'яток кінця XVII–XVIII ст., що зумовило посилений інтерес до барокової поетики та вивчення українського літературного Бароко, зокрема в працях П. Куліша, О. Огоновського, І. Вагилевича, В. Перетца, Я. Гординського, С. Маслова, М. Петрова, К. Студинського та ін. Слід зазначити, що для вчених першої половини XX ст. головним було опрацювання самого літературного твору з переважним застосуванням філологічної методології, а не дослідження його зв'язків із зовнішніми обставинами й естетичного сприйняття літературних явищ. Одним з перших, хто приділив значну увагу вивченню давньої української літератури, зокрема барокової, був Д. Чижевський, котрий розглядав Бароко як історико-стилістичне явище. Для дослідників Бароко його праці мають неоціненне значення. На жаль, у своїх студіях учений надавав перевагу вивченню старої церковнослов'янської літератури та кириличного письменства. Науковець практично уникає літератури, написаної козаками та про них, і тому заперечує навіть саму назву Бароко як «козацького». У радянському літературознавстві, де головною була ідейна суть мистецтва, естетичні й етнонаціональні цінності літературних творів фактично не розглядалися. І лише наприкінці XX ст. вийшли друком дослідження української культури епохи Бароко В. Кречотня, В. Колосової, В. Литвинова, П. Махновця, О. Мишанича, В. Маслюка, М. Сулими, В. Яременка та ін. Початок XXI ст. позначився виходом друком фундаментальних праць, присвячених дослідженню українського Бароко, зокрема

літературного, серед яких: третій том «Історії української культури» – історія національнокультурного процесу в другій половині XVII–XVIII ст., колективна монографія «Українське бароко», «Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть» та інші, як авторські наукові монографії та колективні праці, так і окремі розділи тематичних видань та окремих наукових статей і публікацій.

... Одним із козацьких літописів, цінним не лише як рідкісне джерело історії України, а і як оригінальний літературний твір з яскравим стилістичним бароковим забарвленням, що містить «діаріушний матеріал», є Літопис Самовидця. Авторство унікальної пам'ятки української мови та літератури документально не підтвержене, але текст засвідчує, що літописець належав до козацької старшини й обіймав високі посади в козацьких інституціях. Імовірним автором означеного козацького літопису дослідники (В. Модзалевський, Д. Багалій, М. Грушевський, Д. Дорошенко, І. Крип'якевич, пізніше В. Романовський, М. Петровський та ін.) вважають Романа Ониськовича Ракушу-Романовського, козацького військового, політичного і церковного діяча другої половини XVII ст. Деякі науковці (М. Андрусяк, М. Возняк та ін.) називали інших претендентів на авторство видатного козацького літопису. Автор не залишив як відомостей про себе, так і не вказав посилань на джерела, до яких звертався. У Літописі Самовидця докладно відтворено визначні події становлення й розвитку української козацької державності 1648–1702 рр.; висвітлено державну, військову та дипломатичну діяльність українських гетьманів від Б. Хмельницького до І. Мазепи; описано головні козацькі битви. Водночас необхідно зазначити, що унікальне джерело історії українського козацтва – Літопис Самовидця – являє собою не лише суто історіографічний твір, присвячений подіям XVII–XVIII ст., а й є винятковим зразком української літературної мови епохи Бароко. Але, що найважливіше, він виступає неоціненним ключем до вивчення духовної культури українського козацтва.

Оригінал літопису не зберігся, а існує лише кілька списків Г. Іскриського та Якова Козельського, зроблених у XVIII ст. У більшості оповідань, з яких складається цей козацький літопис, міститься не лише фактичні описи портретів історичних осіб та

подій того часу, а й їхні образні характеристики з неприхованою авторською позицією. Характерними для Літопису Самовидця є досконала обізнаність автора з українськими народними традиціями, звичаями й усною народною творчістю, знання українського фольклору, завдяки чому у своєму писанні автор наводить численні народні оповідання, перекази, приказки і примовки, що надає твору, написаному на основі кращих зразків літературної мови XVII ст., виразного етнонаціонального забарвлення. Важливими в літописі є етнокультурні засади народної розмовної мови, які посилюють використання діалектизмів, архаїзмів, іншомовних слів та інших мовних і стилістичних особливостей, відповідних Бароко та козацькій бароковій естетиці. Незважаючи на те, що авторська методологія написання твору не дотримана логічно в усьому літописі, гармонійне поєднання літературного, літописного й історичного жанрів, використання різних стилів у викладі матеріалу є унікальними. При загальній відповідності літопису стильовим тенденціям козацької доби, він написаний без зайвих барокових прикрас та риторичної патетики. Своєрідним у Літописі є прагнення Самовидця до відтворення естетичної площини історичних явищ, коли подання фактичного матеріалу не обмежується лише описом фактів історії, а історичний контекст літопису змінює авторське оповідання у формі довільного переказу, без чітко вираженої позиції автора. У Самовидцевому творі всесторонньо подані політична й економічна характеристики української історії XVII–XVIII ст., відтворено культурні, зокрема релігійно-естетичні, аспекти козацької доби з її бароково-типологічними ознаками.

Унікальною пам'яткою історичної барокової літератури є козацький літопис Григорія Грабянки про події від виникнення козацтва до 1709 р., датований 1710 р. написання. Літопис має довгу назву: «Дійствія презільної брані і от начала поляков кравшей небывалой брани Богдана Хмельницкого, гетмана запорожского, з поляки за найясніших королей полских Владислава, потом і Казимира, в року 1648 отправоватися начатой и за літ десять по смерті Хмельницкого не оконченной, з розних літописцов и из діаріупіа на той війні писанного, в граді Гадячу, трудом Григорія Грабянки собранная и самобитних

старожилов свідетельстві утвержденная року 1710». І хоча літопис Григорія Грабянки належить до українського літописання як найяскравіший і найцінніший історичний взірець, його слід розглядати передусім з позиції літературного жанру історичного повістярства з характерними ознаками українського літературного Бароко. Деякі сучасні дослідники козацький літопис Грабянки визначають як історичний роман, вважаючи, що він є «зразком барокової історичної прози». В. Шевчук стверджує: «Стилістика літописання аж до «Дій» Григорія Грабянки фактично не була бароковою, або була нею тільки на певну міру», відтак, дослідник указує на стилістичну відповідність літопису класичним засадам українського літературного Бароко та визнає, що «справжнє бароко розпочинається в нашій історіографії з твору Григорія Грабянки». Отже, українське літературне Бароко має «козацьке» походження.

Григорій Грабянка у своєму літописі не наводить історично-документальних фактів, а «повідує» літературно опрацьовану історію, спрямовану на широкий загал. На відміну від автора Літопису Самовидця, чітко виявляє свої політичні позиції як виразника інтересів і поглядів козацької старшини, про що стверджує О. Мишанич. Відчутним у творі є прагнення літописця нагадати про минулу козацьку велич та славу, довести історичну, політичну і правову самобутність козаків, засвідчити їхню унікальну духовну культуру, основу на глибинному історичному синкретизмі естетичного та релігійного начал. Григорій Грабянка значну увагу приділяє яскравому опису героїчних вчинків, проявів моральності й екстремальних ситуацій в історії українського козацтва. Автор козацького літопису використовує широкий спектр художніх засобів, характерних для барокової історичної романістики та таких, що естетично репрезентують «систему відношень між автором і твором, автором і читачем, читачем і твором», подаючи нормативну модель діяльності творця. На нашу думку, в естетиці словесної творчості XVII–XVIII ст., зокрема в козацьких літописах, така модель не лише базується на зв'язаності позицій автор – твір – читач. Більшою мірою вона виявляє сприйняття автором історичних подій та розкриває авторське ставлення до головних дійових осіб, тобто до українського козацтва. Таким чином,

барокова літописна модель діяльності творця проектується на систему відношень між автором та подіями, українським козацтвом і подіями, автором та українським козацтвом. Естетичне осмислення цієї системи образно-творчих взаємозв'язків надає можливості зрозуміти, якою мірою превалює авторське художнє сприйняття у формі емоційного ставлення та риторичного пафосу. Широкий спектр художніх модусів, використаних у козацькому літописі Григорія Грабянки, об'єднано автором у єдиний духовно-естетичний комплекс, позначений бароковою патетикою та риторичним пафосом. В авторський текст історичної розповіді введено немало документальних вставок, віршів, діалогів, народних переказів, інколи напівлегендарних, наприклад, про будівництво фортеці Кодак, про захоплення Хмельницьким королівських привілеїв у Барабаша, про смерть і похорон Хмельницького та ін. Часто у творі використовуються елементи, властиві бароковим художнім творам, такі як нанизування епітетів, оригінальні метафори, пишномовні натюрморти, деталізація натуралістичних подробиць, прийоми контрасту та поєднання історико-реалістичного значення різних постатей із символіко-алегоричним, завдяки яким автор літопису прагнув здійснити значний емоційний вплив на читача.

У козацькому літописі Грабянки основний об'єкт дослідження – історія козаччини, а центральна постать – Богдан Хмельницький, в образі якого поєднано риси реальної історичної особистості й ідеального вождя. Закономірним у творі є наведення автором листів, грамот, інших історичних документів та церковних пактів. Окрім того, для уславлення однієї сторони і приниження іншої літописець подекуди, нехтуючи мовною і структурною цілісністю історичних джерел, використовує діалоги-промови з надміром епітетів, метафор, аналогій, патетики, риторичних запитань, риторичного пафосу й інших барокових стилістичних фігур. Незважаючи на компліятивність літопису, звернення автора до творів вітчизняних та іноземних історіографів, писань духовних літописців, зокрема до літопису Самовидця, творів Теодосія Сафроневича та спогадів сучасників подій, нарешті, надбань українського народного епосу, козацький літопис Григорія Грабянки, з його стрункою, структурно

складною, із прикрасами побудовою твору, тематично чітко визначеною композицією та художньо-естетичним забарвленням XVII–XVIII ст., являє собою класичний зразок барокової прози початкової історичної романістики, написаний без наслідувальності та травестійності. Аналізуючи стилістику та побудову літопису Григорія Грабянки, створені згідно з усталеною бароковою поетикою, що складається з викладу давньої історії та передісторії повстання Богдана Хмельницького, розповіді про повстання й війни, опису гетьманств і реєстрів, В. Шевчук називає його «цілком бароковим твором». Науковець знаходить аналогію літопису з творами Івана Вишенського та його спорідненістю зі словесними змаганнями в агіографічних оповіданнях, відзначає різні емоційні ефекти, зокрема в батальних сценах. Нарешті, В. Шевчук убачає подібність твору Григорія Грабянки до духовно-релігійної, зокрема проповідницької, прози не лише через використання слов'янської мови, але своєрідну поетизацію та ритмізацію її, надання викладу врочистості, поділ речення «на короткі відтинки, інколи навіть із принагідною римою». Однак знавець давньої української літератури вважає виявлення барокових традицій найпомітнішими в літописі Самійла Величка.

Козацький літопис Самійла Величка про події в Україні 1648–1700 рр., датований 1720 р., є наймонументальнішим твором української історико-мемуарної прози XVII–XVIII ст. – працею, яку «можна мати за класичну пам'ятку барокового літописання», вважати першим ґрунтовним історико-літературним твором, де системно використано численні різноаспектні джерела. Незважаючи навіть на те, що сам літопис Самійла Величка не зберігся цілісно, написану на початку XVIII ст. літописну пам'ятку науковці вважають першим систематичним викладом історії української козацької держави. Із чотирьох частин раритетного видання перші два томи були частково знищеними, окрім того, дослідники припускають, що літопис Величка не завершувався 1700 р., «бо і в заголовку, і в багатьох місцях третього тому згадуються події принаймні до 1720 року». Отже, існує думка, що останні сторінки також утрачено. Але наявний матеріал надає можливості стверджувати його унікальність і самобутність, сприяє вивченню української

культури часів козаччини та козацької духовної культури. Будучи особистістю XVII ст., тобто людиною Бароко, палким прихильником українського козацтва та православної віри, Самійло Величко написав особливу синтетичну, історико-літературно-релігійну працю, староукраїнською мовою, тобто українською книжною, канцелярською мовою XVII–XVIII ст., яку називає «козакоруською» або «нарічієм малоросійським», з доволі численним використанням елементів «живого» розмовного українського мовлення барокової доби. Самійло Величко, маючи на меті написати літопис «простим стилем і козацьким наріччям» створив працю, сповнену народними приказками, іншомовними словами, зокрема латинізмами, германізмами, полонізмами та церковнослов'янізмами.

Автор звертався до різних українських, німецьких та польських джерел, документів Генеральної військової канцелярії, автентичних козацьких архівних документів, листів, реєстрів та інших літописів, народних переказів і фольклору тощо. Виразною в літописі є позиція Самійла Величка щодо ролі та місця релігії в питаннях культури. Автор на перших сторінках своєї праці, в передмові до літопису, зіставляючи віру та слово, зазначає: «...як мертвої плоті ніхто, крім Божої благодаті, не воскресить, так не може людина навіть суєтну сьогосвітню славу вияснити й описати без літописних свідчень». Вшановуючи єдність віри та слова, своєрідно синтезуючи сакральне й естетичне, літописець наголошує на важливості своєї праці для історії української культури. З точки зору естетики літопис написано високим стилем, з дотриманням існуючих тоді канонів, відповідно до засад риторичного барокового мистецтва. В. Шевчук порівнює твір козацького літописця Самійла Величка за його структурою зі «словесним храмом». Чітка, логічна, продумана та розроблена автором структура твору є вельми оригінальною. Дві основні частини літопису суттєво відрізняються як розмірами, так і формою. Другій, більшій та цілком самостійній частині, передує перша – травестійна, яка значно менша за розміром. Звертаючись до віршованої книги польського автора Самуїла Твардовського «Війна домова», Самійло Величко травестує поетичний твір у прозу не з метою літературної гри, а передусім апелюючи до текстів авторитетного свідка подій, при цьому не порушуючи

правдивого викладу історичних та військових подій. У козацькому літописі Самійла Величка детально описано картини козацьких героїчних вчинків, випробувань, слави і зрад, пристрасті героїв та безмірні людські страждання, що відповідає бароковому стилю мислення, козацькому світовідчуттю та світосприйняттю, усвідомленню автором трагічного становища України. Водночас, текст літопису розкриває художнє сприйняття дійсності у формі універсального історико-культурного відтворення подій, характерного для Бароко. Літописець прагне відтворити Визвольну війну українського народу не як ендемічну подію, а як явище європейського та навіть світового значення, дійовими особами якого були численні нації та народи. Доказ цьому твердженню міститься в другому томі літопису Самійла Величка, в якому зібрано значний історико-культурний документальний матеріал, подано велику кількість цитат, викладено козацькі угоди, трактати й інші автентичні матеріали, які виявляють духовне підґрунтя епохальної події, закладають культурно-історичні підвалини аналізу духовності українського козацтва.

Естетичні засади козацького літопису вельми потужні, засвідчують бароковий дух козацької культури в Україні. В. Шевчук припускає, що Самійло Величко знав Арістотелеве окреслення риторики, згідно з яким «риторика – це здатність бачити або вигадувати те, що в кожній речі й питанні правдоподібне». Стосовно питань козацької історіографії, то, на нашу думку, доцільно Арістотелеве «вигадувати» замінити на «припускати» або, радше, – «репрезентувати». Саме в межах української культури XVII–XVIII ст. «репрезентації, словесні та іконографічні, починають виконувати соціально-конститутивну, а не посередницьку функцію», а риторика становить базовий принцип побудови самої барокової культури. Вельми точним є твердження, що «Величкова історіографія – це частина мистецтва риторики». Історично на риторичі базується естетика, яка в Самійла Величка є частиною мистецтва риторики і належить до барокової «протоестетики». Це підтверджує барокова гра зі словом у літописі Самійла Величка – розлогі речення складної конструкції, наповнені символікою, метафорикою, роздумами, урочистими пасажами, а наявність символічних назв та чисел

відповідає глибинним ознакам українського літературного бароко. Тяжіння Самійла Величка до високого стилю, постійне прагнення досконалості зовнішньої форми суто історичного, здавалося б, твору В. Шевчук пояснює приписами риторичного мистецтва, а структуру речень зіставляє з бароковими архітектурними ліпленнями. Водночас сучасний історик української літератури засвідчує дотримання в літописі Величка загальних вимог щодо історіографії, тобто єдність художньо-естетичного й історико-культурного аспектів літературного твору козацького Бароко. Особливу увагу в козацькому літописі Самійла Величка приділено релігійно-антитетичним питанням героїзму, спрямованого на релігійно-естетичний синкретизм духовної культури українського козацтва. Автор виявляє неабияку педантичність у питаннях релігії та віри, зокрема акцентує увагу читача на значенні та ролі православної віри в житті українського козацтва. Самійло Величко, розповідаючи у своїй праці про основні історичні події, зазвичай, синхронізує їхні дати з релігійними святами, описує місця, де відбувалися головні історичні події, репрезентує власні роздуми про вплив Бога на світові процеси. Інколи навіть стихійні лиха в Україні пояснює як «вияв гніву Божого».

...Таким чином, можна стверджувати: естетичні засади козацького літописання є вельми потужними та такими, що засвідчують бароковий дух козацької культури в Україні XVII–XVIII ст. Козацькі літописи переважно являють собою єдиний духовно-естетичний комплекс, наповнений бароковою патетикою та риторичним пафосом, з одночасним використанням широкого спектра художніх засобів, характерних для мистецтва українського Бароко. Козацькі літописи позначені прагненням літописців нагадати про минулу козацьку велич та славу, засвідчити історичну, політичну і правову самобутність українського козацтва, його унікальну духовну культуру, оснований на глибинному історичному синкретизмі естетичного й релігійного начал та ґрунтовних засадах етнічної культури.

Піщанська В. М. Художньо-естетичні й історико-культурні аспекти козацького літописання. Культура України. 2016. Вип. 52. С. 172 – 181.

Література

- Нікольченко Ю. М., Нікольченко Т. М. Джерелознавчий аспект дослідження літопису Самійла Величка. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філософія, культурологія, соціологія. Вип. 4. 2012. С. 59 – 66.

- Піщанська В. М. Художньо-естетичні й історико-культурні аспекти козацького літописання. *Культура України*. Серія: культурологія. 2016. Вип. 52. С. 172 – 181.

- Соболев В.О. Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко. Донецьк : МП «Отечество», 1996. 336 с.

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

Практичне заняття № 4

Формування й розвиток української драматургії.

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

План

1. Виникнення театрів в Україні.
2. Інтерпретація історичних подій у трагікомедії «Владимир» Феофана Прокоповича і драмі «Милость Божія».
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. Жанрова особливість інтермедії. Сатиричний характер водевілю «Москаль-чарівник» І. Котляревського та комедії «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка.

Завдання

1. Визначте жанрові особливості інтермедії.
2. Як у драмах І. Котляревського реалізовано класицистичний закон «трьох єдностей».
3. Поясніть, чому в комедії «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка немає позитивних персонажів?
4. Поясніть, чому І. Карпенко-Карий назвав «Наталку Полтавку» І. Котляревського «праматір'ю українського театру»?
5. Які жанрові особливості трагедії, комедії і драми визначав Феофан Прокопович?
6. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять: класицизм, інтермедія, водевіль, комедія, драма (жанр).

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 одежа около вас облипла, і причепили, не знаю для чого, 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 солдатів 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 стану 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 узаконює 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, недаремно 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 (переспіває) 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 підрив високого імперського дискурсу з допомогою бурлескного травестіювання «високого» стилю. Котляревський з його амфібісподібним 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 Саранин **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 добродійністю, 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. Репнін 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 вк 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 межовому 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, просвітителі 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. Репніна, 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 Енеїдою, 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 марнославства, 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 настроєм. 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? Одказала? Добре зробила. Тахтауловський дяк п'є горілки багато і уже спада з голосу; волосний писар і підканцелярист Скоробреха, як кажуть, жевжики обидва і голі, вашеці 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 моє 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 поміч».

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 полтавські 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 «благословиенних» ментальних щедрот українства та універсальних просвітницьких цінностей. Поєднання резонерства, раціоналізму й жертовності 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 добротворення.

У фіналі п'єси просвітницький ідеал істинної чесноти підхоплює Петро: «Тепер ми ніколи не розлучимося. Бог нам поміг перенести біди і напасті, він допоможе нам вірною любовію і порядочною жизнію 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 доброчесного українства зображує Іван Котляревський і в «опере 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 (піснею), 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 дяка 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. Стильове 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. Вісник Львів. ун-ту. Серія філол. 2008. Вип. 44. Ч. 1. С. 272–280.

Михайло Наснко

Драматургія українського бароко: погляд з відстані

Епоха бароко досі вважається дуже розмитою; принаймні – в часі. Дехто поширює її на два століття – сімнадцяте й вісімнадцяте. В Україні про нього можна говорити, як здається, лише з другої половини сімнадцятого і до часів творчості «пізнього» Григорія Сковороди (остання чверть XVIII ст.). В цей період вкладається, зокрема, і розвиток основних барокових жанрів. Драма серед них посідає особливе місце. Професійна драматургія в Україну прийшла порівняно пізно. Не було її в часи вітчизняної античності (епоха Київської Русі-України), не кажучи вже про середньовіччя, коли світська творчість, яка передбачала показ твору перед глядачем, перебувала в цілковитій немилості і в церкви, і у влади. Вважалось, що театралізоване дійство можливе лише в жанрі церковних відправ. Мала значення тут і стриманість, сором'язливість, через які слов'яни досі чи не останніми в Європі зважаються на покази, демонстрації (перед публікою) своїх здібностей: щоб позбутись цього, треба здолати неабиякий психологічний бар'єр. Українцям удалося це зробити аж на рубежі ренесансу й бароко, коли почала входити в моду любов до мальовничих прикрас у житті, до химерних авантур і

декоративностей. Історики літератури (зокрема й І. Франко, Д. Чижевський та ін.) традиційно повторюють думку, що українське драматичне мистецтво зароджувалось під впливом польського. Докази при цьому або не наводяться, або мають не дуже переконливий характер. Мовляв, українські інтермедії (як продукт драматичної творчості) розігрувались у проміжках між діями під час сценічного втілення польських драм.

Радянська Історія української літератури аналізує у зв'язку з цим дві найдавніші інтермедії, що виконувались після другої й третьої дії п'єси польського автора Якуба Гаватовича «Трагедія, або картина смерті Івана Христителя, посланця божого» (1619). Яким міг бути вплив цієї трагедії на інтермедії, якщо вони схожі між собою лише діалогічною формою мислення? За змістом же і художнім навантаженням – це абсолютно різні твори: у польській трагедії викладено міфічний сюжет із Біблії, а в інтермедіях розіграно комічні сценки з українського побуту, що мали цілком конкретну морально-виховну мету: будь уважним, бо ошукають. Такі сценки (з дійовими особами на зразок Климка, Стецька, Дениса й ін.) могли виконуватись між діями в будь-яких (не тільки польських) виставах, а писатися могли за зразками, що існували в... М. Драгоманов доводив, що прикладом могли стати відомі в Україні того часу історії про Тіля Улсншпігеля, а можна припустити, що це своєрідна трансформація місцевих фольклорних мотивів. Особливо, коли йдеться про другу інтермедію, що розігрувалась між діями трагедії Гаватовича. В ній використано казковий мотив «кращого сну»: кому присниться кращий сон, тому й дістанеться знахідка, яку раціональним шляхом ніяк не поділити...

На проблему впливів існує кілька поглядів. Один із них базується на тому, що художнім впливам піддаються тільки слабкі літератури. Інший (його розвивав у кінці XIX ст. російський дослідник О. Веселовський) пов'язується з теорією так званих «зустрічних потоків»; суть цієї теорії полягає в тому, що прийняти вплив на себе може тільки література, яка до цього готова, тобто – має в собі достатньо зустрічних сил. За третьою теорією, яку виклав на рубежі XVII–XVIII ст. італійський філософ Джамбатисто Віко, про впливи слід говорити дуже обережно, бо людський «здоровий глузд» («інтуїція») раніше чи пізніше

обов'язково виведуть усі літератури на однакові шляхи, не залежно від їхніх контактів і т. ін. Ця остання теорія філософськи найбільш тривка і цілком може стосуватися проблем зародження української драматургії. В європейських країнах драматургія протягом ренесансно-барокового періоду розвивалася дуже активно.

В Україні ця активність стримувалася в силу специфічних умов, але на якомусь етапі розпочавлося своєрідне вирівнювання. Перші риси його – в інтермедіях; паралельно з ними творилися і драми так званого «різдв'яного» і «великоднього» циклу. Їх прийнято називати шкільними драмами, народженню яких завдячує освітня робота в Києво-Могилянській колегії (академії). Читаючи спудеям курси піітики, в яких чимало місця відводилось теорії драми, професори зобов'язані були теоретичні знання «закріплювати» практично. Тому й писали різні п'єси, що мали виставлятися під час найбільших православних свят – Різдва та Великодня. Інколи практикувалися вистави і в кінці навчального року, як своєрідний випускний екзамен для спудеїв. Тематично такі драмивистави часто не виходили за рамки алегоричних (біблійних) сюжетів про народження, діяльність, смерть та воскресіння Ісуса Христа. Традиція творення таких драм була поширена в дуже багатьох європейських літературах (класиком цього жанру вважають, зокрема, іспанського драматурга Педро Кальдерона). Про художній рівень різдв'яних та великодніх п'єс говорити завжди доводиться з певною умовністю, оскільки це була суто ідеологічна, заангажована, отже, творчість. Бароковий характер її виявлявся в користуванні елементами народної мови, у схильності авторів до розважальних (гумористичних) колізій у сюжетах, у примиренні античної теорії драми з християнськими мотивами, а в такій драмі, як Слово про збурення пекла (середина або друга половина XVII ст.), дуже відчутним є вплив поезики українських народних дум.

До теоретичного аспекту драматургічної творчості епохи бароко зверталися в своїх курсах «Поетик» майже всі професори Києво-Могилянської академії (М. Довгалецький, Г. Кониський та ін.), але найповніше він викладений у Трьох книгах про поетичне мистецтво Феофана Прокоповича (1705). Тут детально виписано різницю між трагедією, комедією і трагікомедією, обгрунтовано

доцільність п'ятиактної структури драматичного твору і навіть «розписано», що має містити кожен акт п'єси. У першому (пролог) мав стисло викладатися задум (ідейний зміст) твору; у другому (епітазис) починала розгортатися основна дія; у третьому й четвертому (катастазис) поглиблювались конфлікти і намічалася розв'язка їх, а п'ятий (катастрофа) мав вивершувати подійну основу драми і виводити всіх героїв з конфліктних ситуацій. Наголошувалось також, що художня сила драми виявляється в дії, а основна словесна форма її – діалоги й полілоги дійових осіб, яких у кожній яві повинно бути не більше трьох.

Скільки навчальних (шкільних) драм написано за понад 200 років існування Кієво-Могилянської колегії (академії)? Відповіді на це питання не існує. Як невідомими в багатьох випадках є й імена їх авторів. Історія зберегла лиш окремі з них. Найбільше пощастило тут Феофану Прокоповичу (1681–1736). Насамперед тому, що він у своїх драмах чи не першим відійшов від алегоричних (біблійних) сюжетів і звернувся до історичної тематики. Вершинне досягнення тут чекало на нього в трагікомедії Володимир (1705), яка того ж року здобулась у Київській академії і на сценічне втілення. Перейти від алегоричних до історичних сюжетів допомогло Ф. Прокоповичу ґрунтовне ознайомлення з тодішньою драматургією зарубіжних авторів, зокрема – з творчістю французьких авторів Корнеля і Расіна, які на рубежі ХУІ–ХУІІІ ст. були найбільш відомими в колах європейських літераторів. Ф. Прокопович їхню творчість знав достеменно, оскільки освіту здобував в Італії, бував також у Франції, а крім того – з початку ХУІІІ ст. захоплення в Російській імперії (до складу якої входила Україна) усім французьким ставало дедалі настирливішою модою.

Головна історична подія, що лягла в основу трагікомедії Володимир, пов'язана з прийняттям в Україні-Русі християнства за часів князя Володимира (Х ст.). Але чому ця подія трактується автором як трагікомічна? Адже йдеться про дуже серйозний крок наших пращурів, які в прийнятті християнства бачили тільки історично необхідну, прогресивну акцію... «Винен» в усьому стиль бароко, якому життя людське уявлялось обов'язково в єдності трагічного з комічним. Люди бароко бачили, що велике і

смільне в житті перебувають поруч, і в цьому виявлялося їхнє природне прагнення реальності. Можливо, найбільш ортодоксальні слугителі культу й ревниво ставились до такого стану речей у драматургічній (як і іншій) творчості, але життєві обставини, психологічний настрій епохи змушував їх іти на компроміси, утримуватись на примирливих позиціях. Надто, що твір Ф. Прокоповича був не просто історичним: своїми ідеями він сягав у сучасність, про що свідчила й присвята трагікомедії українському гетьману Мазепі (гетьманував у 1687–1709 рр.). Мазепа в трактуванні Ф. Прокоповича був безпосереднім спадкоємцем князя Володимира і таким же, як і він, рішучим реформатором. Хто ж міг зважитись тоді, в 1705 році, таку ідею заперечувати? Інша річ – після 1709-го, коли Мазепа, прагнучи вивести Україну з російської імперської кабали, зазнає поразки в Полтавській битві 1709 р. Тоді на Мазепу за розпорядженням царя Петра I накладена була анафема (рішення церковного собору про це не існує), трагікомедія Володимир втратила, отже, актуальність, а її автор почувався протягом певного часу не в своїй ролі, аж поки (через 5 років після Полтавської битви!) не запросили його в радники до Петербурзького двору і він не став одним із найпоследовніших хулителів Мазепи («проклятого змінника», «ізверга мерзкого» і т. п.) та апологетів сатрапа Російської імперії Петра I.

Художню основу трагікомедії «Володимир» забезпечено вишуканою поетичною мовою: дійові особи твору ведуть між собою діалоги та полілоги віршами, а проза присутня лише в Пролозі та в поодиноких авторських ремарках. Дія розгортається загалом не дуже стрімко (щоб не сказати – мляво), але цікавості їй надають добре скомпоновані монологи, комедійні ситуації й особливо – пізнаваність окремих героїв твору. В жерцях з іменами Жеривола, Куроїда, Піяра й ін., яких бентежить намір князя Володимира прийняти християнство, читачі й глядачі трагікомедії бачили тих своїх сучасників, які в усьому шукали для себе вигоди й зиску, які не сприймали державних реформ Мазепи і т. ін. Зображено жерців у комедійному плані (як і демонів-дияволів, що теж чинять спротив християнським намірам Володимира), зате сам Володимир – постать у трагікомедії велична і посправжньому драматична. Злі сили (Біс хули, Біс

світу, Біс тіла та ін.) докоряють йому властолюбством і вбивством рідного брата Ярополка (тінь Ярополка – теж дійова особа твору), за ним, мовляв, водилися гріхи розпусти («...он весь єсть болній...тристажен соченніх бесятсялюбовію»), а крім того, він не одразу зважувався на прийняття християнства... Мотив вагань Володимира щодо прийняття православної віри – історично достовірний факт. За літописними свідченнями, князеві радили прийняти їхню віру і болгари-мусульмани, і німці зі своїм римським обрядом, і євреї, і грецький (православний) філософ. Володимир усіх їх вислухав, а потім послав у різні країни бояр, щоб вони особисто переконалися, яка ж віра найкраща. Спинилися у виборі на грецькій (православній) вірі, оскільки «нема-бо на землі такого видовища чи краси такої, щоб зуміли порівнятись із нею». Ця колізія навіть у наші дні потрапляє, бува, в різні, особливо – комедійні сюжети. В одній із сучасних телеверсій цього сюжету найбільше ? > дотепів» породжують неприйнятні для Русі заборони їсти свинину, захоплюватись спиртними напоями, виконувати обряд обрізання і т. ін. «Що, – вигукує Володимир, – без наркозу?..». Автори телеверсії переконані, що саме ця колізія найбільш комічна... Тим часом у творі Ф. Прокоповича трагікомічні ситуації пов'язані з тими персонажами, які перешкоджають прийняттю християнства (жерці, всілякі диявольські сили та ін.). Володимир – як головний герой твору – зображений автором як постать драматична. Він своїми сумнівами щодо нової віри ділиться з воєначальниками Мечиславом і Храбром, радиться також із синами Борисом та Глібом, а остаточне переконання в необхідності прийняття християнства утверджується монологом Грека-філософа.

Цим самим посилено в трагікомедії філософський зміст православного християнства. Автор водночас намагався надати йому і земного, реального звучання; для цього з'являється у творі палке слово воєначальника Мечислава. Звертаючись до воїнів, він говорить, що після прийняття християнства «злотий возсія день», а хоругва і щит, які передані воїнству князем Володимиром, допоможуть захищати князівську владу, оберігати її «от всякого вражя навета». Небесну, божественну суть християнства утверджує в трагікомедії прикінцевий хор, у якому задіяна і символічна постать апостола Андрія; тут звучить пророцтво щодо

перших київських святих та можливої татарської навали, панегірична хвала гетьманові Мазепі, митрополитові Ясинському та Київській академії...

Такий фінал трагікомедії змушує згадати практикований у радянській літературі жанр «оптимістичної трагедії». А якщо точніше, то... будь-яке нормативне мистецтво. «Чисте» бароко в принципі не було нормативним, але перехідним його формам нормативність, виявляється, була не чужою.

Трагікомедія Володимир Ф. Прокоповича якраз і була такою формою: барокова основа її містила в собі елементи переходу до класицизму як свого стильового наступника. Варто сказати, що нормативність у мистецтві з'являється найчастіше тоді, коли воно підпорядковується якійсь ідеології. В часи Ф. Прокоповича, на жаль, християнство було не тільки філософською системою, а й набувало рис ідеологічної доктрини, котру в художній творчості треба було обов'язково утверджувати як життєву норму. Це, звичайно, понижувало мистецьке значення творчості (зокрема, й – трагікомедії Володимир), але втриматись на художньому плаву їй допомогала ще одна перехідна риса, що викристалізовувалась теж у бароковому мистецтві. Ця риса – історизм, який стане домінуючим аж після класицизму, тобто – в романтизмі.

Трагікомедія «Володимир» уперше в літературній творчості України засвідчувала, що в нас є своя історія, що прийняття християнства – це одна з її дуже важливих ланок. Про те, що ідея історизму в часи Ф. Прокоповича була не стихійною випадковістю, засвідчила і ще одна тодішня драма – драма «Милість Божа». Вона присвячена пізнішому етапові української історії – епосі Богдана Хмельницького коли Україну внаслідок визвольної війни 1648–1654 рр. було звільнено «от обид лядських». Автором цього твору Михайло Максимович вважав теж Ф. Прокоповича, але на тій підставі, що в 1728 році Ф. Прокопович уже не був професором Києво-Могилянської академії (за традицією, написання шкільних драм входило в обов'язок діючих в академії викладачів піітики та риторики), пізніші літературознавці йому в авторстві відмовляли. Мовляв, драму цю могли написати І. Нерунович або Ф. Трофимович, які саме в ті роки були академічними професорами. Аргумент цей

дуже хисткий, оскільки не береться до уваги талант автора. У Ф. Прокоповича він був, а крім того для нього в академії могли зробити виняток, оскільки він тоді вже займав дуже високу посаду при царському дворі в Петербурзі. Та й цілком очевидними є майже текстологічні збіги в обох творах, зокрема – в фінальних пророцтвах апостола Андрія (Володимир) і символічного «Смотренія» (Милість Божа).

Новою в останньому творі була не лише панегірична хвала Хмельницькому (що логічно випливає з драми), а й Петрові I та Петрові II, які у драмі відсутні, але входили в панегіричний норматив творчості тодішнього Ф. Прокоповича. Саме в ті роки Ф. Прокопович почав першим у Російській імперії формувати традицію літературного славослів'я на адресу сатрапа Петра I, а Петра II згадано, сказати б, «за кумпанію» і тому, що знайдено для них обох спільний образ – реігох латинською означає камінь, скеля. Та й Хмельницького треба було піднімати на найвищий офіційний п'єдестал, щоб заступити в гетьманському пантеоні України не менш славного, але вже відданого анафемі Мазепу. Драма Милість Божа могла писатися й раніше, ніж у 1728 році, коли виставлялася. Можна собі уявити, яким був фурор після цієї вистави. Адже тут уперше вголос вимовлялося слово Україна, яке за імперською традицією мало б звучати як «Малоросія». Крім того, поетизувалося в драмі козацтво, про яке досі можна було дізнатися тільки з народних дум та пісень і яке ставало дедалі більшою кісткою в горлі тодішньої імперської Росії.

Для історико-літературного феномена поетизація України й козацтва в Милості Божій була ще одним етапом зближення професійної й народної творчості і ще одним підтвердженням існування саме козацької епохи в українській літературі. Вразливим місцем драми була, щоправда, її художня тканина. Дія як рушій сюжету тут дуже вповільнена: її замінено монологами й діалогами, в яких оповідається про події, що мають відбутися, або вже відбулися (Хмельницький говорить «про упадок послідній» України під ляхами, Кошовий клянеться в готовності боронити «себе і матку нашу», Вість оповідає про битви під Жовтими Водами, Корсунем і Львовом, народ – Діти українські – вітає Богдана з військовою перемогою та ін.) Ширше практикований в античній драматургії, такий прийом тут сприймався вже як

зужитий, але слід мати на увазі вкрай обмежені сценічні можливості шкільних вистав. Певна художня компенсація при цьому виявлялася в цілком новій для професійної творчості патріотичній ідеї та у вигляді символічних образів, які часом більше промовляли тогочасним глядачам, ніж сама дія. У Милості Божій, крім традиційних «Муз» і «Аполлонів», символічними постають «Смотреніє Божіє» та «Україна». Як жива істота, Україна дякує насамперед Богові за одержану в часи Хмельницького волю і водночас просить у Бога для нового українського гетьмана Данила Апостола, «здравіє, долготу днів, во всем спіх і силу». В такий спосіб відбувалося в літературі те, що пізніше буде назване зв'язком її з життям чи з історичними реаліями.

Узагальненого характеру цей зв'язок набував щонайвиразніше в монологів, які належали або головному герою (Хмельницькому), або збірним, символічним образам (Діти українські). Останні бажують Хмельницькому «Десторових літ» за розгром супостатів (Нестор – один із авторів найдавнішого літопису України-Русі *Повість минулих літ*), але й акцентують, що суть життя – не в битвах, а в мирі та любові до Вітчизни. Саме нею керувався Хмельницький у своїй звитяжній боротьбі, і тому кожен, хто любить Вітчизну, не може не любити її героїв. Подальший розвиток таких міркувань Дітей українських прочитується в монолозі Хмельницького про ще одну цінність життя – про перевагу в ньому заліза, а не золота, корисної праці, а не багатства. Наші батьки, каже Богдан, із золотих чаш не випивали, вони про залізо дбали і тому забезпечили нам славу переможців. Історичні реалії, відтак, набули в драмі філософського звучання, постали як житейський урок для майбутніх поколінь усіх Дітей українських: И дітей своїх, скоро отправлять науки, До сей же обучаите козацької штуки. Тако творя, вражія потрете навітьи: Радость сію на многі удержите літи. Повчальний і провіденційний характер монологів був відлунням цілого напряму в розвитку тогочасної драматургії. За європейською традицією цей напрям іменується «мораліте». Корінням своїм він сягає в середньовічну Італію, а перші зразки «мораліте» майже самодіяльно виставлялися... просто неба, на міських площах.

В епоху бароко «мораліте» стає професійною драмою; зв'язок із своєю праматір'ю зберегли в ній алегоричні (символічні) дійові особи, але коло їхнє розширювалось і реальними персонажами. За жанром барокове «мораліте» наближалось до комедії, хоч автори й іменували їх трагікомедіями. Типовий тут приклад – шкільна трагікомедія Воскресіння мертвих Георгія Кониського (1717–1795). Діють у ній символічні герої Гіпомен (з грецької – Терпеливець) та Діоктит (Гнобитель), а реальних героїв (хоч максимально узагальнених) уособлюють Хлібороб, Священник, Злидень та ін. Мовна характеристика, щоправда, їх не розділяє: вони користуються однаково наближеною до української народної мовою. Від книжних «слов'янізмів» її ще більше очищено, ніж мову історичних драм Володимир та Милість божа. Відчутніше, ніж історичні драми, пов'язане «Воскресіння мертвих» і з життєвими реаліями. Можна сказати навіть, що це був твір цілком на сучасну (тогочасну, тобто) тему. Трагікомедію вперше поставлено в 1747 році. Минуло, отже, майже сто років, як Україна за часів Хмельницького потрапила в колоніальну залежність від імперської Росії. Що сталося за цей період з поневоленим народом? На це питання частково й відповідала трагікомедія Г. Кониського. Але – не простолінійно. Із діалогів між Хліборобом та Священником, із стосунків терпеливця Гіпомена і гнобителя Діоктита стає зрозумілим, що колоніальний народ потроху став вироджуватись і навіть втрачати людське обличчя, оскільки боротьбу за виживання уявляв як тільки збагачення, визискування, експлуатація бідніших за себе та ін. Паралельно з розвитком цієї теми Г. Кониський вводить у твір і тему символічну, навіть містичну. Його герої водночас роздумують над тим, як же насправді повинне розвиватися життя і що в ньому має бути домінуючим та визначальним. Висіяне в землю зерно, міркуюють вони, спочатку перетрухне, згниє, але з нього потім обов'язково проросте нове стебло і життя його відтак продовжиться. А якщо мертву людину поховати в землю, то чи відродиться, воскресне вона? Таке відбутись могло тільки з сином Божим, а звичайна, проста людина... Залежно від того, переконаний автор, якою ця людина була в земному житті, там, у потойбічній, на неї чекає або райське блаженство, або пекельні

муки. Конфлікт, отже, розв'язується в богословському ключі і тому терпеливець Гіпомен у супроводі ангелів потрапляє до раю, а гнобителя Діоктита дияволи спроваджують до пекла. В останній яві п'єси на тому світі влаштовується навіть побачення Діоктита з Гіпоменом, аби вони переконалися, як справедливо виконується там воля Бога. Ширше узагальнення (мораль!) такого фіналу звучить в епілозі трагікомедії: всяке зло, читаємо тут, буде покаране, а добро здобудеться на блаженну славу: Два лица жива по смерті в дійстві явленні, – По приміру том весь мір будет оживлений.... У життєвій і посмертній долі двох дійових осіб трагікомедії неважко побачити, по суті, долю двох народів: об'єднані в часи Хмельницького нібито на паритетних засадах, опинилися вони згодом у різних статусах: один (український) – гноблений, а другий (російський) прибрав собі роль зверхника. За таких умов людство неминуче опиняється перед прірвою розкладу й занепаду, на самому краю аморальності і здичавіння.

Трагікомедія Г. Кониського – «ще літературне свідчення занепаду у громадському житті, типовий твір доби упадку, повен песимістичного настрою перед непереможними фактами громадянського здичавіння». Надія на те, що в усьому колись розбереться Божий суд, потішити може лиш містика-ортодокса, а здоровий глузд підказує, що маємо не більше, ніж тільки матеріал для трагічної комедії. Г. Кониський тому й назвав «Воскресіння мертвих» трагікомедією.

Вникаючи в проблеми, що поставали перед колоніальною Україною на початку та в середині XVIII ст., Г. Кониський (як і Ф. Прокопович) прагнули обходити політичне трактування цих проблем; вони писали художні драми, у яких завдання завжди ширше: показати стан і поведінку людини в тих чи тих українських ситуаціях. Але ситуації набували тоді дедалі екстремальнішого характеру (до скасування останньої вольниці України – Запорозької січі – залишалися лічені роки) і тому політика мимоволі та з неабиякою настирливістю проривалася в душі письменників. Невдовзі вона таки стане актуальною темою в літературі, відлунивши, зокрема, і в драматичному мистецтві. Щоправда, до «повнометражної» політичної драми тоді, в середині XVIII ст., не дійшло, але з'явився різновид її – діалог. Ідеться про драматичну поему «Розмова Великої Росії з

Малоросією» (1762). Автор її Семен Дівович (роки народження і смерті невідомі) – козак Стародубського полку, перекладач Генеральної військової канцелярії в Глухові. В цій Розмові... діють традиційні вже для барокової драматургії алегоричні персонажі (Великоросія і Малоросія), а діалог між ними ведеться у формі пристрасних монологів, які також пройшли художнє випробування в драмі епохи бароко. Найбільш пристрасними видаються монологи Малоросії. Вона розповідає про свою звиятжну історію, про її сучасних творців – безстрашних козаків (тут, до речі, в поетичну форму прибрано літописну думку Григорія Грабянки: «У нас що лоза, а чи байрак – то і козак!»), про козацьких кошових та гетьманів і водночас про те, що вона відчуває нині всілякі утиски щодо себе від Великоросії, що хотіла б з нею жити рівноправно. Адже, мовляв, маємо спільного ворога (бусурманські агресори й польські конфедерати), об'єднано нас у часи Хмельницького під короною єдиного царя, пролили ми за те об'єднання немало крові посполитої і т. ін. Згадуючи героїчні сторінки своєї історії, Малоросія інколи плутається в датах і місцях різних битв, але для художнього твору – це не суттєво; важливіший у ньому завжди художній пафос. Змістова домінанта пафосу в поемі С. Дівовича – ширий патріотизм і... непорозуміння, через яке той патріотизм доводиться захищати від своїх же, ніби єдинокровних північних сусідів.

В кінці драматичної поеми цей сусід – Великоросія – обіцяє віднині жити з Малоросією в дружбі та злагоді, вірно служити єдиній державі, в чому неважко добачити натяк на пом'якшений варіант у розв'язанні наростаючого конфлікту і навіть меншовартісне сподівання Малоросії, що так воно й станеться. З історії відомо, що протягом тривалого часу все буде навпаки: запевнення Великоросії в дружбі й злагоді залишатимуться лицемірними словами, а форми поневолення нею Малоросії з роками ставатимуть дедалі жорсткішими й підступнішими. Чого варті, наприклад, ті численні заборонні акції Москви й Петербурга, які на час написання Розмови!... поширювались і на економічне, і духовне життя України. 1627 року, зокрема, було звелено «на пожарах зжечь» твори українського письменника і філософа Транквіліона Ставроцького, після чого почалося

«полювання» на будь-які книги «литовської печати» (так тоді Москва називала книжну українську мову).

1690 року московський патріарх Йоаким заборонив майже все церковне українське письменство, а що не заборонив, те звелів зредагувати «по московській граматиці». В 1709 році (вже за Петра I) віддано розпорядження, щоб усі «малоросійські примрачні речення ізьяснихом об'якновеними», тобто – російськими правописними нормами. 1729 року видано указ, за яким усі церковні книги, видані в Україні, треба було перекласти «на великорусское», «дабы никакой розни и особого наречия в них не было». Коли якась українська друкарня не виконувала цей указ чи зверталась із проханням надрукувати хоча б своєю мовою український буквар, на неї накладалися великі грошові штрафи, а невдовзі було звелено перевести і Києво-Могилянську академію на «образ учення, для всех училищ в Империи Всероссийской узаконеними». Для розвитку українського письменства все це породжувало безліч проблем і ставало, як у драматичній поемі С. Дівовича, навіть темою творчості. ...

Наєнко Михайло *Драматургія українського бароко: погляд з відстані. Opera slavica. 2006. XVI. URL : https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/116750/2_OperaSlavica_16-2006-1_2.pdf?sequence=1*

Література

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

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

- **Матеріали** до історії українського театру. Від витоків до початку XX століття. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : вид-во ІМФЕ, 2016. 280 с.

- **Наєнко Михайло** *Драматургія українського бароко: погляд з відстані. Opera slavica. 2006. XVI. URL : https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/116750/2_OperaSlavica_16-2006-1_2.pdf?sequence=1*

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

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

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

- **Шубравський В.** Драматургія Т. Г. Шевченка. Київ : Держлітвидав УРСР, 1961. 119 с.

Практичне заняття № 5

«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 трагедійності поеми Вергілія. Варіанти трагедій 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 письменникової критики про поему.

Завдання

- 1. Як був пов'язаний Котляревський з декабристами?**

2. Про які історичні події й сьогоднішня І. Котляревського в Україні йде мова в поемі?

3. У якому епізоді поеми відбувається подорож у часі?

4. Перегляньте мультиплікаційну екранізацію (1991) «Енеїди» І. Котляревського. Поясніть, чи вдалося режисерові передати заковану в поемі інформацію? Відповідь обґрунтуйте.

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

6. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять: травестія, гумор, сатира, вертеп, палімпсест, трикстер.

Матеріали до заняття

Євген Нахлік

Пекло в «Енеїді» Івана Котляревського: генеза й міфологічні сенси (античні та християнські)

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 творив травестійний образ підземного царства мертвих, спираючись на українські писемні джерела, християнсько-фольклорні оповіді, образи 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 «Енейди» 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: тенева й міфологічні сенси (античні та християнські). 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 крутійського роману через більш ніж 150 років стала публікація «L'Histoire de Gil Blas de Santillane» («Історія Жиль Блаза з Сантильяни», 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 крутійського роману та імплементації його окремих ознак в інших жанрах української та російської літератур важко переоцінити...

Для жанру крутійського 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 крутійському – 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 крутійського 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 пригродницького 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 сублимацію 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 смислонаснажений 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 удавсь проворний». У

першій частині Еней – залицяльник, який зваблює вдову Дідону, а в наступних – п'яниця, шахрай і також хоробрий козацький отаман. Показовим є опис залицяння 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, крутій Еней укотре готовий забути про свої земні справи:

Тепер же, коли хоч, злигаймося
І нумо жить так, як жили,
Тут закурім, заженіхаймося,
Не розлучаймося 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 ниці та приземлені помисли, корисливі мотиви вчинків нечесного, підлого та злодійкуватого пікаро, який демонстрував, з-поміж іншого, хибність, позірність і питоме честолюбство 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 стибу. Троянці-вигнанці вже не є учасниками звитязних 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 крутієвського 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 золотой,
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 заломах
Найлуччі лицарські діла
Були бляховані в персонах
Іскусно, живо, без числа:
Котигорох, Іван-царевич,
Кухарчич, Сучич і Налетич,
Услужливий Кузьма-Дем'ян,
Коцій 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. Матвійшин 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 приносить 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, нагадає 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 оглянувсь
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 боявсь.

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 авантюрній 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 пікарескних 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. Синопис: текст, контекст, медіа. 2017. № 3 (19). URL : <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/264>

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 маскараді, 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 німецькій фуркальці» була, Меркурій-посланець збирає одяг з ближніх усюд, а Дідона вбирає Енея в одяг свого чоловіка...

Гібридність і амбівалентність «малоросійського маскарладу» 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 піснею»*. 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 однозначною 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 розчакловує владу імперії*.

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

Література

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Практичне заняття № 6.

Розвиток жанру байки

Мета: здобувачі освіти повинні мати уяву про особливості української байки; знати жанрові особливості байок Г. Сковороди, П. Гулака-Артемівського, Л. Боровиковського, С. Гребінки, Л. Глібова.

План

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

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

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

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

6. 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».

7. Просвітительська спрямованість байок.

Завдання

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

	Байки	Джерела сюжетів байок	Мораль	Жанрові особливості байки
Григорій Сковорода	Бджола і Шершень, Часові коліщатка, Олениця і Кабан, Голова і Тулуб			
Петро Гулак-Артемовський	Пан та собака, Солопій та Хівря, Дві			

	пташки в клітці, Рибка			
Левко Боровиковський	Багатий, бідний; Голова; Крикун; Голодний Хома; Жіночий язичок			
Євген Гребінка	Ведмежий суд, Рибалка, Могиліні родини, Рожа да Хміль, Віл			
Леонід Глібов	Вовк та Ягня, Лисиця-жалібниця, Щука, Ведмідь-пасічник, Мальовани й стовп, Лебідь, Щука і Рак.			

2. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять: байка, езопова мова, сатира, антитеза, гротеск.

Матеріали до заняття

Шевчук Т. С.

Античні традиції жанру в байках Г. Сковороди

Упродовж ХХ ст. байкарський доробок Г. Сковороди розглядався під різними кутами зору: у площині розкриття його суто сатиричної складової із фокусом на мотивах відтворення моралі і звичаїв катерининської епохи (Л. Махновець, Ф. Полішук, П. Попов), з позицій філософської проблематики (І. Іваньо) та у його зв'язку з джерелами народної мудрості – приповідками, піснями, розповідями, думами (О. Мишанич, Н. Ніженець, І. Пільгук та ін.). Дослідники не применшували ролі античної, насамперед, езопівської традиції розвитку сюжетних колізій в цих байках, але фіксували її лише на рівні констатації як факту: «Сюжети байок Сковороди, – пише Л. Махновець, – переважно оригінальні. Але як людина величезної культури, він творчо освоював, переказував, інтерпретував на українському національному й суспільному ґрунті міжнародні баєчні сюжети, особливо езопівські, відомі на Україні з давніх-давен». «Добре знаючи античну літературу, – пише І. Пільгук, – Сковорода в своїх байках користувався іноді езопівськими сюжетами. («Жайворонки», «Орел и Черепаха», «Жабы», «Два цінні камушки: Алмаз и Смарагд», «Чиж и Щиглик»). А в байці «Олениця и Кабан» він прямо посилається на античного байкаря: «Вот точны граки Езоповы, одъвающіеся в чужое перья». Зазначимо, що до цього списку треба додати «Байку про козеня і вовка-сопількаря», написану на шкільних заняттях з поезики у Харківському колеґіумі як варіацію на тему відомої Езопової байки «Вовк і козеня» (або Федрової «Вовк та ягня» (кн. I, 1)); «Собака и волк», що перегукується з езоповою байкою «Вовки й собаки»; дві байки під спільною назвою «Голова і тулуб», типологічно подібних до езопових «Живіт та ноги» і «Очі та рот». На окрему увагу заслуговує байка «Пчела и Шершень», що має багато спільного з Езоповим сюжетом, відомим у переказі Федра як «Бджоли та трутні» і байка «Лев та мавпи», сюжетна канва якої вельми близька до твору Бабрія «Левина шкура» та пізнішої візантійської байки «Собаки і Лисиця». Слід зауважити також, що згадана І. Пільгуком байка Г. Сковороди «Олениця и Кабан» є художньою варіацією на тему байок Езопа «Галка і павичі» (або

«Галка і ворони», «Галка і голуби»), «Осел у шкурі Лева», «Мавпа і рибалки», «Дельфін та мавпа».

Чому ж байка привернула увагу Г. Сковороди як окремих жанр? До середини ХХ ст. вважалося, що саме він заклав традиції вітчизняного байкарства, і лише після студії В. Кречотня «Байки в українській літературі XVII–XVIII ст.» (1963) сформувався уявлення про давню традицію використання байкарських сюжетів, які все ж таки залишалися складовою поетик, риторик (Митрофан Довгалевський, Іларіон Ярошевицький, Веніамін Багацький, Феофан Прокопович, Георгій Кониський) та проповідей («Апокрисис» (Христофор Філалет, 1598), «Пересторога» (1605)) як сирий матеріал для риторичних вправ, підмога для аргументації, адже байкарський жанр у сучасну митцеві добу традиційно оцінювався як низький, пов'язаний із найпростішими формами мовленнєвого спілкування. Саме тому у листі-присвяті до своїх байок, датованому весною 1774 року й адресованому другові П. Панкову, Г. Сковорода закликає його «не презирать баснословія»...

Естетичний лібералізм Г. Сковороди та всеохоплюючий характер його художньо-естетичних пошуків зумовив зацікавленість і розвиток на національному ґрунті байкарства як окремого жанрового різновиду. В цих простіших формах художнього мислення він побачив не просто риторичний засіб, що слугує загальному ходові аргументації, або напівфольклорний сюжет, адекватний сприйняттю малоосвіченого «низового» реципієнта. Далеким він був і від сучасного розуміння байки як різновиду ліро-епічного жанру з дидактичним змістом. Як митець постбарокової доби, Г. Сковорода класифікував байку як «забавный и фігурный род писаний», що стоїть в одному ряду з ієрогліфами, емблемами, символами, таїнствами, «подобіями», притчами та прислів'ями.

Виходячи з провідної ідеї своєї естетико-філософської концепції про Біблію як утілення прихованої в лушпинні мудрості, «богозданною» «из тайнообразующих фігур, притчей и подобій», Г. Сковорода вбачає у справжніх байках те «зерно істини», що утворює і формує фундамент культури. Іншим джерелом походження байок він вважає біблійні притчі: «Басня и притча есть то же», – пише він, застерігаючи від байок

«ухищренных», – «кромѣ украшенной наличности, силы Христовой не имущих», адже «басня тогда бывает скверная и бабья, когда в подлой и смѣшной своей шелухѣ не заключает зерно истины, похожа на орѣх свищ», і «как обряд есть без силы божіей – пустошь, так и басня, но без истины». Таким чином, зрозуміло, що алегорична фабула байки як жанру привернула увагу Г. Сковороди насамперед через можливість художньої передачі прихованої в ній «невидимої божої істини», чому неабияку увагу філософ-байкар приділяє їх дидактичній площині. Отже, попри неординарний для традицій цього жанру обсяг морального висновку в байках Г. Сковороди, вважаємо, що їх «сила» залишається в художніх рамках жанру, оскільки повчання і висновки насичені прислів'ями та приказками, колоритними зіставленнями, дотепними афоризмами й деталями побуту...

З точки зору структурно-композиційної організації фабула байок Г. Сковороди в переважній більшості відповідає класичним моделям її конституювання: від найпростіших (двочастинних: замисел – результат) до ускладнених п'ятиступневих взірців (експозиція – мотивування дії – дія – мотивування результату – результат). Водночас, спрощені моделі байок Г. Сковороди можуть ускладнюватися введенням додаткових структур. Наприклад, знаходимо двоходову експлікацію дії на рівнізамисел – результат у байці «Пчела и Шершень» (№ 27). Відсутність у ній експозиційного плану компенсується введенням додаткового замислу, який сприяє драматизації сюжетної колізії твору, що розгортається за принципом: замисел – додатковий замисел – результат: констатація глупоти Бджоли з визнанням марності її праці, яку присвоюють собі люди; проекція на «безмозглість» усіх бджіл як таких; достойна відповідь героїні із визнанням Шершня не кращим за людей крадієм із роз'ясненням факту отримання задоволення від самого процесу праці, без якого життя є гіршим від смерті. Сюжетна лінія цієї байки співвідноситься з Езоповим сюжетом в інтерпретації Федра «Бджоли та трутні» (кн. III, 13) на рівні зображення паразитуючих/працелюбних членів суспільства. Але тематична лінія двох творів суттєво різниться, адже у Федра спір між бджолами та трутнями вирішує суддя Оса, який у душі Соломонового рішення пропонує обом сторонам, що претендували на володіння стільниками, наповнити їх медом.

Г. Сковорода представляє фабулу байки як діалог між суб'єктами дії, що викладають і захищають філософію способу свого життя, а у висновку робить їх образи ілюстрацією своєї етико-філософської концепції спорідненої праці і життя згідно з покликанням (натурою).

Тричастинними (експозиція – замисел – результат) є фабули байок № 4, 6, 12, 13, 14. Так, у байці «Голова і Тулуб», I (№ 4) читаємо: Тулуб у розкішному одязі величається перед Головою; він закидає їй малозначущість через відсутність на ній уборів і прикрас; Голова демонструє переваги свого статусу.

Байка № 8 («Голова и Тулуб», II) побудована як двочастинна, оскільки позбавлена першого, експозиційного плану в схемі байкарського оповідання, через що сприймається як продовження байки № 4 («Голова и Тулуб, I) із додатковим замислом та новим результатом. Ці твори Г. Сковороди типологічно залежні від аналогічних за композиційною будовою Езопових байок «Живіт та ноги» й «Очі і рот», бо в них героями виступають частини людського тіла, а мораль зведено до думки про єдність функціонування будь-якого організму, про що йдеться в іншій, самобутній байці Г. Сковороди «Колеса часовіи» (№ 6). В останньому творі, також тричастинному за будовою, бачимо: відбувається діалог між двома колесами одного механізму; одне цікавиться причиною коливання другого в протилежний бік; інше колесо роз'яснює задум майстра про органічний рух усього механізму. ...

Байка Г. Сковороди «Навоз і Алмаз» (№ 22) відповідає параметрам чотиричастинної будови греко-римських оповідань, заснованих за таким принципом викладу: експозиція – замисел – дія – результат. У цьому оповіданні, що генетично сягає корінням байки Езопа «Півень та перлина», читаємо: Навоз вступає у діалог із Алмазом; він цікавиться причиною його беззаперечної популярності серед людей за відсутності прямої від нього користі; Алмаз неспроможний це раціонально пояснити, констатує своє походження із зовсім неродючої порівнянно з Навозом речовини; результативним витлумаченням діамантової цінності стає вказівка на його здатність якнайкраще передавати красу сонячного сяйва, без якого і Навоз втрачає свою утилітарну, життєдайну функцію.

У більшості ж випадків в байках Г. Сковороди використано принцип симетричної, хоча й менш уживаної в Езопових байках п'ятичастинної побудови: експозиція – мотивування дії – дія – мотивування результату – результат (див. байки № 1, 2, 3, 5, 7, 9, 10, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 29, з яких № 5 і № 9 із переобтяженою дією, № 15 із двоходовим мотивуванням результату та № 17, 19, 23 із смисловою перенасиченістю всіх частин). ...

Найскладнішою за композицією є схема останньої байки Г. Сковороди «Соловей, Жаворонок и Дрозд» (№ 30), яка розгортається в контексті традиційної п'ятичастинної структури з двоходовою експлікацією дії, двома додатковими мотивуваннями результату та додатковим подвійним результатом. В експозиційному плані автором представлено сад як житло солов'їв і дроздів. Дія обумовлюється прибуттям Жайворонка та його обміном люб'язностями із Солов'єм у плані піднесення один одного до рангу співучих. Гармонічний діалог між ними з розбором етимології імен та щире визнання Жайворонком себе як друга Солов'я формує дію байки. Але мотивація результату неочікувана (Соловей відмовляється від дружби, пояснюючи це тим, що до неї потрібно мати властивість), як і сам результат – Жайворонка із ним не погоджується, оскільки вважає себе в усьому подібним до Солов'я. Так виникає нова дія, причому вона розгортається у двоходовій експлікації: Соловей запрошує Жайворонка залишити поля і жити в саду, а той, зі свого боку, пропонує йому обрати степи. Мотивація нового результату також двоходова – кожен із героїв оповідання доводить неможливість свого життя в означених місцях. Новий результат виникає як вердикт, проголошений із вуст третьої особи – розумний Дрозд повчально роз'яснює, що основи справжньої дружби постають у спроможності пожертвувати своїми інтересами заради друга. Цей результат подвоюється констатацією факту усвідомлення птахами цього уроку та їх щасливим співом у саду.

Цікаво, що саме в байках канонічної і неускладненої, три(п'яти)частинної будови Г. Сковорода найчастіше згадує Езопа. Так, він тричі посилається на байку Езопа «Орел і черепаха», моделюючи шляхи розвитку цього сюжету і виведення варіантів його «сили». Вперше у байці «Жаворонки» (№ 3): «Еще

в древніє вѣка, в самое тое время, как у орлов черепахи лѣтять учивались, молодой Жаворонок сидѣл недалече того мѣста, гдѣ одна с помянутых черепах, по сказкѣ мудрого Езопа, лѣтанье свое благополучно на каменѣ окончила с великим шумом и треском».

Моральний висновок Езопової байки «Орел і черепаха» зводиться до думки про хибні наслідки жаги суперництва, через що люди не прислуховуються до розумних порад і гублять самі себе. Г. Сковорода у «силі» байки «Жаворонки», котра генетично сягає корінням згаданого давньогрецького взірця, фокусує увагу на необхідності слідування своїм нахилам і природі, що є контрапунктом етико-філософської концепції мислителя. ... Вже на прикладі цих двох байок Г. Сковороди («Жаворонки» та «Орел и Черепаха»), що виразно демонструють генетичну залежність їх сюжетної і композиційної будови від Езопових традицій, можна виокремити суттєві розходження з претекстом і чітку національну самобутність байкарських творів українського митця.

Такими виступають, по-перше, шляхи інтерпретації традиційних Езопових сюжетів, які слугують вираженню власної етико-філософської концепції мислителя про споріднену працю та життя згідно із своїм природним покликанням, а отже, в стару форму вкладається зовсім новий зміст. По-друге, перебуваючи в рамках традиційної три(п'яти)частинної композиційної схеми байкарського оповідання в контексті добре розроблених у риторичі принципів слідування «вимишленому» відносно дійсності та «переконливому» відносно сутності у змісті байок, Г. Сковорода активно користується діалогом, що був другорядним для оповідань Езопа засобом відтворення думки. Зрозуміло, що перші укладачі збірників Езопових байок не піклувалися про їх художність, адже головним призначенням цих творів було їх використання як матеріалу для аргументації у публічних промовах, що розширювався і доповнювався в межах словесної майстерності оратора. Власне, і посилання на Езопа в численних античних джерелах, пов'язаних з викладом тієї чи іншої байки, є вкрай сумнівним фактом для встановлення їх авторства, оскільки згадка легендарного засновника жанру була для теоретиків риторики необхідним засобом для надання вагомості наведеному прикладу як перевіреного століттями, а не щойно вигаданого досвіду. І все ж таки античні байки під

умовним іменем Езопа записано в однаковому стилі й дусі: прозовий виклад фабули із заключною реплікою героя; домінування дієслів над прикметниками, що демонструє перевагу дієвості над описовістю; майже повна відсутність емоційності як корелят раціоналістичного підходу в контексті крайньої схематичності дії та персонажів. Саме на існуючі записи як результат колективної думки антиків орієнтувався Г. Сковорода, приступивши до створення байок за відсутності національної традиції їх написання. Митець творчо переосмислив основи композиційно-змістової структури класичних взірців, що відобразилося в активному введенні розмовного елементу в прозову канву оповідання; оживленням образів традиційно схематичних персонажів засобами вкладання живої, розмовної мови в уста героїв у контексті підсиленої емоційності висловлювань; використання місцевих топонімів (Росія (Велика Русь), Малоросія, Харків, Кременчук, Дунай, Дніпро). ...

Емоційне тло байки Г. Сковороди є принципово іншим, його представляють живі діалоги персонажів та їх підкреслена доброзичливість, передана ласкавими зверненнями (тётушка, голубка, поточки), на відміну від сухого і лаконічного стилю викладу у творах Езопа. Байку Г. Сковороди «Лев и обезьяны» (№ 25) також можна розглядати як художню переробку написаних за Езоповими мотивами байок Бабрія «Левина шкура», «Собака и Лев» Авіана або її пізнішу візантійську обробку «Собаки і Лисиця». У творі Бабрія йдеться про собаку, що «сміливо» обгавкала мертвого лева; у Авіана – виснажений лев виявляється сильнішим за випещеного пса; у візантійському джерелі, відповідно, собаки розтерзали левину шкуру, на що Лисиця розсудливо зауважила, що хотіла б на них подивитися, коли б лев був живий.

В оповіданні Г. Сковороди інтригу дещо змінено: мавпи приймають сплячого лева за мертвого й усіляко демонструють свою до нього неповагу, а як переконуються в його силі, миттєво визнають вищим за всіх. Оповідна структура цієї п'ятичастинної байки максимально наближена до езопової традиції викладення фабули твору в прозовому вигляді із заключною реплікою персонажу в контексті схематичності й дієвості її героїв. На відміну від пізньоантичних взірців, у яких мораль зведено до

демонстрації ницості негідників, Г. Сковорода уподібнює сплячому левові Біблію як вмістилище людської мудрості, пізнання якої тільки має здійснитися людством.

Байка Г. Сковороди «Олениця и Кабан» (№ 28) є художньою варіацією на тему творів Езопа «Галка і Павлини» (або «Галка і ворони», «Галка і голуби»), «Осел у шкурі Лева», «Мавпа і рибалки», «Дельфін та мавпа». Незважаючи на те, що персонажі цих байок мають різні обличчя, всі вони є ілюстрацією аналогічних етичних уроків. Сковородинівський Кабан, як і герої давньогрецьких вірців (Галка, Осел, Мавпа), не бажає залишатися у своїй статі: він присвоїв собі чин Барана і придбав патент на походження свого роду від бобрів; персонажі античних байок, відповідно, прикрашаються пір'ям інших птахів (Галка), ховаються під шкурою лева (Осел), намагаються рибалити або видавати себе за людину (Мавпа). Результат таких неприродних змін один – герої стають посміховиськом в очах світу. У байці Г. Сковороди Олениця констатує незмінний характер баранячої суті свого співбесідника, що продовжує рити землю, ламати тин, та іронічно бажає йому бути ще й конем; у варіантах претексту Галку з ганьбою проганяють, а своє плем'я не приймає зрадницю; Осла розпізнають за його вчинками (в трактові Авіана - за довгими вухами) і глузують з нього, а Мавпа потрапляє у пастку через неприродні своїм нахилам вчинки або брехню. Аналогічна і мораль цих байок – Езоп закликає задовольнитися тим, що маєш, бути гідним своїх і, як результат, не приниженим з боку можновладців, уникати брехні та не братися не за свою справу.

При виразній новій канві оповідання Г. Сковороди, в якій Баран (на відміну від «нижніх» персонажів античної байки Галки, Осла, Мавпи) не несе покарання як представник вищої верстви в ієрархії тваринного царства, український філософ-байкар залишив у власному творі «зерно істини» давньої мудрості, квінтесенцію якої він вбачає у сповідуванні способу життя згідно зі своїм покликанням.

У стилі байки «Олениця и Кабан» він прямо посилається на Езопа й опосередковано на згадані вище твори легендарного засновника жанру: «Кой им змій в ухо нашептал, что имя и одежда преобразит их в бытіе, а не жизнь честная, достойная чина? Вот точныи граки (з лат. Graculus (Галка) – Т. III.) Езоповы,

одѣвающієся в чужое перья? Из таковых сошитое жителство подобное судну, в котором ѣхали морем одѣтыи по человѣчому обезьяны, а ни одна править не умѣла. Если кто просвѣщенное око имѣет, коликое множество видит сих ослов, одѣтых в лвынью кожу!».

Осторонь основного байкарського доробку Г. Сковороди стоїть написана у віршованій формі на шкільних заняттях з поетики «Fabula de Naedo et Lupo tibicine» («Байка про козеня і вовка-сопілкаря») за мотивами байки Езопа «Вовк і козеня». В латиномовній редакції цієї байки Г. Сковорода вживає імена собак міфологічного давньогрецького героя Актеона: Меланшетти (Melanchetes), Асболуса (Asbolus), Левкона (Leucon), Фірідама (Theridamas) та Поменіса (Poemenis), що зустрічаються серед інших імен його псів у «Метаморфозах» Овідія.

В «преображенній малоросійськими фарбами» україномовній версії цього твору, названого ним «Басня Есопова», він замінює їх на більш адекватні вітчизняному реципієнтові собачі імена: Черногривка, Жук, Белок, Кудлай, Гривко, а замість поняття згряя (turba) вводить ще одного пса під іменем Хвіст. Смісл творів залишився ідентичним змістові байки Езопа: козеня лестощами щодо музичних здібностей вовка, вигравши час, провчає звіра, якого загризають собаки пастуха.

Форма викладення цього твору, написаного Г. Сковородою майже за десять років до створення основного циклу своїх байок, – віршована, насичена тропами, дотепними порівняннями, просторіччям (в українській редакції), адже була розрахована на учнівську аудиторію для демонстрації їхнього байдужого ставлення до навчання: «Вина сея басни та, – пише автор у передмові, – что многіи от учеников, нимало к сему не рожденны, обучалися».

Таким чином, очевидно, що активне звернення Г. Сковороди до традиційних Езопових сюжетів позбавлене прямого наслідування як у формально-змістовому плані, так і в «силі» моралі. Типологія концептуальної основи «сили» байок Г. Сковороди зводиться до таких основних положень:

- прославляння людських чеснот: скромного способу життя, ремесла, навчання, просвітительства, дружби (№ 1, 10, 14–17, 23, 30), вміння задовольнятися малим (№ 5, 9), пріоритету

внутрішнього над зовнішнім (№ 2, 4) у контрасті з демонстрацією нищотності дозвільного існування і згубної сили пристрастей (№ 21, 24, 26–29);

- сповідання ідеї слідування своїм природним нахилам, розпізнання і виконання спорідненої життєвому покликанню праці (№ 3, 6–8, 13, 18);

- визнання Біблії джерелом справжньої мудрості (№ 20, 22, 25), Божої влади (№ 11), дуалізму світового порядку (№ 19) і незмінності соціального устрою (№ 8).

Для порівняння наводимо типологію повчальних висновків байок Езопа, виведену М. Гаспаровим:

- констатація панування зла у світі (близько 30 байок, у центрі яких перебуває «дурна людина», що коїть та продовжуватиме чинити зло; яку неможливо змінити, а треба тільки боятися та уникати);

- визнання мінливості долі (близько 20 байок, мораль котрих зводиться до думки, що від долі не втечеш, а змінюється вона тільки на гірше, а отже, людина має пристосовуватися до обставин та визнавати, що вдачі не варті радості й ніщо не залежить від волі людини);

- декларація зрадливості видимості (близько 35 байок, у яких наголошується на необхідності впізнавати і сторонитися дурних людей та лицемірів, оскільки за добрими вчинками часто криються погані справи, за величним виглядом – нікчемна душа, а отже, треба прагнути для себе не показних, а внутрішніх благ;

- визнання пагубного впливу пристрастей, що засліплюють людину і заважають їй розрізнати сутність у видимості (понад 35 байок, у яких жадність потрактовано як найогидніший із пороків);

- розуміння необхідності задовольнятися малим (близько 25 байок, зведених до ідеї безглуздості суперництва з тими, хто краще та сильніше за тебе, і визнання того, що кожній людині дана своя справа, яка може принести задоволення).

Так, бачимо, що точкою перетину в етичній площині байок Езопа і Г. Сковороди стає визнання згубності пристрастей, критика людських вад, прагнення задовольнятися малим, проповідь слідування своїй природі. Парадигма розвитку концептуального дискурсу переважної більшості байок Езопа зводиться до практицизму та скептицизму. Водночас художня

об'єктивізація життєвого досвіду в цих творах позначилася й мудрим розумінням основ соціального буття, осмисленням місця, ролі й призначення в ньому людини, бажанням її вдосконалення через боротьбу із пристрастями та сповіданням принципу «задоволення малим», активно пропагованим в античній філософії стоїцизму і творчо розвинутим у ліриці Горація.

Зазначені дидактичні лінії байок Езопа якнайбільше корелюють із етичною програмою Г. Сковороди у площині тези насолодження малим і, особливо, життя згідно зі своїм покликанням (натурою), що маніфестаційно декларується, наприклад, у моральному висновку байки Езопа «Осел і цикади», виведеному з оповідання про спробу осла годуватися росою, щоб співати так, як цикади: «Так і люди, прагнучи того, що противно їх натурі, не досягають мети і до того ж потерпають від великих бід». Разом з тим, переважній більшості байок Езопа властивий загальний песимістичний пафос, пов'язаний із фаталістичним розумінням світоустрою, де панує зло, визнанням мінливості долі, котра якщо й змінюється, то на гірше, повної неможливості людини впливати на хід подій, адже від її волі ніщо не залежить. Г. Сковорода, навпаки, вірить у людський розум і дружбу; радіє за просвітительство, науки і чесну працю, надаючи неабияке значення категоріям, пов'язаним із можливостями позитивного волевиявлення людини.

Для доведення пріоритетної ролі концептів і понять, які стосуються волі людини в байках Г. Сковороди (нагадаємо, що в його розумінні співіснують два види волі – деконструктивна й творча), було проведено порівняння його байкарського доробку з взірцями греко-римської літературної байки на лексичному рівні через зіставний аналіз частотного словника вживання іменників як концептуально насичених одиниць мови у творах Федра, Бабрія й Авіана з використанням базової методології компаративного літературознавства.

Якщо Езоп, за спостереженнями М. Гаспарова, вніс «дрібновласницький дух практицизму» та скепсис у сюжетну канву своїх байок, Федр додав їм «моралізаторського, плебейського» звучання, то у викладі Бабрія вони набули «аристократичного» й «естетизованого» вигляду, не особливо вдало переданого Авіаном. Водночас, усі байкарські твори

пізньоантичних митців є генетично залежними від існуючих на той час найраніших списків байок Езопа, і переважно на їх основі у середні віки було укладено антологію езових творів «Ромул». Проте античні автори літературної байки вдалися до художньої обробки традиційних байкарських сюжетів з «виразним розумінням естетичних завдань, з піклуванням і про мову, і про композицію, і про стиль». ...

Створені Г. Сковородою байки стали не тільки переламним моментом у розвитку вітчизняного байкарства як окремого жанру, дотепер невідривного від його тисячолітніх традицій, – саме їм належала вагома роль у становленні та розвитку нової української літератури (П. Гулак-Артемівський, Є. Гребінка, Л. Боровиковський). Видатний український байкар Л. Глібов, який опрацював і творчо розвивав традиції Езопа, Ж. де Лафонтена, І. Крилова, сприяв рівноправному входженню українського письменства у світовий літературний контекст саме через посередництво жанру байок, які вирізняються в нього дотепністю, прозорливістю і досконалістю художньої форми.

До цього жанру байки зверталися С. Руданський, І. Манжура, М. Старицький, Б. Грінченко, В. Самійленко, а за радянської доби – В. Еллан (Блакитний), С. Пилипенко, М. Годованець, П. Сліпчук, А. Косматенко та інші, поглиблюючи й розвиваючи національну традицію байкарства.

Шевчук Т. С. Античні традиції жанру в байках Г. Сковороди. МАЇСТЕРІУМ. Випуск 38. Літературознавчі студії. 2010. С. 63 – 74.

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 своєю.

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-Артемівського, Є. Гребінки головний момент – моралізаторське повчання. Проте вже П. Гулак-Артемівський 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 емоціонально-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). 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 капшук 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 нетронутий» 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, «Wajki i przypowiesci», 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 опрацював мотиви сюжетів як українських (Петро Гулак-Артемівський, 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 басчки «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 казкановела. 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 («Гюхтій 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 взаїми / Не брав безхвостої кобили, То ми / Реченному Петрові присудили: / Кобилу ту йому держать; / А виросте їй хвіст – хазяїну віддять. //

За Хведорове, бачиш, жито / Та Хведора ж і бито». У байці «Пан» змальовано образ богомільного поміщика, що ревно б'є поклони, 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. / Узяв – 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» («Картьож»). 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: «Украли 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, / Пропаций чоловік. / Хоть вовк линяє, / Та норів не переміняє. / 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, уздрівши, 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 волом, / Не привикає вовк до сина, / Не вижав патоки 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 Ігнатія 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, самобутність 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'яньєного; а панотець спитався: / «Навіщо він за жінку все / Держався? / Чуренко й каже: «Єсть пословиця така: / Сліпець ссмїліше 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, крутіїства, 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» відчуваються традиції автора байки «Пан та собака». Аполוג «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 сидячи, побачив він телят – / І скачуть, і шалять, / 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 посправжньому 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 линияє, / Та норов не переміняє».

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. 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. *Слово і час*. 1997. № 4. С. 52–61.

- **Деркач Б.** Байкарська спадщина Левка Боровиковського. *Радянське літературознавство*. 1975. № 1. С. 50–63. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20191126-bajkarska-spadshina-levka-borovikovskogo>

- **Петро** Гулак-Артемівський / І. А. Коляда, Ю. І. Коляда, О. Ю. Кириченко, С. В. Бибя; худож.-оформлювач Л. П. Вировець. Харків : Фоліо, 2016. 120 с. (Знамениті українці).

- **Задорожна Л.** Євген Гребінка. Літ. постать. Київ : Твім інтер, 2000. 160 с.

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

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

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

- **Ткачук Микола** Байкарська спадщина Левка Боровиковського URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5974/1/Tkachuk.pdf>

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

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

- Шевчук Т. Античні традиції жанру в байках Г. Сковороди. *МАЙСТЕРІУМ*. Випуск 38. Літературознавчі студії. 2010. С. 63 – 74.

Практичне заняття № 7

Жіночі образи в повістях Г. Квітки-Основ'яненка

Мета: ознайомити здобувачів освіти 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 ХІХ 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 «Козирдівка» 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, довгий 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), козир-дівка 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 відвчити 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 матріархальне посідало важливе місце у родинно-побутових відносинах. Тому образ козир-дівки розкривається у міжособистіх: «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 лучше ісаказивсь // 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 куніці, 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 дорожшого, 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 добрее, 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. Київ : 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-Артемівського). 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 напрямами 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 крутійським 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 поневіряння 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 впливала філософія сенсуалізму Д. Локка і Д. Юма, згідно з якою людина могла досягнути сутність 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 добродетель» (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 поетики», 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 гносеологічну 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 емпіризм. 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 гносеологічні 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 слав'я 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 поодинокую 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 ХІХ ст. було й те, що тогочасний художній дискурс позначався не тільки описовістю, дескриптивністю, а й прескриптивністю, тобто моралізаторськи-повчальним тоном. Відтак у центрі опинялися 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 малоросійском 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 простонародноетичної 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. Квітки-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, краді (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 реєстр 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 знакомого! 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 відіграла 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. Дивослово. 2012. № 8. С. 46–51.

Ростислав Чопик
Квітка-І-Оснoв'яненко

«Часто мені приходиться на думку: чого б то чоловікові так дуже пристращатись на сім світі до чого-небудь, не то щоб до якої весті, а то хоч би і до наймиліших людей: жінки, діточок, щирих приятелей 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, покірнa 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 сучало, посадить біля себе, та й приголубить, і поніжить, і чого

воно забажа, усього їй дасть. Пожальуй, 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 прямісінько 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 суети 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, лебедю! Матінко моя ріднесенька! Утінко 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, голово, 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-потверджувати 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, слізючки 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 іще однієї, уже «зовнішньої», суперечки: Григорія Федоровича з Петром Петровичем (Гулаком-Артемівським) – «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 обікрив. 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 єдиноприйняттого; 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 її 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 «божого дитини» Григорія Квітки, і свого давнього опонента П. Гулака-Артемівського. Мабуть, іще 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 якімсь, 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 радошю держить в руці мишак

І кухличок коли б, скривившись, випиває,
До Бога рученьки невинні простягає!..

І Сократ, і «вірний Довгору́к», 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 нудьгу й біду, пропасницю й гостець,
І так попа він жде в останню годину,
Як на Великдень всі червоних ждуть яець.

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 «Українського вестника», чутки про можливе скасування кріпацтва, пов'язані з т.зв. варшавською промовою Олександра І 1818 року тощо), був сприятливим для зерна, засіяного Скворородою, 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» («Український 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'єдinjaєть чудом» і «благословить своєю благостію» 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 рожденія 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 Різді нового українського слова, відсвяткованого з бароковою пишнотою за І. Котляревського, наче виконуючи його гетьманський наказ із фіналу тріумфальної п'єси, «начинають веселиться» 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 ще 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 Горация» (1832) і йому стає зрозуміло, що «масниці» затяглися... Громада загулялася, забувши, що після свят надходить час Великого посту... «Чи будеш жить, чи вмреш, 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

яець, 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 байдуже! Ось-ось скандзюбить в сук, хоч напрямець 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 кущу 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. Скородою) – «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», «Перекотиполе»), то не може статися так, аби «злодей не миновал должного».

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»), «батецька» губернатора («Ви мені і батько, і отець, і благодітель!»), «батюшку»-попа («Адже ж і піп панотець не велить...» – еталонний критерій), і, звичайно ж, родинного батька, чие 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 підروуться, 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 остереігається художньої деформації, вигадки; дорожить тим, що його героїні «писані 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 «щирю 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 помирас, 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 суети 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 стрєбив і скоренив панство. Сеє усе бачачи, як мені піти против закону і порядку, від Бога даного, і у ваш рід благородний віддати свою дитину, рожденую од простоти і мужичества?».

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) взорується на Його жертовну любов. Галочка була ретельною ученицею. Монастирську науку вона спроектувала на стосунки з коханим, постановивши «розп'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!...».

Її 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 оцщасливити 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» і «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 рассказе старожилков. 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 Забрюха – представник «чесного і важного роду», син Уласа Забрюхи. 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 переконув читача в реальності відьми – її вмінні чарувати, гіпнотизувати, захохувати-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 «собачою» смертю). Та ба: мало хто пам'ятає про те «Закінченіє».

В останньому кадрі на незабудь – щасливо «воз'єднані» хорунживна та її суджений і Забрьоха з рудою Солохою – яко 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 «снисхождения». 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 перекопати читача у стверженій тут моралі (не зв'язується 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 «нелепостью» не кидав би тінь недовіри на важливу для автора тезу, а перекопував 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, одхрестишся 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 ув 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 посилай на розвідки С. Єфремова та М. Грушевського, Л. Ушкалову важить довести, що крізь слова Марусиноного 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 прийме 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 взірець «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 числою 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», «перестудженному» 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-Оснoв'яненкo. Слово і час. 2010.
№ 4. С. 46–56.

Література

- **Гундoрoвa Т.** Пoгляд на «Марусю». Слово і час. 1991.
№ 6. С. 15–22.

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

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

- **Кoстoмaрoв М.** Oбзор сочинений, писаних на малоросийском языке // Кoстoмaрoв М. Слoв'янська міфoлoгія. Київ : Либідь, 1994. С. 280–296.

- **Лімборський І.** Прoсвітницький реалізм в українській літературі. Дивoслoвo. 2012. № 8. С. 46–51.

- **Трoфименкo В.** Літературно-естетичні погляди Г. Квітки-Оснoв'яненкa в контексті європейського прoсвітництва / В. Трoфименкo // Слово і час. – 1997. – № 9. – С. 36–40.

- **Турчин М.** Філософська повість на Україні: Прo творчість Г. Квітки-Оснoв'яненкa. Укр. мoвa і літ. в шк. 1993. № 11. С. 46–50.

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

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

Практичне заняття № 8

Культурно-літературне відродження в Західній Україні

Мета: здобувачі освіти повинні засвоїти особливості розвитку літератури на західноукраїнських землях у першій половині ХІХ 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 ХІХ 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 діячами та пам'ятками, адже згадується «Новгорода сила й слава», «Кієва 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 чорні ворони») дещо контрастує з її оптимістичним кінцем («Вертайтеся 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 Корсуном, 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 наверх – / 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 остіжком 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 має примітку «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 могилоньці», 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 багатотисячову 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, / Розіллється біс мазею!».

Героїку княжих часів, «славний руський з ляхом бій» митець представив у ранньому творі «Болеслав Кривоустий під Галичем, 1139», який став своєрідною бойовою пісню, заклик 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 Beskidi 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 народнопісенним 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». Література. Фольклор. Проблеми поетики. Вип. 36. 2012. С. 403–409.

Іван Ребошакпа **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 Могильницький, Богдан Дідицький, Іван Гушалевиц, Антін Петрушевиц, Северин Шеховиц 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».

Очоловав гурток здібний організатор і проводир Маркіян Шашкевич, вихованець Львівської духовної семінарії та слухач тамтешнього філософського факультету, на дргуому 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 полюбляєм?*

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 умілої 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, oprіч 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 ентузіасти, 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 півдавстрійської 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 nejprvnější 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 рр. 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 повелитися 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...» – *I.P.*) «провівають буйною гарністю і зажегненими (палкими – *I.P.*) 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 любостію, веселою буйністю, нестямливим веселієм і суть поскочні до танку».

Тим же поетичним стилем уміло визначає Вагилевич і різноманітність рокових обрядів (які «суть на всякеоє врем'я года») та багатство і специфіку українських обрядових пісень (в яких «не той смуток і горість, що в думках. Півці ними забувають залізноє життя і проливають повними чувствами»), яких інтуїтивно Вагилевич вбчає спорідненими з іншими слов'янськими, але найбагатшими і найчудовішими з-поміж усіх (в цих піснях «являєся 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 лишились 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, райськім дереві, о гаях. Самі імена – *ладкання, купайла, коляда, гагілки, русалки* (підкресл. автора – *I.P.*) – свідчать тому. Пісні тоті суть золотим послідком щасніших веремен, коли ще сама лише природа промовляла до руської душі, а він (русин) ю сильно нагортав у свої нідра. Тогді 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 уквали, 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. ХІХ ст. в Галичині гостро стояло питання мови. В ужитку було, як оцінював С. Єфремов, «страшне «язичіє», несказанна мішанина мертвої церковщини з польщицзною та народною мовою, той «словено-русскій 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 проєкт Лозинського очолювач «Руської трійці» Маркіян Шашкевич відповів брошурою «Азбука і abecadł» (1836), підтримуючи доречність першої. Слідуючий висхідний крок до вивчення і уведення у суспільний вжиток української мови здійснив Іван Вагилевич своєю «Граматикою малоруського языка» (1844).

Ребошапка Іван Піонер національного відродження Галичини. 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 ХІХ 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. Напряму 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. ХІХ 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: «...вितворити одноцілну, полудневоруську мову і літературу і при їх помочі 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 Семінаріи енеральной в Львівгороді, руського краю Метрополіи».

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 зашіпити, / Щоб і в руськім серцю тквила...».

Думки цього твору підсилює теж емоційно наснажений закличний вірш М. Шашкевича «Слово до читателів руського язика»: «Дайте руки, юні други, / 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, други 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 чієх 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 доказати, 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 язюку». 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 «Зорю». 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, «зазвеніла в серцях галицьких русинів неначе труба, що кликала мерців із гробу». У своїх спогадах він засвідчує, що надруковану оду розхачували 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 пісоньці одбився, якби в величавім образі високий дух і глибоке несрівнянеє чувство того молодця (автора. – Ф. Д.). Заспівав он в ній по святоруску, заспівав з широкої української груди...» і підняв «руское слово в нечаємій світі». «Блискавицею шибла тая малая пісня по землі Галича і, розмножившись в тисячних переписках і трафивши кождому до сердця, 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 Lwowским*» 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 європеєць 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 алфавіту 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 алфавіту» 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 Кюриково»), 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 мови 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 абecedло немаловажен... То вопрос о существовании: быти или не быти русинам в Галичине. Приими галичане в 1830-х годах польское абecedло – 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 тучіїбурі», тому вони зацікавили, а «народові і словесності надовго ся здрімало». Так образно натякає автор на причини культурного відставання галичан. Але його тішить, що «язик 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 приказки» 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 застосував 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 загомонює, 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 навіть 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 розгримить 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 пахнючі цвіти тернинов і бодлаками, нарядив чужі мислі і слова нагинками руськими і поставив на їх причолку дивогляди księdz, najwiękzy, sendzia, łasno, starościny, choronży, źródło і ще дуже много енчих, що істинного русина ужавають».

Однак найбільшим недоліком збірки («непрощенним гріхом») вважав Шашкевич те, що Лозинський відкинув «азбуку питомо руськую, приняв букви ляцькіі, 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 тліннім 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 найкріпльшим стовпом, несколибимою скалою, на котрій Русь святая, через тільки столітей люто печалена, крепко стояла. Є то діва райская звзвдострійна, 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 и ихъ Сѣчи», 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 житя, наколи не спізнають докладно своєї бувальщини, або, як сам каже, “биличної правди”». З іншого боку, Маркіянова «розправка важна єдино яко перша історична праця, писана в н а ш і м к р а ю я 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 якимовим 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 пошанували єго пересвідчення на полі языка 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 ємко: «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». 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». *Дзвін*. 2012. № 8. С. 115–119.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Практичне заняття № 9

Романтична балада

Мета: знати особливості розвитку української літературної балади й романсу, уміти визначати жанрову специфіку балад

П. Гулака-Артемівського, Л. Боровиковського, М. Костомарова, А. Метлинського.

План.

1. Жанрова специфіка української балади народної й літературної.
2. Переспіви мотивів балад європейських романтиків П. Гулаком-Артемівським («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 гайдучькими 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» (В. 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 траскторій 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 символічній.

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-Артемовський, 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 XX 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 XX 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 трагічній і страшній у своїй суті реальності смерті, факт якої постає вибором без вибору, *естетики подвигу*, тим самим відволюючи 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 забезпечити себе від небезпеки...

Тарнашинська Людмила Балада у творчості українських шістдесятників: модифікації жанру (слов'янський контекст).

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-Ставровецький, 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 осереддя 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 ества, 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. Кордоцентризові 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 моє 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 ізбранна», «...любив сердечне», «Жаль серцю моєму», «Ах, як серцю не нудіти», «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 най радощі» («Думка»); «...грало серце моє», «До серця-сь припала» («Підлисе»); «Моє серце розпукаєсь, // Від журби ся крає» («Над Бугом»); «Що давить серце, як відьма кошава», «...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 кордо центричним світобаченням, виявляється передусім у образній системі, зокрема домінуванні образів психологічної семантики – серця і сліз у елегіях, наприклад: «сльози поллються, серденько ние» («Бандура»), «Хто тебе, родину, 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» («Гуди 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. UCRAINICA III SOUČASNÁ UKRAJINISTIKA PROBLÉMY

**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 фольклору та слов'янські перекази про пригоди пана-гульця, 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, «знімається» 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», «шубовість», «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 ХІХ 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 ХІХ 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 етнімів національної спільноти – «українське» та «Україна».

Вибір жанру твору П. Гулаком-Артемовським 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 ХІХ ст., і стилістичній специфіці твору П. Гулака-Артемовського, 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-Артемівський відповідно його змальовує: «Ніс – карлючка, рот свинячий / Гиря вся в щетині; / Ніжки курячі, собачий / Хвіст, ріжки цапині» і звертається до фольклорного прийому перейменування – репрезентації чорта як німця. Темпоральний аспект твору відзначений винятковою дієвістю, концентрованою подієвістю, додатково посиленою високим емоційним тонутом, 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-Артемівським. 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 Артемівського, 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 панагульвісу – Л. Ромашенко 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 соціальної 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 любити довіка». Тотальне спростування аксіологічних настанов в інтерпретації фаустіанської міфологеми П. Гулаком-Артемівським 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».

Значимо, 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 трагедійний, 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 ХІХ 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 ХІХ 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 доміант 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-гультая, 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 взаємноперевертневих.

Формування бурлескної стихії, в яку занурена сміхова інтерпретація фаустіани, її концептів і міфологеми в баладі «Твардовський» П. Гулака-Артемівського, детермінована й специфікою відбиття принципів класицизму в українському художньому просторі. Трагічна міфологічна основа образів, що склали образну аурю 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 осягнена 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-Артемівського, відбиваючи різноманітний 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-Артемівського 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-Артемівського в аспекті модифікування фаустіанської тематики. Вісник ХДАДМ. Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях. 2017. № 4. С. 136–141.

Література

- **Баган Олег** Літературний романтизм: ідеологія, естетика, стиль. *Дивослово*. 2011. № 3. С. 35–46.
- **Баранова О.** Вивчення творчості спадщини М. Петренка в школі та українська народнопісенна традиція. *Наукова скарбниця освіти Донеччини*. 2012. № 3. С. 15–18.
- **Гончар О.** Зачарований небом : Романтичний світ Михайла Петренка. *Слово і час*. 1997. № 11–12. С. 21–26.
- **Зеров М.** Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка : Лекції, нариси, статті. Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. 568 с. (Cogito : навчальна класика).
- **Коцюбинська М.** Специфіка балади українських романтиків // Коцюбинська М. Мої обрії : в 2 т. Київ : Дух і літера, 2004. Т. I. 336 с.
- **Крохмальний Роман** Балада народна і літературна: когерентність світів. *Вісник Львів.ун-ту* : Серія філол. Львів : 2010. Вип. 43. С. 198–207.
- **Нудьга Г.** Українська балада: 3 теорії жанру. Київ : Дніпро, 1970. 258 с.
- **Пінчук Ю.** Микола Іванович Костомаров : 1817–1885. Київ : Наук. думка, 1992. 232 с.
- **Чижевський Д.** Історія української літератури. Київ : Видавничий центр «Академія», 2003. 568 с. (Альма-матер)

Практичне заняття № 10

Міфологічно-історична повість «Марко Проклятий» О. Стороженка

Мета: ознайомити здобувачів освіти 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, «виростають 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. Белий 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: «Говчеться, 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 збуренню 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 господи 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 безжалюбно 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 неприкаяне 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 ввійшла 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 іезуїтів. 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 ХХ 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 вірвовку і став натягувати. Не вспів 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 образіві 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 аурую 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 – вирлоокій, 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, «хлопецьніціант», 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'єднувальним 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 моральноетичні 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 відводить 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 проходив со своїми 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 «лебєдину 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 згряя», 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. Матеріали I Всеукраїнської конференції «Мова твору в контексті проблем вивчення художньої літератури» Бар, 2012. URL : <http://93.183.203.244:8080/xmlui/handle/123456789/1005>

Література

- **Балушок В.** Архаїчні витоки образу Марка Проклятого. *Слово і час*. 1996. № 11–12. С. 73–76.
- **Зеров М.** Українське письменство XIX ст.. Від Куліша до Винниченка : Лекції, нариси, статті. Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. 568 с. (Cogito : навчальна класика).
- **Гларіон, митрополит** Дохристиянські вірування українського народу : монографія. Київ : Обереги, 1992. 424 с.
- **Міщук Р.** Українська оповідна проза 50-60-х років XIX ст. Київ : Наук. думка, 1978. 257 с.
- **Нахлік Є.** Українська романтична проза 20–60-х рр. XIX ст. Київ : Наук. думка, 1988. 318 с.

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

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

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

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

ЗМІСТ

Передмова	3
Список художніх текстів, обов'язкових для прочитання	5
Список літератури	7
Методичні рекомендації для самостійної роботи студентів	9
Практичне заняття № 1	11
Практичне заняття № 2	36
Практичне заняття № 3	83
Практичне заняття № 4	104
Практичне заняття № 5	133
Практичне заняття № 6	151
Практичне заняття № 7	180
Практичне заняття № 8	214
Практичне заняття № 9	247
Практичне заняття № 10	268

Навчально-методичне видання

Бойцун Ірина Євгеніївна

**Історія української літератури
(X–40-ві роки XIX століття)**

Методичні рекомендації до практичних занять

За редакцією автора
Бойцун І. Є.

283