

*Зузання СТАНІСЛАВОВА*

**ЛІТЕРАТУРНА СТИЛІЗАЦІЯ БІБЛІЙНОГО ТЕКСТУ**

**(на матеріалі художніх творів для дітей і молоді М.Руфуса і О.Сліацького)**

Духовна література, протягом десятиліть заборонена в комуністичних державах, після падіння режиму вільно розвивається у Словаччині<sup>1</sup>. Зрозуміло, значна її частина цілеспрямовано адресована молоді як складовій частині національної суспільності, в котрій можна найкраще формувати християнські почуття. Крім того, прагнення духовного слова (безперечно, зумовлене також кризою моральних цінностей) на початку 90-х років було значним й у покоління батьків, вихованих ізольовано від такого слова. Отже, не дивно, ситуація, що склалася в першій половині 90-х років, була протилежною до тої, що у ставленні до християнської літератури існувала до 1990 р.: раніше заборонений матеріал став бажаною літературною темою чи навіть вигідним комерційним товаром також у літературі для дітей і молоді. Книжковий ринок у Словаччині заряснів різними обробками Біблії та іншої духовної літератури. В контексті духовної літератури, що ставила перед собою очевидну й неприховану мету – християнізацію та пасторацію – виникло спрямування до літературного відтворення біблійного матеріалу.

Спосіб та міра літературної стилізації біблійного матеріалу залежить від стратегічного наміру автора. В одному випадку при літературному опрацюванні матеріалу підхід автора до стилізації зумовлений глибокою вірою, навіть певним пієтетом у ставленні до біблійного матеріалу як джерела розкритої правди. Побожування, що літературна обробка могла б призвести до небажаного відхилення від цієї правди, може сковувати творчу волю автора і в результаті негативно відбитися на естетичній вартості остаточного тексту. В другому випадку літературна стилізація впливає зі сприйняття автором Біблії як культурного європейського факту, а текст, який є продуктом літературної стилізації, повинен чітко функціонувати на рівні естетичного факту. Отже, у даному випадку переважає прагнення до тематизації матеріалу з літературного боку, причому глибина внутрішнього переконання автора не є настільки вирішальною, що б обмежувати творчу фантазію автора.

У сучасній словацькій літературі представниками вказаних тенденцій є передусім двоє літераторів: першої – поет і автор літературних нарисів Мілан Руфус (1928), другої – прозаїк, драматург і літературознавець Ондřej Сліацький (1941). Їхній різний підхід до літературної стилізації біблійного тексту виходить, зрозуміло, передусім з відмінності особистостей, досвіду, авторської природи й стратегічної мети.

Для лірика Мілана Руфуса християнська покірливість, новозавітні принципи добра, справедливості й терпіння людської долі завжди була складовою частиною поетики тексту, а християнський символ – складовою частиною його образності. Сліацький, епік зі схильністю до драматичної інтерпретації матеріалу, завжди наголошував на етичній стороні життя, моральній основі людського характеру та вчинків, принципів у певному розумінні універсального феномену моральності. Отже, орієнтація

<sup>1</sup> До 1990 р. в словацькому літературному контексті біблійні тексти для молоді появились востаннє в 1968 р. Були це "Біблійні оповіді (Biblické príbhy) Івана Ольбрахта, написані 1939 р.

обох авторів на матеріал духовного характеру після 1989 р. є логічною, хоч вони підходять до нього з різною установкою і їхні наміри відрізняються.

Для Мілана Руфуса, глибоко віруючого християнина, падіння режиму, який культивував атеїзм, остаточно звільнило шлях до неприхованих духовних роздумів про життя у відношенні до трансцендентального. Формою його поезії наслідують жанр молитви. Вони присвячені дітям, про що свідчать і назви збірок (“Малі молитви” – Modlitbičky, 1992; “Нові малі молитви” – Nové modlitbičky, 1994; “Малий альбом” – Pamätníček z підзаголовком “Молитви за дитину” – Modlitby za dieťa, 1996), це стосується також збірки “Малий зодіак” – Zvieratníček, 1994. Вони нагадують духовні розмови з Богом, в яких дитина – чиста, незіпсована істота – виступає як медіум і протеже. Лірик Руфус, який у просторі християнської філософії здебільшого рухається на рівні аллюзії, символу й натяку, у творах для дітей підходить до біблійного матеріалу, зокрема до молитви “Отче наш” (“Малі молитви”, “Нові малі молитви”), під кутом зору, що конкретизує тлумачення її значення.

У творах М.Руфуса поетична інтерпретація молитви, яка в Новому завіті є “*текстологічною частиною цитати*”<sup>2</sup> Євангелія від Матвія, а в модифікованому варіанті також Євангелія від Луки, є конкретизацією абстрактних ідей, значення яких дитина лише неявно відчуває. Отже, автор сприймає Біблію передусім як “*найвищу норму віри й моралі та автентичне джерело Божої правди у справах спасіння людини*”<sup>3</sup>. Артефактом він бачить її у значенні таких витворів, які містять у собі “*божественно-людський феномен чи сукупність священних текстів, про які ми, християни, переконані, що вони написані в надзвичайному співавторстві людини з Богом*”, причому “*це Боже авторство не полягає лише в наближенні змісту, тобто явних правд, яких би людина ніколи не дійшла, але також у певному божественному переростанні цього співавторства у формальний рівень біблійних текстів. Йдеться передусім про їхній гномічний характер позачасових правд і позачасового (вічного) Бога*”<sup>4</sup>.

Поезією “Молитва молитов” (Modlitba modlitieb) відкривається цикл віршованих інтерпретацій вибраних думок молитви “Отче наш”, переважно названих відповідним рядком цієї молитви. У ній семантично наголошується на абсолютному сприйнятті Творця, на факті покірної подяки за життя (“*Ako je všetko živü Tebe*”, “*Tebe sú deti, / mlád'atá: / teliatko, húsa, jahňa, žriebä...*”). У конкретизованому переліку маленят, який автор для того використовує, людське зближується, навіть ототожнюється з анімальним. Перенесення у цей простір постаті Божого сина (“*Ved' Tvoja ruka požehnaná/ podala ľudom ako dar/ mld'atko ženy – / Krista pána*”) засвідчує шанобливе ставлення М.Руфуса до дитинства, яке присутнє в усій його творчості. Праця поета з прототекстом непомітно наближає до читача також основні положення Біблії. Семантику образних лексичних одиниць, використаних у Біблії, М.Руфус конкретизує, спираючись передусім на семантичну синонімію Пан–Ісус, Пан–Бог–Отець, хліб–пожива, хліб–тіло Ісуса Христа, мати–жінка–Діва Марія. Образ *хліб–пожива* використаний у “Малих молитвах” як символ людського життя (не випадково в поезії “Хліб наш насущний” два рази повторено мотив “*хліба краяти*”), а також як символ людської долі (“*na chlebič musíš poorat*”) і символ гідності життя (“*A hodný svojho cleba žit*”), образ хліба проходить через усю поетичну творчість М.Руфуса. Так само аллюзійне почуття

<sup>2</sup> Goldičová J. Jazyk a štýl prekladu Nového zákona so zameraním na rozvoj evenjelií. Diplomová práca. Prešov, 1998. S.122.

<sup>3</sup> Ibid. S.8.

<sup>4</sup> Ibid. S.35.

провини за те, що людина в зрілому віці зробила або не зробила, перебуває в опозиції до чистоти дитинства (*“daj, nech sme dlho iní”, “Nauč nás, Tvoje včielky, / nekonat’ tak ako veľkí”*). У поезії “Не введи нас у спокусу” лунає усвідомлення безпорадної слабкості людської істоти, оборонне, навіть урочисте ставлення до чистоти дитинства, завдяки якій діти стоять близько до Бога, а також усвідомлення закономірності поступової втрати цієї гармонії (*“tá chvíľa, keď sa deti menia, / neprišla ešte medzi nás”*). І знову ж тут, за посередництвом символів, виражена життя зберігаюча сила *víru* (*“Svoj teplý chlebič v Božej peci/ si na zlé časy pečiete”*). Принцип вічної любові, котрої не повинно бракувати дитині, знову, з вражаючою конкретністю, присутній в поезії – “Як було на початку” (Ако боло на роціатку) (*“aby deti otcov mali, / aby mali mamy”, “aby bola Božia matka / v každej ľudskej mame”, “aby každý ľudský otec/ nosil Otca v sebe”*). Поезії “Поет розповідає дітям” (*“Básnik hovorí deťom”*) та “Отче наш” (*“Otče náš”*) з метафоричного боку є визнанням покори перед значеннєвою глибиною і багатством конкретної молитви, перед її здатністю сповнювати людину силою в найважчі для неї хвилини (*“Keď vókol vás sa zotmi/ až potom sa vám rozsvieti / jej tiché svetlo do tmy”*). Весь цикл поетичного тлумачення рядків молитви “Отче наш” завершується поезією “Дитяче кредо” – своєрідно стилізованим дитячим віровизнанням, яке так само побудоване на простій емпірії, на переліку того, що дитині добре відоме: день, вода, сон, дощ, сонце, трава, ігри, близькі люди.

Поетична Руфусова інтерпретація молитви “Отче наш” наповнена глибокими роздумами та надзвичайною чутливістю, які разом зі здобутками дитинства й дорослого віку становлять основу адорації дитинства, *“зворушливу ніжність до маленят, тобто до життя, що народжується з життя, спочатку слабкого, беззахисного, яке само через те не може обійтись без ласкавого догляду й захисту”*<sup>5</sup>. Вдумливі поезії та стилізовані дитячі висловлювання виражають переконання М.Руфуса про близькість Божого, дитячого та природного на принципі природного буття в чистоті й непідступності. Отже, Бог для нього теж символ первісної, але вже втраченої єдності життя.

У творчості Ондreja Сліацького, який у питаннях християнської віри більш світський, у ставленні до життя “більш ренесансний”, ніж Мілан Руфус, завдяки обробці християнського матеріалу систематизуються аксіоми авторського кодексу людської моралі, присутні в його попередній творчості, засновані на принципах християнської етики, як її виражає Святе Письмо. Епік О.Сліацький у своїй “Біблії для дітей і молоді – Читання із Старого закону” (1966)<sup>6</sup> підходить до Біблії як до скарбниці матеріалу, який на основі подій він обробляє в жанровій формі, близькій до переказу, міфу, легенди або притчі. Епічне віддалення від матеріалу звільняє його від священної пошани до тексту. Покірлива “пристрасність” віруючого, як правило, перешкоджає літературній стилізації матеріалу, зокрема тоді, коли безпосередньо формується лінія оповідача. У творчості О.Сліацького цей феномен строго пов’язаний лише з репліками й психікою біблійних постатей, а отже, є складовою частиною опису характерів і виявляється в ситуаціях, де, з точки зору естетичної концепції тексту, є явно функціональним.

О.Сліацький не ставив перед собою за мету створити для молодих читачів “*підручник біблійної історії*” чи “*теологічний посібник*”, він хотів дати їм “*виключно лі-*

<sup>5</sup> Šmatlák S. Nech je trochu veselšie na tomto chorom svete. Dvojspev básnika a sochá // Bibiana, revue o umení pre dťi a mládež. 3. 1995. Č.1. S.12–13.

<sup>6</sup> Другий том авторського варіанту біблійного матеріалу, тобто обробка Нового закону О.Сліацького, перебуває в друку.

тературну форму, яка їй притаманними художніми засобами створює передумови та викликає зацікавлення читати автентичну Біблію”<sup>7</sup>. Автор вибрав і упорядкував окремі епізоди Старого закону так, щоб створити суцільний ланцюг історичних епох, подій, особистостей християнської давнини. Разом з тим він звертає увагу як на родову лінію, що веде до Христа, так і на моральний імператив старозаконного Бога, з його милосердністю і жорстокістю. Підхід до прототексту як до твору літературної та мовної вартості відбився у формі подачі авторського тексту: використанні сучасної словацької мови, котра лише в окремих випадках, наприклад, у цитатах, зберігає риторичні й мовно-стилістичні особливості біблійного тексту, що справляють враження архаїчності. Виклад у творах О.Сліацького є симбіозом автентичної авторської розповіді й цитат. У цитатах автор чутливо й помірковано модернізує елементи вислову. Розповідну лінію в окремих епізодах він, як правило, змушений відтворити поширено, бо в прототексті вона буває “розсіяна” в різних пророцтвах, вказівках, наказах, описах єврейських звичаїв. Події в Біблії названі лапідарно і гномічно. О.Сліацький їх подає з барвистим драматизмом, носіями якого є передусім психологічно виписані постаті. На відміну від прототексту, в якому завдяки вищій силі вони стоять перед конкретним завданням без права показати свої почуття, в творах О.Сліацького ці постаті наділені емоціональною силою, своє завдання внутрішньо переживають, тішаться і терплять. Усе це, разом із інтенсивною яскравістю та експресивністю виразу, робить більш прозорим прихований драматизм біблійного прототексту, а в певному сенсі також натякає на його основні семантичні коди.

З належною мірою збереження обрядності та піднесеності біблійного стилю підкреслює О.Сліацький у своєму відтворенні Старого закону передусім одвічну боротьбу людських слабостей з моральною досконалістю Бога. Крім інформативного багатства та ретельно підібраних подій, в його “Біблії для дітей і молоді” присутня трохи таємнича, міфічно темна атмосфера давніх віків та дещо і з ортодоксії віри.

Художнє опрацювання обома авторами біблійного прототексту підтверджує тезу Ф.Рушцака, що “Біблія виділяє досить простору для диференційованої філософської та виражальної інтерпретації”<sup>8</sup>. В цьому розумінні художній текст М.Руфуса по відношенню до тексту Біблії є філософською внутрішньою інтерпретацією *sui generis*, а текст О.Сліацького – скоріше його виражальною модифікацією в значенні літературно культивованої тематизації біблійного матеріалу. Разом з тим обидва автори підходять до біблійного тексту як до тексту “з явною сигматикою (тобто як до тексту з реальними посталями і їхніми вчинками)”<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Авторська примітка до редакції *Sliacky O. Biblia pre deti a mládež – Čítanie zo Starého zákona*. Bratislava, 1996.

<sup>8</sup> *Ruščák F. Zvest' o Kristovom narodení v evanjeliách ako žáner a text // Text a kontext. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie*. Prešov, 1993. S. 140.

<sup>9</sup> *Ibid.* S.143.

Наталія ВИПАСНЯК

СНОВИДІННЯ ЯК СТРУКТУРНИЙ ЕЛЕМЕНТ У ПОЕТИЧНІЙ  
ТВОРЧОСТІ АДАМА МІЦКЕВИЧА  
(на прикладі вірша “Снилася зима”)

Культ таємничого, увага до потойбічного світу, несвідоме, що значно розширило свій часо-простір, характерні для нових художніх світів, створених романтиками. Поряд із новим багатозначним осмисленням ночі як часу зовнішньої і внутрішньої дії зростає і роль сновидінь як передбачень, самовикриття, пізнання істини. Зі сновидіннями в літературу ввійшли особливі просторові і часові поєднання, темп, ритм<sup>1</sup>. У романтичній традиції сон – це сфера духовної свободи і повноти внутрішнього життя, яку людина втратила в реальності.

Адам Міцкевич часто вводить оніричні\* сюжети в структуру своїх поетичних творів, використовуючи їх у різних формах, зокрема: зображення сну (сон Єви у “Дзядях”, ч.3); переказ сну (балада “Світезь”); оповідь про сон (вірш “Снилася зима”); зображення перехідного стану сон /явне (сон Гервазія у поемі “Пан Тадеуш”); використання поезики сну (“Дзяди”, ч.3).

Не випадково Адам Міцкевич переклав вірш Джорджа Гордона Байрона “Сон”, в якому поет розмірковує, чим є сон у людському житті. Його думки, властиві романтичній системі світосприймання, знайшли відгук у польського поета: “...*Sen ma świat udzielny, z rzetelną władzą rządząc nad marnem królestwem*”; сну “*jak posłańce wieczności*”, “*jako przeszłości duchy*”, “*gdy zechcą, na to przerobić nas mogą, czym nie byliśmy nigdy; one rażą trwogą, wywołując cień z grobów*”; “*Czemże jest marzenie? Robotą duszy!*”<sup>2</sup>.

Таким чином, сновидіння як структурний елемент використовується поетом порізному, у багатьох жанрових формах. У даному повідомленні зроблена спроба простежити застосування оніричного сюжету у формі оповіді про сон на прикладі вірша “Снилася зима”.

Композиція вірша повністю побудована на сновидінні. Попередньо точним датуванням Міцкевич вказує час, коли приснився сон і, прокинувшись, він його записав віршами – 28 березня 1832 р., і коли він по пам’яті його відтворив – 1840. Вісім років сновидіння зберігалося у свідомості. Це свідчить про те, що у 1832 р. зафіксувалося щось дуже важливе у плані світоглядному, в моральних вимогах до самого себе. Тому поет вважає за потрібне дати точне датування вірша і вибирає для викладу не переказ, а оповідь про сон. Якщо в переказі сну автор уважно дотримується змісту самого сну, намагається передати тільки найголовніше, то оповідь про сновидіння передбачає вільніше поводження автора. Це має бути якнайповніший виклад, що включає найменші деталі, переходи, певні коментарі побаченого, думки про те, що

<sup>1</sup> *Копытская Н.* Хронотоп как аспект изучения жанровой системы романтизма // *Zagadnienia rodzajów literackich*, XXXVII 1–2. Łódź, 1994. S.130.

<sup>2</sup> В спеціальній літературі “оніричний” є синонімом слова “сновидний” і походить від імені давньогрецького бога снів Онейроса.

<sup>2</sup> *Mieckiewicz A.* Sen (z lorda Byrona) // *Dzieła poetyckie*. Novogródek, 1933. S.82.

може означати те чи інше явище у сні. В даному випадку Міцкевич також намагається зрозуміти кожний момент свого сну, передати усі свої відчуття.

Як результат праці пам'яті сон міг відтворити переживання подій 1830–1831 рр., пов'язаних з національним повстанням, а також моменти з особистого життя Міцкевича. Йдеться про його подорож в Італію і знайомство там з Генрієттою Євою Анквіч\*. Не перебуваючи у стані сну, поет представляє в образах те, що йому снилося, не переповідає, а подає як образне зображення дійсного сновидіння. Умовно сон можна поділити на дві частини: в першій половині сновидець бачить себе як активного героя оніричного дійства, у другій він більше спостерігає, слухає, відчуває, згадує, аналізує.

Цей вірш має притчевий характер. Ніби поділені на праведників і грішників, люди в білому з квітами і люди в чорній одежі з опущеними донизу запаленими свічками йдуть (в локальному окресленні – праворуч і ліворуч) на хрещення до Йордану. Свічки, які несуть вогнем донизу, за фольклорною традицією можуть бути ознаками потойбіччя, на протигагу квітам як уособленню життя і краси. Білий колір – сакральний для багатьох культур світу, його антипод – чорний. Світова міфологія містить одне з найголовніших протиставлень “чорне–біле”, що символізує негативне та позитивне, два світи<sup>3</sup>. Асоціація цих кольорів з протиставленням життя і смерті органічна для естетично-художніх засад поезики Міцкевича, що характеризується насиченням містикою, втручанням потойбіччя в земне життя. У сні завжди є чимало незрозумілого, яке важко розшифрувати; “мова романтичного сну (як і мова казки) – це перш за все мова поетичних іноказань, езотеричних натяків і тайнств, знаків і символів іншого буття – сфери перебування незбагнених передчуттів, потойбічних сил і містичних осянь”<sup>4</sup>. Сам персонаж йде окремо від обох рядів. Подальше розгортання сновидіння має допомогти саморозкриттю людської сутності, зрозумінню того, біле чи чорне у людини в душі – такий новий кут зору на ці контрастні кольори. Бідний хлопчик, якому персонаж і жінка, що вийшла з правого ряду, навперейми дають милостиню – хто більше (присутній ігровий момент) – пропонує панам забрати гроші, якщо вони бажають, але вони не забирають. Відбувається боротьба між темними і світлими силами, яка зовнішньо виявилася у двох рядах праведників і грішників, внутрішньо – в епізоді з грошима. Знаменним є те, що герой віддає все до останнього прохачеві, а також те, що, маючи змогу повернути собі віддане, відмовляється. На кожному етапі боротьби перемагає щось одне, і знаком перемоги світлого є те, що жінка перехрестила персонажа, чим ніби зняла з нього якусь провину. Після цього на зміну зимі прийшло літо, сніг не розтопився, полетів, розкинувши білі крила, стало тепло: “uczulem zapach Włoch, róż i jasminu-/ Różą pachnęły góry Palatynu”<sup>5</sup>. Тут виявляються характерні відмінності у хронотопах сну і дійсності. У сновидінні діють інші закони, ніж у житті: відбуваються химерні зміни, дивовижні переміщення, численні метаморфози, матеріалізується несвідоме, померлі живуть, інакше спрацьовує пам'ять. З появою Єви в білому, що підноситься разом з метеликами – символами прекрасної миттєвості, виникає відчуття блаженства, яке немож-

\* Генрієтта Єва Анквіч (1810–1879) – дочка багатого поміщика, з якою Міцкевич зустрівся у Римі в 1829 р. Вона чудово знала Італію і показала поету прекрасні місця країни. Міцкевич закохався в неї, вона також захопилася ним, але одруженню перешкодив батько дівчини, який вважав такий шлюб невдалим для дочки. Г.С.Анквіч присвячені вірші “Моему чичероне”, “Запрошення в Неаполь”, “Снилася зима”, вона є прототипом Єви у “Дзядях”, ч.3.

<sup>3</sup> Словник символів. Київ, 1997. С.15.

<sup>4</sup> Нечаєнко Д.А. Сон, заветных исполненный знаков. Москва, 1991. С.115.

<sup>5</sup> Mieczkiewicz A. Sniła się zima // Dzieła poetyckie. S.69.

ливо висловити. Поет задіює усі засоби для створення потрібної тонації твору-сну: освітлення, кольори, акустику, запахи, відчуття тепла чи холоду. Іде рефлексія, що виявляє типологічну близькість з думками Новалиса, висловленими у “Тімнах до ночі”, загальні риси, характерні для світоглядних позицій романтиків. У Міцкевича:

Lecz rozkosz moja, ach, ta rozkosz senna –  
Któż ją opowie? – Mocniejsza, niż dzienna,  
Lżejsza i miłsza. Jawa ma żar słońca,  
A sen łagodność i ciszę miesiąca<sup>6</sup>.

Відаючи належне Світлові, Новалис схиляється перед “святинищем загадкової невідомої Ночі”, що владна над його серцем. “Світлу покладені межі; в безстроковому, в безмежному Ніч царює. – Сон триває вічно”<sup>7</sup>.

Герой каже Єві, що йому здається, ніби він у костелі. Вдаючись до такого порівняння, автор включає простір заданий – священну атмосферу храму.

У своїй промові Єва згадує про приятелів персонажа, що лежать у гробах по костелах. Через впізнання в персонажному хронотопі самого автора можливі різні суспільно-політичні і особисті ремінісценції. Вірш передає відлуння недавньої національної трагедії. До весни 1831 р., перебуваючи у районах Познані, Міцкевич гостріше, ніж раніше, переживав, що не брав участі у повстанні. “В Познані мене охопило бажання покінчити з життям”, – згадував він згодом. У такому стані прибув у Дрезден, де і з’явився вірш “Снилася зима”. Тривале нагромадження провини – докори сумління за те, що поет не був поруч зі своїми друзями, тими, хто чекав його під час національного повстання – болісно розкрилося у сні, який ніби виявив почуття каяття. Євині слова надзвичайно схвилювали персонажа, він хотів летіти з нею, ластівкою, але згадав свої минулі гріхи, збагнув свою негідність, усвідомив, що не вартий ні Єви, ні щастя, ні неба.

Останні переживання у сні як самовирази несуть сновидцеві відчуття про недовсяжність чистого, прекрасного, свідчать про роздвоєність особистості, незадоволення собою. І разом з тим сновидіння підносить героя до вищої духовності, до глибокого очищення – він прокидається зі сльозами на обличчі, звернений до неба, склавши руки, як у гробі (але й як до причастя!), і все ще відчуваючи запахи, що так тішили у сні.

Отже, з поліфункціональності сновидіння, поданого у вірші А.Міцкевича “Снилася зима”, можна виокремити такі найвагоміші функції:

- сон як спогад; праця пам’яті; ретроспекція-ремнісценція;
- сон як самовираз;
- як вираз глибинних переживань, самоаналізу;
- сон як самовикриття;
- сон як вияв каяття;
- сон як прозріння;
- сон як духовне очищення.

Така багатофункціональність з погляду ідейно-тематичного аналізу збільшує символічне, філософське, психологічне навантаження твору, що веде до зростання його інтерпретаційного потенціалу.

<sup>6</sup> *Mieckiewicz A. Snila się zima. S.69.*

<sup>7</sup> *Новалис. Гимны к ночи. Москва, 1996.С.50.*

Микола ЛЕГКИЙ

ПРО МАЛОВІДОМУ РЕЦЕНЗІЮ І.ФРАНКА  
“ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ – НЕПРИЗНАНИЙ ПОЛЬСЬКИЙ ПАТРІОТ”

1898 р. в “Записках НТШ” була опублікована рецензія І.Франка на трагедію Тимона Заборовського “Богдан Хмельницький” під назвою “Хмельницький – непризнаний польський патріот”<sup>1</sup>. Ця праця Франка не перевидавалася, не увійшла ні до 20-, ані до 50-томного зібрання творів письменника. А сам Заборовський примножив кількість напівзабутих (чи зовсім забутих) письменників.

“Супроти нинішніх понять, — йдеться в рецензії, — композиція драми наївна, дитиняча, а ціла п’єса цікава хіба незвичайним розумінням характеру Богданового”<sup>2</sup>.

Факт захоплення польського драматурга українською історією, його нетрадиційні погляди на постать гетьмана, які, у свою чергу, не могли не зацікавити І.Франка, — гідні уваги сучасного літературознавства.

Тимон Заборовський (1799–1828) більшу частину свого короткого життя провів у селі Личківці тодішнього Чортківського циркулу в родинному маєтку батька – середнього шляхтича. Навчався у Кременецькій гімназії, неповних два роки мешкав у Варшаві. Втопився у Збручі в нападі меланхолії.

Дослідниця життя і творчості Заборовського М.Данилевичева стверджує, що на формування світогляду молодого Тимона значний вплив мав його гімназійний учитель та опікун Алоїз Осінський, який нав’язав йому псевдокласичну манеру письма. Якраз у Кременці молодий гімназист зробив перші кроки в царині красного письменства. Заборовський усвідомлював невисоку художню вартість своїх творів, однак після повернення до батьківського маєтку писати не покинув – творив для найближчих друзів та сусідів по повіту, називаючи себе пророком Медоборів (*wieszczem Miodoborów*)<sup>3</sup>. Тут з-під його пера виходить велика поема “Здобуття Києва” (“*Zdobycie Kijowa*”), трагедія “Богдан Хмельницький” (“*Bohdan Chmielnicki*”), епічний цикл “Подільські думи” (“*Dumy podolskie*”) та інші твори<sup>4</sup>.

Кременецька гімназія розвинула в Заборовському виховані в батьківському домі патріотичні почуття – він не міг погодитися з занепадом Польщі, не міг навіть повірити в таке. Його ідеалом була відроджена могутня Польща. Мабуть, не випадково початкуючий письменник обрав собі місію “будити” співвітчизників, пригадувати їм героїчне історичне минуле. Однак світ письменника, на думку М.Данилевичевої, замикався його рідним краєм. “Поет завжди любить Поділля, що належить до Польщі, а не Польщу, в якій Поділля є лише одним із районів. Потрібно сильного струсу, аби почуття Заборовського охопили всю Польщу”<sup>5</sup>. Такого струсу в житті “пророка Медоборів” не трапилося. З одного боку, Польща у свідомості Заборовського назавжди

<sup>1</sup> Записки НТШ. Львів, 1898. Т.23–24. С.9–17.

<sup>2</sup> Там само. С.17.

<sup>3</sup> *Danilewiczowa M.* Tymon Zaborowski. *Życie i twórczość.* Warszawa, 1933. S.100

<sup>4</sup> Копія рукопису “Богдана Хмельницького” зберігається у Відділі рукописів Бібліотеки НАН України ім. В.Стефаніка, Ossolin., № 489, арк. 29–50.

<sup>5</sup> *Danilewiczowa M.* Tymon Zaborowski. *Życie i twórczość...* S.101.



ототожнила лише з Поділлям, а з другого – для нього завжди нероздільними залишилися поняття “Польща” і “Україна (Русь)” на політичному рівні.

Щоправда, Т. Заборовський розрізняв національну самобутність українського та польського народів, зокрема їх історичного розвитку. Однак для митця, на його думку, це суттєвого значення не має. Слід шанувати чужі звичаї, іншу мову, і це “може дати правдиву осолоду хвилям життя. Не лякаймося їхнього чужоземства! Шукаймо в далекій старожитності предмети до оживлення нашої уяви. <...> В предметах поетичних будьмо самі собою; розплющуймо очі, і ані сліпо не вірмо чужій красі, ані сліпими не будьмо на взірці тієї краси, що її маємо в нас”, – закликав Заборовський<sup>6</sup>.

На думку М. Данилевичевої, з 1815 р. в польській літературі актуальнішими, ніж будь-коли, були теми українські, а панслов'янські настрої зміцнювалися в Європі разом з культом Олександра I<sup>7</sup>. Тому, мабуть, після повернення з Варшави Заборовський активно розробляв тему української історії, намагався розв'язати проблеми українсько-польських стосунків, підкреслюючи трагізм боротьби між народами-сусідами і висловлюючи надію, що в майбутньому між Польщею та Україною запанують згода і любов. “Поетові не йдеться про правдоподібний образ польського суспільства і протиставлення йому Русі: до неї він ніколи не ставився вороже”<sup>8</sup>. Так, у його поемі “Здобуття Києва” Болеслав Хоробрий проливає щирі сльози над недолею українського народу.

Має рацію дослідниця: “Охоплений жагою звільнення цілого світу з неволі, Заборовський доходить не раз до парадоксальних висновків. У Хмельницькому він вбачає свого попередника, а в Олександрі I – ангела, який приносить визволення світові”<sup>9</sup>. Відповідно до свого світогляду, поет доволі поводить з історичними фактами – для поета річ природна. Постать гетьмана Хмельницького в однойменній трагедії з історичною правдою має небагато спільного. Тут ще раз підтверджується теза про вагомість “подільського феномена” у творчості драматурга. Дія твору відбувається над Смотричем; у цій річці топиться Тиміш Хмельниченко зі своєю дружиною; тут накладає на себе руки сам гетьман. Очевидно, Заборовський, який співчував недолі селянина (поза його національними ознаками), цікавився видатними постатями тих, хто ту долю намагався поліпшити. З минулого, не такого вже й далекого, з'явилася постать Хмельницького: діяв він у краях, близьких і знаних письменникові, а становище народу хотів змінити радикальним чином.

Між поглядами Заборовського і його псевдокласицизмом у творчості пролягла глибока прірва. Він – романтик і цінує людей, які мають відвагу протиставити себе “людському стадові”. Кохання, приязнь, розкіш творчості – лише ілюзія, але ілюзія красива, задля якої все-таки варто жити, варто навіть боротися з пересудами загалу. У розумінні Заборовського український гетьман був саме такою людиною, адже ним керувала віра в кращі риси людини – правдивість, доброчинність, а не “підлий інтерес”.

Згідно з такими основними світоглядними та естетичними засадами Т. Заборовського, Б. Хмельницький і справді постає в однойменній трагедії як польський патріот. “Polska moim jest krajem, a wolność żywiołem”<sup>10</sup>, – маніфестує гетьман; його “жаль за Вітчизною у польському серці захований”<sup>11</sup>, а його метою є “для слов'ян свобода і миру зоря // Від

<sup>6</sup> Цит. за: *Danilewiczowa M. Tymon Zaborowski. Życie i twórczość. S.173–174.*

<sup>7</sup> *Ibid. S.173.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid. S.98.*

<sup>10</sup> Цит. за: // *Pisma zebrane. Warszawa, 1936. S.332.*

<sup>11</sup> *Ibid. S.333.*

моря Балтійського до Чорного моря”<sup>12</sup>. Запорукою цієї свободи, на думку гетьмана, може бути послаблення влади великої шляхти. Саме їй Хмельницький оголошує війну:

O, czas już możnowładstwa zetrzeć głowę hardą,  
Co jest taką dla ludzkości i dla praw pogardą...<sup>13</sup>

І.Франко, мабуть, перший із літературознавців звернув увагу на особистість Т.Заборовського. “Між польськими поетами перехідної доби від псевдокласицизму до романтизму, – відзначав він у своїй рецензії, – займає окреме місце Тимон Заборовський не тільки своїм незвичайним талантом, але також тим, що теми майже до всіх своїх більших творів брав із українсько-руської минувшини. Його можна назвати попередником тої української школи, що так пишню розвилася в добі романтизму і була одною з найбільш блискучих сторінок у історії нової польської літератури”<sup>14</sup>.

Виділяючи з-поміж інших творів трагедію “Богдан Хмельницький”, І.Франко наголошував, що вона цікава не своєю композицією (псевдокласичний шаблон), не поетичною вартістю (досить низькою), а саме розумінням характеру і планів гетьмана. “Ми не беремося розсуджувати, наскільки те розуміння є витвором власної фантазії Заборовського, але не можемо не висказати думки, що могла тут бути якась критика традиції, котра держалася серед дрібнішої подільської і української шляхти. Ся шляхта здавна нелюбим оком дивилася на бутних магнатів і могла навіть в Хмельницькому бачити не так ворога Польщі і польського народу, як радше ворога тих можновладців. Відси дуже близько до тої концепції, що Хмельницький бажає вигубити можновладство на Україні властиво для добра Польщі, бачучи в тім можновладстві терновий пліт, що ділить Польщу від Русі”<sup>15</sup>.

Генезою думок, які Заборовський вкладає в уста Хмельницького, Франко також вважає ідеї панславізму, що поширювались як у Варшаві (де свого часу перебував Заборовський), так і в Україні<sup>16</sup>.

На нашу думку, “польський патріотизм” Хмельницького впливає не лише з певної спрямованості його діянь, а й із внутрішньої особистісної організації. За ходом сюжету трагедії, Виговський зраджує гетьмана в найвідповідальніший момент. Військо Хмельницького зазнає поразки, і разом з її гіркотою Богдан усвідомлює даремність своїх потуг, а відтак жаль за скоєне:

Śmiałeś kraj ojczysty wydać na rozboje  
Tych, co sami zdradzają zaufanie twoje<sup>17</sup>.

Жаль переростає в потребу публічного каяття – гетьман звертається до народу:

Przebacz mi zbrodnie moje, jak ja tobie winę,  
Ty jej ofiarą padasz, ja za wolność ginę<sup>18</sup>.

Зазначимо насамкінець, що І.Франко у своїй рецензії допустився кількох фактичних неточностей: Заборовський загинув у Збручі, а не в Дністрі; свою трагедію писав у Личківцях, а не у Варшаві. Однак це не применшує вартості Франкової праці, адже вона інтерпретує нетрадиційний погляд на момент української історії, відкриває читачеві письменника, який мимоволі спричинився до польської культурної експансії в Україну.

<sup>12</sup> Цит.: // Pisma zebrane. S.335.

<sup>13</sup> Там само. С.343.

<sup>14</sup> Записки НТШ. Т.23–24. С.9–10.

<sup>15</sup> Там само. С.10.

<sup>16</sup> Там само. С.14.

<sup>17</sup> Zaborowski T. Bohdan Chmielnicki // Pisma zebrane. S.360.

<sup>18</sup> Ibid. S.362.

Григорій ЧОПИК

## ФОРМУВАННЯ СТЕРЕОТИПУ ПОЛЯКА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Стереотипам останнім часом приділяється багато уваги<sup>1</sup>. Взаємним стереотипам ментальності українців та поляків теж, але предмет дослідження на сьогодні далеко не вичерпаний: надто вже він делікатний і надто катастрофічними були наслідки його зіткнень із реальною дійсністю впродовж нашої часто кров'ю писаної історії...

Почну з дефініції. Стереотип, за термінологією сучасної соціології, – “оцінкове судження, відносно постійне, пов'язане з певною традицією, забарвлене емоційним ставленням і з певною дозою перебільшення або перекручення”<sup>2</sup>.

Європейські вчені наводять й інші ознаки стереотипу, як-от: інтеграційна роль у суспільстві, ігнорування безпосереднього життєвого досвіду індивідуума, вплив на формування громадської думки тощо, – однак усі вони тією чи іншою мірою зводяться до одної думки: *стереотип – це не відображення реальної дійсності, а форма її суспільного конструювання*<sup>3</sup>.

Тривалий процес формування стереотипу поляка – “ляха” в українській чи, точніше, ще давньоруській ментальності розпочався з суспільного конструювання образу ворога. Так, уже близько 981 р. “Літопис руський” фіксує похід руського князя Володимира: “Пішов Володимир до ляхів і зайняв городи їх – Перемишль, Червен та інші городи, які є й досі під Руссю”<sup>4</sup>. Зрозуміло, що в умовах взаємної ворожнечі загальна тональність образу сусіда-ворога могла бути лише негативною. Ця теза у стосунках Польщі з Київською Руссю підтверджувалася не тільки природним стереотипом, формованим спонтанно, під впливом певних історичних подій, а й штучним, створюваним шляхом нагнітання ксенофобії, десакралізації святих, висміювання противника, розпалювання пристрастей та істерій тощо.

Літописець Нестор подає, мабуть, перший у нашій історії зразок і такого – пропагандистського – стереотипу, описуючи битву Болеслава Хороброго, майбутнього польського короля, з Ярославом Мудрим у 1018 р. на річці Буг: “А був у Ярослава кормилець і воєвода Блуд. І став Блуд глузувати з Болеславом, говорячи: “Ось як ми пропорем тріскою черево твоє товстее!” Був бо великий і важкий Болеслав <...> І сказав Болеслав до дружини своєї: “Якщо вам од сього глузування не прикро – я один погибну!”<sup>5</sup>. Зрештою, вплив цих подій на формування стереотипу поляка в ментальності давніх русичів – історичних попередників сучасних українців – є лише епізодичним.

<sup>1</sup> Див.: Радзейовський Я. Українці та поляки – формування взаємного образу і стереотипу // Віднова. Зима 1985/86. Весна. 1986. №4. С.147–168; Трухан М. Негативний стереотип українця в польській післявоєнній літературі. Львів, 1992; Heuberger V., Suppan A., Vyslonzil E., (Herausgeber). Das Bild vom Anderen: Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen. F/M, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1998; Hrycak J. Jeszcze raz o stosunku Ukraińców do Polaków (z Rosją w tle) // Wiąż. 1998. №3. S.15–32; Narody i stereotypy / Pod. red. T.Walas. Kraków, 1995.

<sup>2</sup> Радзейовський Я. Українці та поляки – формування взаємного образу і стереотипу. С.147–148.

<sup>3</sup> Детальніше див.: Berting J., Villain-Gandossi Ch. Rola i znaczenie stereotypów narodowych w stosunkach międzynarodowych: podejście interdyscyplinarne // Narody i stereotypy. S.14–15.

<sup>4</sup> Літопис руський / Пер. з давньорус. Л.С. Махновця. Київ, 1989. С.49.

<sup>5</sup> Там само. С.82–83.

Польська експансія на ослаблену монголо-татарським нашествям Україну-Русь, розпочавшись 1340 р. із захоплення Казимиром III Великим Львова, анексії всього Галицького князівства та присвоєння титулу “пана Руської землі”, тривала до 80-х років XVII ст. Майже чотири століття постійних територіальних і релігійних зазіхань польської держави на політично й організаційно знесилоного східного сусіда витворили достатньо чітку традицію негативного й нігілістичного сприйняття українцями майже всього, що приходило з Польщі – іноді навіть усупереч здоровому глузду й загальноєвропейським культурним тенденціям.

Сформований у суспільній свідомості українців стереотип набирає різко негативного емоційного забарвлення. Поляк, чи то пак “лях”, у тогочасній ментальності русинів – переважно підлий спокусник, пихатий шляхтич, який то силою, то хитрістю зазіхає на їх територію, релігійну, а отже, національну ідентичність, ненаситний, невизрозумілий, а в сутічці з сильнішим противником – боягуз і нікчема.

Зрештою, не варто бути надто категоричним, адже спостерігались і позитивні моменти українсько-польської співпраці у Речі-Посполитій, скажімо, спільні виступи проти турків та татарів. “Собрашася волынцы з ляхи, божією помішцією и пречистое его матере, угониша их недалече от Жеславля и побиша поганых <...> Тогда невидимо поможе бог христіанам над поганци, мало нечто *наших* [! – курсив мій. – Г.Ч.] убито, ниже и десяти, а их убитых поганцов восьм тысяч [! – Г.Ч.]”<sup>6</sup> – так писала “Краткая Кієвская льтопись” про спільний похід проти волзьких татарів 1491 р. чи “непорочний золотий вік” українсько-польського порозуміння за королювання Стефана Баторія, коли на дуже нетривкий період було досягнуто навіть повного конфесійного миру, а Річ Посполита стала чи не найтолерантнішою в конфесійному питанні державою Європи, “і все було в послуху і любові прямо Христіянській”<sup>7</sup>

Попри те, не можна не зауважити, що мотив недовіри до “ляхів” тяжів над давніми авторами дамокловим мечем.

Саме тому і з’являється православному ченцю Матесві, одному з численних дійових персонажів “Кієво-Печерського патерика”, диявол у подобі Ляха<sup>8</sup>, а ортодоксальний полеміст кінця XVI–початку XVII ст. Іван Вишенський з усією пристрасною метафорики затворника закликав “православне стадо” “відлучитися від того погубельного й содомського роду”<sup>9</sup>, щиро вважаючи, що “стокрот чесніші перед богом у суді при сякій-такій нехрещені в ім’я отця, і сина, і святого духа турки, зваблені від диявольського слуги та неправедного пророка Махомета, аніж хрещені ляхи...”<sup>10</sup>

Характерною рисою стереотипу як явища соціальної психології є те, що він, конструюючи нову дійсність, виокремлює позитивні риси “своїх” і часто відкрито зневажає “чужих”, підкреслюючи їх нижчезартісність на тлі вивищених власних доблестей. Причому, на відміну від позитивного, негативний стереотип має здатність викликати лавиноподібне наростання ненависті й ворожнечі, особливо під впливом пропагандистських кліше, тим паче, коли вони підкреслюються прикладами й фактами з реального життя або національними катаклізмами, які загрожують самому існуванню етносу.

<sup>6</sup> Краткая кієвская льтопись. От начала земли Русской до 1516 года // Українська література XIV–XVI ст. Київ, 1988. С.85.

<sup>7</sup> Історія Русів. Київ, 1991. С.66.

<sup>8</sup> Див.: Яковенко Н. Брати/вороги або поляки очима українця XVII–XVIII століть // І. 1997. №10. С.157.

<sup>9</sup> Вишенський І. Твори / 3 книжн. Київ, 1986. С.58.

<sup>10</sup> Там само. С.87.

Наприкінці XVI ст. таким національним катаклізмом стало проголошення Берестейської унії (1596), яка додала до існуючих українських стереотипів образи тих, що відступали від власної віри, співпрацюючи з поляками, – “полуляхів”, “недоляшків”, “запроданців”, які не були “ляхами”, але й не ідентифікувалися руським населенням як “свої”<sup>11</sup>.

Загалом XVII та XVIII ст. примножили взаємні стереотипи такими поняттями, як “жорстокий”, “підступний”, “клятвопорушник”, “кат” в українському варіанті та “невдячні дикуни”, “варвари”, “різуни”, “підла голота”, “розбійники”, “гайдамаки” – у польському.

Ці якісно нові акценти й відтінки українського сприйняття поляків досягли найбільшої гостроти під час національно-визвольної війни 1648–1654 рр. під проводом Богдана Хмельницького, коли територія України, охоплена єдиним – козацьким – суспільним ладом, чітко відмежувала українців від поляків за принципом бінарної опозиції “свій” – “чужий” і об’єктивно сприяла їх національній самоідентифікації як окремого “козацького” народу. Аналогічну – ідентифікаційну – функцію у цій спільноті виконував і стереотип “жорстокого й підступного ворога”, з яким в українця часів козацько-селянської революції 1648–1654 рр. асоціювалося лише одне – “лях”. Виконуючи ідентифікаційну та інтеграційну роль в умовах визвольної війни, *український стереотип поляка фактично став одним із націотворчих чинників*.

Взаємні убивчі стереотипи суспільного мислення українців та поляків у XVII ст. доповнилися ще одним несподіваним мотивом – зрадженого побратимства. “Jak świat światem, – писав в одному з листів гетьман Іван Мазепа, – nie będzie Kozak Polakowi bratem, обпікшися на волі лядського ПОБРАТИМСТВА”<sup>12</sup>. Польська мотивація цієї образної антитези базувалася на переконанні, що русини – народ-“зрадник” – зрадили Річ Посполиту, спільну “ойчизну од можа і до можа”. Мотив зради в українському варіанті стереотипу, зрештою, зовсім не новий, доповнювався новою для української суспільної opinio ідеєю “побратимства”. На думку історика Н.Яковенко, ця антитеза з’явилася після зривання польською стороною в односторонньому порядку умов Гадяцької угоди 1658 р. і, таким чином, заперечення самої ідеї Великого Руського Князівства та польсько-української федерації у складі Речі Посполитої.

“*Легенді про блудного побратима*” – а саме так можна окреслити позитивну складову як українського, так і польського стереотипів – судилося стати поштовхом до пошуку зближення і співпраці обох народів у наступні століття, але не визначальною їх рисою. Ні “українській школі” в польській літературі, ні позитивній програмі українсько-польської, зрештою, всеслов’янської згоди, представлені “Книгами буття українського народу”, ні польським повстанням 1831 та 1863 рр., ні навіть “Золотій Грамоті” – справді гуманістичному документові польських повстанців 1863 р. – так і не вдалося змінити на краще традиційне переконання українців, що поляки – їх підступні вороги.

<sup>11</sup> Див.: *Zubrycka M. Stereotyp Polaka w literaturze ukraińskiej// Narody i stereotypy / Pod red. T.Walas. Kraków, 1995. S.133–134.*

<sup>12</sup> Цит. за: *Яковенко Н. Брати/вороги або поляки очима українця XVII–XVIII століть. С.160.*

Людмила ПЕТРУХІНА

### ТРАНСПОЗИЦІЇ ОБРАЗІВ “ДУША–ПРИРОДА” В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ПОЛЬСЬКІЙ МОДЕРНІСТСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

Наприкінці XIX ст. швейцарський письменник А.Ф.Ам'ель висловився стисло і влучно: “Кожний пейзаж є станом душі”. Ця формула здобула неабияку популярність у європейських літературознавців. У художньому творі краєвид почав розглядатись як один із проявів вираження емоційних станів. Вочевидь, цьому сприяли, з одного боку, органічна і нерозривна близькість людини і природи, а з другого – непізнаність і велич останньої, її надзвичайна різноманітність. Це давало змогу творцеві використовувати пейзажі та їх елементи для образного втілення широкої гами людських почуттів.

Література і мистецтво кінця XIX–початку XX ст. у повному обсязі використали можливості розкриття образів природи щодо стану людської душі. Це ж стосується української та польської поезії того часу як складових частин загальноєвропейського процесу модернізму.

Будь-яка вербальна експлікація пейзажу в поезії є результатом переходу образу природи через авторське світобачення, що вносить навіть в описову поетику краєвиду елемент суб'єктивізації внутрішнього стану творця або його ліричного героя. Така транспозиція образу “душа–природа” могла б бути визначена як пріоритетна на користь пейзажу, але відома дослідниця польської літератури М.Подраза-Квятковська зауважує, що “конструкція молодопольського [читай – модерністського. – Л.П.] пейзажу загалом не має міметичних рис. Тобто тут не йдеться про створення для читача – шляхом докладного опису складових частин пейзажу – ілюзії оглядання дійсності. Основною метою є емоційне наповнення пейзажу”<sup>1</sup>.

Поезія зламу століть часто зверталась до описового типу лірики, у тому числі до конкретизованих вербальних пейзажів. Згадаймо хоча б “З Татр (вид зі Свиниці)” (“Z Tatr (widok ze Świnicy...)”), “У Білому” (“W Białym”) К.Тетмаєра, “Озеро Маєр'єлен” (“Jezioro Maerjelen”) Я.Каспровича з польської лірики, “Ніч над Черемошем”, “До Черемоша” Б.Лепкого та багато інших – з української. Незважаючи на те, що навіть назва кожного з цих творів абсолютно конкретизує локус поетично змалюваної місцевості, все ж ці проекції природи, пропущені через світосприйняття, душу та талант митця, важко навіть назвати пейзажною лірикою у традиційному значенні цього поняття. Залучення до поетики ландшафту символів з визначеним емоційним навантаженням, підкреслення незвичних елементів природи, навіть введення останніх у традиційні “схеми” надає поетичному опису природи особливого емоційного забарвлення, не позбавленого здебільшого внутрішньої напруги. Раціональний, об'єктивний момент сприйняття світу нівелюється, твердження про пріоритетність компоненту “природа” над компонентом “душа” в їх дуєті видається сумнівним. У більшості амбівалентних образів “природа–душа” у польській та українській поезії, описи краєвидів і почуття, що вони викликають, тільки видаються еквівалентни-

<sup>1</sup> Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Kraków, 1975. S.142.

ми, такими, які несуть однакове смислове, відчуттєве або психологічне навантаження, насправді ж імпліцитна присутність душі, почуттів, настрою домінує над ізоморфною функцією слова. “Лірик модернізму створює пейзаж не для того, щоб використати його як символ в його реальній, наближеній до дійсності пропорції, але для того, щоб ці пропорції порушити, усунути все, що є конкретним... Реалістична пропорційність завжди є жертвою модерністів”<sup>2</sup>.

Саме тому модерністична поезія частіше звертається до неозначено-конкретного зображення природи, послуговуючись здебільшого елементами чи складовими частинами краєвидів. У цьому плані польське поетичне слово тяжіє до філософсько-узагальненого втілення краєвидів з використанням християнської символіки. Згадаймо хоча б програмні вірші: К.Тетмаєр: “Над пустим полем” (“Nad polem pustym”) і “Символ” (“Symbol”); Л.Стафф “Несамовитий ліс” (“Las opętany”), його ж імпресіоністична серія “Сади”; Ст.Кораб-Бжозовський “Дерево голе самотнє” (“Drzewo samotne obnażone”). Українська ж поезія, плекаючи свої зв’язки з рідною землею і фольклором, відтворює краєвиди з використанням широкого спектру народнопоетичної тропіки, фольклорних образів і символів. У таких описових ліричних творах стан душі присутній імпліцитно.

Зазначимо, що для мистецтва початку ХХ ст. проблема “душі” (а втім, і “духу”) була одним із основних онтологічних питань і при всій суб’єктивізації творчого процесу душа як індивід часто зливалась з душею-абсолютом або “чиясь душа” ідентифікувалась з емоційним чи психічним станом автора.

Спектр втілень образів природи, здатних стати віддзеркаленням емоційних станів поетів початку століття, надзвичайно широкий. Однак можна виділити кілька груп пейзажних образів, найбільш характерних для лірики межі століть.

Це, передовсім, рідні краєвиди, оточення батьківщини, об’єктивна реальність, що існує поза свідомістю автора, але яка породила і виховала його. На думку М.Подрази-Квятковської, такі “внутрішні”, або “ментальні”, пейзажі характерні для польських поетів, бо, за її словами, “польський поет перебував в оточенні сільського краєвиду, різними способами був пов’язаний із селом і не був схильний до заперечення природи”<sup>3</sup>. Таке ж ставлення до рідної землі, до її природи ще більшою мірою характерне для українських поетів початку століття. Тому як для “молодомузівців” – Галичина, а для О.Олесь і М.Вороного – Велика Україна і їхні образи стали не тільки модальною рамою віршів, а й тією субстанцією, яка є одночасно і розчинником для душі, і її креативним началом. Те, що для українця Земля – ненька, мати, впливає з глибин його світосприйняття, є основою його ментальності. Вона ж земля – Мати – є святою, власне Батьківщина – посередник між людиною і Богом. О.Олесь: “Степ один суцільний храм!...Я молюсь. Душа моя/Скрізь в повітрі розлилася.../степом, небом пройнялася, /Світ в мені і в світі я”. В.Пачовський: “Зелена долина, і гай, і жита, /Дивлюся на вас гей у сні – /Долина від сонця ціла золота.../О Мати-природо, о Земле свята, /В очах світять сльози мені”.

Сакралізація пейзажу, створення образів “природи-храму” характерне також для представників “Молодої Польщі”. Однак, на відміну від українських поетів, вони створюють своєрідний релігійно-філософський топос, що є різновидом філософсько-узагальнених краєвидів, позбавлених конкретики. К.Тетмаєр: “I gdy patrzę na niebo, dziwny w duszę moja/ sływa spokój i cisza.../Zda mi się, że łono jakieś bezdenne ku mnie

<sup>2</sup> Wyka K. *Modernizm polski*. Kraków, 1968. S.221.

<sup>3</sup> Podraza-Kwiatkowska M. *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. S.254.

się zbliża.../Jestli to Bóg?”<sup>4</sup>. Я.Каспрович: “Kiedy Tworzyiciel blask swój i swe cienie, / I cichość swoją, i swój rozgwar niesie / W pustą bez końca i bez nocy głusze, / To samo wondrous spłodziło nasienie, / O rozśpiewany, o szumiący lesie,/ Dwie siostry bliźnie: twą i moją duszę”<sup>5</sup>.

Власне такі пейзажі, позбавлені конкретики, але доступні почуттям, можна виділити як ідентифікаційну групу для емоційних станів душі. Класичними прикладами таких експлікацій краєвидів є, наприклад, вірші К.Тетмаєра “Над пустим полем” (“Nad polem pustym”), Л.Стаффа “Шуми лісу” (“Szumy leśne”), “Золота елегія” (“Złota elegia”), програмні ліричні твори Б.Лепкого “Сонце гасне” та П.Карманського “Ой люлі, смутку”. Всі ці твори є ізоморфно живописними, але позбавленими елементів, що уточнюють локус ландшафту, його конкретизацію. Філософське узагальнення поетичних краєвидів набуває в такій артикуляції найбільшого свого вираження, що сприяє створенню єдиного поетичного символу, яким і є кожний із зазначених творів.

Одним із поширених топосів модерністської поезії, який увібрав у себе найбільш характерне зерно її сутності, є неозначений, неокреслений, безконечний простір або пуста. Цей образ акумулює в собі духовну, емоційну порожнечу, яку відчуває митець початку століття перед непізнаним і ворожим оточенням. Звідси формула, створена К.Тетмаєром, що, ніби матриця, накладається на світобачення як польських, так і українських модерністів: “Wieczny wędrowiec przez pustki wieczyste”. З мотивом безконечного простору пов’язані образи блукання, снування, суму, скорботи, горя. Цей топос вкритий туманами, мрякою, витриманий у сірій тонації, це в основному осінній краєвид, де “з неба смуток спадав. /По полю слався безкінечний сум” – Б.Лепкий<sup>6</sup>. “Чорний сумерк йде полями/ Веде за руку скорбну тугу”<sup>7</sup>, “Снується сіра тінь задуми, /Як сумерк серед сонних піль”<sup>8</sup> – П.Карманський. “Serca nam usną, a duże zatoną w jakiejś niezmiernej świetlanej przestrzeni” – К.Тетмаєр<sup>9</sup>. “Pustce jałowej, bezpłodnej, umarłej/ Jeńcem mnie dały ślepe trafy losu” – Л.Стафф<sup>10</sup>.

У контексті філософсько-узагальненої лірики поезія початку століття випрацювала кілька ключових символів, які трапляються і в українській, і в польській поезії. Основним показником, що вирізняє “символ-ключ” від загалу вживаних образів, вважається частота їх використання<sup>11</sup>. Для початку століття це – озеро (став), острів, одиноке дерево (сосна, ялиця, дуб), одинокий птах, човен, загублений у морі, мандрівник (сліпець, доля, душа, пісня, мова), що блукає манівцями, хрести, каплиці обабіч дороги. Всі ці символи несуть значеннєвість загубленості, виявлення крайнього індивідуалізму і самотності. Дослідниця польської літератури М.Подраза-Квятковська слушно зауважує, що “символ-ключ” частіше виступає в тих літературних епохах, коли висловлювання, базоване на еквівалентизації, переважає над висловлюванням дискурсивним”<sup>12</sup>.

Особливу категорію становлять фантастичні та екзотичні краєвиди, які за їх поширеністю в поезії модернізму можна також назвати “образами-ключами”. До цієї ж групи залучимо і космічні зображення природи. Фантастичні краєвиди з’являються у

<sup>4</sup> Stala M. Pejzaż człowieka. Kraków, 1994. S.154.

<sup>5</sup> Kasprowiec Jan. Poezje. Warszawa, 1957. S.91.

<sup>6</sup> Розсипані перли. Поети “Молодої Музи”. Київ, 1991. С.432.

<sup>7</sup> Там само. С.59.

<sup>8</sup> Там само. С.52.

<sup>9</sup> Stala M. Pejzaż człowieka. Kraków, 1994. S.98.

<sup>10</sup> Staff L. Ścieżki polne. Warszawa, S.19.

<sup>11</sup> Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. 1975. S.203.

<sup>12</sup> Ibid. S.205.



польській поезії в різних модифікаціях. Наприклад, у К.Тетмаєра “Łąka mistyczna”, де “czyste i białe chodzą dusze wolne”, є ніби словесним втіленням метафорично-символічного живописного полотна Ю.Мехоффера “Зачарований сад”. Це можуть бути і казкові пейзажі з обов’язковими атрибутами замків, руїн, гротів і печер. У створенні цих образів помітне бажання поетів винести шкалу своїх почуттів поза межі реальності, надати їм ірраціонального забарвлення. Звертання до космічного, фантастичного пейзажу поширювало можливість поезії, звільняло поетичне слово від рутини повсякденності, забезпечувало єднання з всесвітом, з трансцендентним началом. Українська модерністська поезія, очевидно, прийняла ці елементи опосередковано через польську, французьку, німецьку літератури. Для українського поетичного слова це частково було зумовлене прагненням пошуків у мистецтві “нових шляхів”, намаганням “визволитись від побутового етнографізму і включитися в русло загальноєвропейського культурного розвитку”<sup>13</sup>. Приклади фантастичних краєвидів знаходимо у творчості Б.Лепкого, М.Вороного, В.Пачовського. Низку цікавих екзотичних образів створив П.Карманський, що, очевидно, було зумовлено його біографією. Для нього характерне вплітання своїх українських атрибутів-емблем до поетичної тканини з вираженою екзотичною орієнтацією. Так, під пальмами ростуть нагідки, в темних борах розквітають асфодели, на березі Тирренського моря він тужить за “димом рідних стріх”.

Такими ж ключовими символами в поезії початку століття можна вважати образ саду (городу), а для української поезії – і гаю як чогось близького, зрозумілого, що спрацьовує на користь позитивно налаштованого стану душі в опозиції до незнаного і непізнаного; і образ дороги (стежки) як начала, що організовує простір і є опозицією до нього.

Американський дослідник літератури Ф.Уільрайт називає символи, які трапляються часто або дуже часто у культурних контекстах, архетипами<sup>14</sup>. Щодо втілення станів душі в образи природи, то, на його думку, існують три архетипи-відповідники до трьох екзистенційних станів, це сад (город) – невинність; пустеля (ялова земля) – відчуження і стежка (дорога) – бажання. Як бачимо, кожний з цих архетипів набув втілення у поезії українських та польських модерністів, отримавши при цьому яскраве національне, ментальне та авторсько-індивідуальне забарвлення.

Як відомо, кожному виду мистецтва важко втриматись у будь-яких рамках, що дає підстави говорити про взаємопроникнення і взаємозбагачення образів архетипного характеру. Видозмінення світу, представлення простого як складного, знаного як чужого чи страшного є однією з основних рис модерністської лірики. Тому страшно в полях П.Карманського, тому дивує сад Л.Стаффа, тому ліс Я.Каспровича і степ О.Олеся сприймаються як храм. І все ж українська поетична думка тягнеться до свого, рідного, польські поети схильні більше до філософських узагальнень, до створення топосу “для всіх і для нікого”. В українських літераторів майже завжди відчувається імпліцитна присутність автора – навіть в ірреальному та фантастичному світі.

Прекрасний, різноманітний світ природи постає в поезії зламу ХІХ–ХХ ст., і за кожним елементом пейзажу, в кожному дереві, листку, горі криється частина душі поетів, яку вони зуміли донести нам через століття.

<sup>13</sup> *Льницький М.* Від “Молодої Музи” до “Празької школи”. Львів, 1995. С.11.

<sup>14</sup> *Wheelwright P.* Symbol archetypowy // Symbol i symbolika. Warszawa, 1991. S.276.

Володимир МОТОРНИЙ, Алла ТАТАРЕНКО

## ДЕСАНКА МАКСИМОВИЧ І УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА

(до 100-річчя від дня народження поетеси)

“Минуло сто літ від твого народження, велика українська поетесо. Крізь нашарування часу і землі ти не можеш чути мого голосу, але твій голос дійшов до наших днів. Дійшли до мене і мого народу твої поезії та поеми ... Вітаю ... велику поклонницю природи, закохану в море, ліси і озера, яка радується красі, вітаю великого живописця пейзажів своїх рідних місць, митця, який чудово малює ріки й левади, не говорячи вже про людину. Захоплююся письменницею багатой інтуїції, буйної фантазії, митцем мрій, які не губляться в снах, і реалістом, що своїх творів не позбавляє тепла і ніжності”, – так писала 1971 р. про Лесю Українку велика сербська поетеса Десанка Максимович<sup>1</sup>.

Цього року відзначаємо століття самої Десанки, проголошеної ЮНЕСКО особою року для слов'янських культур. Не тільки Югославія святкує цей ювілей: відзначають його й інші країни, в культурне життя яких увійшла творчість поетеси. 12 травня 1998 р. в музеї Івана Франка у Львові відбувся літературно-мистецький вечір “Десанка Максимович – великий друг українського народу”. І ці слова не патетична фраза, вони – констатація факту міцних зв'язків між творчістю поетеси та українською культурою.

Спочатку на Україну прийшло поетичне слово Десанки – і донесли його українські перекладачі З.Гончарук, В.Гримич, М.Зісман, М.Львович. “Криваву казку” Д.Максимович разом із віршами ще п'яти югославських поетів надрукував у 1967 р. часопис “Україна”. У попередньому слові до цієї маленької добірки Олесь Гончар написав: “Для шанувальників поезії напевно ж буде цікавим дізнатися й відчути, чим живе, що думає сучасна югославська поезія, які проблеми її хвилюють”. Поруч із віршами вміщені фотографії Д.Максимович, сербської поетеси М.Алечкович та перекладача З.Гончарука з підписом: “Югославські поетеси вперше на землі Шевченка”.

З середини 60-х років Д.Максимович активно увійшла у культурне життя України. Велику роль у цьому відіграли українські поети-перекладачі, невтомні пропагандисти її творчості З.Гончарук, М.Львович, Д.Павличко, В.Лучук, О.Сенатович, В.Моруга, М.Рябчук, О.Шевченко і особливо Р.Лубківський, що переклав одну з найвизначніших збірок Десанки “Прошу помилування”, створив десятки талановитих перекладів її поезій, ознайомив українських читачів із життєвим та творчим шляхом поетеси у ґрунтовних статтях та численних газетних та журнальних публікаціях<sup>2</sup>. Її вірші увійшли до авторських антологій Р.Лубківського “Слов'янське небо” (1972) та “Слов'янська ліра” (1983).

Десанка – не тільки автор творів, які перекладає Р.Лубківський, а й літературна героїня, адресат його віршів. На початку травня 1998 р. на батьківщині поетеси вийшла книга “Поети Десанці з нагоди 100-річчя від дня народження”, в якій вміщено

<sup>1</sup> Жовтень. 1971. №2. С.28.

<sup>2</sup> Лубківський Р. Пісня про людське серце // Максимович Д. Лірика. Київ, 1985; Лубківський Р. Володарка поезії Десанка // Лубківський Р. Многосвіточ. Київ, 1978; Лубківський Р. Десанка Максимович // Весвіт. 1978. №5.

вірші як сербських, так і зарубіжних авторів. У ній серед поезій М.Алечкович, Б.Чопича, митрополита Амфілохія, І.Сарайлича, численних перекладів з італійської, румунської, російської, японської, болгарської, польської знаходимо вірші львівського поета. Це три вірші Р.Лубківського у перекладі Л.Попович: “З хроніки одного тижня” (“Из хронике једне недеље”, 1981), “Бога земле богата” (“Бога земљо богата”, 1997); “На могилі Десанки Максимович” (“На гробу Десанке Максимовић”, 1997). Два останні вірші ще не друкувались в оригіналі, а світ побачили в перекладі сербською мовою.

У вірші “На могилі Десанки Максимович”, написаному в Бранковині, де пройшли дитячі роки поетеси і де вона похована, український поет питається: “Душа все-сербська чи все-світня?” – і дає відповідь: “Це Десанка”. Справді, ця глибоко національна поетеса, в творчості якої звучать відголоски народних пісень, постають типово сербські краєвиди, була поетом все-світнього масштабу. Талановитий перекладач, вона зуміла донести до своїх земляків дзвінке слово поезії інших народів. Перекладала Десанка з болгарської, словенської, французької. 1963 р. у Белграді вийшла збірка “15 радянських поетес”, яка стала першим кроком до знайомства з українською поезією. В одній розмові Десанка Максимович сказала: “Українська мова нам, сербам, дуже близька. Я люблю цю мову і хотіла б з неї перекладати”<sup>3</sup>. Завдяки її ентузіазму, в 1969 р. вийшла збірка перекладів поезій Т.Шевченка (“Kobzar”. Beograd, 1969). З 38 віршів, що увійшли до цього видання, Десанка переклала 15, в тому числі “Думи мої”, “Минають дні, минають ночі”, “Заповіт”, “Мені однаково” та ін.

Д.Максимович переклала вірші Івана Франка (у тому числі “Каменярь”), П.Тичини (“Вітер з України”, “За всіх скажу”, “Гуляв над Тібром Рафаель”, “Хор лісових дзвіночків”). Мріяла Десанка перекласти і видати збірку вибраних творів сучасних українських поетес, чого їй, на жаль, не вдалося здійснити.

Окрему сторінку в творчій біографії Десанки-перекладача займає Леся Українка. Напередодні столітнього ювілею великої української поетеси журнал “Жовтень” звернувся до Д.Максимович з пропозицією взяти участь у заочному міжнародному симпозіумі, присвяченому знаменній даті, і надіслав їй для ознайомлення збірку Лесиних віршів.

Невдовзі в часописі “Браничево” (1971, №2–3) з’явилися поезії Лесі Українки у Десанчиному перекладі і з її вступним словом. Того ж року видавництво “Браничево” (Пожаревац) видало книжку “Ломикамен”, в якій зібрані ліричні твори Доньки Прометея в перекладі сербською мовою. Авторами перекладів були Д.Максимович, М.Ніколич та Й.Хрвачанин. У передмові “Вперше з Лесею Українкою”<sup>4</sup> М.Ніколич відзначив духовну спорідненість поезії видатної доньки українського народу та народної творчості сербів: “З нашої “Віли-посестри” вона створила свою своєрідну поему, що вважається рідкісною перлиною цілої української поезії”. М.Рильський колись сказав, що під цим твором сміливо може підписатися безіменний сербський гусяр. Десанка переклала “Вілу-посестру” на свою рідну мову і не просто переклала, а проспівала як автентичну народну пісню, відкривши духовне південно-слов’янське коріння цього твору:

Гей, на бога, що за дивне диво?  
Не знайшов юнак з ким побрататись,  
не знайшов між хлопців побратима,

<sup>3</sup> Пащенко С. Зарубіжні дослідники і популяризатори української літератури // Слов’янське літературознавство і фольклористика. 1975. Вип. 10.

<sup>4</sup> Николић М. Први пут с Лесјом Украинком // Лесја Украинка. Ломикамен. Пожаревац, 1971. С.5–10.

не знайшов межі дівчат посестри,  
а надібав вілу в білих горах,  
вілу білу з поглядом урочим,  
обмінявся з нею пірначами,  
цілував її в обличчя біле,  
стиснув руку і назвав: “посестро”,  
а вона його: “мій побратиме”<sup>6</sup>.

Боже мили, чуда великого!  
Не нашао јунак побратима,  
Међ’ момцима ни Међ’ девојкама  
Белу вилу из горе сусрете,  
Белу вилу ока урокљива.  
Разменили перне буздоване,  
Бело јој је лице пољубио, –  
Руку стиско, назво “Посестримо!”<sup>7</sup>.

Зацікавив поетесу своєю наближеністю до сербського епосу і вірш Лесі Українки “Бранець”, рядки якого дуже нагадують початок народної пісні “Хасанагиниця”. У книзі “Ломикамінь” знаходимо 29 перекладів, зроблених Десанкою Максимович, в тому числі переклади віршів “Надія”, “Сафо”, “Бахчисарай”, віршів з циклу “Подорож до моря”.

В ювілейному номері журналу “Жовтень” (1971, № 2) було опубліковано статтю Десанки Максимович про видатну українську поетесу. Р.Лубківський справедливо відзначив, що її слова “не просто данина ювілейній даті, а наслідок глибокого розуміння світу ідей, образів, настроїв Лесиних”<sup>8</sup>. Розгадку дивовижної легкості, з якою Десанка влилася у світ української письменниці, містять такі її слова: “Мене зворушила її любов до Батьківщини. Це мені дуже близьке, нагадує патріотизм нашого романтизму”<sup>9</sup>. Україна високо оцінила переклади Десанки Максимович, і в 1981 р. вона стала першим лауреатом премії ім. Івана Франка, якою відзначаються кращі перекладачі української поезії.

*Маргарита КРИВЕНКО*

## СЛАВІСТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ІВАНА ЛОЗИНСЬКОГО

Іван Лозинський (1827–1992) належить до когорти дослідників, наукова праця і бібліотечно-бібліографічна діяльність яких тісно і протягом десятироків нерозривно пов’язані зі славістикою.

Ще в 1970 р. в інформації “Вивчення зарубіжних слов’янських літератур львівськими славістами-літературознавцями” В.Моторний писав: “У Львові є кілька осередків, де вчені-літературознавці плідно досліджують розвиток літератури в зарубіжних слов’янських країнах, міжслов’янські літературні взаємини тощо ... серед яких бібліотека іноземної літератури <...> І.М.Лозинський за останні чотири роки опублікував

<sup>6</sup> Українка Леся. Твори. В 5-ти т. Т.1. С.387.

<sup>7</sup> Лесја Украјинка. Ломикамен. Песме. Пожаревац, 1971.

<sup>8</sup> Лубківський Р. Десанка Максимович // Всесвіт. 1978. №5. С.149.

<sup>9</sup> Пащенко Є. Пелюстки ломикаменя // Жовтень. 1973. №2. С.149.

40 статей, рецензій, оглядів тощо, присвячених літературам Чехословаччини, Польщі, Болгарії”<sup>1</sup>.

“Кожному вченому найбільш залежить на тому, щоб була інформація про його доробок і він міг широко використовуватись. А праці І.М. Лозинського, безперечно, цього заслуговують”<sup>2</sup>.

З нагоди 70-річчя від дня народження довголітнього директора бібліотеки іноземної літератури (з 1976 р. відділу літератури іноземними мовами Львівської державної обласної універсальної наукової бібліотеки) Івана Лозинського та 50-річчя створення цієї установи побачив світ персональний бібліографічний покажчик ученого<sup>3</sup>, що не лише містить інформацію, а й є джерелом пізнання життєвого і творчого шляху дослідника. У своїй статті ми будемо посилатись на дане видання, а також на неопубліковані матеріали, які зберігаються в тій частині архіву вченого, який люб’язно передала бібліотеці дружина І.Лозинського пані Ольга.

Машинописна копія під назвою “Мої відповіді Федору Малицькому” адресована українському письменникові, учневі Володимира Сосюри, і датована кінцем 70-х років. Вона містить описи села і краю на Старосамбірщині, де народився і виріс Іван Лозинський, теплі спогади про батьків і перших вчителів, роздуми про цінності людського буття, ставлення І.Лозинського до Федора Малицького як письменника і людини, нарешті, частковий аналіз наукових зацікавлень та вибірккову бібліографію друкованого доробку вченого, з якої вимальовувалась славістика як пріоритетний напрям його діяльності ще зі студентської лави.

На формування І.Лозинського як майбутнього літературознавця-славіста, довідуємося з цього документа, великий вплив мали, без сумніву, його вчителі у Львівському університеті ім. І.Франка, де він навчався на слов’янському відділенні філологічного факультету у 1946–1951 рр. Це передовсім професор Іларіон Свенціцький, відомий письменник, перекладач Іван Масляк, доцент Микола Пушкар та ін.

“Я був полонений поезією Карла Гавлічка-Боровського і Яна Неруди. Тому і дипломна робота, яку я захистив, мала назву “Ян Неруда – один з основоположників реалізму в чеській літературі” – читаємо у сповіді “Мої відповіді Федору Малицькому”.

Навчання в аспірантурі (18951– 1954 р.) при Інституті суспільних наук АН УРСР у Львові за спеціальністю “Історія польської літератури” під науковим керівництвом І.Свенціцького сприяло системному зацікавленню І.Лозинського польською літературою. Написана дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук, яку, на жаль, Іван Миколайович не зміг захистити, має назву “Творчий шлях Ю.Тувіма” і зберігається нині у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаніка (Ф.236)<sup>4</sup>.

Перші публікації молодого дослідника про Ю.Тувіма, М.Конопніцьку, В.Реймонта, Я.Неруду і К.Гавлічка-Боровського з’явилися в місцевій пресі ще до приходу І.Лозинського у Львівську бібліотеку іноземної літератури, де з 1957 р. він почав працювати спершу бібліографом, а згодом – директором.

З усього друкованого доробку дослідника (це понад 400 позицій в його бібліографічній персоналії) за 40 років активного творчого життя, з яких 35 років віддано

<sup>1</sup> *Моторний В.А.* Вивчення зарубіжних слов’янських літератур львівськими славістами-літературознавцями // Українське слов’янознавство. Вип.3. Львів, 1970. С.132–134.

<sup>2</sup> *Копистянська Н.* Згадуючи колегу добрим словом... // Іван Лозинський (1927–1992): Бібліографічний покажчик. Львів, 1997. С.9–11.

<sup>3</sup> Іван Лозинський. Бібліографічний покажчик. Львів, 1997.

<sup>4</sup> Особисті архівні фонди відділу рукописів: Анотований покажчик. Львів, 1995. С.122–124.

бібліотечній справі, добра половина розвідок присвячена слов'янським літературам. “Я писав і публікував статті та нариси про європейські літератури за винятком албанської та грецької”, – відзначив І.Лозинський у “Відповідях Ф.Малицькому”. “В кожній я прагнув виявити своє розуміння письменників та їх творів”.

І.Лозинський належав до дуже плідних дослідників з широкою проблематикою та жанровим розмаїттям творчості. Наявність великої кількості газетних публікацій, що мають науково-інформаційний та популяризаторський характер і охоплюють творчість багатьох письменників (В.Сирокомлі, К.Я.Ербена, Я.Гашека, Б.Нумича, Л.Штура, С.Чеха, Г.Гурської, В.Василевської, Т.Ружевица, Я.Івашкевича, Ю.Словацького, С.Виспянського та ін.) можна, мабуть, пояснити потребою часу (маю на увазі кон'юнктуру в хорошому розумінні слова, тобто публікації до ювілейних дат тощо), а також бібліотечно-бібліографічною діяльністю дослідника. Для І.Лозинського як автора було притаманним заглиблення в творчість цих письменників, старанне вивчення і перевірка документів. Відчувається, що його публікації є наслідком наполегливої праці дослідника.

І.Лозинський наполегливо вивчав українсько-чеські та українсько-польські літературні взаємини, при цьому ретельно добираючи факти, уважно опрацьовуючи архівні джерела, глибоко аналізуючи їх<sup>5</sup>.

Неоціненний внесок у розвиток славістики зробив І.Лозинський своїми розвідками, присвяченими його вчителям – І.Свенціцькому та С.Масляку. Ці праці оригінальні не лише викладом чи аналізом ґрунтовного вивчення творчої спадщини цих непересічних особистостей (зокрема, І.Лозинський вперше розглянув, подав широкий огляд й інтерпретацію наукових розвідок І.Свенціцького, присвячених болгаристичі)<sup>6</sup>. Вони сповнені живих спогадів і насичені інформацією, якої не можна почерпнути з жодних інших джерел.

Чи не найбільший і найвагомійший розділ у творчому доробку І.Лозинського становлять рецензії, надруковані у таких солідних журналах, як “Slavia” (Прага), “Советское славяноведение” (Москва), “Проблеми слов'янознавства” (Львів) та ін. Серед рецензованих І.Лозинським видань – твори Ю.Тувіма, монографії “Сучасні польські письменники”, науковий збірник “Питання слов'янознавства”, повість про Т.Шевченка, Єжи Єнджеєвича; праці таких авторів, як В.Шевчук, В.Ведіна, В.Моторний, Н.Копистянська та ін., тобто різноманітні за проблемним спрямуванням. Дослідник не зосереджувався на якомусь одному напрямі, в полі його зору знаходилися різнопланові видання, цікаві своєю інформативністю та оригінальним авторським поглядом на проблему. Аналітичний та критичний виклад і детальна фахова оцінка характерні для рецензій ученого.

Дослідник неодноразово звертався до епістолярної спадщини письменників, надаючи великої ваги цьому різновиду джерел. Ще І.Франко казав: “У листах відкривається душа і лице”. І.Лозинський віднайшов, окремі переклав і частково опублікував листи Б.Шульца, О.Гаврилюка, Л.Кручковського, В.Василевської, В.Ковальського, Л.Пастернака та ін.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Лозинський І. Твори Карла Гавлічка-Боровського в інтерпретації та перекладах Івана Франка // З історії чехословацько-українських зв'язків. Братіслава, 1959. С.81–99; Лозинський І. І.Франко і Я.Врхліцький: З історії чеських літературних зв'язків // Проблеми слов'янознавства. Львів, 1986. Вип.33. С.3–12; Лозинський І. І.Франко и польская литература // Творчество И.Франко в мировом литературном процессе: Сб. обзоров. Москва, 1986. С.150–161.

<sup>6</sup> Лозинський І. Професор І.Свенціцький – болгарист // Проблеми слов'янознавства. Львів, 1976. Вип.13. С.3–14.

<sup>7</sup> Schulz Bruno. Nieznany listy Brunona Shulza // Lit. Radz. 1987. №7. S.158–168; Гаврилюк О. Лист О.Гаврилюка до В.Броневського // Жовтень. 1971. №4. С.107–108; Листи прогресивних польських письменників редакції журналу “Sygnały” // Проблеми слов'янознавства. Львів, 1981. Вип.23. С.137–148.

Ще одним напрямом пошукової діяльності І.Лозинського є його численні статті-гасла про польську, чеську, болгарську, словацьку та інші літератури до УРЕ, Радянської енциклопедії історії України, Шевченківського словника, в якому, до речі, відсутні докази його авторства поданих гасел. Проте спираючись на власноручно складений І.Лозинським список своїх друкованих праць, який зберігається в архіві нашої бібліотеки, хочу вперше оприлюднити всі біограми діячів, автором яких був дослідник у Шевченківському словнику: Блаховський Константин Антоні, Василевський Леон, Гандельсман Марцелі, Грозна Олександр, Гурська Галина, Залеський Вацлав Міхал, Каменська Анна, Копровський Ян, Манкевич-Шанявська Гелена<sup>8</sup>, Новомеський Лацо, Хрусцелевський Тадеуш, Чорний Ян, Червенський Болеслав<sup>9</sup>.

Окремо варто зупинитися на внеску І.Лозинського у вивчення такого жанру польського письменства, як фрашка. В результаті копіткої роботи, глибокого вивчення і тривалого опрацювання польської фрашки – “найпривабливішого, найбільш життєвого і разом з тим найбагатшого розділу давньої польської літератури” – у 1990 р. у київському видавництві художньої літератури “Дніпро” побачила світ одна з найцікавіших праць І.Лозинського – збірник “Польські фрашки”. “Це була перша спроба представити в одній книжці різні зразки польської фрашки, зразки чотирьохсотрічної історії жанру в перекладах українською мовою”, – писав І.Лозинський, упорядник, автор передмови і приміток до даного видання<sup>10</sup>. Дослідник довів, що в польській і чеській мовах фрашки значно різняться. Володіючи обома мовами, він мав змогу порівняти ці жанри. Цінність дослідження І.Лозинським польської фрашки полягає і в тому, що автор не обмежився розкриттям історичного шляху еволюції “малого жанру”, а переконливо обґрунтував належність фрашки до національного різновиду польської літератури.

За час керівництва Івана Лозинського Львівська бібліотека іноземної літератури стала одним із найбільших популяризаторів світової літератури, культурологічним центром, осередком славістичних досліджень. Він був ініціатором й організатором постійних літературно-мистецьких вечорів. Заходи ці відбувалися не лише в стінах бібліотеки, а й у Будинку вчителя чи Будинку актора. Серйозні доповіді, з якими виступав І.Лозинський, в основному стосувалися вивчення зарубіжних письменників в Україні та інтерпретації їхніх творів українською мовою (“Гашек і українська література”, “Поетичний вінок народній Польщі від львівських перекладачів”). Бібліотечні заходи супроводжувались обов’язковими книжковими виставками, на яких був зібраний і представлений багатий бібліографічний матеріал.

На зустрічі запрошував “Клуб цікавих подорожей” при іноземній книгозбірні. Тут відбувалися знайомства з країнами світу, постійно працювали гуртки з вивчення іноземних мов, зокрема гурток чеської вів богеміст І.Лозинський. У 70-х роках розпочалася плідна співпраця з різними культурними товариствами Львівщини, до речі, з 1970 р. І.Лозинський був відповідальним секретарем Правління Львівського обласного відділення Товариства радянсько-польської дружби.

Була добре налагоджена і науково-видавнича робота керованої ним установи. За сприянням І.Лозинського побачило світ кілька окремих видань Львівської бібліотеки іноземної літератури, зокрема бібліографічні покажчики “Стефан Жеромський в Українській РСР” (1968), “Владислав Броневський в Українській РСР” (1971) з ґрунтовними передмовами до них самого директора бібліотеки.

<sup>8</sup> Див. Шевченківський словник. Т.1. Київ, 1976.

<sup>9</sup> Див. Шевченківський словник. Т.2. Київ, 1977.

<sup>10</sup> Польські фрашки: Збірник. Київ, 1990. С.22.

Як згадує М.Гольберг, “був ще один напрям пошуку вченого, а саме Львів, його історія, його літературне життя в минулому”<sup>11</sup>. Так, Іван Лозинський підготував ряд публікацій про польських письменників, життєвий і творчий шлях котрих пролягав через Львівщину<sup>12</sup>.

Понад 10 розвідок присвятив дослідник життю і творчості Т.Боя-Желенського. Довголітнє вивчення І.Лозинським творчого шляху цього письменника сприяло здійсненню бібліографічного пошуку, і в результаті окремим виданням вийшов упорядкований вченим бібліографічний покажчик “Львівський період життя і творчості Тадеуша Боя-Желенського (1939–1941)” (1984). Цей покажчик став цінним джерелом для вивчення останнього, надзвичайно насиченого періоду життя польського письменника і вченого.

Іван Лозинський – учасник багатьох наукових конференцій, симпозіумів, зустрічей. Зокрема, на X Всеукраїнській славістичній конференції “Духовне відродження слов’ян у контексті європейської та світової культури” (Чернівці, 1992) він виголосив доповіді “Серце та інтелект великого чеха Я.Коменського відкриті для козацької України” та “Багатогранність та концептуальність наукостворення вченого-славіста І.Свенціцького”; був автором доповіді “На перехресті особистих і літературних контактів Івана Франка і Ярослава Врхліцького” на Міжнародному симпозіумі ЮНЕСКО (Львів, 1986); брав участь у республіканській науковій конференції, присвяченій 150-річчю від дня народження Марка Вовчка (Вінниця, 1983) з доповіддю “Марко Вовчок і Йозеф-Вацлав Фріч”; був автором повідомлення “Державна незалежність України у візії Михайла Грушевського і Томаша Масарика” на Міжнародній ювілейній конференції, присвяченій 125-й річниці від дня народження Михайла Грушевського (Львів, 1991) та ін.

Без сумніву, Іван Лозинський – постать непересічна, чії ґрунтовні розвідки в царині слов’янських літератур становлять не лише довідково-інформаційну, а й наукову цінність.

Цей стислий огляд спадщини дослідника дає всі підстави вважати її ще однією цеглиною в будівлі слов’янознавства.

<sup>11</sup> Гольберг М. Праця. Пошук. Творчість // Іван Лозинський (1927–1992): Бібліографічний покажчик. Львів, 1997. С.5–8.

<sup>12</sup> Лозинський І. 17 літ розшуків (Про перебування на Львівщині С.Фіцовського і його розшуки рукописів Б.Шульца) // Літературна Україна. 1965. 2. листоп.; Лозинський І. Поет, гуманіст, просвітитель: К 100-летию со дня рождения Л.Стаффа // Львовская правда. 1978. 14 нояб.; Лозинський І. Душа польського народу на польсько-українському бездоріжжі: 3 нагоди 100-річчя від дня народження М.Конопніцької // Українське слово. 1992. 9 черв. С.10.



Стиліян СТОЯНОВ

**ІРОНІЧНІ ПІДХОДИ В ЛІТЕРАТУРІ:  
“РЕКРЕАЦІЇ” ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА ТА  
“НІМЕЧЧИНА – ОГИДНА КАЗКА” ВІКТОРА ПАСКОВА**

Термін “іронічні підходи в літературі” виводить Нортроп Фрай у “Анатомії критики”, мається на увазі іронію, пародію та гротеск. Спільним для них є те, що припускається існування певного класичного порядку, який сприймається аж ніяк не іронічно, що його ці підходи свідомо порушують. Через це вони пов’язані з різними проявами деформації – найчастіше це деформації мови, але можуть деформуватися й інші елементи літературної системи: сюжет, ідеї, носієм яких є текст, образна система, картина світу. Як явище соціокультурне, а не лише літературне, іронічні підходи виникають тоді, коли суспільство загалом і література зокрема переживають періоди нестабільності. У такі часи відбувається, з одного боку, переосмислення сутності культури, а з другого – вона уважно, ба, навіть хворобливо, вдивляється в себе. З точки зору соціології деформація, притаманна іронічним підходам, відповідає відчуттю деформації у соціальній та соціокультурній системі.

Романи, про які йдеться – “Рекреації” Юрія Андруховича та “Німеччина – огидна казка” Віктора Паскова – стали фактом літератури на початку 90-х років. Журнальний варіант “Рекреації” з’явився у 1992 р., того ж року вийшло французьке видання роману “Німеччина – огидна казка”, болгарською мовою його було надруковано на рік пізніше.

Романи дуже різняться між собою. “Рекреації” створюють гротескний світ, у якому перемішуються вигадані та реальні міста, оповідається чи лише згадується про реальні і не дуже історичні події, і все це відбувається у відносній просторовій та часовій невизначеності карнавального часу. “Німеччина – огидна казка” здається майже документальним романом. Оповідь від першої особи, поєднання світу роману з біографією В.Паскова (головного героя також звать Віктором) створюють відчуття максимальної часової та просторової визначеності. Цей твір можна назвати документально-репортажним романом.

Спільним для обох романів є те, як у них використовується та закладена в них ідея сенсу та використання (ролі) літератури. Роман В.Паскова (а якщо бути точнішим, то роман та опубліковані наприкінці 80-х новели “Ций Кук” та “Мартина”) стали чи не першими творами сучасної болгарської літератури, в які нахлинула мова буднів та вулиці – жаргон, вульгарна лексика, просторіччя. Одного з героїв новели-гротеску “Ций Кук” В.Пасков навіть називає Деба Мааму. Варто відзначити, що це не було ні прагненням епатувати громадський смак, ані наміром продемонструвати інтелектуально-богемне зневажання умовностей. Герої В.Паскова справді жили в огидній казці тоталітарного соціалізму, і їхня життєва, а звідси – і мовна поведінка була спробою зберегти свою індивідуальність.

Цей же мотив, можливо, навіть більшою мірою, виявляється у “Рекреаціях” Ю. Андруховича. Те, що відбувається у Чортополі, по суті, є грандіозною пиятикою, і це дуже нагадує життя Віктора в Німеччині. І з цього погляду обидва романи виражають одне й те ж – прагнення до позасистемності. Позасистемності у сюжетному плані – романи аж ніяк не вписуються в коло стандартно-просвітницьких тенденцій, характерних і для болгарської, і для української літератури; позасистемності й у мовному плані. Все це одразу ж відзначила літературна критика і в Болгарії, і в Україні – як правило, з невдоволенням.

У передмові до “Рекреацій” О.Гнатюк відзначив, що, на відміну від інших творів сучасної української літератури, які вперто уникають розмовної мови, роман представляє її у різновидах – “від галичанської довоєнного зразка, від суржика чи запозичень з російської у мові проститутток, до повного переходу на російську (псевдодесантники, король рекету в ресторані)” (с.17).

Спробуємо розширити це спостереження. “Німеччина – огидна казка” також тяжіє до розмовної мови, а точніше – і “Рекреації”, і “Німеччина – огидна казка” прагнуть стилізувати розмовну мову, до того ж роблять це демонстративно. Такий тип мовної поведінки щось має спричинювати в історії і болгарської, і української літератури. Про що йдеться?

І в болгарській, і українській літературі усталився образ митця, який є чимось більшим, ніж просто митець, – учителем, просвітителем, співцем свого народу, “голосом і совістю епохи”, як пише П.Пенев. В Україні ця міфологема побутує від Т.Шевченка і, здається, до В.Стуса, у Болгарії – від Х.Ботева і до поетів “квітневого” покоління. Якщо ми звернемося до парадоксів, то сформулюємо це так: для того, щоб бути справжнім поетом, поет має бути чимось більшим, ніж тільки поет – поетом-революціонером (найчастіше), поетом-борцем за національну незалежність, поетом-борцем за соціальну справедливість і т.д. Певною мірою це нормальне явище, пов’язане з особливостями історичного розвитку Болгарії та України. Письменник-просвітитель, письменник-голос і совість епохи з’являється у країнах, які надовго втратили власну державність, а точніше – державні інституції. У нормально розвинутій державі ці інституції існують, діють і – чи то на краще, чи на гірше – обмежують претензії літератури на те, щоб займатися освітою народу. Освітою народу займаються державні інституції – школа, університет, армія. (Іноді народ навчають за допомогою тієї ж таки літератури). То ж не випадково, що і для болгарської, і для української літератури існують дві вражаюче подібні теоретичні концепції – концепція Д.Чижевського про неповну націю і неповну літературу (для історії української літератури) та концепція Г.Гачева про “прискорено-сповільнений розвиток культури” (стосовно болгарської). Про ці концепції багато дискутують, але слід погодитися, що вони, хоча б певною мірою, відбивають реальні процеси в болгарській та українській літературі і пояснюють гіпертрофовану роль літератури та письменника в соціокультурному просторі України та Болгарії.

За умови такої гіпертрофії мова літератури вже не може бути мовою вулиці, це мова “голосу і совісті епохи”, а отже, сама по собі це епохальна мова. У певні періоди така мова сприймається як нормальна або, принаймні, як необхідна. Однак збереження її як позачасової та обов’язкової норми неодмінно веде до відкритого чи прихованого пародіювання. У Болгарії перші спроби порушити монопольне становище такої мови зроблено у 60-х роках: найвідвертіше у творчості Й.Радичкова, по-

тім – у “Диких оповіданнях” Н.Хайтова, пізніше – у “Коренях” В.Попова. У літературі прийшла оповідь, але ще не проникла мова вулиці. Письменники не ввели її через те, що культура вулиці сприймалася тоді не як ширший тип культури, а як її відсутність. Елементи вуличної культури з’являлися у “високій” літературі як виняток, наприклад, у “114 поцілунків” І.Петрова.

Можна стверджувати, що “Рекреації” Юрія Андруховича та “Німеччина – огидна казка” Віктора Паскова є результатом входження культури вулиці в літературу. О.Гнатюк та Ю.Шерех-Шевельов у своєрідній післямові “Го-Гай-Го” пов’язують “Рекреації” зі специфікою життя вулиці наприкінці 80-х – на початку 90-х років – громадськими рухами і появою вже після написання роману (але до його публікації) вуличних зібрань, пов’язаних з проголошенням незалежності України. Домінування вуличного життя та вуличної діяльності, характерне і для Болгарії, і для України на початку 90-х років, призводить до своєрідного визнання культури вулиці і до її представлення у літературних текстах. Досліджувані романи належать до перших таких текстів. Слід зазначити, що в цей же час деякі прояви культури вулиці теж набули літературної форми (точніше, форми книги). Я маю на увазі збірки анекдотів, пристойних і не дуже, які виникли тоді і продовжують з’являтися. Один із класичних жанрів культури вулиці – анекдот – радикально змінив свій статус – перейшов з усної у писемну форму і, як на мене, від цього лише програв. У Болгарії у цей же час з’явилися перші словники болгарського жаргону, на теренах колишнього Радянського Союзу побачила світ велика кількість словників та збірників типу “Русский маг”, “Русская феня”, “Озорные стихи” і т.ін.

Романи В.Паскова та Ю.Андруховича, безумовно, пов’язані з цим соціокультурним контекстом. Але, окрім цього, вони, потрапляють в іще один – літературний процес болгарської та української літератур. І у такому випадку іронічні підходи у них можна розглядати відповідно до концепції Ю.Тинянова як рушійну силу літературної еволюції. Після виходу роману “Німеччина – огидна казка” у болгарській літературі з’явилося чимало творів так чи інакше пов’язаних з нею – чи сюжетно, чи способом використання мови, чи способом заперечення певних суспільних стереотипів. У Болгарії цей процес не набув організаційних вимірів “Бу-Ба-Бу” і пов’язаного з ним “бубабізму”, але так чи інакше протягом кількох років іронічні підходи переважували у болгарській літературі, іноді відверто епатуючи громадський смак, як, наприклад, книга І.Методієва “Гъзове и облаци”. Тут слід відзначити, що іронічні підходи все частіше ставали самоціллю, що логічно призвело до відносного їх згортання у новітній болгарській літературі. У “Німеччині – огидній казці”, як і в “Рекреаціях”, іронічні підходи мали концептуальне значення, вони пов’язувалися не лише зі зміною літературної системи і загалом із буттям та роллю літератури в суспільстві. “Рекреації” наводять на думку про мистецтво як карнавал та гру, у яких і полягає його основна функція (хоча це не означає, що воно не виконує або не може виконувати інших функцій). На перший погляд, роман В.Паскова краще вписується у ряд літературних творів, які критикують або мають на меті змінити певну соціальну дійсність – у даному випадку – огидну казку тоталітарного соціалізму. Однак в обох романах іронічні підходи пов’язуються з людською індивідуальністю та унікальністю і, якщо шукати ідеологію тексту, то, на мій погляд, вона полягає саме в цьому – людина сама по собі, поза будь-якими зовнішніми ідеологічними доктринами, є цінністю. У кінці твору “Німеччина – огидна казка” п’яний Віктор співає у німецькій корчмі “Хей,

Джо” Джиммі Хендрикса, чітко усвідомлюючи, що його виженуть з казки комуністичного раю Східної Німеччини; у кінці “Рекреацій” Мартофляк питає: “Чи будемо ще пити сьогодні?” І чує у відповідь: “Так, але не забувайте, що о восьмій – ваш поетичний вечір... І вам, хлопці, доведеться читати вірші...”

Якщо переймемося духом іронічних підходів, то перед нами знову стара ідея про силу мистецтва, але цього разу виражена конкретно – як обмеження непомірної пиятики. І хто наважиться серйозно стверджувати, що це не гідна його роль?

*Галина ДЕРГАЧОВА*

### **“РЕНЕСАНС, МАНЬЄРИЗМ ЧИ БАРОКО?”**

**(до проблеми стилю у мистецтві Львова  
другої половини XVI–початку XVII ст.)**

На XVI–початок XVII ст. припадає один із найбільш складних та цікавих періодів розвитку мистецької та духовної культури України. Саме у цей період відбувається перехід до культури Нового часу, що супроводжувався поширенням гуманістично-ренесансних та реформаційних ідей. Особливо яскраво ці процеси відображені у мистецтві Західної України, яка в той час входила до складу Речі Посполитої. Характерною рисою зазначеного періоду було одночасне існування у мистецтві кількох течій, що вступали між собою у складні взаємовідносини. Це створило певні труднощі щодо стилістичного визначення більшості мистецьких пам’яток, створених, зокрема у Львові, протягом другої половини XVI–початку XVII ст. Характерний приклад – скульптурно-декоративний ансамбль каплиці Боїмів у Львові, який протягом XX ст. трактували то як зразок ренесансного мистецтва, то як раннього бароко, то як маньєризму. Не менш цікавою і проблемною для стилістичного аналізу є одна з найвизначніших пам’яток монументального мистецтва в Україні – архітектурний ансамбль Успенської церкви у Львові<sup>1</sup>. Аналогічні проблеми порівняно недавно постали перед дослідниками епітафійної та надгробної скульптури у Львові другої половини XVI–початку XVII ст.<sup>2</sup>

Подібні труднощі виникають при дослідженні художніх процесів у мистецтві даного періоду майже всього східноєвропейського (в тому числі слов’янського) регіону і стосуються насамперед методологічних та термінологічних проблем. З цього питання існує теоретична різноголосиця та плутанина базових суджень. Так, “стильовою домінантою періоду кінця XVI–початку XVII ст. вважається то ренесансна традиція, то “неоготика близько 1600”, то раннє бароко. При цьому відповідно групується й інтер-

<sup>1</sup> *Овсійчук В.А.* Павло Домінічі Римлянин – архітектор львівський // Українське мистецтво в міжнародних зв’язках. Київ, 1983. С. 54–60; *Karpowicz M.* Uwagi o genezie form i oddziaływaniu cerkwi Wołoskiej we Lwowie // *Ikonotheka*. Warszawa, 1993. № 13. S. 169–187.

<sup>2</sup> *Gębarowicz M.* Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce. Toruń, 1962; *Любченко В.* Львівська скульптура XVI–XVII ст. Київ, 1981. Маньєристичним тенденціям у львівській надгробній скульптурі XVI–XVII ст. була присвячена спеціальна доповідь О.Самаркіної на конференції з питань бароко, що відбулася в Олеському замку у 1985 р. На жаль, матеріали конференції не були опубліковані.

претується і весь матеріал, вивчений (і навіть описаний) далеко не повністю. Останнім часом виникла тенденція пов'язувати чимало явищ цього кола з маньєризмом<sup>3</sup>.

Методологічні труднощі виникають передовсім із використанням таких термінів, як “ренесанс” та “маньєризм”. Термін “ренесанс” зазвичай використовується досить широко (не тільки щодо Італії, а й стосовно інших європейських країн) як для хронологічного окреслення періоду XVI–початку XVII ст., так і для класифікації окремих творів, на котрих позначився вплив італійського мистецтва. Проте слід пам'ятати, що хоча розповсюдження ренесансної культури та мистецтва за межами Італії й означало поширення італійського стилю та певну його експансію, особливо на придворну культуру, однак поняття “ренесанс” щодо земель, розташованих на північ від Італії, не можна зводити лише до італінізуючого стилю.

Із ренесансом тісно пов'язана проблема маньєризму. У сучасному мистецтвознавстві виділяються дві основні концепції маньєризму, що базуються на визнанні або не визнанні маньєризму як самостійної течії у мистецтві. Прихильники першої концепції, що сформувалася на початку XX ст., трактували маньєризм широко – як епоху, або ж вузько – як окрему течію у мистецтві Пізнього Відродження. Прихильники другої концепції схильні розглядати маньєризм як модифіковане Відродження, що, зокрема, проклало шлях бароко<sup>4</sup>.

Своєрідним компромісом цих двох концепцій є позиція В.Гращенкова, котрий не заперечує значення маньєризму в європейському мистецтві, однак відстоює більш зважену і диференційну позицію істориків мистецтва. Ми розділяємо позицію Гращенкова, який зауважив, що “правильна історична локалізація і правильне вирішення проблеми маньєризму можливе лише у зв'язку із проблемою кінця доби Відродження”<sup>5</sup>.

Маньєризм, що спочатку розглядався як вузько італійський стиль, невдовзі був визнаний і в мистецтві європейських країн поза Італією. Маньєризм трактувався як італійський по своїй суті стиль, що широко розповсюдився за межами Італії, демонструючи там певну адаптацію італійських взірців. Одночасно у мистецтві різних європейських країн було зауважено існування окремих творів, що не мали безпосереднього відношення до італійського стилю, але вимагали класифікації в категоріях маньєризму<sup>6</sup>.

Для визначення цих явищ було введено термін “Північний Ренесанс”, що стосувався мистецтва країн, розташованих на північ від Італії, насамперед Франції, Нідерландів, Австрії, Німеччини<sup>7</sup>. Згодом цим терміном почали окреслювати всі позаіталійські явища, є спроби його використання також щодо культури слов'янських країн<sup>8</sup>.

У XVI ст. Львів став одним із найбільш значних культурних центрів Речі Посполитої, і саме тут складається своєрідний варіант маньєристичного стилю, що проявився передусім в архітектурі і скульптурі, не оминув своїм впливом і живопис. У мистецтві Львова маньєризм проникав різними шляхами – через придворне мистецтво, міграцію художників, книжкову ілюстрацію, графіку тощо. Основою для цього була по-

<sup>3</sup> Тананаева Л.И. Некоторые концепции маньєризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII веков // Советское искусствознание. 22. Москва, 1987. С.123.

<sup>4</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Москва, 1978. С. 452; Weisbach W. Der Mannerismus // Zeitschrift für bildende Kunst. NS. XXX, 1918–1919.

<sup>5</sup> Гращенков В.Н. О принципах и системе периодизации искусства Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения. Москва, 1978. С.232–233.

<sup>6</sup> Shearman D. Mannerism. Harmondsworth, 1967.

<sup>7</sup> Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Москва, 1978.

<sup>8</sup> Подокшин С.А. Проблема Восточноевропейского ренессанса и гуманизма // Иван Федоров и восточнославянское книгопечатание. Минск, 1984. С. 30–49.

треба в гуманістичній культурі, про що свідчить також розвиток тогочасної філософії та активізація національно-визвольних рухів. Становлення місцевої школи у Львові відноситься до другої половини XVI ст. Значну роль у цьому процесі відіграли іноземні майстри, що приїздили як з Італії, так і з Німеччини та Нідерландів – Петро Барбон, Павло Римлянин, Себастьян Чешек, Генріх Горст, Герман ван Гутте, Ян Пфістер та інші. Завдяки ним на львівський ґрунт потрапили елементи двох варіантів маньєризму: італійського та північного, які вступили у контакт із місцевою традицією, внаслідок чого виникли нові форми.

Перші спроби вияву впливу маньєризму у нашому регіоні були зроблені стосовно пам'яток архітектури та скульптури, передусім надгробної, польськими дослідниками, однак усі вони розглядали художні пам'ятки того часу в контексті ренесансного стилю, а деякі твори Яна Пфістера – ще і як ранньобарокового<sup>9</sup>.

В післявоєнний період цю традицію продовжили вітчизняні дослідники, зокрема В.Любченко та В.Овсійчук. Хоча В.Любченко вказав на посилення впливу маньєризму у львівській скульптурі другої половини XVI–початку XVII ст., а В.Овсійчук слушно відзначив неоднозначний, подвійний характер, притаманний окремим пам'яткам мистецтва Львова, в котрих “співіснували і готика, і ренесанс, і маньєризм”, однак глибше роль маньєризму у стилетворчих процесах ними не досліджувалася<sup>10</sup>. Крім того, Овсійчук дав негативну оцінку маньєризму, протиставивши його ренесансу. Власне в маньєризмі дослідник вбачав причину занепаду львівської скульптури.

Однак за останні десятиліття зарубіжними дослідниками була доведена неправомірність протиставлення маньєризму ренесансові, а також прямолінійне пов'язування першого з ідеологією контрреформації. Як слушно зауважив А.Хаузер, хоча поява маньєризму хронологічно збігається з періодом контрреформації, але маньєризм не став тим стилем, котрий міг би виконати завдання, що їх поставила перед мистецтвом церква. Це зробило лише бароко<sup>11</sup>.

Таким чином, у сучасному мистецтвознавстві сформувалася думка про більш складні взаємовідношення ідейних та художніх течій у європейському мистецтві XVI–XVII ст., що не могло не вплинути позитивно на подальшу розробку цієї проблематики і у східнослов'янському регіоні.

Найбільший внесок у цій сфері було зроблено польським дослідником Яном Бялостоцьким, який розвинув ідеї таких своїх попередників, як Д.Ширмен та О.Бенеш. Вивчаючи мистецтво країн Північної, Центральної та Східної Європи, Бялостоцький відзначив кілька важливих моментів. Першим був його висновок про те, що ідеї та досягнення італійського Відродження розповсюдилися в цих країнах у “маньєристичній редакції”<sup>12</sup>. Цей факт він пояснював близькістю окремих позицій пізньої готики та маньєризму. Другим важливим моментом було визначення у мистецтві даного регіону двох типів міжнародного маньєризму – італійського та північного<sup>13</sup>. Бялостоцький також визначив у мистецтві Польщі, до складу якої тоді входила Західна Україна, а також

<sup>9</sup> *Gębarowicz M.* Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce. *Łożyński W.* Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku. Lwów, 1898; *Mańkowski T.* Dawny Lwów. London, 1974.

<sup>10</sup> *Любченко В.* Львівська скульптура...; *Овсійчук В.* Українське мистецтво... С. 75–112.

<sup>11</sup> *Hauser A.* The Social History of Art: Vol. 2, Renaissance, Mannerism, Baroque. N.Y., 1957; *P.Preiss.* Panorama manyrismu. Praga, 1974.

<sup>12</sup> *Białostocki J.* Pojęcie manierysmu i sztuka polska // Pięć wieków myśli o sztuce. Warszawa, 1976. S.201.

<sup>13</sup> *Białostocki J.* Dwa typy międzynarodowego manierysmu: włoski i północny // Pięć wieków myśli o sztuce. S.212–219.

Чехії, Словаччини, Угорщини власних маньєристичних творів, створених високопрофесійними придворними майстрами. Поряд з ними дослідник виділяє твори, які виникли переважно у бюргерському середовищі і належали місцевим цеховим майстрам. Ці твори дослідник протиставляє маньєризму, хоча не заперечує, що вони сформувалися під впливом останнього. Для їх визначення Бялостоцький використав термін *vernacular*, або “місцеві форми”<sup>14</sup>. Як виявилось згодом, ці “вернакулярні форми” не були прерогативою лише слов’янських країн чи Східної Європи. Подібне тяжіння до спрощеності форм, декоративізму спостерігаємо в Німеччині, Австрії, Іспанії, Франції, а також в окремих регіонах Італії. Не так давно дослідники звернули увагу на наявність подібних форм у мистецтві Південної Америки.

Ідеї Бялостоцького знайшли плідне продовження в дослідженнях Л.Тананаєвої. Підтримуючи концепцію Бялостоцького про існування у мистецтві країн Східної Європи власних маньєристичних творів (в італійському чи північному варіантах), а також місцевих форм, Тананаєва звернула увагу на їх нерозривний зв’язок, який пояснює спільним джерелом – маньєризмом, та на безліч перехідних форм між ними. Важливою, на наш погляд, є спроба дослідниці охарактеризувати ці місцеві форми за законами формоутворення примітиву. “Каталізатором подібної формотворчості були можливості, що містилися в самому маньєризмі : світських дух, <...> вільна розробка мотиву, звідси – варіативність, що є такою близькою народному майстру, любов до орнаменту, арабески, дух всеохоплюючого декоративізму”<sup>15</sup>.

Таким чином, при вивченні мистецтва у країнах Північної та Східної Європи поруч із маньєристичними творами (в італійському або північному варіантах) було виявлено цілий шар мистецьких пам’яток, які Д.Ширмен назвав “псевдоманьєристичним”, а Я.Бялостоцький – “місцевими формами”. Таке мистецтво доцільно розглядати в рамках особливого типу художньої культури – так званої “третьої культури”, або “примітиву”, що став об’єктом досліджень порівняно недавно<sup>16</sup>. За висновками дослідників, цей тип культури виник у процесі історичного розвитку внаслідок поступового розшарування єдиної колись первісної й варварської культури на два рівні – високопрофесійний (придворний) й фольклорний. У результаті неминучого розходження “верхнього” й “нижнього” шарів культури виник “третій” шар, який і називають “третьою культурою”, або примітивом.

“Третя культура” у Європі виникла наприкінці XVI–на початку XVII ст., насамперед у міському, бюргерському середовищі, а її творцями були місцеві цехові майстри, що займалися художнім ремеслом. Їх діяльність доповнювали, з одного боку, художники-професіонали, що приїхали з інших міст Європи, а з другого – народні майстри-селяни, творчість котрих була тісно пов’язана з фольклором. Таким чином, відбувалося “своєрідне перемішування традицій, котрі історично так далеко розійшлися, що їх зустріч здавалася зовсім неможливою... І в цьому полягає один із плідних парадоксів примітиву”<sup>17</sup>.

Порівняно з фольклором та офіційною придворною культурою, мистецтво примітиву більш незалежне від традицій та канонів, що зумовило безпосередність його світосприй-

<sup>14</sup> *Białostocki J.* Pojęcie manierysmu i sztuka polska // Pięć wieków myśli o sztuce.

<sup>15</sup> *Тананаєва Л.И.* Некоторые концепции маньеризма... С.149.

<sup>16</sup> *Прокофьев В.Н.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительном искусстве) // Примитив и его место в искусстве Нового и Новейшего времени. Москва, 1983. С.6–28; *Тананаєва Л.И.* О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко // Примитив и его место... С. 29–43.

<sup>17</sup> *Прокофьев В.Н.* О трех уровнях художественной культуры... С.17.

няття, різноманітність стильового складу і разом з тим позбавило це мистецтво стабільності та цілісності. Ця здатність примітиву до об'єднання різних стильових компонентів твору стала базовою для створення примітивом власної образної структури.

На сьогоднішній день можна виділити дві точки зору на так звані “місцеві форми” у мистецькій спадщині країн східноєвропейського регіону. Першу представляють ті, хто стоїть на позиціях традиційного формально-стилістичного аналізу і прагне класифікувати місцеві форми через співвідношення їх з італійським (або північним) ренесансним та маньєристичним стилем. Прихильники другої позиції схильні розглядати ці форми як невід’ємну частину загального художнього процесу в контексті розвитку національних мистецтв у період XVI–XVII ст. Однак в останньому випадку відсутні чіткі методологічні принципи, натомість є прагнення до дещо декларативного протиставлення національного стилю стилям міжнародним.

Більш виважений диференційний підхід і подальша розробка проблеми “місцевих форм” у перспективі може призвести до перегляду загальної проблематики формування ренесансної культури у Європі загалом.

*Надія ШЕЛЕСТ*

### “CHODOWIECKI – EIN EUROPÄER”

Наприкінці XIX ст. один із біографів художника Даніеля Ніколауса Ходовецького, оглянувши публікації, що побачили світ протягом майже ста років після його смерті, висловив подив з приводу невідповідності між скромністю таланту митця і великою увагою, що була йому приділена<sup>1</sup>. Ще більш парадоксальною виглядає ситуація з перспективи кінця XX ст. Щододалі менше людей, які цікавляться мистецтвом, можуть відразу пригадати ім’я славетного у XVIII ст. графіка, тим більше назвати його твори. Список же бібліографії збільшився у кілька разів.

Незгасаюча цікавість істориків мистецтва до Ходовецького, на наш погляд, пояснюється не тільки величезною творчою спадщиною: його оєвте становить майже тисячу рисунків і приблизно дві тисячі гравюр. Збереглась також величезна кількість архівних матеріалів, свідчень його щоденного життя, серед яких з методичністю, характерною для XVIII ст., зроблені рукою митця записи у щоденниках, листи, документи. Безперечно, все це створює плідний ґрунт для численних досліджень конкретних аспектів його творчості та біографії. Попри все особистість Ходовецького стала своєрідною призмою, в якій перетнулися деякі важливі проблеми європейської культури XX ст.

Все почалося з проблеми визначення приналежності художника до національної школи, що збіглося зі святкуванням 200-ї річниці з дня народження Ходовецького у 1926 р. Гостра полеміка між польськими та німецькими дослідниками перетворилася з часом на багаторічну “тяжбу”, що тривала майже до кінця 50-х років<sup>2</sup>. Аргумента-

<sup>1</sup> *Kaemmerer L.* Chodowiecki. Bielefeld–Leipzig, 1897. S.3.

<sup>2</sup> Бібліографія, в якій відображена ця полеміка, вміщена в більш пізній публікації: *Budzińska E.* Daniel Chodowiecki und Polen // Chodowiecki und die Kunst Aufklärung in Polen und Preußen. Vorträge der 4. Internationalen Konferenz des “Komitees” vom 30. 11. bis zum 3. 12. 1983 in Wolfenbüttel. Herausgegeben von H.Rothe und A. Ryszkiewicz. Schriften des Komitees der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung der Slawischen Studien 9. Köln-Wien 1986. S.115–129.



ми для зачислення Ходовецького до польських художників стали факти з його біографії: походження по батьківській лінії з польського шляхетського роду, проживання протягом 25 років у “вільному місті” Гданську, яке він дуже любив (двічі художник здій-

нював нелегку подорож з Берліна до Гданська), і, врешті, рядки з листів до приятельки Ходовецького, графині Христини Зольмс-Лаубах від 1793 р.<sup>3</sup> та до професора астрономії в Кракові Юзефа Ленського від 1796 р.<sup>4</sup> В них Ходовецький підкреслює своє польське походження, висловлює гордість з цього приводу. Німецькі дослідники, крім тенденційного оминання вищезгаданих фактів і підкреслювання “німецькості” художника, мали більш вигідну з точки зору наукової об’єктивності позицію: формування творчої особистості Ходовецького почалося вже у прусському Берліні і, по суті, весь творчий шлях художника – від кустарного заробітчанства емальєрними дрібничками до директорування в Берлінській Художній Академії – пройшов у руслі загального розвитку німецького мистецтва другої половини XVIII ст.

Одним із суттєвих доказів декларованої художником “польськості” і підтвердженням об’єктивних засад своєї позиції польські дослідники вважали наявність у творчості Ходовецького польської тематики. Багатий матеріал міститься у щоденнику “Подорожі до Гданська” від 1773 р.<sup>5</sup> Разом з тим польські дослідники змушені були констатувати, що крім кількох видань щоденника у Німеччині – переклад з французької коментарів Ходовецького під рисунками був здійснений Моріцом Штюбелем у 1916 р.<sup>6</sup> – видання цього документу польською мовою не існувало. Обмеження доступу польських дослідників до оригіналу тексту і підозри у тенденційності німецького перекладу унеможливлювали цитування і введення документа в актив польської історії мистецтва. Така ж ситуація склалася з другим важливим для поляків джерелом – історико-генеалогічним календарем кишенькового формату (Берлін, 1796), в якому нарис з історії Польщі невідомого автора проілюстрований гравюрами Ходовецького. На жаль, здійснене невеликим накладом видання дуже скоро стало бібліографічною рідкістю. З часом тупикова через різнорівневі засади дискусії ситуація привела польських і німецьких дослідників до важливого висновку, а його усвідомлення незабаром стало приносити позитивні результати. Йшлося про необхідність звернутися до активного вивчення не тільки окремих пам’яток, а й цілих недосліджуваних раніш пластів творчості художника і перш за все найбільших збірок його графіки.

У перші повоєнні десятиріччя, коли, на жаль, доводилося констатувати розпорошення цілих колекцій рисунків майстра, а в багатьох випадках і зникнення окремих пам’яток, з’явився ряд важливих публікацій, в яких творча спадщина Ходовецького і відомі раніше факти біографії постали у нових ракурсах і все частіше – у більш об’єктивному і неупередженому трактуванні. Поглиблене дослідження творчості Хо-

<sup>3</sup> Chodowiecki D. Briefe an die Gräfin Christiane von Solms-Laubach. Straßburg, 1927. №46. S.180

<sup>4</sup> Лист зберігається в Ягеллонській бібліотеці. Див.: *Bartynowski W. Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki Akademii Umiejętności. Krakau, 1889. S.LXIX.*

<sup>5</sup> Щоденник, написаний французькою мовою, є прикладом так званих “voyages pittoresques” – специфічної форми літературно-художньої творчості, мода на яку прийшла з Франції і охопила в останній третині XVIII ст. майже всю Європу.

<sup>6</sup> Щоденник, разом з факсимально відтвореними рисунками, був виданий разом із щоденниками подорожей до Лейпцига та Дрездена. Див.: *Chodowiecki in Dresden und Leipzig. Das Reisetagebuch des Künstlers vom 27 October bis 15 November 1773. Herausgegeben M. Stübel, 1 Afl. Dresden, 1916.*

Ходовецького і його особистості не тільки допомогло розставити крапки над ‘і’ у колишніх дискусіях, а й довело другорядність проблеми, з приводу якої ця дискусія виникла, порівняно з істинним значенням творчої особистості Ходовецького для європейської культури. Завершуючий етап “єднання” польських та німецьких істориків мистецтва відбувся на 4-й Міжнародній конференції із славістичних досліджень у Вольфенбютелі, організованій у 1986 р. Комітетом ФРН, який входить до складу Асоціації з вивчення і популяризації слов’янських культур при UNESCO. Конференція мала назву “Ходовецький і мистецтво Просвітництва в Польщі та Пруссії”. На заключному засіданні підкреслювалося, що не тільки художня самоцінність творчості майстра робить його особистість цікавою для нас, його шанувальників у ХХ столітті. Ходовецький був одним з найактивніших діячів європейського Просвітництва; його життя і творчий шлях відобразили становлення і розвиток у другій половині XVIII ст. цілого ряду прогресивних ідей, які продовжують бути актуальними для Європи сьогодні. Все своє життя Ходовецький сповідував гуманізм і толерантність як основні засади істинно людського співіснування, які би дефініції, притаманні суспільству, не бралися до уваги: різниця в соціальному стані, віросповіданні або національній приналежності. В публікаціях 90-х років стає більш вираженою тенденція до надання особистості Ходовецького майже символічного значення – художнього ідеалу об’єднаної Європи, творця, відкритого Світові<sup>7</sup>.

У 2001 р. міне 200 років з дня смерті художника. До цієї дати в Польщі і Німеччині готується ряд публікацій, які введуть у науковий обіг цілі пласти творчої спадщини Ходовецького. Незабаром у Польщі вийде переклад польською мовою щоденника “Подорожі до Гданська”. Німецькі дослідники готують до публікації щоденники Ходовецького, що до останнього часу зберігалися в архівах і приватних збірках. Хочеться вірити, що з’являться нарешті наукові каталоги рисунків художника з колекції Берліна, Кобурга, Гданська, Праги та Львова. У Львові зберігається близько 200 рисунків Ходовецького та три чверті його друкованих графічних робіт, які походять з колекції відомого на галицьких землях у першій половині XIX ст. культурного діяча і колекціонера – Гвальберта Павліковського. Це одна з найбагатших збірок графіки Д.Н.Ходовецького у світі, яка, безумовно, заслуговує на публікації і виставки.

*Володимир МОТОРНИЙ*

### “ЧЕСЬКІ” СТОРІНКИ БІОГРАФІЇ Ф.М.КОЛЕССИ

Міжнародні зв’язки і контакти вченого відіграють помітну роль як у загальному розвитку тієї чи іншої галузі знання, так і в його особистій біографії. Рівень, інтенсивність, обсяг і плідність цих взаємин певною мірою визначають ступінь здобутків науки і внесок її творців у світове наукове співробітництво. Разом з тим саме цей аспект в спеціальній літературі часто залишався “на узбіччі”, хоч саме він дає змогу пролити

<sup>7</sup> Geismeyer W. Daniel Chodowiecki. Leipzig, 1993; “Daniel Chodowiecki – Preis 1993”, Akademie der Künste. Berlin, 1993. Останнє видання містить ряд статей, одна з яких написана німецьким дослідником Гюнтером Грасом; її назва використана в заголовку цієї статті.

додаткове світло на творчі пошуки і наукові інтереси ученого. Яскравим прикладом подібних плідних наукових взаємин були “чеські сторінки” біографії видатного українського фольклориста, етнографа, музикознавця, академіка Філарета Михайловича Колесси (1871–1947). І хоч про його науковий доробок у повоєнні роки з’явилося декілька досліджень<sup>1</sup>, а окремі праці і студії вченого були перевидані<sup>2</sup>, ще й досі недостатньо простежені його взаємини з науковцями Польщі, Німеччини, Австрії, Чехії та інших країн. Не претендуючи на вичерпне розкриття цієї проблеми в історії української фольклористичної науки, наведу лише деякі факти, які можуть, на мій погляд, зацікавити дослідників.

Загальні відомості про Ф.М.Колессу містять чеські довідкові видання. Так, у широко знаному енциклопедичному “Словнику Отто” (*Ottův slovník naučný nové doby*. Praha, 1934) Ф.М.Колессі присвячена окрема стаття<sup>3</sup>, в якій даються основні біографічні факти і характеристика наукових публікацій вченого. Чотиритомний “Підручний науковий словник” (*Příručný slovník naučný*. Praha, 1963) у другому томі містить статтю про українського вченого, в якій читаємо: “Колесса Філарет Михайлович (1871–1947) – український радянський фольклорист та музикознавець, професор Львівського університету, член Академії наук УРСР. Займався народними піснями української частини Карпат, зокрема їх музичною стороною”<sup>4</sup>.

В іншому довідковому виданні – тритомному “Ілюстрованому енциклопедичному словнику” (*Ilustrovaný encyklopedický slovník*. Praha, 1984) – ознайомлюємось із словниковою статтею, присвяченою Ф.М.Колессі: “Колесса Філарет Михайлович (1871–1947) – радянський музикознавець, фольклорист та літературознавець, академік української Академії наук (1929 р.). Займався українським та слов’янським музичним фольклором”<sup>5</sup>. Обидва видання здійснені Чехословацькою Академією наук. Словникові статті-довідки знаходимо і в інших енциклопедичних виданнях, що вийшли в Чехії в 80-ті роки. Отже, чеський читач має змогу ознайомитись із загальними відомостями про життя і діяльність українського вченого. Принагідно зауважимо, що в чеських довідкових виданнях подібні статті присвячуються лише найвидатнішим діячам світової науки та культури.

Чеські бібліографічні довідники також фіксують наукові публікації Ф.Колесси, видані в Чехії чеською або українською мовами. Так, у бібліографічному виданні “Сто п’ятдесят років чесько-українських літературних зв’язків” перелічено ряд праць Ф.Колесси, опублікованих у Чехії<sup>6</sup>. Більшість цих статей і рецензій побачили світ на сторінках міжнародного славістичного журналу “Slavia”, який і тепер виходить у Празі. Праці Ф.Колесси у цьому журналі друкувалися мовою оригіналу, тобто українською. У 1933–1936 рр. у журналі були опубліковані такі розвідки Ф.Колесси:

<sup>1</sup> Шуст Я.Ф. М.Колесса. Київ, 1955. Грица С. Філарет Михайлович Колесса. Київ, 1962. Мушинка М. Філарет Михайлович Колесса та його місце в українській фольклористиці // Українська усна словесність. Едмонтон, 1983. Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. Львів, 1999.

<sup>2</sup> Колесса Ф. Фольклористичні праці. Київ, 1970.

<sup>3</sup> F. T. Filaret Kolessa // *Ottův slovník naučný nové doby*. Díl III, sv. 1. Praha, 1934. S. 268.

<sup>4</sup> *Příručný slovník naučný*. Díl II. Praha, 1963. S. 534.

<sup>5</sup> *Ilustrovaný encyklopedický slovník*. Díl III. Praha, 1984. S. 159.

<sup>6</sup> *Sto padesát let česko-ukrajinských literárních styků*. Praha, 1968.

“К.Грушевська. Українські народні думи”<sup>7</sup>, “Андрієвський. Бібліографія літератури з українського фольклору”<sup>8</sup>, “Формули закінчення в українських народних думках”<sup>9</sup>. Таким чином, через журнал “Slavia” український учений знайомив міжнародну наукову громадськість з важливими матеріалами, інформував про досягнення української фольклористики<sup>10</sup>.

У збірнику матеріалів з’їзду слов’янських географів та етнографів (Прага, 1926) була надрукована розвідка Ф.Колесси “Речитативні форми в українській народній поезії”<sup>11</sup>, яка була високо оцінена на цьому міжнародному форумі. Як учасник іншого міжнародного зібрання – З’їзду слов’янських філологів (Прага, 1929) – Ф.Колесса опублікував у 1932 р. у збірнику доповідей ґрунтовну студію “Карпатський цикл народних пісень (спільних українцям, словакам, чехам та полякам)”<sup>12</sup>. Увагу чеських фольклористів привернула ще одна праця Ф.Колесси, видана чеською мовою у збірнику “Підкарпатська Русь” – “Деякі слова про мелодії народних пісень з Підкарпатської Русі” (Několik slov o nářevech národních písní z Podkarpatské Rusi)<sup>13</sup>. У повоєнні роки побачила світ студія українського ученого у чеському часописі про відгомін в українському фольклорі подій світової війни<sup>14</sup>.

Таким чином, у чеській науковій пресі була надрукована низка ґрунтовних праць Ф.Колесси, які гідно репрезентували українську фольклористику не лише в Чехословаччині, а й за її межами.

Науковці Чехії відгукнулися на велику втрату для європейської фольклористичної науки – смерть академіка Ф.М.Колесси. У щорічнику Слов’янського Інституту у Празі був опублікований некролог “Др. Ф.Колесса. 17.07.1871–04.03.1947”, в якому надзвичайно високо оцінювався науковий доробок академіка Ф.Колесси, вказувалось на значення його діяльності для розвитку європейської фольклористики. Автором некрологу був Іван Панькевич – у той час професор україністики у Карловому університеті в Празі<sup>15</sup>.

При дослідженні зв’язків Ф.Колесси з діячами чеської науки важливі відомості можна почерпнути з документів, які зберігаються у чеських державних та особистих архівах. Це листи Ф.Колесси до чеських учених і наукових організацій. Так, у Літературному архіві музею національного письменства у Празі в фонді відомого фольклориста і філолога, професора Карлового університету Їржі Полівки (1858–1933) виявлені два листи Ф.Колесси з 1924 р.,<sup>16</sup> у фонді Матея Мурко (1861–1951) – словенського вченого-славіста, який довгі роки працював професором Карлового університету, один лист Ф. Колесси з 1933 р., у фонді редакції “Славії” – чотири листи українського вченого з 1932–1936 рр.<sup>17</sup> Листувався Ф.Колесса і з відомим че-

<sup>7</sup> Slavia. Praha, 1933–1934. S.542–551.

<sup>8</sup> Slavia. Praha, 1934–1935. S.536–541.

<sup>9</sup> Slavia. Praha, 1935–1936. S.164–165.

<sup>10</sup> Mourková J. Redakční korespondenci čas. “Slavia” // Lit. archiv Památníku národního písemnictví v Praze. Praha, 1964.

<sup>11</sup> Sborník 1 sjezdu slovanských geografů a etnografů. Praha, 1926. S.307–319.

<sup>12</sup> Sborník prací 1 sjezdu slovanských filologů. Praha, 1932. S.93–114.

<sup>13</sup> Podkarpatská Rus. Bratislava, 1936.

<sup>14</sup> Kolessa F. Ozvěna vlastenecké války v ukrajinském folkloru // Svobodná země. 1946. №34. S.3–4.

<sup>15</sup> Paňkevič J. D-r F. Kolessa // Ročenka slovanského ustavu. 1947. S.65–69.

<sup>16</sup> Pavlášková E. Batha F. J. Polívka // Lit. archiv Nár. Musea. Praha, 1959.

<sup>17</sup> Batha F. Seznam literárních pozůstalostí a korespondenci v literárním archivu Národního Musea. Praha, 1958.

ським ученим і публіцистом, другом Івана Франка Ф.Ржегоржем (1857–1899)<sup>18</sup>. М.Ф.Колесса в розмові зі мною 4 грудня 1999 р. згадував, що батько тепло відзивався про Ф.Ржегоржа і дуже турбувався про здоров'я свого чеського приятеля.

В особистому архіві видатного чеського фольклориста, етнографа та художника Л.Куби (1863–1956) також зберігається кореспонденція Ф.Колесси<sup>19</sup>. Подібні знахідки можливі і в інших чеських архівах.

Велику цінність становлять матеріали про особисті дружні стосунки Ф.Колесси з чеськими діячами науки та культури, зокрема з Л.Кубою, який немало зробив для активізації українсько-чеських культурних взаємин, приятелював з видатними діячами української культури та науки<sup>20</sup>. М.Ф.Колесса у нещодавно опублікованій статті згадує про зустрічі батька з Л.Кубою<sup>21</sup>.

Існує ще один аспект зв'язків Ф.Колесси з чеською фольклористикою: використання чеськими науковцями у своїх дослідженнях праць українського вченого. Для прикладу звернемося до наукового доробку визначного чеського філолога та фольклориста, професора Карлового університету К.Горалека (1909–1992). В його фундаментальній монографії “Студії про слов'янську народну поезію”<sup>22</sup> зібрані розвідки про важливі проблеми слов'янського фольклору, про зв'язки чеської народнопоетичної творчості з фольклором інших слов'янських народів тощо. В цій монументальній праці широко використані дослідження І.Франка, В.Гнатюка, Ф.Колесси та інших українських фольклористів. Так, у розвідці “Про деякі міжслов'янські зв'язки та паралелі” К.Горалек дослідив спільне та особливе у піснях слов'янських народів. Україністичний матеріал для численних зіставлень, спостережень і висновків чеський учений черпав лише з праць Ф.Колесси “Карпатський цикл народних пісень”, “Балада про дочку-пташку у слов'янській народній поезії”, “Народні пісні в Галицькій Лемківщині”, “Українська усна словесність” та ін.<sup>23</sup>

В іншій праці, надрукованій у цій же книзі – “Українська пісня про воєводу Стефана та нові, споріднені з нею пісні”<sup>24</sup> – К.Горалек досліджує пісню, що була першою публікацією з українського фольклору в Чехії, яку підготував чеський гуманіст Ян Благослав ще у XVI ст. У своїх наукових спостереженнях та висновках, які стосуються міжслов'янських фольклорних паралелей, учений звертається і до інших праць Ф.Колесси. У дослідженнях, присвячених поетиці слов'янського фольклору (наприклад, у студії “Вірш та строфіка слов'янської народної пісні”<sup>25</sup>) К.Горалек також спирається на праці Ф.Колесси, зокрема на “Народні пісні в Галицькій Лемківщині” та ін. Подібні приклади можна знайти й у розвідках інших чеських фольклористів, що є переконливим свідченням високого наукового авторитету українського вченого серед чеських фольклористів. Про це, зокрема, свідчать і відгуки визначних чеських фольклористів і етнографів, які високо цінували науковий доробок Ф.Колесси.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Мольнар М. Зустрічі культур. Братіслава, 1980. С.71.

<sup>20</sup> Л.Куба про Україну. Київ, 1963.

<sup>21</sup> Колесса М. Мої зустрічі з чеською музикою // Галицька брама (Львів). 1996. № 16. Моторний А. Л.Куба // Чехи в Галичині. Львів, 1998. С.55.

<sup>22</sup> Horálek K. Studie o slovanskí lidové poezii. Praha, 1962.

<sup>23</sup> Horálek K. Několik mezislovanských souvislostí a paralel // Horálek K. Studie ... S.48–88.

<sup>24</sup> Horálek K. Ukrajinská píseň o vejvodovi Stefanovi a novodobé písně příbuzné // Horálek K. Studie ... S.88–111.

<sup>25</sup> Horálek K. Verš a strofika v slovanské lidové poezii // Horálek K. Studie ... S.126–170.

Досить пригадати статті-огляди академіка Ї.Горака про міжнародні славістичні з'їзди, в яких брав участь і Ф.Колесса<sup>26</sup>. На цей факт звертали увагу і вітчизняні вчені. Г.Нудьга, наприклад, писав, що думки Ф.Колесси про характерні для поезики спільні явища української та чеської народної пісні підтримували і підтверджували у своїх працях чеські дослідники<sup>27</sup>.

Зв'язки родини Колессів з Чехією широкі та традиційні. Вони стосуються не лише Ф.М.Колесси, а й його братів Івана та Олександра, а також М.Ф.Колесси та інших членів сім'ї. А тому можна стверджувати, що цією шановною родиною зроблений вагомий внесок у зміцнення українсько-чеських культурних взаємин, у справу ознайомлення чеської громадськості з культурою українського народу.

<sup>26</sup> Horák J. Život a dílo. Praha, 1975.

<sup>27</sup> Нудьга Г. Українська пісня і дума в світі. Кн.1. Львів, 1997.